



Strana armonia d'amore



LES CRIS DE PARIS

Geoffroy Jourdain

Strana armonia d'amore

1	POMPONIO NENNA (1556-1608) Ecco ò mia dolce pena <i>Il quarto libro de madrigali a cinque voci (1609)</i>	MJ, CC, CG, RR, RB EF, PC, MF, ISY, MB, VK, CLI	3'15	10	FRANCESCA VERUNELLI VicentinoOo II	VK, CLI	3'30
2	HETTORE DELLA MARRA (ca 1570-1634) Misero che farò <i>Il terzo libro de madrigali a cinque voci di Scipione Lacorcchia (1620)</i>	AC, MJ, BCH, TB, RB CLI	3'34	11	NICOLA VICENTINO Madonna, il poco dolce <i>L'Antica musica ridotta alla moderna prattica (1555)</i>	CB, IH, RV, GB VK, CLI	2'15
3	CARLO GESUALDO (1566-1613) Io pur respiro <i>Il sesto libro de madrigali a cinque voci (1611)</i>	CLa, CN, LL, SB, VA	3'11	12	FRANCESCA VERUNELLI VicentinoOo III	MP, EC, ELR, SB, RV, RB VK, CLI	5'02
4	MICHELANGELO ROSSI (ca 1601-1656) O miseria d'amante <i>Il primo libro di madrigali a cinque voci (1620/1650)</i>	GFS, MJ, SB, TB, VA	4'15	13	CIPRIANO DE RORE Calami sonum ferentes <i>Le quatoirsiesme livre a quatre parties (1555)</i>	II, VA, RB, GB	4'58
5	CARLO GESUALDO Moro, lasso, al mio duolo <i>Il sesto libro de madrigali a cinque voci (1611)</i>	MTa, JM, CC, TB, GB	2'55	14	FRANCESCA VERUNELLI VicentinoOo IV	MP, EC, ELR, SB, RV, RB	3'19
6	SIGISMONDO D'INDIA (ca 1582-1629) Strana armonia d'amore (prima parte) <i>Il quarto libro de madrigali a cinque voci (1616)</i>	MThé, MJ, BCH, AD, GB VK	3'08	15	CARLO GESUALDO S'io non miro, non moro <i>Il quinto libro de madrigali a cinque voci (1611)</i>	MP (ténor solo) EC, ELR, SB, RV, RB	2'51
7	CIPRIANO DE RORE (1515/16-1565) Calami sonum ferentes (version instrumentale) <i>Le quatoirsiesme livre a quatre parties (1555)</i>	MB, PC, ISY, MF EK, MS, BT, PB	4'39	16	FRANCESCA VERUNELLI VicentinoOo V	MP, EC, ELR, SB, RV, RB VK, CLI	5'28
8	FRANCESCA VERUNELLI (b. 1979) VicentinoOo I <i>VicentinoOo, pour six voix et deux harpes triples (Commande des Cris de Paris et du Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay) - 1^{er} ENREGISTREMENT MONDIAL</i>	MP, EC, ELR, SB, RV, RB VK, CLI	2'47	17	SIGISMONDO D'INDIA In ciò sol differenti (Strana armonia d'amore - seconda parte) <i>Il quarto libro de madrigali a cinque voci (1616)</i>	EF, PC, MF, ISY, MB VK	2'08
9	NICOLA VICENTINO (1511-1575/76) Musica prisca caput <i>L'Antica musica ridotta alla moderna prattica (1555)</i>	CLa, CN, GFS EK, MS, BT, PB, VK, CLI, MS (flûte solo)	3'22	18	MICHELANGELO ROSSI Per non mi dir ch'io moia <i>Il primo libro di madrigali a cinque voci (1620/1650)</i>	LL, IH, AD, RV, GB	4'20
				19	SCIPIONE LACORCIA (1585/95-after 1620) Ahi, tu piangi, mia vita! / Mirami il volto pur <i>Il secondo libro de madrigali a cinque voci (1616)</i>	GFS, LL, CC, SB, VA	5'39
				20	MICHELANGELO ROSSI Moribondo mio pianto <i>Il secondo libro di madrigali a cinque voci (1620/1650)</i>	MP, ELR, TB, AD, GB	3'56



LES CRIS DE PARIS

Sopranos Adèle Carlier (AC), Giulia Fichu Sampieri (GFS), Cécile Larroche (CLa),
Clémence Niclas (CN), Marie Picaut (MP), Michiko Takahashi (MTa),
Marie Théoleyre (MThé)

Mezzo-sopranos Cécile Banquey (CB), Clotilde Cantau (CC), Estelle Corre (EC),
Myriam Jarmache (MJ), Laura Lopes (LL), Juliette Mey (JM)

Contre-ténors Brice Claviez-Homberg (BCH), Evann Loget-Raymond (ELR)

Ténors Safir Behloul (SB), Tarik Bouselma (TB), Alban Dufourt (AD),
Constantin Goubet (CG), Ivar Hervieu (IH), Randol Rodriguez (RR),
Ryan Veillet (RV)

Barytons-basses Virgile Ancely (VA), Renaud Brès (RB), Geoffroy Buffière (GB),
Imanol Iraola (II)

Violes Martin Bauer (MB), Pauline Chياما (PC), Mathias Ferré (MF),
Étienne Floutier (EF), Isabelle Saint-Yves (ISY)

Flûtes Pierre Boragno (PB), Evolène Kiener (EK), Marine Sablonnière (MS),
Benoît Toigo (BT)

Harpes Vincent Kibildis (VK), Caroline Lieby (CLi)

Direction Geoffroy Jourdain

Je n'ai fait cette petite digression que pour calmer l'esprit de certains qui lisent l'histoire de la musique en disant : "Si l'on pouvait composer la musique des anciens, on créerait de grandes choses." Sur ce point, désormais, ils se tairont, car je le leur ai expliqué...

Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555

strana...

Les extravagances musicales de la fin de la Renaissance ont tout pour fasciner l'auditeur contemporain. Auréolée de mystères inaccessibles pour nos esprits modernes, leur capacité à surprendre n'en est que plus forte aujourd'hui ; l'étonnement, l'émerveillement, la curiosité qu'elles induisent, trouvent conjointement leur origine dans leur caractère extraordinaire et la non-compréhension de leurs causes.

