



DOMENICO
SCARLATTI
1685-1757

Stabat Mater

A dix voix

MUSICA SACRA

ENSEMBLE WILLIAM BYRD

GRAHAM O'REILLY
DIRECTION/CONDUCTOR

disques
PIERRE VERANY



France Telecom
Fondation
Fondation d'entreprise

ENSEMBLE WILLIAM BYRD
direction/*conductor*, Graham O'REILLY

Catherine GREUILLET, soprano [18]*
Raphaële KENNEDY, soprano [8]*
Sophie DECAUDAVEINE, soprano
Brigitte VINSON, mezzo soprano

Pascal BERTIN, alto
Vincent DARRAS, alto

Bruno BOTERF, ténor [8]*
Raphaël BOULAY, ténor

François FAUCHE, basse
Paul WILLENBROCK, basse

Yannick VARLET, orgue de chambre/*chamber organ*
*intervention soliste/*soloist performance*

Enregistrement réalisé en juillet 1999 dans l'Abbaye de St. Michel-en-Thiérache (Aisne)
(Diapason : 415 ; Tempérament : Vallotti ; orgue de chambre Westenfelder)

Couverture : «Crucifixion» œuvre de jeunesse
Tiepolo, Giovanni Baptista (1696-1770)
Burano, S. Martino
Photo : AKG Paris/Cameraphoto
PV799111

DOMENICO SCARLATTI

1685 - 1757

MUSICA SACRA

- | | | | |
|------------------------------------------------------------------|--------|--------------------------------------------------------|--------|
| 1 STABAT MATER DOLOROSA
à dix voix | | 11 MESSA BREVE «LA STELLA»
pour double chœur | |
| 1 Stabat mater dolorosa | (7'46) | 11 Kyrie | (2'43) |
| 2 Cujus animam gementem | (6'42) | 12 Gloria | (4'58) |
| 3 Eja mater, fons amoris | (2'13) | 13 Credo | (7'32) |
| 4 Sancta mater, istud agas | (3'19) | 14 Sanctus | (1'24) |
| 5 Fac me vere tecum flere | (1'28) | 15 Agnus Dei | (1'21) |
| 6 Juxta crucem tecum stare | (1'50) | | |
| 7 Inflammatus et accensus | (2'57) | 16 TE DEUM LAUDAMUS
pour double chœur | |
| 8 Fac ut animae donetur | (2'11) | 16 Te Deum Laudamus | (3'00) |
| 9 Amen | (1'30) | 17 Te ergo quaesumus | (3'17) |
| 10 O MAGNUM MYSTERIUM
(A. Scarlatti) pour double chœur | (3'43) | 18 ISTE CONFESSOR | (3'25) |

MUSICA SACRA

SCARLATTI : LES PREMIÈRES ANNÉES

La vie et l'œuvre de Giuseppe Domenico Scarlatti sont généralement moins connues que celles de ses illustres contemporains, Johann Sebastian Bach et Georg Friedrich Haendel. Cela s'explique certainement, et du moins en partie, par le fait qu'il passa la plupart de ses années de maturité dans la péninsule ibérique, en dehors du courant dominant de la culture musicale européenne. De plus, beaucoup d'informations (et sans doute aussi des œuvres musicales) ont été perdues lors du grand tremblement de terre qui dévasta Lisbonne en 1755. Il est également important de savoir qu'au cours de cette période de sa carrière, la composition de musique vocale — la *lingua franca* de cette époque — semble avoir pris une position secondaire par rapport à l'écriture de ses quelque cinq cent cinquante *Essercizi* pour clavecin. C'est sur ces œuvres, communément appelées «sonates», que repose en grande partie son renom.

Pourtant, avant son arrivée à Lisbonne au début des années 1720, la carrière de Scarlatti suit une voie plus conventionnelle. Sa production d'œuvres profanes composées à Naples et à Rome comporte quatorze opéras (dont trois sont parvenus jusqu'à nous, dans un état assez complet), deux oratorios, quatre serenatas et quelque soixante-huit cantates de chambre. En outre, il assume, à partir de 1713,

les fonctions de *maître de chapelle* de la *Chapelle Giulia* (chœur de la basilique Saint-Pierre de Rome), sans doute le poste le plus prestigieux d'Italie dans le domaine de la musique sacrée. A une seule exception (le *Te Deum*, qui se trouve uniquement dans des sources portugaises), toutes les œuvres enregistrées ici ont été écrites à Rome, où Scarlatti travaille à partir de 1708 et jusqu'à sa démission de la *Chapelle Giulia* en été 1719. Composées avec une grande maîtrise, elles sont toutes d'un grand intérêt, et l'une d'entre elles est un chef-d'œuvre incontesté.

