



Alla turca

FUX CALDARA BADIA

Monika Mauch

ENSEMBLE CAPRICE

Matthias Maute

Johann Joseph Fux
Antonio Caldara
Carlo Agostino Badia

Alla turca

Œuvres instrumentales et vocales à la cour de Charles VI à Vienne

Monika Mauch SOPRANO

ENSEMBLE CAPRICE

Matthias Maute

Matthias Maute, Sophie Larivière FLÛTES À BEC | *RECORDERS*
Olivier Brault, Chloe Meyers VIOLONS BAROQUES | *BAROQUE VIOLINS*
Susie Napper VIOLONCELLE | *CELLO*
Guy Ross THÉORBE | *THEORBO*
Ziya Tabassian PERCUSSIONS | *PERCUSSION*
Alexander Weimann CLAVECIN, ORGUE | *HARPSICHORD, ORGAN*

Johann Joseph Fux (1660-1741)

- 1 | **Partita «Turcaria», K. 331** [8:31]
PER DUE FLAUTI, DUE VIOLINE E BASSO
Turcaria – Passacaglia (Andante) – Janitschara – Posta Turcica
- 2 | **Ave Regina, K. 205** [4:33]
PER SOPRANO, DUE VIOLINE E BASSO
- 3 | **Sonata al Santo Sepolcro, K. 376** [3:41]
PER DUE FLAUTI E BASSO
Presto – Adagio – Allegro

Carlo Agostino Badia (1672-1738)

- Cantata «La Fenice»** [15:09]
PER SOPRANO, DUE FLAUTI, DUE VIOLINE E BASSO
(Premier enregistrement mondial | *World premier recording*)
- 4 | **Recitativo, Aria "Va gustuold'augei canori"** [3:13]
- 5 | **Recitativo, Aria "Nel morir sempre rinasce"** [6:32]
- 6 | **Recitativo, Aria "Fascia il tempo quanto sà"** [2:28]
- 7 | **Recitativo, Aria "D'immortale il priom vanto"** [2:56]

Antonio Caldara (1670-1736)

- 8 | **Sinfonia n° 12 «La passione di Gesù Signor nostro»** (1730) [5:05]
PER DUE FLAUTI E BASSO
Grave – Allegretto – Allegro

Johann Joseph Fux

- 9 | **Alma redemptoris, K. 185** [4:51]
PER SOPRANO, DUE VIOLINE, VIOLONCELLO E BASSO

Sonata per flauto, due violine e basso continuo en ré mineur [10:52]
(Reconstitution : Matthias Maute)
- 10 | **Andante** [3:36]
- 11 | **Allegro** [2:44]
- 12 | **Andante** [2:09]
- 13 | **Rigaudons I et II** [2:23]
- 14 | **Laetare turba caelitem, E. 80** [6:06]
Allegro – Recitativo – Aria (Allegro)
- 15 | **Sonata da chiesa, K. 320** [5:38]
PER DUE FLAUTI E BASSO
Andante – Passacaglia
- 16 | **Ave Regina, K. 206** [3:05]
PER SOPRANO E BASSO
- 17 | **Alma redemptoris, K. 187** [3:40]
PER SOPRANO, DUE VIOLINE, VIOLONCELLO E BASSO



Vienne fut l'une des cités les plus brillantes de l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles. Les Habsbourg en avaient fait la capitale administrative du Saint Empire romain germanique. Mécènes aussi généreux qu'éclairés, les différents empereurs qui se sont succédé ont démontré un intérêt sérieux et soutenu pour les arts en général. Mais ce fut dans le domaine de la musique qu'ils s'illustrèrent le plus.

En effet, ils ne furent pas que des amateurs avertis : armés d'une solide formation musicale, ils pratiquèrent le chant ou jouèrent d'un instrument à un niveau quasi professionnel. Plusieurs empereurs furent eux-mêmes compositeurs. Parmi ceux-ci figurent Ferdinand III (qui régna de 1637 à 1657), Léopold I^{er} (1658-1705), Joseph I^{er} (1705-1711) et Charles VI (1711-1740). À côté de pièces instrumentales pour diverses formations et de la musique d'église, leur production comprenait également des œuvres de grande envergure comme des opéras et des oratorios.

Second fils de Léopold I^{er}, Charles VI (1685-1740) succéda en 1711 à son frère Joseph I^{er}. Pendant le règne de ce dernier (1705-1711), il fut prétendant à la couronne d'Espagne, sous le nom de Charles III. Il avait alors établi sa cour à Barcelone. De retour à Vienne, il fut, comme ses prédécesseurs, un grand mécène et un ardent défenseur de la musique italienne. De fait, les Habsbourg avaient tissé depuis longtemps des liens étroits avec l'Italie : ce fut sous le règne de Maximilien II (1564-1576) que débuta l'arrivée massive de musiciens italiens à la cour de Vienne. Charles fut un excellent claveciniste. Passionné d'opéra, il aimait en diriger à l'occasion, comme ce fut le cas pour quelques représentations de l'*Euristeo* de Caldara et de l'*Elisa* de Fux. Il composa un certain nombre d'œuvres, mais aucune ne nous est parvenue. Grand

collectionneur d'œuvres d'art, il appréciait également la poésie et il nomma poètes de la cour des écrivains de premier plan comme Zeno, en 1714, et Métastase, en 1729. Charles VI n'eut pas de fils. La ratification de la pragmatique sanction permit à sa fille Marie-Thérèse de lui succéder.