En effet, l'étrange, le bizarre, l'extraordinaire ne sont pas des catégories universelles et immuables. Un même jugement énoncé à la Renaissance ou au XXI^e siècle ne désigne donc pas la même réalité ; une musique que l'on qualifierait aujourd'hui de déroutante l'était-elle *semblablement* pour ceux à qui elle était destinée ? Toute appréciation s'exprime en fonction de notions, d'environnements culturels et d'horizons épistémologiques précis. Les audaces ou les licences que nous croyons déceler à l'écoute de ces musiques le sont seulement pour nos oreilles, en grande partie façonnées, voire calibrées – et parfois même acculturées – par des repères qui leur sont postérieurs : l'harmonie tonale et le tempérament égal.

Prenons pour exemple les prodigieuses dissonances qui hantent les derniers madrigaux de Carlo Gesualdo. Elles ont été perçues différemment, parfois louées, parfois décriées, selon les époques et les contextes, et bien qu'elles existent toujours en tant que telles aujourd'hui, il nous est impossible de ressentir dans quelle mesure exactement elles revêtaient un caractère inouï pour les auditeurs du passé. À l'époque où ces madrigaux ont vu le jour, certains intervalles musicaux non préparés chez Monteverdi suscitaient des réactions de stupéfaction, alors que leur écoute ne provoque sur nos oreilles aucune impression inaccoutumée. Imaginer l'étrangeté revient donc à enquêter sur les modalités de son surgissement : qu'est-ce qui est propre à en générer le sentiment ?

Ce que l'on désigne au tournant des XVI^e et XVII^e siècles sous les termes de *stranezze*, *bizzarie* ou *stravaganze* n'existe comme tel que dans l'écart et la prise de distance vis-à-vis de modèles d'un art précédemment parvenu à son point de perfection. Envisagée dans cette perspective, l'étrangeté désignerait une entorse au classicisme, une transgression de la norme. Et à ce titre, la musique de Gesualdo était bien plus respectueuse des règles de l'*ars perfecta* que ne l'était celle de Monteverdi.

Il est certain que la plupart des compositeurs présents dans ce programme, en dérangeant la notion de "conformité", étaient conscients de leur audace, mais il serait anachronique et imprécis de vouloir considérer leurs musiques avant-gardistes comme des manifestes : la génération des musiciens italiens qui succède aux maîtres franco-flamands de la grande Renaissance relève avant tout le défi de se singulariser. Dans les années 1550, ces compositeurs s'attachent à magnifier dans toute leur complexité les règles du *stile antico*, à multiplier les références aux œuvres antérieures, tant pour faire montre de leur talent que pour exercer de façon plus éclatante l'art du détournement et de la subversion. Ils scrutent l'inouï, déploient l'inattendu dans des expérimentations iconoclastes à l'égard de leurs maîtres, échappent ainsi à la pulsion infertile de la répétition, mais sans remettre fondamentalement en question leur allégeance aux règles de la polyphonie que ces derniers avaient sublimées.

Ainsi, en 1555, Nicola Vicentino, avec *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (traité dédié au cardinal Ippolito d'Este), entend d'abord inscrire la théorie musicale contemporaine dans les pas de ses plus illustres prédécesseurs, tout en affirmant ses liens avec la musique de la Grèce Antique. Vicentino y dévoile notamment son invention de l'*archicymbalo*, possédant 31 notes par octave, qui doit permettre de faciliter l'exécution des trois genres de l'Antiquité (diatonique, chromatique et enharmonique) dont il défend l'usage combiné, et ce dans toutes les tonalités.

Nous avons restitué ces échelles en appliquant aux deux harpes triples un accord spécifique qui permet ainsi l'exécution de deux pièces microtonales de Vicentino issues de ce traité : *Musica prisca caput* et *Madonna, il poco dolce*. C'est ce même principe de *scordatura*, élaboré sur un sous-ensemble des hauteurs de la division de Vicentino, qui inspire la démarche de Francesca Verunelli dans *VicentinoOo*.

... armonia ...

Le mot "harmonie" provient du grec ἀρμόζω / *harmózō* : ajuster, faire coïncider, combiner... On lui prête pour origine la manière d'accorder la lyre. Par extension, le terme désigne l'art de faire concorder délibérément entre eux des sons simultanés.

Chez les compositeurs de cet enregistrement, dont le langage harmonique est sans conteste inhabituel, il faut bien avoir à l'esprit que la science musicale ne conçoit pas encore pleinement la notion d'accord au sens moderne du terme. Le système d'écriture musicale est alors régi par le contrepoint : il détermine l'art de l'enchaînement de lignes mélodiques dans le cadre de la polyphonie. L'harmonie n'est pas encore théorisée comme une succession d'accords verticaux, mais comme la résultante de mouvements horizontaux. Ainsi, dissonances et "modulations", même les plus hardies, sont les conséquences du maillage des parties entre elles. Elles se justifient dans une redéfinition des rapports entre texte et musique, et c'est là que se joue la véritable transformation esthétique. La grammaire de ces pièces peut être considérée en ce sens comme "académique" : elle ne remet pas en question le mécanisme de pensée musicale. Sur le plan stylistique, en revanche, ces musiques s'engagent dans une rupture : le sens du tragique, l'expressivité et la théâtralité dont le discours est pétri justifient le recours aux oppositions, aux ambiguïtés, aux asymétries et aux déformations.

Du point de vue philosophique – et c'est là encore un héritage de la Grèce antique –, on peut définir l'harmonie comme le fait pour tous les éléments d'un tout d'être à la place qui leur est destinée, de telle sorte, pour reprendre cette pensée attribuée à Aristote, que "le tout est meilleur que la somme des parties". L'harmonie est une propriété structurelle de ce tout, et dérive ainsi de la pensée polyphonique.

"La somme des parties" de cet enregistrement, bien qu'aucune polyphonie ne totalise ici plus de 5 voix, est de 38 interprètes. En effet, j'ai souhaité poursuivre cette idée qui était déjà présente sur notre disque *Melancholia* et qui consiste à créer une multitude de combinaisons, d'associations de timbres et de tempéraments artistiques, à tracer différentes constellations au sein d'un collectif, pour que les compositions s'éclaircissent les unes les autres à travers ces variations de distributions. J'ai choisi, conformément à des usages largement documentés, d'adjoindre à certaines pièces un continuo d'une ou de deux harpes, de doubler les voix par des instruments (Nenna : *Ecco ò mia dolce pena*), ou également de substituer un instrument (flûte ou viole) à une voix, de sorte que certaines interprétations sont strictement instrumentales (D'India : *In ciò sol differenti*), ou qu'un madrigal peut devenir une pièce soliste pour une voix et consort (Gesualdo : *S'io non miro, non moro*) – pratique dont je défends la pertinence dans les années qui ont vu l'émergence de la monodie et la naissance de l'opéra. Enfin, certains opus sont évidemment aussi interprétés *a cappella* : c'est le cas des madrigaux de Michelangelo Rossi, dont on sait qu'ils devaient être exécutés sans le concours d'instruments et pour lesquels j'é mets l'hypothèse qu'ils étaient certainement orthographiés de sorte à induire le moins d'altérations accidentelles inusitées (doubles bémols ou doubles dièses), et qu'ils pouvaient de fait être transposés en fonction des particularités des effectifs réunis – principe que j'ai appliqué pour deux d'entre eux.