À ses débuts, la carrière de Scarlatti est largement tributaire de celle de son père, Alessandro, le plus grand compositeur de musique vocale de l'époque. Ainsi, en 1701, il est nommé *organiste et compositeur de la chapelle royale de Naples* sous son père, qui y occupe le poste de *maître de chapelle*. Domenico n'a pas encore 16 ans. Près de la moitié de l'année suivante est passée à effectuer avec son père des séjours à Rome et à Florence (au cours des quelques années qui suivent, Alessandro dépense d'énormes énergies dans la tentative, vaine, d'obtenir une position stable à la cour des Médicis à Florence), où il forge sans doute de précieux liens avec quelques riches mécènes. Pour des raisons qui n'ont pas encore été élucidées, Alessandro quitte Naples en 1703 pour s'installer à Rome, où il compose essentiellement des oratorios et des cantates de chambre pour des particuliers, tout en arondissant ses revenus par sa charge de *directeur musical assistant* à la *Basilica*

Liberiana (Sainte-Marie-Majeure). Domenico demeure cependant à Naples, et ses trois premiers opéras y voient le jour au cours de la saison 1703-1704. Mais si Alessandro nourrit le désir de voir son fils lui succéder comme maître de chapelle à Naples, son espoir est déçu, et il oblige son fils à démissionner de son poste et à le rejoindre à Rome — intervention typique de son comportement vis-à-vis de la carrière de ses enfants. De là, Domenico est envoyé tenter sa chance à Venise, où il arrive en mai 1705, accompagné d'une lettre de recommandation adressée au Prince Fernando de Médicis :

"Je t'ai obligé à quitter Naples, où il y avait de la place pour son talent, mais où son talent n'était pas à sa place. Je le renvoie à présent de Rome, puisque Rome n'a pas de toit pour abriter la musique, qui vit ici comme une mendicante. Mon fils est un aigle dont les ailes ont poussé : il ne faut pas qu'il reste oisif dans son nid, et il ne m'appartient pas de l'empêcher de prendre son envol. Comme il se trouve que le chanteur napolitain Nicolino fait également le voyage d'ici à Venise, j'ai décidé d'envoyer mon fils avec lui : et accompagné de son seul talent (qui a grandement évolué depuis qu'il a pu partager avec moi l'honneur de servir votre Altesse royale en personne voici trois ans), il part comme un vagabond qui va saisir toutes les occasions qui se présentent à lui pour se faire un nom ; on ne peut pas en espérer ici à Rome."

On ne sait rien avec certitude sur les déplacements de Domenico au cours des trois années suivantes. On sait seulement que sa réputation de claveciniste va en grandissant. Dans le courant de l'année 1707 il fait la connaissance de Haendel. Dans sa biographie de ce compositeur, écrite en 1760, Mainwaring relate :

"Quand il [Haendel] arriva pour la première fois en Italie ... il se fit connaître à Domenico Scarlatti, l'auteur des célèbres leçons, qui séjournera par la suite en Espagne. Comme c'était un claveciniste au jeu exquis, le Cardinal [Otoboni] décida de réunir Scarlatti et Haendel afin de tester leur habileté. Le récit de l'épreuve de clavecin a été diversement rapporté. Il a été dit que certains ont donné leur préférence à Scarlatti. Toutefois, lorsqu'ils se sont mis à l'orgue, il n'y eut pas le moindre doute pour savoir à qui elle revenait. Scarlatti lui-même déclara la supériorité de son adversaire, et reconnut sincèrement se avoir eu aucune idée des réels pouvoirs de cet instrument avant de l'avoir entendu jouer par lui. Il fut tellement frappé par l'originalité de son jeu, qu'il le suivit partout en Italie et n'était jamais aussi heureux qu'en sa compagnie."

Leurs chemins se sont encore croisés à la fin de cette même année, cette fois à Venise :

"Son prochain lieu de séjour [celui de Haendel] fut Venise. On l'y découvrit pour la première fois lors d'une Mascarade, où, le visage dissimulé derrière son masque, il joua du clavecin. Il se trouve que Scarlatti fut de la partie, et il déclara que ce ne put être que le célèbre Saxon, sinon le diable."