Fils de paysans pauvres, Johann Joseph Fux (1660-1741) naquit à Hirtenfeld, non loin de Graz. Il démontra très jeune de grandes aptitudes pour la musique, mais l'on sait très peu de choses sur ses premières années de formation. Son premier maître de musique fut probablement J.H. Peintinger, organiste de l'église paroissiale de Graz. En 1680, Fux fut admis à l'université de Graz, une institution dirigée par les Jésuites. L'année suivante, il fut reçu au Ferdinandeum de cette ville. En 1683, il poursuivit ses études à l'université jésuite d'Ingolstadt. Il voyagea probablement en Italie et entra quelques temps après au service d'un évêque hongrois qui séjournait régulièrement à Vienne. C'est là que Léopold I^{er} put entendre des messes de Fux. En 1696, Fux occupa la fonction d'organiste de la Schottenkirche de Vienne. Il s'était marié peu de temps auparavant. Deux ans plus tard, Léopold I^{er} lui accorda le titre de Hofkomponist (compositeur de la cour). En 1700, Fux se rendit à Rome pour prendre des leçons de Pasquini. De retour à Vienne, il se vit confier, en 1705, la charge de vice-Kapellmeister (vice-maître de chapelle) à la cathédrale Saint-Étienne. Il y devint Kapellmeister en 1712. Après avoir de nouveau servi comme compositeur de la cour pendant le court règne de Joseph I^{er}, Fux se vit offrir par Charles VI, en 1713, le poste de vice-Kapellmeister à la cour impériale, puis, en 1715, celui de Kapellmeister. Il occupa ce poste, le plus prestigieux de tous, jusqu'à sa mort.

Le moment fort de la carrière de Fux fut certainement la présentation de son opéra *Costanza e Fortezza* à Prague, en 1723, lors des festivités entourant le couronnement de Charles VI comme roi de Bohême. Fux, atteint de la goutte, ne put diriger son œuvre. Ce fut Caldara qui s'en chargea.

L'ouvrage le plus célèbre de Fux demeure le *Gradus ad Parnassum*. Ce remarquable traité de contrepoint fut dédié à Charles VI, qui avait étudié cet art avec Fux. L'empereur lui-même finança la publication de l'ouvrage, qui parut à Vienne en 1725.

Les Habsbourg se firent les plus ardents partisans de la Contre-Réforme en Europe centrale. Et c'est pour marquer cet attachement que l'empereur exigeait que la musique, qui était au cœur même du *Gottesdienst*, du service divin, soit toujours de grande qualité.

Fux composa environ 80 messes, une quinzaine d'oratorios, trois *Requiem*, ainsi que des dizaines de motets, d'antiennes et d'autres pièces reliées aux divers offices. Il faut ajouter à ce nombre la cinquantaine de sonates d'église qui remplaçaient le graduel, entre l'épître et l'évangile. La sonate d'église ne possède pas de forme fixe, mais elle se compose en général de mouvements lents graves, souvent homophoniques et de mouvements rapides dans le style fugué. Habituellement, les rythmes de danses, associés aux plaisirs profanes, sont exclus, si l'on excepte des danses majestueuses comme la chaconne et la passacaille (comme dans la *Sonata da chiesa*, K. 320), qui sont souvent le prétexte à de savantes variations. L'utilisation de danses à caractère plus nettement profane, comme les Rigaudons de la *Sonata per flauto*, due violine e basso continuo en ré majeur, est typique du baroque tardif, alors que la délimitation entre la sonate d'église et la sonate de chambre était devenue moins stricte.

Le titre de la *Sonata al Santo Sepolcro*, K. 376 fait référence à un genre musical populaire à Vienne, le *sepolcro*, qui était une forme d'oratorio qui avait lieu les jeudi et vendredi saints. Le *sepolcro*, qui faisait revivre la Passion du Christ, ne comportait qu'une seule partie, et avait recours à des décors (le tombeau du Christ) et à une mise en scène.

La *Partita «Turcaria»*, K. 331 est une suite de danses extraite du recueil *Concentus musico-instrumentalis*, qui fut publié à Nuremberg en 1701. L'œuvre fut dédiée à Joseph I^{er}, qui assumait probablement les coûts de l'impression. La *Turcaria* porte le sous-titre de *Portrait musical du siège de Vienne par les Turcs en 1683*. Le siège valut à la ville d'importants dégâts, mais l'armée turque fut défaite le 13 septembre de cette année : les soldats s'enfuirent en abandonnant armes et butin, d'où le caractère caricatural de cette turquerie.

L'*Ave Regina* et l'*Alma redemptoris* sont au nombre des antiennes mariales (avec le *Salve Regina* et le *Regina caeli*) qui sont chantées à la fin de l'office de complies. L'*Alma redemptoris* prend place de l'Avent au 2 février, tandis que l'*Ave Regina* est chanté du 2 février à Pâques. Dans l'*Ave Regina*, K. 205, la voix se voit confier la mélodie grégorienne en valeurs longues, en guise de cantus firmus qui soutient le jeu contrapuntique des instruments. Ce dépouillement de la partie vocale met au premier plan la compréhension du texte, ce qui était, avec l'expression grave, l'essence même de la musique sacrée, selon les principes établis par le concile de Trente. L'écriture de l'*Ave Regina*, K. 206 se rapproche davantage de la cantate napolitaine, mais avec une certaine retenue dans la partie vocale (la déclamation est presque syllabique), à la seule exception des vocalises sur le «o» de *speciosa*. C'est un peu le même principe que Fux a utilisé pour les deux *Alma redemptoris*, K. 185 et K. 187, mais avec un tissu plus dense, renforcé par le dialogue en contrepoint des deux violons d'une part, et par celui des instruments de la basse continue d'autre part. Ces deux antiennes comportent davantage de vocalises qui mettent en valeur certains mots clés, tels *Mater* et *maris*.

Le motet *Laetare turba caelium*, E. 80 est un chant de réjouissance riche en figuralismes qui atteint son paroxysme dans les envolées de l'*Alleluia* final. Ici encore, il faut noter la richesse du jeu contrapuntique entre les deux violons qui savent toutefois faire silence pour laisser place à la voix accompagnée, pendant un moment, par la basse continue seule.