... d'amore

Le genre du madrigal bouillonne de la passion la plus inspirante de la fin de la Renaissance : l'amour non partagé.

Cette thématique est propice au développement des figures de contradiction et d'antithèse propres au "maniérisme" qui irriguent tous les courants artistiques et littéraires de l'époque et illustrent la confusion des émotions et leur inconstance perpétuelle. Les jeux d'oppositions et de réflexivité trouvent avec Guarini ("*je n'ai d'autre issue à la mort que la mort*") ou Marino ("*le concert que tu donnes à ses silences, quand le mien ne se tait jamais*") leurs figures tutélaires. Lorsque la musique s'en saisit à son tour, avec pour objectif de servir le texte au plus près, les gestes nouveaux qui en découlent nourrissent ses ambitions dramaturgiques. Les poèmes sur lesquels vont s'appuyer les expériences nouvelles vont lui permettre d'agir comme "miroir de l'âme". Façonnée de tensions et de déséquilibres, assumant failles et fêlures dramatiques, elle est prête désormais à faire naître l'opéra.

Les textes des madrigaux de cet enregistrement multiplient les paradoxes et les contrastes ("*sort étrange, hélas, que de vivre sans être vivant, et que d'être mort sans en mourir*") qui permettent à la fois de développer des figures musicales illustratives nouvelles (ce qui relève à l'époque du "canto affettuoso", et que l'on dénomme aujourd'hui "figuralisme"), et de procéder à des effets dramatiques spectaculaires.

La quasi-totalité des poèmes réunis ici sont "anonymes". Il est admis que les compositeurs en étaient souvent eux-mêmes les auteurs, pour laisser libre cours à leur recherche d'émancipation et garder "les mains libres", sans avoir à subir le poids de la référence littéraire.

Sur les 13 pièces anciennes de ce programme, 11 reposent sur des poèmes en langue italienne¹ et appartiennent au genre du madrigal. Il s'agit de courtes formes, qui totalisent ici 87 vers en tout, et semblent composer jusqu'à la caricature autant de variations sur un même thème dont le champ lexical appartient au registre de l'amant affligé. On y dénombre 20 occurrences du mot "mort" ou du verbe "mourir" ; 10 occurrences du mot "amour" ou du verbe "aimer" ; 9 pour "pleur(s)" ou "pleurer" ; 11 pour "triste", "douleur", "peine" etc.

Ce recours obsessionnel à des *loci topici* (lieux communs) contribue à l'élaboration d'un corpus cohérent qui, bien que dispersé et étalé sur une cinquantaine d'années, satisfait un goût du temps pour le vertige tragique, à la fois source d'exaltation morbide, et territoire de toutes les ambiguïtés. Il favorise dans ses excès une posture critique, presque ironique, qui manifeste l'autoréférentialité d'un art qui ne parle que de lui-même. Dans cette attitude pour les jeux spéculaires ("*Regarde sur mon visage, et vois cette muette affliction*"), le maniérisme aime à s'observer à l'œuvre et à participer à sa propre déformation ("*comme elle sait contrefaire formes et couleurs*"). "Au cœur de la pratique *di maniera*, écrit Daniel Arasse, c'est l'attention de l'art à sa propre technique qui devient l'objet d'une attention artistique particulière". L'imagination devient à cette époque jouissance réflexive et autonome. "L'arte di maniera" est ainsi un "art de l'art", perpétuellement dans le second degré, qui ne craint pas, à l'instar des anamorphoses picturales, de se défigurer jusqu'à l'abstraction.

GEOFFROY JOURDAIN

¹ Les 2 autres sont écrits en latin, et ne reposent pas sur des descriptions du tourment amoureux : *Musica prisca caput* (Nicola Vicentino) est une dédicace à Ippolito d'Este en même temps qu'un exposé théorique et esthétique. La pièce illustre successivement les genres diatonique, chromatique et enharmonique ; *Calami sonum ferentes* (Cipriano de Rore) évoque le conflit entre le duc Ercole II et son fils Alfonso, qui vit ce dernier quitter Ferrare en 1552 à l'insu de son père pour rejoindre la cour du roi de France Henri II, aux côtés duquel il combattit dans les Flandres.

VicentinoOo

J'ai toujours eu des réserves vis-à-vis du tempérament égal. Pour moi, le *ré* dièse n'est pas un *mi* bémol, même s'il s'agit de la même touche sur un clavier de piano, et bien que la plupart des musiques qui nous environnent ne fassent pas de distinguo entre ces notes. La musique de la Renaissance et du premier baroque établit cette différence chromatique et entreprend même de la mettre en jeu. De telles considérations occupent une place prépondérante dans les discussions que nous avons eues à plusieurs reprises avec Geoffroy pendant les années qui ont précédé la conception de *VicentinoOo*, œuvre pour ensemble vocal soliste et deux harpes.

Au cœur de *VicentinoOo* se trouve l'idée de mettre en relation le Vicentino compositeur de son époque avec le Vicentino visionnaire. En concevant une division de l'octave en 31 intervalles avec l'ambition de retrouver le potentiel expressif du genre enharmonique grec, Vicentino n'agit pas seulement en théoricien, mais ressent et s'approprie de façon manifeste les qualités harmoniques propres au tempérament qu'il élabore. Il me semble que les compositeurs de la Renaissance font preuve d'une sensibilité à la couleur harmonique et d'une finesse dans l'exactitude de leur exécution qui sont très proches des recherches harmoniques de la musique contemporaine.

Les multiples propriétés de la division de Vicentino m'ont incitée à explorer leur potentiel en profondeur. Tout d'abord, en poussant les voix à des limites extrêmes de virtuosité d'intonation. En effet, un degré de cette division correspond à environ 38,71 cents – un intervalle très fin donc. Pour atteindre une telle précision, nous avons développé avec Les Cris de Paris une méthode de travail qui exige des chanteurs qu'ils sortent de leur domaine vocal "normal" et qu'ils s'aventurent dans un rapport radicalement différent avec leur corps, leur son, et surtout leur écoute.