Toute leur vie durant, les deux hommes semblent avoir cultivé une affection et un égard réciproques. Haendel utilisa l'opéra de Scarlatti *Amor d'un ombra* (rebaptisé *Narciso*) au cours de la saison d'ouverture de son Académie royale de musique en 1720, et (selon Mainwaring) :

"il parlait souvent, et avec une grande satisfaction, de ce personnage; et il y avait en effet une raison à cela : car en plus de ses grands talents de musicien, il avait un caractère des plus doux et un comportement des plus distingués."

Scarlatti retourne le compliment. Mainwaring poursuit :

"il fut mentionné tout récemment par les deux Pla [Josè et Jean-Baptist Pla] (les célèbres hautboïstes), venus de Madrid, que, à chaque fois qu'on admirait son grand jeu, Scarlatti parlait de Haendel, en se signant par vénération."

Leur manière de jouer devait avoir quelque chose de commun. Thomas Roseingrave, un jeune Anglais, envoyé en Italie pour étudier par le doyen et le chapitre de la cathédrale Saint-Patrick de Dublin, rencontre Scarlatti à l'une des célèbres «Académies» de Venise en 1710. Il confie à Charles Burney qu'à la fin de sa propre interprétation, il croit, *"d'après les applaudissements que je reçus, que mon exécution ait fait quelque impression à la compagnie"* et à Burney de poursuivre :

"...durant la prestation de Roseingrave, un jeune homme grave, habillé de noir et coiffé d'une perruque noire, se tenait, très silencieux et attentif, dans un coin de la pièce ; on l'invita à se mettre au clavecin.

Des son entrée en jeu, Rosy dit qu'il pensait que dix mille diables étaient à l'instrument ; jamais il n'avait entendu des passages d'une telle exécution, d'un tel effet. L'interprétation était de si loin supérieure à la sienne et à tout degré de perfection auquel il pouvait aspirer, que, s'il avait aperçu un outil capable de faire la chose, il aurait tranché ses propres doigts ; quand il demanda le nom de cet extraordinaire musicien, on lui dit que c'était Domenico Scarlatti, fils du célèbre Cavalier Alessandro Scarlatti. Roseingrave avoua que, pendant un mois, il ne toucha plus son instrument ; toutefois, après cette rencontre, il se lia d'une grande amitié avec le jeune Scarlatti, le suivit à Rome et à Naples, et ne le quitta qu'une fois pendant tout son séjour en Italie."

Et pourtant, le renom de Scarlatti en tant que musicien virtuose ne semble pas lui avoir apporté des commandes d'opéras ou de musique sacrée. C'est son père qui lui ouvre la porte suivante. A la mort d'Antonio Foggia en juin 1707, Alessandro se voit proposer le poste de *maître de chapelle* à Sainte-Marie-Majeure. Il remet sa décision aussi longtemps que possible, et accepte la proposition, apparemment avec peu d'enthousiasme, seulement en décembre. Moins d'un mois plus tard, il appelle Domenico à le rejoindre. Celui-ci est déjà présent le 23 janvier 1708, quand il dirige le deuxième chœur dans la traditionnelle grande *Messa di Spagna* pour la fête de Saint Ildefonso, et il y reste toute cette année.

Le peu d'empressement manifesté par Alessandro, et la prompt arrivée de Domenico, laissent à penser que le père accepta le poste uniquement dans l'espoir de le passer à son fils. Peut-être dans un souci de se constituer de bonnes références, Domenico semble à cette époque se mettre à composer des œuvres sacrées. Quatre pièces sont encore conservées dans les archives de la *Basilica Liberiana*, la plus importante étant la *Messa Breve «La Stella»*, enregistrée sur ce disque. Elle se trouve dans un recueil de parties séparées, comprenant également des morceaux écrits par son père ; il est donc vraisemblable que l'ensemble de ces pièces date de l'année 1708, quand le père et le fils y travaillaient tous les deux. La messe a la particularité d'allier librement une diversité de styles : le *Kyrie* et le *Gloria* semblent guère appartenir à la même œuvre que le reste. Toutefois, il eut été difficile de mieux démontrer les habiletés de Domenico dans les différentes manières de la musique sacrée courantes à cette époque.

A la fin de l'année 1708, Alessandro demande un congé de quatre mois pour diriger des opéras à Naples ; en toute ingénuité, il propose Domenico comme remplaçant. Les autorités lui accordent — et cela seulement après l'intervention du Cardinal Ottoboni ! — une semaine de congé au Carême suivant, avec une retenue sur sa paie pour garantir son retour. Au même moment, un changement de vice-roi à Naples donne à Alessandro la possibilité d'y reprendre son poste de *maître de chapelle* (possibilité connue d'avance ?), et janvier 1709

le trouve déjà installé dans cette ville, à superviser les préparatifs de son opéra *Il Teodosio*. De telles machinations ont-elles déplu aux autorités de Sainte-Marie-Majeure ? Toujours est-il qu'elles refusent les services du fils et engagent Pompeo Cannicciari, alors maître de chapelle du Santo Spirito, comme successeur du père.