Le Vénitien Antonio Caldara (v.1670-1736) fut probablement l'élève de G. Legrenzi à Saint-Marc. Violoncelliste et gambiste habile, Caldara excella aussi sur les instruments à clavier. Il débuta sa carrière comme maestro di cappella da chiesa e dal teatro de Ferdinando Carlo, duc de Mantoue, de 1699 à 1708. En 1708, il partit pour Rome, où une représentation de son oratorio *Il martirio di S. Caterina* eut lieu au palais du cardinal Ottoboni. À l'occasion, Caldara rencontra A. Scarlatti, Pasquini, Corelli ainsi que le jeune Haendel. Il partit ensuite pour Barcelone, à la cour du prétendant au trône Charles III (le futur Charles VI). Au début de 1709,

Caldara se rendit de nouveau à Rome, pour entrer au service du prince Ruspoli. Il revint à Vienne en 1712, dans l'espoir d'obtenir un poste à la cour. Son souhait ne se réalisa qu'en 1716, alors qu'il fut nommé vice-Kapellmeister de la cour, succédant à Fux qui venait d'être nommé Kapellmeister. Charles VI tint Caldara en si haute estime, qu'il lui accorda, à partir de 1729, un salaire plus élevé que celui du Kapellmeister Fux !

Caldara fut un compositeur incroyablement prolifique : le catalogue de ses œuvres compte plus de 3400 titres ! Au milieu des 90 opéras, des 43 oratorios et de la multitude de cantates, de messes et de motets, la musique instrumentale de Caldara occupe très peu de place, si ce n'est les deux recueils de sonates publiés en 1693 et en 1699. Toutefois, un manuscrit, conservé dans les archives du monastère des Minorites, à Vienne, contient douze *sinfonie* qui sont, en fait, des morceaux destinés à servir d'introduction à des oratorios composés par Caldara entre 1718 et 1735. La Sinfonia n° 12 est l'ouverture de l'oratorio *La passione di Gesù Signor nostro*, composé en 1730. À l'époque, le terme « *sinfonia* » désignait une pièce instrumentale sans structure précise, bien qu'il ait souvent été associé à l'ouverture d'opéra napolitain en trois parties (vif-lent-vif). Cependant, l'alternance lent-vif-lent-vif des mouvements de la Sinfonia n° 12, l'homophonie austère (mais chantante) des mouvements lents et l'écriture contrapuntique des mouvements rapides permettent d'identifier cette pièce comme une sonate d'église.

Carlo Agostino Badia (1672-1738) naquit probablement à Venise. On ne sait rien de ses années de formation. Dès 1691, il se retrouva à la cour d'Innsbruck, où son oratorio *La sete di Cristo in croce* fut créé. L'année suivante, il occupa le poste de compositeur de la cour d'Eleonora Maria, veuve du roi de Pologne et belle-sœur de l'empereur Leopold 1^{er}. Badia accompagna Eleonora Maria à Vienne en 1693, où il fut promu, le 1^{er} juillet 1694, compositeur à la cour impériale. Il demeura à ce poste pendant 44 ans durant lesquels il fut au service de trois empereurs. Si Badia fut le compositeur privilégié de Léopold 1^{er}, son étoile pâlit quelque peu sous le règne de Charles VI qui lui préféra Fux et Caldara.

Badia fit partie de la première génération de compositeurs qui implantèrent à la cour de Vienne les innovations du baroque tardif italien. Il intégra à ses opéras et à ses oratorios des ritournelles et des *sinfonie* plus développées, dans lesquels n'hésita pas à incorporer de plus nombreux passages pour instrument soliste (influence du concerto de soliste). Badia rechercha également une plus grande variété de combinaisons instrumentales. C'est lui qui fit connaître le principe du concerto grosso à la cour de Vienne.

Outre les 25 opéras et les 41 oratorios qui nous sont parvenus, Badia a composé 45 cantates. Douze de ces cantates furent publiées à Nuremberg en 1699, sous le titre de *Tributi armonici*. La majeure partie des cantates de Badia s'apparentent à la cantate romaine qui privilégiait une écriture pour voix seule (soprano ou alto) et basse continue. Par contre, une dizaine de cantates se conforment au type de la cantate napolitaine. C'est le cas de la cantate *La Fenice* (Le Phénix) qui comporte quatre arias da capo introduites par des récitatifs secco (où la voix est accompagnée de la seule basse continue). Dans la première et dans la dernière aria, la voix est soutenue par tout l'ensemble instrumental, alors que, dans la deuxième aria, la voix dialogue avec la flûte à bec. Dans la troisième aria, c'est au tour du premier violon de se joindre à la voix.

Le texte d'inspiration mythologique ainsi que le caractère pastoral de l'œuvre laissent croire que cette œuvre fut fort possiblement destinée à un public de fins connaisseurs, tels que l'on pouvait en retrouver dans les *accademie* de Rome, ville où Badia (et aussi Caldara) avait séjourné à quelques reprises. On sait également que la cour de Vienne était en contact étroit avec l'Accademia dell'Arcadia de Rome. De plus, les Habsbourg avaient fondé à Vienne plusieurs académies « à l'italienne ».

MARIO LORD



Vienna was one of the most brilliant cities of seventeenth- and eighteenth-century Europe. The Habsburgs made it the administrative capital of the Holy Roman Empire. Patrons both generous and enlightened, the emperors that succeeded one another showed a serious and sustained interest in the arts in general, but it was in the domain of music that they were particularly distinguished.