Compte-tenu de l'extrême finesse d'intonation requise par le tempérament vicentinien, la simple position d'une voyelle peut modifier l'intonation de manière significative. Dans *VicentinoOo*, j'ai utilisé le texte comme un instrument générateur d'harmonie. Non pas comme prétexte donc, mais dans son statut le plus profond et le plus archaïque du son, produit par l'appareil phonatoire et ses résonateurs.

Le matériau phonétique de *VicentinoOo* est issu d'extraits de *S'io non miro, non moro*, de *Madonna, il poco dolce*, et de passages du traité de Vicentino. Ces textes sont donc dépouillés de leurs *logos* – l'équivalent en quelque sorte de leur contenu iconographique si on pense à la peinture – et utilisés pour leur potentiel harmonique – c'est-à-dire leur "couleur pure", pour rester dans la métaphore.

La voix est ambiguë car, étant l'expression de notre pensée rationnelle et de notre langage, elle semble "naturellement" détachée du corps. En réalité, la voix est le premier instrument, elle est la première corde vibrante qui produit un son. Il n'y a pas de son plus ancestral et primordial que celui de la voix. Elle transforme le corps humain en un corps vibrant.

Cette approche a ensuite croisé des concepts harmoniques plus propres à la musique électronique : celui de continuum et celui de battement. Le mouvement IV par exemple propose une sorte de modulation harmonique continue, produite avec un gradient si petit qu'il semble imperceptible. Une approche similaire au développement harmonique se trouve dans le V^e mouvement. Le phénomène acoustique des battements, qui génère un rythme entre deux fréquences voisines (le rythme est déterminé par la distance de ces deux fréquences), est approché en tant qu'intervalle "qui crée du temps et de l'espace".

Un élément central de cette œuvre est donc la relation, physique mais aussi philosophique, entre le continu et le discontinu. L'intervalle est une couleur harmonique, mais aussi un gradient de couleur. Que se passe-t-il lorsque ce gradient est si petit (comme le pas vicentinien) qu'il rend ambiguë la distinction entre un saut discret et une transformation continue ?

Enfin, les relations entre spectre harmonique et "inharmonique" déterminent plusieurs aspects de *VicentinoOo*. Dans la plupart des traditions musicales, le "bruit", en rendant l'information harmonique plus complexe et instable, intensifie sa perception. Dans certains mouvements, les composantes non-voisées de la voix et les composantes physiques non-harmoniques des harpes (tout ce qui est lié au corps de l'instrument, à la caisse, au matériau des cordes, à la table d'harmonie) sont mises en valeur et en relation avec les composantes harmoniques les plus pures.

L'œuvre a été conçue pour intégrer spécifiquement plusieurs pièces de la Renaissance en une succession de mouvements interdépendants. C'est l'idée de dialogue qui prédomine ici, de sorte que la pièce ancienne et la pièce contemporaine sont réciproquement nourries de leur proximité. La perception de l'une changera en fonction de l'autre et inversement.

FRANCESCA VERUNELLI

I made this small digression to calm the minds of certain people who read music histories and insist that it would be a great thing if we could produce the music of the ancients. Now that I have enlightened them on this score, they should keep quiet from now on.

Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555, Chapter 16²

strana . . .

The musical extravagances of the late Renaissance have all the ingredients to fascinate the contemporary listener. Shrouded in mysteries that are inaccessible to our modern minds, their capacity to surprise is all the stronger today; the astonishment, the wonder, the curiosity they induce stem from their extraordinary nature and our lack of understanding of their causes.

The strange, the bizarre and the extraordinary are not universal, immutable categories. So it follows that the same judgment pronounced in the Renaissance era and in the twenty-first century does not refer to the same reality; was it the case that music that would be described as disconcerting today was disconcerting *in the same way* for the audience for which it was intended? Any appreciation is expressed in terms of specific notions, cultural environments and epistemological horizons. The audacities and licences that we think we detect when listening to this music are that only to our ears, which have largely been fashioned, indeed calibrated – and sometimes even acculturated – by reference points dating from a later period: tonal harmony and equal temperament.

Take, for example, the prodigious dissonances that haunt the late madrigals of Carlo Gesualdo. They have been perceived differently, sometimes praised, sometimes decried, from one period and context to another, and although those dissonances still exist as such today, it is impossible for us to sense the precise extent to which they were (literally) unheard-of for the listeners of the past. At the time when these madrigals were written, some of the unprepared intervals in Monteverdi's music provoked reactions of amazement, whereas listening to them today does not produce any sense of the unusual in our ears. This means that, to achieve an imaginative grasp of 'strangeness', we must investigate the ways in which it arises: what is it that generates this sensation?

What was designated *stranezze*, *bizzarie* or *stravaganze* at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries exists as such only insofar as it deviates and distances itself from the models of an art that had already attained its point of perfection. Seen in this light, then, 'strangeness' refers to a breach of classicism, a transgression of the norm. And in that respect, Gesualdo's music showed far more respect for the rules of the *ars perfecta* than Monteverdi's.

There can be no doubt that most of the composers featured in this programme were aware of their own daring in disrupting the notion of 'conformity', but it would be anachronistic and inaccurate to regard their avant-garde pieces as manifestos: the generation of Italian musicians who succeeded the Franco-Flemish masters of the High Renaissance had above all to take up the challenge of distinguishing themselves from their predecessors. In the 1550s, these composers set out to add even greater lustre to the rules of the *stile antico* in all their complexity, and to multiply references to earlier works, both to show off their own talent and to practise still more dazzlingly the art of diversion and subversion. They explored the unprecedented, deployed the unexpected in iconoclastic experiments with the achievements of their teachers, and thereby eluded the infertile impulse of repetitiveness, yet without fundamentally questioning their allegiance to the rules of the polyphony which the older generation had sublimated.

For example, Nicola Vicentino's treatise *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (Ancient music adapted to modern practice, 1555; dedicated to Cardinal Ippolito d'Este), sought first of all to situate contemporary music theory in the continuity of its most illustrious predecessors, while asserting its links with the music of Ancient Greece. In particular, Vicentino unveiled therein his invention of the *archicymbalo*, possessing thirty-one notes in each octave, which was intended to facilitate performance of pieces in the three ancient genera (diatonic, chromatic and enharmonic), whose combined use he advocated, in all keys.

We have reconstructed these scales by applying a specific tuning to the two triple harps, thus making it possible to perform two of the microtonal pieces from Vicentino's treatise, *Musica prisca caput* and *Madonna, il poco dolce*. It is this same principle of scordatura, developed on a subsection of the pitches as divided by Vicentino, that inspired Francesca Verunelli's *VicentinoOo*.

. . . armonia . . .