Mais Rome présente alors d'autres possibilités, en dehors du domaine religieux. A cette époque, il s'y trouve de riches mécènes à foison — des cardinaux, des membres de famille royale en exil, des ambassadeurs au Vatican. Pendant de nombreuses années, Alessandro avait assuré la fonction de *maestro* au service de la Reine Christine de Suède. A son tour, son fils trouve une position semblable auprès de la reine exilée de Pologne, Maria Casimira. Il reste à son service jusqu'en 1714, année où la reine se retire en France, et il compose à son intention un oratorio, *La Conversione de Clodoveo* (malheureusement perdu), sept opéras et une serenata. En 1711, il accède au titre de *maître de chapelle*. Ces œuvres lui assurent sans doute une certaine célébrité, et, en novembre 1713, alors que Tommaso Bai succède à Paolo Lorenzani comme *maître de chapelle* à la *Chapelle Giulia*, Scarlatti est nommé pour l'assister. Bai est déjà âgé, et à sa mort, en décembre 1714, Scarlatti prend sa place.

De sa production au cours des quatre années et demie qui ont suivi, on n'a retrouvé dans les archives du Vatican que trois œuvres :

le simple hymne strophique, *Iste confessor*, et deux *Miserere*. Il est notable que ce répertoire semble être mieux adapté au chœur de la *Chapelle Sixtine* qu'à celui de la *Chapelle Giulia* (institution distincte de la première), surtout pour ce qui concerne les deux *Miserere*, qui, comme la version plus célèbre d'Allegri, furent destinés aux offices de Ténèbres pour la Semaine Sainte. Qu'il ait réalisé si peu de compositions liturgiques pour Saint-Pierre nous semble peu vraisemblable ; soit ces œuvres ont été égarées, soit il les a emportées avec lui au Portugal, où elles ont été perdues.

Cependant, il était sans doute également actif dans d'autres domaines. L'un de ses premiers devoirs au Vatican est de composer une cantate de Noël, *La notte di natale*, pour divertir le Pape et ses cardinaux à la veille de Noël 1714 ; seul le livret nous est parvenu. Pour la saison de 1715 au Théâtre Capranica (l'opéra public de Rome, récemment réouvert), il compose *Ambleto*, et son intermezzo, *La Dirindina*. Rien ne laisse supposer qu'il y a une diminution en nombre de ses fréquentes prestations comme interprète (et peut-être également comme compositeur) dans les salons du Cardinal Ottoboni ou autres. Plus significatif, à la lumière des événements qui suivent, est son acquisition du titre de *maître de chapelle* au service de Rodrigo Anes de Sa e Menses, ambassadeur portugais au Vatican, pour qui son devoir est sans doute de composer avant tout des serenatas et autres divertissements de circonstance. Seul un livret, sans la musique, nous est parvenu.

Son chef-d'œuvre de musique sacrée, le *Stabat Mater* pour dix voix et basse continue, appartient certainement à cette période. Il n'existe pas de manuscrit autographe, et aucun des autres manuscrits restants ne se trouve à Rome ; il nous est donc impossible, à l'heure actuelle, de déterminer les circonstances exactes de sa composition. Mais les effectifs requis (quatre sopranos, deux altos, deux ténors et deux basses), correspondent à peu près à ceux de son chœur de la *Chapelle Giulia*, qui, en 1715, comportait quatre voix à chacune des parties soprano, alto, ténor et basse (avant 1719, on y ajouta deux voix de sopranos supplémentaires — des *castrati* bien évidemment). Compte tenu des inévitables absences pour congé ou pour maladie, l'effectif de la *Chapelle Giulia* et celui requis par la *Stabat Mater* sont remarquablement proches. Le texte du *Stabat Mater* ne faisant pas partie de l'office liturgique de Saint-Pierre, cette œuvre à due répondre à une commande, peut-être d'un cardinal, destinée à être chantée ailleurs. L'absence d'instruments suggère une utilisation pour la Vigile de la Semaine Sainte, ou bien la célébration du Rosaire pour la Fête des Sept Douleurs de la Vierge, très courante chez les Dominicains, qui avait lieu en octobre.