In fact, they were not simply well-informed amateurs; these leaders had solid musical training, and sang or played instruments at a nearly professional level. Some of the emperors were composers themselves. Among these were Ferdinand III (who reigned from 1637 to 1657), Leopold I (1658-1705), Joseph I (1705-1711), and Charles VI (1711-1740). In addition to instrumental pieces for diverse groups and music for the church, they also produced large-scale works such as operas and oratorios.

Charles VI (1685-1740), the second son of Leopold I, succeeded his brother Joseph I in 1711. During the reign of Joseph (1705-1711), Charles was pretender to the throne of Spain, under the name of Charles III, and had established his court at Barcelona. Returning to Vienna, he was, like his predecessors, a great patron and an ardent defender of Italian music. In fact, the Habsburgs had close ties of long standing with Italy; it was the reign of Maximilian II (1564-1576) that saw the beginning of the arrival *en masse* of Italian musicians at the court of Vienna. Charles was an excellent harpsichordist. Passionately fond of opera, he liked to direct upon occasion; for example, he directed several performances of *Euristeo* by Caldara and of *Elisa* by Fux. He composed a certain number of works, none of which have survived. He was a great collector of works of art, and he also appreciated poetry; he

gave the title of court poet to first-rank writers such as Zeno, in 1714, and Métastase, in 1729. Charles VI had no sons. The ratification of the Pragmatic Sanction permitted his daughter Maria Theresa to succeed him.

The son of poor peasants, Johann Joseph Fux (1600-1741) was born at Hirtenfeld, not far from Graz. He showed his great aptitude for music at a very young age, but we know very little about his early training. His first music teacher was probably J. H. Peintinger, organist at the parish church in Graz. In 1680, Fux entered the University of Graz, an institution directed by the Jesuits. In the following year he was admitted to the Collegium Ferdinandeum in Graz. In 1683, he went to study at the Jesuit University of Ingolstadt. He probably traveled in Italy, and sometime later entered the service of a Hungarian bishop who journeyed regularly to Vienna. It was there that Leopold I was able to hear the masses by Fux. In 1696, Fux occupied the post of organist at the Schottenkirche in Vienna. He had been married a short time before this. Two years later, Leopold I gave him the title of *Hofkomponist* (court composer). In 1700, Fux went to Rome to study with Pasquini; returning to Rome, he was awarded the title, in 1705, of vice-*Kapellmeister* (vice-choirmaster) at the cathedral of Saint Etienne, and became *Kapellmeister* there in 1712. After having again served as court composer during the short reign of Joseph I, Charles VI offered him, in 1713, the post of vice-*Kapellmeister* at the imperial court, then, in 1715, that of *Kapellmeister*. He remained in this position, the most prestigious of all, until his death.

The summit of Fux's career was certainly the presentation of his opera *Costanza e Fortezza* at Prague, in 1723, as part of the festivities surrounding the coronation of Charles VI as King of Bohemia. Fux, stricken with gout, was unable to conduct his work; Caldara undertook this task.

Gradus ad Parnassum remains the most celebrated of all Fux's works. This remarkable treatise on the art of counterpoint was dedicated to Charles VI, who had studied the art with Fux. The emperor himself financed the publication of the work, which appeared in Vienna in 1725.

The Habsburgs became the most ardent partisans of the Counter-Reformation in central Europe. It was to mark this attachment that the emperor demanded that music, which was at the very heart of the *Gottesdienst* (the divine service), be of the highest quality.

Fux composed about 80 masses, some 15 oratorios, and three requiems, as well as tens of motets, antiphons, and other pieces used for various worship services. We should add to this number the 50-odd church sonatas that replaced the gradual, between the epistle and the gospel. The church sonata did not have a fixed form, but was generally composed of slow, serious movements, often homophonic, and rapid movements in fugal style. Normally, dance rhythms, which were associated with secular pleasures, were excluded, except for majestic dances such as the chaconne and the passacaglia (such as in the Sonata da chiesa K. 320), which were often used as a pretext for clever variations. The use of more clearly secular dances, such as the Rigaudons of the Sonata per flauto, due violine e basso continuo en ré majeur, was typical of the later Baroque, when the border between the church sonata and the chamber sonata had become less strict.

The title of the Sonata al Santo Sepolcro K. 376, makes reference to a musical genre popular in Vienna, the *sepolcro*. This is a form of oratorio that is performed on Holy Thursday and Good Friday to represent the Passion of Christ; it consists of a single section, and involves the use of scenery (Christ's tomb), and staging.

The Partita "Turcaria" K. 331, is a suite of dances extracted from the collection *Concentus musico-instrumentalis*, which was published in Nuremburg in 1701. This work was dedicated to Joseph I, who probably assumed the printing costs. The *Turcaria* bears the subtitle of *Musical portrait of the Siege of Vienna by the Turks in 1683*. The siege caused the city a great deal of damage, but the Turkish army was defeated on September 13 of that year; the soldiers abandoned their arms and booty as they fled, giving rise to the caricatured aspect of this *turquerie*.

The *Ave Regina* and the *Alma redemptoris* are among the Marian antiphons (with the *Salve Regina* and the *Regina caeli*) that were sung at the end of the office of compline. The *Alma redemptoris* takes place from Advent until February 2, while the *Ave*

Regina is sung from February 2 until Easter. In the *Ave Regina* K. 205, the voice is given the Gregorian melody in long note values, in the form of a *cantus firmus*, which sustains the contrapuntal play of the instruments. The austerity of the vocal part puts the focus on understanding the text, which was, along with sober expression, the very essence of sacred music, according to the principles established by the Council of Trent. The style of the *Ave Regina* K. 206 approaches that of the Neapolitan cantata, but with a certain restraint in the vocal part (the declamation is almost syllabic), with the sole exception of vocalizations on the "o" of *speciosa*. This is somewhat the same principle that Fux used for his two *Alma redemptoris* K. 185 and K. 187, but here the texture, reinforced by the dialog in counterpoint of the two violins of one part and by the instruments of the basso continuo of the other, is thicker. These two antiphons contain many vocalizations that emphasize certain key words, such as *Mater* and *maris*.