The word 'harmony' derives from the Greek ἀρμόζω / *harmózō*: to fit or join together, to arrange etc. It is thought to have originated in the word for tuning the lyre. By extension, the term refers to the art of intentionally bringing about a concordance between simultaneous musical sounds.

In the case of the composers on this recording, whose harmonic language is undeniably unusual, it is important to bear in mind that the science of music had not yet fully conceived the notion of the 'chord' in the modern sense of the term. The system of musical composition was then governed by counterpoint: it determined the skill of setting a number of melodic lines within the framework of polyphony. Harmony was not yet theorised as a succession of vertical chords, but as the result of horizontal movements. Hence dissonances and 'modulations', even the most daring, were the consequences of the interweaving of the parts, and were justified by a redefinition of the relationship between text and music. This is where the true aesthetic transformation takes place. The grammar of these pieces can be considered as 'academic' in the sense that it does not call into question the mechanism of musical thought. Stylistically, on the other hand, this music represents a break with the past: the sense of tragedy, the expressiveness and theatricality with which the discourse is shaped justify the use of contrasts, ambiguities, asymmetries and distortions.

From a philosophical point of view – and this too is a legacy from ancient Greece – harmony can be defined as the fact that all the elements of a whole are in their proper place, so that, in the words of Aristotle, 'the whole is greater than the sum of its parts'. Harmony is a structural property of this whole, and is thus derived from polyphonic thinking. The 'sum of the parts' of this recording, even though no single polyphonic piece here contains more than five voices, is thirty-eight performers. This is because I wished to pursue the idea already present in our disc 'Melancholia', namely to create a multitude of combinations, associations of timbres and artistic temperaments, to trace different constellations within a collective, so that the compositions shed light on each other through these variations in 'casting'. I have chosen, in accordance with widely documented practice, to add a continuo of one or two harps to certain pieces, to double the voices with instruments (Nenna, *Ecco ò mia dolce pena*), or to substitute an instrument (recorder or viol) for a voice, so that some performances are strictly instrumental (D'India, *In ciò sol differenti*), or a madrigal can become a solo piece for one voice and consort (Gesualdo, *S'io non miro, non moro*) – a practice I defend as appropriate in the years that saw the emergence of monody and the birth of opera. Finally, of course, some of the pieces are also performed *a cappella*. This is the case with the madrigals by Michelangelo Rossi, which we know were intended to be sung without the support of instruments. I hypothesise that they were certainly 'spelt' in the notation in such a way as to entail as few unusual accidentals (double flats or double sharps) as possible, which meant that they could more easily be transposed to suit the specific forces available to perform them – a principle I have applied to two of the madrigals.

² Nicola Vicentino, *Ancient Music Adapted to Modern Practice*, tr. Maria Rika Maniates, ed. Claude V. Palisca (New Haven and London: Yale University Press, 1996), p.109. (Translator's note)

... d'amore

The madrigal genre seethed with the most inspiring passion of the late Renaissance: unrequited love. This theme was conducive to the development of the figures of contradiction and antithesis characteristic of 'Mannerism', which permeated all the artistic and literary movements of the period and illustrated the confusion of the emotions and their perpetual inconstancy. The interplay of oppositions and reflexivity found its tutelary figures in Guarini ('I have no other escape from death than death') and Marino ('the concert that you give has its pauses, but mine never pauses'). When the music took up this interplay in its turn, with the aim of cleaving as closely as possible to the text, the resulting innovative gestures nourished its dramaturgical ambitions. The poems which underpinned the new experiments enabled music to act as a 'mirror of the soul'. Moulded by tensions and imbalances, readily accepting dramatic flaws and rifts, it was now ready to give birth to opera.

The texts of the madrigals on this recording multiply paradoxes and contrasts ('Ah, strange fate, that living be not life, nor dying death') that make it possible for the music to develop new illustrative figures (what was known at the time as 'canto affettuoso', and is called 'figuralism' today) and to achieve spectacular dramatic effects.

Almost all the poems assembled here are 'anonymous'. It is generally admitted that the composers themselves were often the authors, which permitted them to give full rein to their quest for emancipation and allow themselves a 'free hand', without having to suffer under the weight of literary reference. Of the thirteen early pieces in this programme, eleven are settings of poems in Italian³ and belong to the madrigal genre. These are short forms, which come to a total of eighty-seven lines in all, and seem to make up, to the point of caricature, a series of variations on a single theme, whose lexical field is the register of the afflicted lover. There are twenty instances of the noun or adjective 'morte' or the verb 'morire' (to die); ten instances of the noun 'amore' or the verb 'amare' (to love); nine for 'pianto/pianti' or 'piangere' (to weep); eleven for 'triste/tristis/mesto' (sad), 'duolo' (sorrow), 'pena' (pain); and so forth.

This obsessive use of *loci topici* (commonplaces) contributes to the development of a coherent corpus which, although scattered and spread over some fifty years, satisfies the taste of the time for tragic vertigo, at once a source of morbid exaltation and the territory of every kind of ambiguity. In its excesses, it favours a critical, almost ironical stance, manifesting the self-referentiality of an art that speaks only of itself. In this attraction to specular games ('Look upon this face, if you wish to understand this mute affliction'), Mannerism likes to observe itself at work and participate in its own deformation ('How well she can falsify forms and colours!'). 'At the heart of *di maniera* practice,' writes Daniel Arasse, 'it is art's attention to its own technique that becomes the object of special artistic attention.' Hence 'arte di maniera' is an 'art of art', never to be taken at face value, unafraid, like the anamorphoses found in the paintings of the period, to disfigure itself to the point of abstraction.

GEOFFROY JOURDAIN

³ The other two are written in Latin, and are not concerned with depictions of amorous torment. *Musica prisca caput* (Nicola Vicentino) is at once a dedicatory epistle to Ippolito d'Este and a theoretical and aesthetic statement: the piece successively illustrates the diatonic, chromatic and enharmonic genera. *Calami sonum ferentes* (Cipriano de Rore) alludes to the conflict between Duke Ercole II and his son Alfonso, which saw the latter leave Ferrara in 1552 without his father's knowledge to join the court of King Henri II of France, at whose side he fought in Flanders.

VicentinoOo

I've always had reservations about equal temperament. For me, D sharp is not E flat, even though it's the same key on a piano keyboard, and even though most of the music around us makes no distinction between these notes. The music of the Renaissance and early Baroque established this chromatic difference and even set out to make it an element of composition. Such considerations figured prominently in the discussions Geoffroy and I had on several occasions in the years leading up to the conception of *VicentinoOo*, a work for solo vocal ensemble and two harps.