Bien des événements de la vie de Scarlatti entre 1717 et 1722 n'ont pas encore été élucidés. Le premier mystère concerne le document signé par son père le 28 janvier 1717, qui accorde à Domenico une franchise «de tout contrôle et de toute obligation parentaux», et lui confère «une capacité, une

autorité et un pouvoir pleins et complets pour accomplir tout acte légal, signer ou annuler des contrats professionnels, rédiger un testament, faire des dons et des legs, acheter et vendre ...» Lesquelles de ces mesures Domenico avait-il besoin d'effectuer dans une telle urgence ? Il a été fait mention d'un mariage secret, mais pour l'instant, mis à part un *mémoire* de famille datant de 1912, il n'en existe aucune preuve. Pourquoi Scarlatti quitte-t-il son poste à la *Chapelle Giulia* en 1719 ? Son départ est-il dicté, comme on a pu le suggérer, par un besoin personnel et/ou professionnel de mettre la plus grande distance possible entre lui-même et son père ? Et pourquoi le chroniqueur du Vatican note-t-il qu'il quitte son poste pour se rendre en Angleterre ? Etant donné ses amitiés avec Haendel et Roseingrave (qui faisait beaucoup pour la diffusion de sa musique), et la programmation par Haendel de son *Narciso* en 1720, il n'est pas invraisemblable que Scarlatti se rende en l'Angleterre. L'adaptation londonienne de son opéra comporte de la musique nouvelle (rendue nécessaire par des modifications du livret), probablement écrite par Scarlatti lui-même (Roseingrave compose également quelques airs, mais ceux-ci lui sont scrupuleusement attribués dans l'édition des Airs). Sa visite à Londres, si elle eut lieu, semble être passée complètement inaperçue pour la presse londonienne, d'habitude si avide d'informations sur tous les *virtuoses* célèbres, et surtout les italiens. De plus, en avril 1720, Scarlatti reparait tout d'un coup à Palerme, qui, à cette époque comme aujourd'hui, constituait un bon choix pour celui qui cherchait à

s'éclipser pendant quelque temps. Bien qu'il compose déjà pour la cour portugaise dès 1719, il ne s'y installe, semble-t-il, qu'en 1722.

Il a été suggéré que Scarlatti fut obligé de quitter Londres précipitamment pour échapper à ses dettes de jeu. Sur l'autorité de Farinelli, Burney écrit :

"ce compositeur original et grand interprète, comme bon nombre d'hommes de génie et de talent, était si inattentif aux affaires courantes, et si adonné au jeu, qu'il se trouvait souvent dans une situation pécuniaire affligeante."

En 1720, Londres est un véritable foyer pour le jeu, et cela lui était peut-être tout simplement difficile à supporter. Il est cependant plus probable qu'il ne s'y rendit jamais. En novembre 1719, Bononcini est recruté comme second compositeur par l'Académie royale de Musique, ce qui signifie qu'il se passe quelque chose, entre septembre et novembre, pour que Scarlatti (ou bien Haendel) change d'avis. Mais quoi ? La question restera sans doute sans réponse, comme la plupart des autres questions posées ici. Quoiqu'il en soit de la vérité de ces années, Scarlatti réussit en fin de compte, et sans concessions de sa part, à réorienter une carrière déjà glorieuse, et, ce faisant, il crée un corpus original et unique d'œuvres pour clavier. Mais même sans un tel legs, le *Stabat Mater* à lui seul suffit pour assurer sa réputation.

LE STABAT MATER POUR DIX VOIX ET BASSE CONTINUE

Scarlatti a divisé ce long texte, une séquence datant du treizième siècle, en neuf sections. Après une imposante introduction (où, exceptionnellement, le texte est chanté deux fois), nous nous trouvons au cœur de l'œuvre : la deuxième section, longue et complexe, comporte non seulement deux passages indépendants en mesure ternaire («*Quae moerebat*» et «*pro peccatis*»), mais aussi des pauses dramatiques et des questions posées pour l'effet de rhétorique («*Quis non posset*»). Elle nous conduit enfin à un fa dièse majeur harmoniquement aussi loin que possible du do mineur initial. Dans la troisième section («*Eja mater, fons amoris*»), le doublage des voix par deux crée une écriture à cinq parties ; elle retourne enfin à la tonalité de départ, à cent quatre-vingt-sept mesures de la fin de la première section, marquant ainsi le milieu de l'œuvre.