The motet *Laetare turba caelitem* E. 80 is a song of rejoicing, rich and florid, which attains its height in the flights of the final *Alleluia*. Here again we note the richness of the contrapuntal play between the two violins; upon occasion, though, they can drop out, leaving the voice with accompaniment only from the basso continuo.

The Venetian Antonio Caldara (c. 1670-1736) was probably a student of G. Legrenzi at San Marco. A capable cellist and gambist, he also excelled on the keyboard. He began his career as *Maestro di cappella da chiesa e dal teatro* for Ferdinando Carlo, Duke of Mantua, from 1699 to 1708. In 1708 he left for Rome, where a performance of his oratorio *Il martirio di S. Caterina* took place in the palace of Cardinal Ottoboni. On this occasion, Caldara met A. Scarlatti, Pasquini, Corelli, as well as the young Handel. He then left for the court of the pretender to the throne, Charles III (the future Charles VI), in Barcelona. In early 1709, Caldara returned to Rome in order to enter into the service of Prince Ruspoli. He came back to Vienna in 1712, in the hope of obtaining a post at court. This dream was realized only in 1716, when he was named vice-*Kapellmeister* of the court, succeeding Fux, who had just been named *Kapellmeister*. Charles VI held Caldara in such high esteem that he paid him, as of 1729, a salary greater than that of *Kapellmeister* Fux!

Caldara was an incredibly prolific composer: the catalog of his works includes more than 3,400 titles! With 90 operas, 43 oratorios, and a multitude of cantatas, masses, and motets, instrumental music was scarce, although he did publish two collections of sonatas, in 1693 and 1699. However, a manuscript that was preserved in the archives of the Minorite monastery in Vienna contains 12 *sinfonias*; these are, in fact, pieces designed as introductions to oratorios composed by Caldara between 1718 and 1735. The Sinfonia no. 12 is the overture to the oratorio *La passione di Gesù Signor nostro*, which was composed in 1730. At that time, the term *sinfonia* designated an instrumental piece without a precise structure, despite its frequent association with the Neapolitan opera overture in three parts (fast-slow-fast). However, the slow-fast-slow-fast alternation of movements in the Sinfonia no. 12, the austere yet tuneful homophony of the slow movements, and the contrapuntal writing of the quick movements all serve to identify this piece as a church sonata.

Carlo Agostino Badia (1672-1738) was probably born in Venice. We know nothing about his early musical training. As of 1691 he was installed at the court of Innsbruck, where his oratorio *La sete di Cristo in croce* was created. The following year, he held the post of court composer at the court of Eleonora Maria, widow of the king of Poland and sister-in-law of the emperor Leopold I. Badia accompanied Eleonora Maria to Vienna in 1693 where, on July 1, 1694, he was promoted to composer at the imperial court. He remained in this post for 44 years, during which time he served three emperors. If Badia was the favored composer of Leopold I, his star faded somewhat during the reign of Charles VI, who preferred Fux and Caldara.

Badia was part of the first generation of composers to introduce into the Viennese court the innovations of the late Italian Baroque. He integrated into his operas and his oratorios highly developed *ritournelles* and *sinfonias*, in which he readily incorporated numerous passages for solo instruments (influenced by concertos for soloists). Badia sought a greater variety of instrumental combinations, and was responsible for introducing the principle of the concerto grosso to the court of Vienna.

In addition to the 25 operas and 41 oratorios that have survived to this day, Badia composed 45 cantatas. Twelve of these cantatas were published in Nuremberg in 1699, under the title *Tributi armonici*. The major part of Badia's cantatas are of the Roman type, which favored writing for solo voice (soprano or alto) and basso continuo. However, some ten of his cantatas are in the Neapolitan style. This is the case for *La Fenice (The Phoenix)*, which includes four da capo arias introduced by secco recitatives (where the voice is accompanied only by the basso continuo). In the first and last arias, the voice is supported by the entire instrumental ensemble, whereas in the second aria the voice converses with the recorder. In the third aria, it is the turn of the first violin to join in with the voice.

Both the text, with its inspiration in mythology, as well as the pastoral character of the work, lead us to believe that this work was quite possibly destined for an audience of connoisseurs such as one might find in the *accademie* of Rome, where Badia (and also Caldara) stayed on several occasions. We also know that the court of Vienna was in close contact with the *Accademia dell'Arcadia* of Rome. Furthermore, the Habsburgs founded several "Italian" academies.

MARIO LORD

TRANSLATED BY SALLY CAMPBELL



La soprano allemande Monika Mauch a étudié avec Richard Wistreich à l'Institut de musique ancienne de la Hochschule Trossingen et plus tard avec Jill Feldman à Paris. Dans ses projets de concert, au disque et à la radio, Monika Mauch est surtout active en musique ancienne et a travaillé avec des ensembles tels que l'ensemble Daedalus de Genève, le Hilliard Ensemble, la Capella Ducale de Cologne, l'Ensemble Européen William Byrd de Paris, les Cornets Noirs de Bâle, l'orchestre L'Arpa Festante de Munich, l'orchestre baroque L'Orfeo de Linz et le Double Band sous la direction de René Jacobs. Elle prépare ces jours-ci une nouvelle série de chansons avec luth, pour le concert et le disque.