At the heart of *VicentinoOo* is the idea of linking Vicentino as composer of his time with Vicentino as visionary. In conceiving a division of the octave into thirty-one intervals with the aim of rediscovering the expressive potential of the Greek enharmonic genus, Vicentino was not only acting as a theorist, but also clearly sensed and appropriated the harmonic qualities inherent to the temperament he was developing. It seems to me that Renaissance composers showed a sensitivity to harmonic colour and a finesse in the precision of their execution that are very close to the harmonic experiments of contemporary music.

The multiple properties of Vicentino's division prompted me to explore their potential in depth. First of all, by pushing the voices to the extreme limits of intonational virtuosity. One degree in his division corresponds to about 38.71 cents – a very narrow interval indeed. To achieve such precision, we developed a working method with Les Cris de Paris that requires the singers to move outside their 'normal' vocal sphere and venture into a radically different relationship with their bodies, their sound, and above all the way they listen.

Given the extreme intonational refinement demanded by Vicentino's temperament, the mere position of a vowel can significantly alter the intonation. In *VicentinoOo*, I used the text as an instrument to generate harmony. Not as a pretext, then, but in its deepest and most archaic status as sound, produced by the vocal apparatus and its resonators.

The phonetic material for *VicentinoOo* is provided by extracts from *S'io non miro, non moro* and *Madonna, il poco dolce*, and passages from Vicentino's treatise. These texts are stripped of their *logos* – the equivalent of their iconographic content, if we think in terms of painting – and used for their harmonic potential – their 'pure colour', to stick to the same metaphor.

The voice is ambiguous because, as the expression of our rational thought and language, it seems 'naturally' detached from the body. Yet, in reality, the voice was the first instrument, the first vibrating cord that produced sound. There is no sound more ancestral and primordial than that of the voice. It transforms the human body into a vibrating body.

This approach then intersected with harmonic concepts more specific to electronic music: those of continuum and beat. Movement IV, for example, presents a kind of continuous harmonic modulation, produced with a gradient so small as to seem imperceptible. A similar approach to harmonic development can be found in the fifth movement. The acoustic phenomenon of beats, which generates a rhythm between two neighbouring frequencies (the rhythm is determined by the distance between these two frequencies), is approached as an interval 'that creates time and space'.

A central element of the work is therefore the relationship, both physical and philosophical, between the continuous and the discontinuous. The interval is a harmonic colour, but also a gradient of colour. What happens when this gradient is so small (like Vicentino's step) that it makes the distinction between a discrete leap and a continuous transformation ambiguous?

Finally, the relations between harmonic and 'inharmonic' spectra determine several aspects of *VicentinoOo*. In most musical traditions, 'noise' intensifies the perception of harmonic information by making it more complex and unstable. Here, in some movements, the unvoiced components of the voice and the non-harmonic physical components of the harps (everything that has to do with the body of the instrument, the soundbox, the material of the strings, the soundboard) are given prominence and associated with the purest harmonic components.

The work was conceived specifically to be integrated with several Renaissance pieces in a succession of interdependent movements. It is the idea of dialogue that predominates here, so that the early and contemporary pieces are mutually nourished by their proximity. The perception of each of them will change according to its surroundings.

FRANCESCA VERUNELLI
Translation: Charles Johnston

1 | **Ecco ò mia dolce pena**

Auteur inconnu

Ecco ò mia dolce pena,
Ecco ch'io parto, e moro,
Ne veggio, ah! lasso, in tanto,
Versar stilla di pianto
Da begli occhi ch'adoro.
Crudellissima voglia,
Voi mi fate morir di doppia doglia.

Voyez, oh ma douce peine,
voyez que je pars, et que partant, je meurs,
de ne voir, hélas,
aucune larme perler
de ces beaux yeux que j'adore.
Cruellissime rigueur,
vous me faites mourir d'une double douleur.

Behold, O my sweet sorrow,
Behold, I depart, and die,
And yet, alas, I do not see
A single teardrop shed
By those beautiful eyes that I adore.
Most cruel desire,
You make me die of a double grief.

2 | **Misero che farò**

Auteur inconnu

Misero che farò dirò ch'io moro,
Fiera stell'empia sorte,
Ahi non sia ver,
Perche colei ch'adoro,
Gioisce di mia morte,
Amor, dammi tu aita
O levami la vita.

Misérable, que faire ? Je le dis, j'en mourrai.
Sort cruel, implacable destinée,
hélas, se peut-il
que celle que j'adore
se réjouisse de ma mort ?
Amour, viens-moi en aide
ou ôte-moi la vie.

Wretched me, what will I do? I will say that I die.
Cruel fate, merciless destiny,
Alas, let it not be true!
She whom I adore
Rejoices in my death!
Love, grant me your aid,
Or take my life from me.

3 | **Io pur respiro**

Auteur inconnu

Io pur respiro in così gran dolore
E tu pur vivi, o dispietato core.
Ahi, che non vi è più speme
Di riveder il nostro amato bene!
Deh, Morte, danne aita,
Uccidi questa vita!
Pietosa ne ferisci, e un colpo solo
A la vita dia fin ed al gran duolo.

Je respire encore dans ma douleur immense,
tandis que toi tu vis, ô cœur impitoyable.
Hélas, puisqu'il n'y a plus aucun espoir
de revoir notre bien-aimée,
de grâce, Mort, viens-moi en aide,
tue cette vie !
Par pitié, frappe ! Et que ce coup fatal
donne fin à ma vie et à mon immense peine.

Do I still breathe amid such grief,
And do you still live, O pitiless heart?
Alas, no hope is left
Of ever seeing our beloved again!
Ah, Death, grant me your aid,
Slay this life!
In mercy strike me down, and let one blow
Bring to an end my life and my great sorrow.

4 | **O miseria d'amante**

GIAMBATTISTA GUARINI (1538-1612)

O miseria d'amante
Fuggir quel che si brama
E paventar quella beltà che s'ama!
Io moro, e se cercando
Vo pietà del mio male
Più de la morte è la pietà mortale.

Oh infortune de l'amant
qui fuit l'objet même qu'il désire
et craint la beauté qu'il adore !
Je meurs, et cherchant
quelque pitié à mon mal,
plus que la mort, la pitié m'est mortelle.

Oh, the misery of a lover,
To flee the object he desires
And fear the beauty whom he loves!
I die, and if, in seeking,
I wish pity for my suffering,
Yet, more than death itself, pity is fatal to me.

Così vo trapassando
Di pena in pena e d'una in altra sorte,
Nè scampo ho dal morir altro che morte.

Ainsi je vais, de peine en peine,
d'un état passant à un autre,
et n'ai d'autre issue à la mort que la mort.