La deuxième moitié (sections 4 - 9) est, dans l'ensemble, plus lyrique. Les phrases ont tendance à être plus longues («*Juxta crucem*»), la mesure ternaire y est utilisée plus librement, et les sections se distinguent plus nettement les unes des autres (la polyphonie de la *prima prattica* du «*Fac me vere*» tranche de façon saisissante avec les mélodies plus «*solistiques*» qui l'entourent). L'«*Inflamatus*» virtuose est fortement extraverti, même si la notation fait référence à la musique «*ecclésiastique*». Dans la triple fugue («*Fac ut animae ... Amen*»), Scarlatti profite des longs mélismes permis par

le mot «amen» pour donner un caractère plus instrumental à la musique, et certaines phrases de l'«*Amen*» final, en ternaire, préfigurent clairement les sonates pour clavier !

La variété est un élément indispensable dans un texte aussi long et si essentiellement triste, et en effet Scarlatti exploite au maximum les possibilités des dix voix : bien qu'il n'y ait guère de mesures pour une voix seule, ni des duos d'une durée plus que négligeable, les autres combinaisons sont presque toutes représentées dans ce kaléidoscope sonore sans fin. Certains effets sont tout simplement magiques : les quatre sopranos avec un seul ténor au «*Quae moerebat*», suivi d'un rare *tutti* pour «*et dolebat*» ; les quatre sopranos échangeant des gammes précipitées avec les deux ténors au «*Quis est homo*». Le doublage des voix modifie également le tissu polyphonique, et permet des effets de *solo/tutti* dans l'«*Amen*» final.

On ne décèle cependant aucune trace de la tradition polychorale de Benevolo et de ses contemporains, pourtant très répandue à Rome à cette époque. Et le langage harmonique a peu de choses en commun avec celui de Palestrina. Les modèles sont plutôt Lotti et Steffani, avec des phrases chargées d'émotion, débordant de quarts, quintes et septièmes diminuées, une utilisation libérale du chromatisme, et un sens profond de la conduite harmonique. On a observé une ressemblance avec certaines phrases du *Stabat Mater* de Steffani, composé en 1706, et il est certain que Scarlatti fit la

connaissance de Steffani à Rome. Ce style fut appelé *stile più sollevato* (par Angelo Berardi, à la fin du dix-septième siècle), ce qui suppose l'utilisation dans un contexte polyphonique d'un maximum de moyens expressifs.

Lors de la première exécution moderne du *Stabat Mater*, en 1940, à Sienne (comme concert d'ouverture de la semaine de festivités organisée par l'*Accademia Musicale Chigiana*, l'éditeur Alfredo Casella écrivit :

"La plus grande révélation [parmi la musique présentée au cours de cette semaine] sera certainement l'extraordinaire Stabat Mater, composition merveilleuse et de grande envergure, où nous nous trouvons d'un coup face à face avec un Domenico totalement inattendu, polyphoniste doué d'une technique merveilleuse, et dont l'habileté contrapuntique soutient la comparaison avec celle de Bach."

Bien que l'habileté polyphonique soit, en effet, extraordinaire, la comparaison avec Bach prête à confusion. Comme on peut s'y attendre dans un contexte romain, le contrepoint utilisé par Scarlatti s'apparente à celui de la polyphonie de la Renaissance. Les "sujets" mélodiques sont courts et étroitement liés au sens de chaque phrase du texte. La musique de Bach, par contre, est dans la tradition du "haut baroque", où des thèmes d'inspiration instrumentale s'entrelacent au cours de longues périodes.

La toute première section illustre clairement ce procédé. La première phrase, "

Stabat Mater dolorosa " — dont la forme rythmique et mélodique situe d'abord la position de la Vierge, debout au pied de la croix, puis exprime sa tristesse (*dolorosa* au moyen d'un motif qui s'élançe) — est associée à deux contrepoints sur le même texte ("*juxta crucem lacrymosa*"), l'un ascendant, l'autre descendant. Les trois phrases musicales continuent ensemble pendant seize mesures, avant que les dix voix, en strette étroite, chantent «*dum pendebat filius*» sur une phrase musicale qui illustre parfaitement cette scène. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, tout ce processus est ensuite répété, bien que dans une forme abrégée, pour terminer dans la tonalité initiale.

Tout au long de l'œuvre, chaque phrase du texte est reflétée comme il se doit par la musique, tantôt associée à des contre-sujets, tantôt rapidement développée en *stretto*, avec peu ou plusieurs voix, selon les volontés du compositeur. On pense à la définition que donne Thomas Morley de la fantasia, où :

"un musicien prend un point selon son plaisir, et il le tord et le tourne comme bon lui semble, en en faisant soit beaucoup, soit peu de chose, selon son propre jugement ..."

mais également à celle de William Byrd :

"il y a un certain pouvoir dissimulé ... dans les pensées qui se trouvent sous les mots eux-mêmes : ainsi, quand on médite sur la signification des paroles sacrées, les bonnes notes ... se présentent assez spontanément à l'esprit ..."