Monika Mauch

SOPRANO

The German soprano Monika Mauch studied with Richard Wistreich at the Institute for Early Music of the Hochschule Trossingen and subsequently with Jill Feldman in Paris. In her programs, CDs, and radio broadcasts, Monika Mauch has continued to specialize in early music, working with such groups as Ensemble Daedalus of Geneva, the Hilliard Ensemble, La Capella Ducale of Cologne, the Ensemble Européen William Byrd in Paris, les Cornets Noirs in Basel, L'Arpa Festante orchestra of Munich, L'Orfeo baroque orchestra of Linz, and with Double Band under the direction of René Jacobs.

She is presently preparing a new series of lute songs for concerts and recordings with Nigel North.



Ensemble Caprice

L'ensemble Caprice œuvre depuis près d'une vingtaine d'années dans le milieu de la musique ancienne. Fondé en 1989 en Allemagne par son directeur artistique, le flûtiste et compositeur Matthias Maute, l'ensemble est maintenant établi à Montréal. En 1997, Sophie Larivière se joint au groupe. Elle en assure depuis la codirection artistique. Les membres de l'ensemble Caprice sont à la recherche de nouvelles formes d'interprétation. Si la musique baroque est privilégiée, la composition, l'arrangement et l'improvisation occupent une place de choix. L'esprit novateur que l'ensemble insuffle au répertoire baroque conduit à l'élaboration de programmes thématiques inusités et captivants.

Bien établi à Montréal, l'ensemble Caprice a rapidement eu un rayonnement international important : l'ensemble présente fréquemment des concerts en Europe, notamment lors des festivals de musique ancienne de Bruges (Belgique), d'Utrecht (Hollande), de Stuttgart, de Stockstadt, de Heidelberg, du Château de Ludwigsburg (Allemagne) et du Château de Eckartsau (Autriche). En janvier 2005 et 2007, l'ensemble était l'invité du Boston Early Music Festival. Au Canada, on a pu entendre l'ensemble Caprice au Festival de musique de chambre d'Ottawa, au Festival de la Baie-des-Chaleurs au Nouveau-Brunswick, dans les séries Musique royale en Nouvelle-Écosse et Les Concerts Ponticello en Outaouais ainsi qu'à la Maison Trestler, à la Chapelle historique du Bon-Pasteur et dans plusieurs centres culturels de la grande région de Montréal. Conjointement avec l'ensemble new-yorkais Rebel, Caprice effectuait une tournée du concert *Alla rustica* à Denver, Bedford, New-York, Kansas City et dans le cadre de Concerts et compagnie dans la ville de Québec.

Matthias Maute

Reconnu à la fois pour sa virtuosité et pour sa palette expressive particulièrement riche en couleurs, Matthias Maute est l'un des flûtistes à bec les plus en vogue de sa génération. Il a acquis une réputation internationale enviable comme soliste autant à la flûte à bec qu'à la flûte traversière ainsi que comme compositeur. En 1990, il a reçu le Premier prix de la catégorie soliste du prestigieux Concours de musique ancienne de Bruges (Belgique). Sur cette même lancée, il décide de polariser son énergie créatrice en se consacrant à l'ensemble Caprice, élaborant des programmes musicaux originaux ponctués de ses arrangements et compositions.

Matthias Maute est professeur à l'Université McGill de Montréal et a été invité à enseigner à la San Francisco Early Music Society, à la Recorder Academy de Bloomington et au Mozarteum de Salzburg. Son livre *Blockflöte & Improvisation* a paru en 2005 chez Breitkopf & Härtel.





Ensemble Caprice

Ensemble Caprice has been active for nearly twenty years in the world of early music. Founded in 1989 in Germany by its artistic director, the flutist and composer Matthias Maute, the group is now based in Montreal. In 1997 Sophie Larivière joined the ensemble and also serves as artistic co-director.

The members of Ensemble Caprice are always in search of new modes of interpretation. While Baroque music is featured, they also value composition, arrangement, and improvisation. They infuse the Baroque repertoire with an innovative spirit, leading to the development of thematic programs that are captivating and out of the ordinary.

Now well established in Montreal, Ensemble Caprice has rapidly developed an important international presence: the group frequently performs in Europe, notably at the early music festivals in Bruges (Belgium); Utrecht (Holland); Stuttgart, Stockstadt, Heidelberg, and Ludwigsburg Castle (Germany); and Eckartsau Castle (Austria). In January, 2005, they were invited to the Boston Early Music Festival. In Canada they have performed at the Ottawa Chamber Music Festival, the Baie-des-Chaleurs festival in New Brunswick, the Musique Royale series in Nova Scotia, the Concerts Ponticello in Outaouais, as well as at the Maison Trestler, the Chapelle historique du Bon-Pasteur, and in many cultural centers in greater Montreal. In conjunction with the New York ensemble Rebel, Caprice performed the concert *Alla Rustica* in Denver, Bedford, New York, Kansas City, and in the series *Concerts et compagnie* in Quebec City.

Matthias Maute

Matthias Maute is known for his virtuosity as well as for his particularly expressive palette of rich colors; he is one of the best-known recorder players of his generation. He has gained an enviable international reputation as a soloist, on both the recorder and the traverso, and as a composer. In 1990, he received the first prize in the solo category of the prestigious early music competition in Bruges (Belgium). With his career launched, he decided to focus his creative energy through Ensemble Caprice, elaborating original musical programs that feature his arrangements and compositions.

Matthias Maute is a professor at McGill University in Montreal; he has been invited to teach at the San Francisco Early Music Society, at the Recorder Academy in Bloomington, and at the Mozarteum in Salzburg. His book *Blockflöte & Improvisation* was published in 2005 by Breitkopf & Härtel.



2 | Ave Regina

Ave Regina caelorum,
Ave Domina angelorum :
Salve radix, Salve porta,
ex qua mundo lux est orta :

Gaude Virgo gloriosa,
super omnes speciosa :
Vale, o valde decora,
et pro nobis Christum exora !