Thus I go on, passing
From affliction to affliction and one fate to another,
And have no other escape from death than death.

5 | **Moro, lasso, al mio duolo**

Auteur inconnu

Moro, lasso, al mio duolo,
E chi mi può dar vita,
Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!
O dolorosa sorte,
Chi dar vita mi può, ah!, mi dà morte.

Je meurs, hélas, de ma douleur,
et celle qui peut me donner la vie,
las, me tue en me refusant secours !
Ô destin douloureux !
Qui peut me donner vie, ah ! me donne la mort.

I die, alas, of my sorrow,
And she who can give me life,
Alas, kills me and will not grant me her aid!
Ah, grievous fate!
She who can give me life, alas, gives me death!

6 | **Strana armonia d'amore** (prima parte)
GIAMBATTISTA MARINO (1569-1625)

Strana armonia d'amore,
Anch'egli al tuo cantar forma il mio core.
Son del canto le chiavi
I begl'occhi soavi,
Son le not'e gli'accenti
I miei pianti e i lamenti;
I sospiri i sospiri: acuti e gravi
Son'anco i miei tormenti.

Étrange harmonie d'amour,
ton chant façonne aussi mon cœur.
Les clefs de ton chant
sont des yeux suaves,
les notes et les accents
sont mes pleurs et mes plaintes ;
les soupirs, les soupirs aigus et les graves,
ce sont encore mes tourments.

Strange harmony of Love!
He too moulds my heart to your singing.
The clefs of the melody
Are your fair sweet eyes;
The notes and the intonations
Are my tears and laments;
The rests, my sighs; the high and low notes
Are also my torments.¹

8 | **VicentinoOo I** sur le texte de **Madonna, il poco dolce** [11]

9 | **Musica prisca caput**
NICOLA VICENTINO (1511-1575/76)

Musica prisca caput tenebris modo sustulit altis
Dulcibus ut numeris priscis certantia factis
Facta tua, Ippolite, excelsum super aethera mittat.

L'ancienne musique a resurgi de l'obscurité,
ainsi, désormais, comme les hauts faits du passé, les
douces proportions antiques, Hippolyte, célèbrent
tes exploits jusque dans les cieux.

Ancient Music has recently raised her head,
So that, in sweet antique measures, competing with
former feats,
She might send your exploits, Ippolito, high above
the heavens.

11 | **Madonna, il poco dolce**
Auteur inconnu

Madonna, il poco dolce e il molto amaro,
Il breve riso, il troppo lungo pianto,
M'hanno ridotto a tanto
Che'l pianger semp'r e sospirar mi è caro.

Ma Dame, si peu de douceur et grande amertume,
si bref sourire et trop longue peine,
m'ont amoindri tant et tant
que pleurer toujours et soupirer me sont chers.

My Lady, so little sweetness and so much bitterness,
Such brief smiles and such long lamenting,
Have so greatly diminished me
That constant weeping and sighing has grown dear
to me.

12 | **VicentinoOo III**
NICOLA VICENTINO

(...) Intender facciamo la dolcezza di questa armonia, di cui
senza modo invaghiti,
Si sono con ogni esquisita diligenza per impararla
affaticati.

Faisons entendre la douceur de cette harmonie dont
ils se sont démesurément épris, et pour laquelle ils
se sont exercés sans relâche et avec une exquise
diligence.

... I have made them appreciate the sweetness
of this harmony, of which they have themselves
become so inordinately fond, and which they have
striven to learn with the most extraordinary zeal.

13 | **Calami sonum ferentes**
GIOVANNI BATTISTA PIGNA (1529-1575)

Calami sonum ferentes Siculo levem numero
Non pellunt gemitus pectore ab imo nimium graves:
Nec constrepente sunt ab Aufido revulsi.
Musa quae nemus incolis Sirmionis amoenum,
Reddita qua lenis, Lesbia dura fuit;
Me adi recessu principis mei tristem.
Musa deliciae tui Catulli
Dulce tristibus his tuum iunge carmen avenis.

Le son des chalumeaux jouant une sicilienne légère
ne saurait chasser les soupirs au fond de ma
poitrine,
pas plus que les flots mugissants du fleuve Aufidus.
Ô Muse, qui habites l'adorable forêt de Sirmio,
toi qui fus aussi aimable que Lesbia était dure,
viens à moi qui suis affligé du départ de mon Prince.
Ô Muse, toi qui fais les délices de ton Catulle,
prête ta douce et triste chanson à ces instruments.

The calami, producing a light sound in the Sicilian
measure,
Do not banish the all too heavy sighs from the depth
of my bosom,
Nor they have been torn from me by the roaring
waters of the Aufidus.
O Muse, you who haunt the pleasant woods of
Sirmio
And who softened the heart of cruel Lesbia,
Come to me who am saddened by the absence of
my prince.
O Muse who delighted your dear Catullus,
Join your sweet song to these sad shepherd's pipes.

¹ The Italian has yet another layer of meaning here: 'acuti e gravi / Son anco'i miei tormenti' also means 'my torments are intense and severe'. (Translator's note)

14 | **VicentinoOo IV** sur le texte de **S'io non miro non moro** [15]

15 | **S'io non miro, non moro**

Auteur inconnu

S'io non miro, non moro,
Non mirando, non vivo;
Pur morto io son
Nè son di vita privo.
O miracol d'amore,
Ahi, strana sorte,
Che'l viver non fia vita,
E'l morir morte.

Ne point vous voir pour ne point en mourir,
mais ne point vivre de ne point vous voir.
Ainsi suis-je mort,
mais non point privé de vie.
Oh prodige d'amour,
sort étrange, hélas,
que de vivre sans être vivant,
et que d'être mort sans en mourir.

If I do not look [*upon my lady*], I do not die;
If I do not look, I do not live;
Thus I am dead,
Yet not devoid of life.
O miracle of love!
Ah, strange fate,
That living be not life,
Nor dying death!

16 | **VicentinoOo V**

NICOLA VICENTINO

(...) delle voci mobili e immobili, e di quelle che del tutto non sono mobili, ne del tutto immobili.

(...) des voix mobiles et immobiles, et de celles qui ne sont ni tout à fait mobiles, ni tout à fait immobiles.

. . . of the mobile and immobile voices, and of those that are neither entirely mobile, nor entirely immobile.

17 | **In ciò sol differenti** (Strana armonia d'amore - seconda parte)

GIAMBATTISTA MARINO (1569-1625)

In ciò sol differenti,
Donna, che quel concerto, che tu fai,
Ha le sue pose,
Il mio non posa mai.

C'est en cela que nous différons,
ma Dame : le concert que tu donnes
a ses silences,
quand le mien ne se tait jamais.