D'ailleurs, tout comme son proche contemporain Purcell, Scarlatti savait utiliser les possibilités dramatiques de la polyphonie pour faire ressortir la signification du texte en accentuant certaines phrases plutôt que d'autres.

Le *Stabat Mater* représente un *tour de force* extraordinaire, quasiment unique dans son ambition, architectural dans sa maîtrise de l'unité dans la variété (la cellule rythmique *noire pointée-croche* en particulier joue un rôle unifiant), intensément dramatique, et pourtant débordant de doux lyrisme. Le grand nombre de manuscrits contemporains témoignent de sa popularité au dix-huitième siècle. Bien que très typique de son époque, il ne ressemble à aucune autre création de la période baroque, si ce n'est l'architecture de Saint-Pierre de Rome avec sa piazza : l'intimité de la *Piété* de Michel-Ange (devant lequel Scarlatti devait passer tous les jours), enchaînée dans une structure d'une complexité éblouissante.

La *Messa breve* " *La stella* " existe encore dans neuf parties conservées à la bibliothèque de la Basilica Liberiana, pour laquelle elle fut certainement composée. Elles sont marquées *Canto, Alto, Tenore et Basso P^o Cho, Canto, Alto, Tenore et Basso Rip^o, et Organo*. Les livres du *Primo Coro* contiennent la quasi totalité des notes que l'on trouve dans les livres du *Ripieno Coro*, avec quelques phrases de soliste en plus. Normalement, chaque chœur aurait été composé de quatre chanteurs, les éventuels chanteurs supplémentaires ayant été ajoutés au *Ripieno Coro*, les deux groupes (qui, selon la

tradition romaine, auraient été séparés dans l'espace) accompagnés d'un seul orgue pour le *continuo*.

Le titre de l'œuvre mérite un commentaire. Elle est probablement "*breve*" non pas parce qu'elle est particulièrement courte, mais parce que les Messes destinées aux grandes fêtes étaient plus vraisemblablement de facture polyphonique sérieuse, selon la *prima pratica*. L'absence du *Benedictus* s'explique par le fait qu'il était coutumier à cette époque de le remplacer par un motet pour l'élévation. Le titre "*La Stella*" a été rajouté à la partie d'orgue par une main plus tardive, et il n'est pas possible à l'heure actuelle d'en comprendre la référence.

Le *Kyrie* et le *Gloria* sont écrits essentiellement en *stile concertato*, terme qui implique des contrastes entre *solo* et *tutti*, dans un contexte moins polyphonique que le *stile more vetero* (pour emprunter le terme de Berardi - également appelé *prima pratica*, ou *stile alla Palestrina*) ou le *stile più sollevato*. Le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, sont de *stile more vetero* plus ou moins pur, bien que, selon la tradition, Scarlatti se permette d'utiliser des moyens plus expressifs dans des parties clé du texte, ("*Et incarnatus*", par exemple). On trouve également des contrastes entre *solo* et *tutti* tout au long de ces mouvements. Un exemple très saisissant dans l'*Agnus Dei* transforme momentanément l'œuvre en cinq parties réelles - faisant écho à l'augmentation dans le nombre de voix utilisées couramment dans les *Agnus Dei* de Palestrina et de Vittoria. Pourtant, ces

contrastes ne transforment pas le style en *concertato*, mais ils sont plutôt un reliquat de l'utilisation dans les églises romaines de chœurs séparés dans l'espace. C'est l'un des rares aspects de la tradition «palestrinienne» qui peut s'entendre dans cette musique. Sur la page, avec ses longues valeurs et son contrepoint, elle ressemble peut-être à de la polyphonie, mais le rythme harmonique et le phrasé mélodique sont tout à fait différents. Les trois sections principales, *Kyrie*, *Gloria* et *Credo*, se terminent tous sur des fugues vigoureuses, peu redevable à Palestrina.

Iste confessor est conservé (partition et parties) dans la Bibliothèque du Vatican. D'une simplicité extrême, rappelant presque une chanson, il convient à une fête célébrée pour tout prêtre sauf le Pape. Il a été suggéré qu'il fut chanté en procession (pour la fête de Saint Léo le Grand en 1715), mais dans ce cas on se demande comment les versets pour soliste (1, 3 et 5) ont pu être accompagnés. De fait, l'accompagnement est à peine nécessaire, car la mélodie est suffisamment simple (et élégante) pour fonctionner très bien toute seule. Puisque les autres pièces de Scarlatti conservées à la Bibliothèque du Vatican semblent avoir été destinées à la Chapelle Sixtine plutôt qu'à Saint-Pierre, il en va de même peut-être pour cet hymne. Il se peut même qu'il ait servi pour des processions à l'intérieur du Vatican.