4-7 | La Fenice

Là nell'arabe selve,
Ove la terra apprica
Fa della sua virtù nostra pomposa
Ove battono l'aure per ciel
non mai turbato ali serene ;
Ove fragranza eterne,
e Balsamo vital sudan le piantte,
in quelle selve amene,
in quel terren felice,
suo degno albergo ha l'immortel Fenice.

Va gustuold'augei canori
l'accompagna ove senva (bis)
Vago stuol d'augei canori
l'accompagna ove sen va

Ma se, di molti lustri dopp'il non breve giro
nelle gelide vene irigidir sisente
gl'ottusi spirri
ein torpidird'i vanni,
del tempoedace in sé ripara i danni
d'arridi sì, ma scelti ra muscelli odorsi,
compon rogo vital, nella cui fiamma,
all'hor, che langue estinta
ne trae vita novelle
e dal cenere suo sorge più bella

Salut à toi, Reine des cieux !
Salut à toi, Reine des anges !
Toi, l'origine, Toi, le portail
par lequel la lumière est entrée dans le monde.

Sois dans la joie, Vierge merveilleuse,
sublime au-dessus des Hommes !
Sois bénie, Toi, beauté incomparable
et intercède pour nous auprès du Christ !

Là, dans les forêts d'Arabie,
dont la terre brûlante et riche
nous remplit de fierté,
là où, dans le ciel,
des ailes joyeuses battent l'air,
d'où de capiteux parfums de plantes,
d'où des baumes énergisants se dégagent,
dans ces agréables forêts,
dans ce réjouissant domaine,
juste là, le Phénix immortel a élu sa demeure.

Une belle volée d'oiseaux chanteurs
le suivent partout où il va
et, avec leur chant mélodieux,
ils louent sa rare beauté.

Après des lustres lentement écoulés ainsi,
sentant enfin dans ses veines glacées
sa vie déclinante se figer
et ses articulations se raidir,
le Phénix répare les dommages infligés par la
morsure du temps :
avec des brindilles choisies avec soin,
encore sèches et pleines de frais parfum,
il bâtit un bûcher funéraire, centre vital où il
s'immolera, mourra et se consumera avant de revivre.
De ses cendres, Il surgira encore plus beau !

Greetings to thee, Queen of Heaven!
Greetings to thee, Queen of Angels!
Hail to thee, the source! Hail to thee, the portal,
Through which light entered the world.

Rejoice, wondrous Virgin,
Above all others sublime!
Live well, thou becoming beauty
And intercede with Christ for us!

There in the Arabian woodlands,
where the sun-warmed Earth
parades in her glory,
where joyful wings beat the air,
where intoxicating scents of plants,
and invigorating balms exude,
in these pleasant woodlands,
in this happy realm,
does the undying Phoenix have
his proper home.

A lovely flock of songbirds
accompanies him everywhere
and offers, with the most melodious songs,
praise to his exceptional beauty.

But when, after the passing of decades, he finally
feels how in his ice-cold veins
his withered life forces freeze
and how his pinions stiffen,
does he repair the damages
that the teeth of time did gnaw;
from carefully selected, yet dry,
twigs full of healthy scent
he erects a life-giving pyre
from whose fire, while dying and being consumed,
he draws new life
and arises more beautiful from his ashes.



Nel morir sempre rinasce
di se stessa è madre e prole ;
ha le fiamme per sue fasce
per cuna il rogo e per suo padre il sole

Pue non è qual si crede,
Cosi vago portento unico al mondo.
Non è già sola in terra
la Fenice immortale:
Del gran Leopoldo in nome vanta prodigio,
anzi maggior, ch'eguale
Agl'insulti dgi Anni per l'Araba fenice
in vecchia e more maquel nome costante contro
l'armi del tempo
assai più forte non paventa gia mai
vecchiezza o morte

Fascia il tempo quanto sà
Ogni impero più fastoso
cada pur di Lete al fondo
Sol quel nome glorioso
nell'oblio mai non cadrà,
se non cade prima il mondo

Dunque immortale Fenice, che unica tra gl'augelli
esser ti vanti,
humilia i pregi tuoi al gan Leopoldo Augusto,
Fenice de'regnanti, unico tra gl'e roi
la cui gloria felice,
tra'perigliosi incendi
delfero Marte e dell'invidi amara,
senza languir giam
mai splende più chiara

ARIA

D'immortale il priom vanto
vago augel ceder ben dei
Pertua gloria basti intanto,
chedel gran Leopoldo un'ombra sei.

Renaissant toujours dans la mort,
il est sa propre mère, son propre enfant ;
langé dans les flammes,
Bercé au bûcher, il a le Soleil pour père.

Cependant, il n'est pas la merveille unique que l'on
croit.

Il n'est aucunement seul au monde
à être phénix immortel,
car le nom du grand Léopold s'impose
comme une merveille encore plus grande.
Le Phénix d'Arabie vieillit et meurt
sous le poids des années
mais le nom impérissable de Léopold
le surpasse en force, brisant l'état du temps,
ne craignant ni l'âge, ni la mort.

Sous l'emprise du temps,
tout règne,
celle que soit sa magnificence, décline.
Seul ce nom glorieux
saura échapper à l'oubli,
et ce, tant que le monde sera monde.

Ainsi, Phénix immortel,
toi qui te targues d'être unique parmi les oiseaux,
incline-toi humblement
devant le grand Léopold,
le phénix des régents
et le seul parmi les héros qui,
dans sa bienheureuse gloire,
reste debout à travers les flammes dangereuses
de Mars furieux et contre l'Envie amère,
brillant de tous feux, sans jamais trembler.

ARIA

S'il t'a déjà été accordé par les dieux
d'être immortel, oh ! merveilleux oiseau,
pour seule gloire, contente-toi désormais
d'être l'ombre du grand Léopold.