In this only are we different,
Lady: the concert that you give
Has its pauses,
But mine never pauses.

18 | **Per non mi dir ch'io moia**

CESARE RINALDI (1559-1636)

Per non mi dir ch'io moia,
Dicemi ch'io non l'ami
Quest'empia, e par che brami,
Togliendomi l'amor, tormi la noia.
S'amor è vita e gioia,
Priva d'amor non morrà l'alma mia?
Donna fallace e ria,
Come sa ben mentir form'e colori:
Tanto è dir "non amar"
Quanto è dir "mori" !

Plutôt que de m'enjoindre de mourir,
elle me dit de ne point l'aimer,
cruelle, et elle feint le dessein,
en m'enlevant l'amour, de m'épargner la peine.
Si l'amour est vie et joie,
comment d'amour privée, mon âme ne mourrait-elle point ?
Femme trompeuse et perverse,
comme elle sait contrefaire formes et couleurs :
dire : "Ne m'aime pas"
c'est pourtant bien me dire : "Meurs" !

So as not to tell me to die,
She tells me not to love her,
That pitiless Lady, and so it seems she wishes,
In depriving me of love, to relieve me of grief.
If love is life and joy,
Deprived of love, will my soul not die?
Deceitful and wicked Lady,
How well she can falsify forms and colours:
To say "Do not love"
Is tantamount to saying "Die"!

19 | **Ahi, tu piangi, mia vita! / Mirami il volto pur**

Auteur inconnu

Ahi, tu piangi, mia vita!
Tu piangi e piang'anch'io,
Ch'egli è quel che tu vers'il pianto mio.

Ah, tu pleures, ma vie !
Tu pleures et je pleure moi aussi,
car elles sont miennes ces larmes que tu répands.

Ah, you weep, my life!
You weep and I weep too,
For the tears you shed are mine.

Mirami in volto pur, se intender fai
Muta doglia e vedrai
Per pietà, per amore,
Morir l'anima mia nel tuo dolore.

Regarde mon visage, vois
sa muette affliction ; tu y liras
que par pitié et par amour,
c'est dans ta douleur que mon âme se consume.

Just look upon my face, if you wish to understand
Mute affliction, and you will see
That, out of pity and love,
My soul is dying in your grief.

20 | **Moribondo mio pianto**

Auteur inconnu

Moribondo mio pianto
Mesto figlio de' lumi,
Ch'indarno con tuoi fiumi
Tenti ammolir chi di macigno ha il vanto;
Rientra d'onde usciti
E mutato in veleno,
Tronca i destin miei tristi
Con attoscarmi amaramente il seno.
Che più tanto soffrire?
O gradir o morire.

Mon languissant chagrin,
triste fruit de mes yeux,
toi qui en vain par tes flots
tentes d'adoucir d'un roc la fierté,
retourne à ta source,
change-toi en venin,
écourte mon triste sort
en déversant ton amertume en mon sein.
À quoi bon tant souffrir ?
Épanouis-toi ou meurs.

Traductions : Geoffroy Jourdain

My dying tears,
Sad children of my eyes,
Who attempt in vain, with your streams,
To soften one who has the quality of a rock,
Return whence you came
And, transformed into poison,
Cut short my miserable destiny
By pouring your bitter venom into my breast.
Why should I suffer any longer?
Either submit, or die.

Translations: Charles Johnston

Les Cris de Paris – Geoffroy Jourdain

All titles available in digital format (download and streaming)

Melancholia

BYRD, GESUALDO, etc.
Madrigals and motets around 1600
CD HMM 902298

“C'est une atmosphère pleine d'ombres et de soupirs qui enveloppera l'auditeur, au fil d'un parcours où la musique se nimbe de clair-obscur. Pourtant, nul risque de monotonie, tant les visages de la mélancolie y prennent des expressions contrastées.”

– **La Croix**

‘The singers make a beautifully balanced sound with impressive fluency across each style...there is a pleasing tension between a consort blend and the vital quirkiness of individual voices... Jourdain's pairing of serpent, cornet and viols brings a gloriously rich hue to Byrd's music. To bastardise Victor Hugo, never was there such pleasure in being sad.’

– **Gramophone**

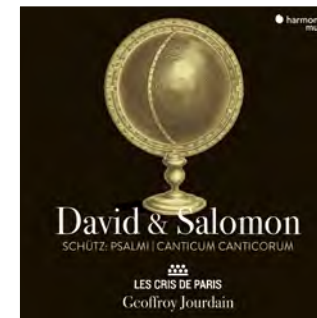


LUCIANO BERIO

Berio To Sing
Folk Songs – Cries of London
Sequenza III – Michelle II...
Lucile Richardot
CD HMM 902647



HEINRICH SCHÜTZ
David & Salomon
Psalmi, Canticum Canticorum
CD HMM 905346



Passions

MONTEVERDI, CAVALLI, LOTTI, etc.
Venezia 1600-1750
CD HMM 902632

“[...] une merveille d'équilibre, entre tendresse méditative, intense ferveur et exubérance. À découvrir, passionnément.”

– **Classica**

“Le programme de Geoffroy Jourdain est savant, mais ses interprètes touchent droit au cœur.”

– **La Vie**

“La rhétorique de Geoffroy Jourdain – dynamiques puissantes et maîtrisées, subtile attention aux équilibres, fusion du verbe et de l'affect – est servie par des interprètes merveilleusement ductiles.”

– **Diapason**

‘This disc is a fine evocation of Baroque passions in every sense and one that keeps giving beyond the first few hearings. Absolutely not to be missed.’

– **Gramophone**



Les Cris de Paris remercient chaleureusement Isabelle Battioni, Pierre Bornachot et les équipes du Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay, Luc Bouniol Laffont et Laurent Muraro, ainsi que Cecilia Balestra.



LES CRIS DE PARIS

Les Cris de Paris sont soutenus par le Ministère de la Culture (DRAC Île-de-France), la Région Île de France et la Ville de Paris.



Les Cris de Paris | Geoffroy Jourdain
Antoine Boucon, Estelle Corre et Diane Geoffroy

www.lescrisdeparis.fr



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

Production Les Cris de Paris © 2025

Enregistrement : novembre 2023, septembre et octobre 2024,

Église protestante allemande, Paris IX^e (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique et prise de son: Alban Moraud assisté d'Alexandra Evrard

Montage : Alban Moraud et Alexandra Evrard

Mastering : Alexandra Evrard

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

Illustration : Extrait d'une planche anatomique ancienne. AKG-images / John Parrot / Stocktrek Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
lescrisdeparis.fr
francescaverunelli.com