Always reborn in death,
he is his own mother and child,
he has the flames for diapers,
the pyre for a cradle, and the sun as father.

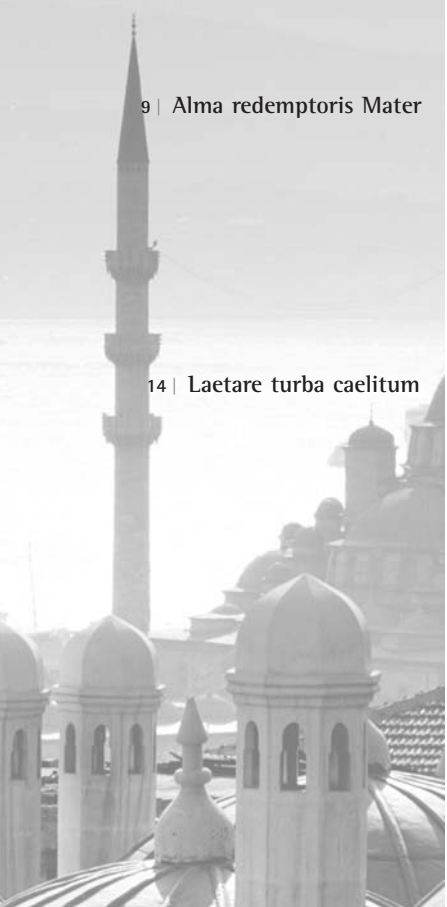
Yet he is not such a unique
mysterious wonder as one believes.
He is by no means the only one in the world,
the undying Phoenix;
for the name of the great Leopold compels
even greater wonder.
The Arabian Phoenix ages and dies
under the assault of the years,
but this enduring name
is much stronger in warding off the grip of time,
fearing neither age nor death.

May time do what it may,
every reign, no matter how glorious,
falls into oblivion in the end.
Only this glorious name
will never fall into oblivion,
lest the world ends first.

Therefore, undying Phoenix,
you who extol yourself as unique among birds,
humble your excellence
before the great Leopold,
Phoenix of regents,
the sole one among heroes,
who in this happy fame,
between the dangerous fires
of wild Mars and bitter Envj,
wondrously shines without ever dimming.

ARIA

The first fame, to be undying,
Oh wondrous bird, is granted thee by the gods.
To your fame suffice henceforth
that you are a shadow of the great Leopold.



9 | Alma redemptoris Mater

Alma redemptoris Mater,
quae pervia caeli porta manes,
et stella maris
succurre cadenti surgere qui curat populo,
Tu quae genuisti natura mirante,
tuum sanctum Genitorem :
Virgo prius ac posterius,
Gabrielis ab ore sumens illud
Ave, peccatorum miserere.

14 | Laetare turba caelitum

Laetare, turba caelitum
et angelorum legio
Festivam diem concine,
qua divus caelos penetrat.

Hodie splendens virtutibus
amore Deo pergratus
iam Aloysius beatus
advolavit ad aethera.

Mortales plaudite
vestras victorias.
Mundum contemnite,
caeli concinite divinas glorias
Alleluia!

Mère bien-aimée du Sauveur,
Toi qui demeures la porte ouverte du ciel
Et l'étoile de la mer,
hâte toi de secourir un peuple chancelant
Qui lutte pour se tenir debout
Toi, qui sondes le monde,
Merveille de la nature,
Émanant du divin,
vierge à jamais,
Saluée de la bouche de Gabriel,
Aie pitié des pêcheurs.

Réjouissez-vous dans les demeures célestes
Et recevez l'hospitalité des anges !
Loué soit le jour de fête,
Le jour où le Très-Saint est entré aux cieux.

Aujourd'hui, rayonnant de vertu,
Accueilli dans l'amour de Dieu,
Le bienheureux Aloysius est monté
Dans les sphères célestes !

Mortels, réjouissez-vous
de vos victoires !
Méprisez le monde
et aspirez à la gloire divine du ciel !
Alleluia !

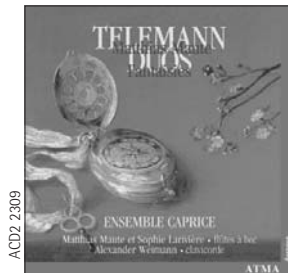
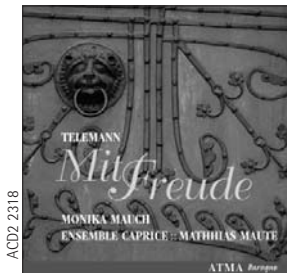
Beloved Mother of the Saviour,
Thou who remains Heaven's open gate
And the star of the sea,
Hasten to succour a falling people
Who struggle to stand up!
Thou, who bore into the world,
Wonder of nature,
The Devine One who created thee,
Virgin before and after,
Receiving the greeting from Gabriel's mouth,
Have mercy upon sinners.

Rejoice in the Heavenly Host
And in the Host of Angels!
Extol the festive day,
The day the Holy Saint entered the heavens.

'Tis today, in radiant virtue
Welcomed with love by God,
Blessed Aloysius ascended
To the heavenly spheres!

Mortals, applaud
Your victories.
Scorn the world,
And aspire to the divine glory of heaven.
Alleluia!

Parus chez ATMA



Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada) et des diffuseurs de radio privés du Canada.

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund) and of Canada's private radio broadcasters.

Réalisation, enregistrement et montage / *Produced, recorded, and edited by:* Johanne Goyette
Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel, Québec

Les 3, 4, et 5 avril 2005 / *April 3, 4, and 5, 2005*

Graphisme / *Graphic design:* Diane Lagacé

Couverture / *Cover:* © Getty, Turkey, Istanbul, mosque domes, par / by Photodisc Red