Afin de situer la musique de Domenico Scarlatti dans son contexte, nous avons inclus ici un motet de son père Alessandro.

O Magnum Mysterium, composé en 1708 (donc très probablement pour Sainte-Marie-Majeure), utilise le célèbre texte de Noël pour double chœur. La fluidité des lignes mélodiques et le sens très sûr de la conduite harmonique trahissent la main d'un maître tout à fait à l'aise dans ce style, qui doit autant à la tradition vénitienne qu'à la romaine — l'œuvre n'est pas sans parallèles avec celle de Giovanni Gabrieli, composée sur le même texte bien plus d'un siècle auparavant, et ce jusqu'aux vigoureux "*alleluia*" qui la terminent.

Le *Te Deum* pour huit voix et continuo - la seule œuvre présentée ici qui n'a pas de lien avec Rome - est conservé dans trois sources portugaises. Comme la plupart des *Te Deum*, il adopte un ton festif. Il s'agit peut-être de l'œuvre qui est mentionnée dans la *Gazeta de Lisboa* du 1^{er} janvier 1722 :

"Au dernier jour de l'an 1721, pour rendre grâce à Notre Seigneur Dieu pour tous les bienfaits accordés au cours de l'année à ce royaume et à ses habitants, fut chanté dans l'église Saint-Rocco de cette ville l'hymne *Te Deum Laudamus*, élégamment mis en musique et distribué entre divers chœurs de musiciens par l'illustre Domingos Scarlatti. [...] L'église fut entièrement et magnifiquement décorée et remplie d'un nombre infini de lumières, avec les musiciens disposés dans des tribunes triangulaires, construites spécialement et ornées de riches armoiries, le tout sur l'ordre et au frais du Seigneur Patriarche. [...] Toute la noblesse de la Cour y fut présente et il y eut grande foule."

Mais il est encore plus vraisemblable que cette œuvre ait été donnée à l'occasion du double mariage en 1729 de Maria Barbara, Infante du Portugal, élève de Scarlatti et dédicataire de ses sonates, au Prince héritier Ferdinand d'Espagne, et de Maria Vittoria, Infante d'Espagne, au Prince Don José du Portugal. Cette "Echange de Princesses" eut lieu à la Vila Viçosa, résidence de la famille royale portugaise, les Bragança, où sont encore conservées toutes les parties de cette œuvre. (Mais ceci ne constitue pas une preuve irrécusable qu'elle fut jouée dans ces lieux, puisqu'une grande quantité de musique destinée à la chapelle royale du Portugal fut recopiée pour la Vila Viçosa au cours des années 1730). Il se peut même que Scarlatti ait joué le même *Te Deum* pour les deux événements.

Dans son style l'œuvre paraît tout à fait italienne, avec ses rapides échanges poly-chorales, mais il est impossible, en l'absence d'autres œuvres, d'utiliser cette observation comme moyen de datation. Typiques de Scarlatti sont les changements de tempo, utilisés pour mettre en valeur différentes parties du texte ("*Sanctus, sanctus*", "*Patrem immensae*

majestatis" et "*Te ergo quaesumus*"), ainsi que les harmonies chromatiques sur le dernier "*miserere nostri*". Cette œuvre ne suscite pas vraiment de profondes émotions, mais elle remplit admirablement sa fonction ; accompagnée d'un nombre infinie de lumières et jouée par "divers chœurs de musiciens", elle a du être tout à fait impressionnante.

Graham O'REILLY

Traduction : Mary PARDOE

Références :

A part Kirkpatrick, Domenico Scarlatti (1953 et seq.), les auteurs et les œuvres suivants méritent d'être consultés : Roberto Pagano : Scarlatti, Alessandro e Domenico : due vita in una (1985)

Malcolm Boyd : Domenico Scarlatti - Master of Music (1986) ainsi que les présentations de la Messa Breve (Hans-Jörg Hans) et du Stabat Mater (Robert Scandretti) dans les éditions de ces œuvres parues chez Carus.



MUSICA SACRA

SCARLATTI'S EARLY YEARS

The life and works of Giuseppe Domenico Scarlatti are generally less well-known than those of his famous contemporaries Johann Sebastian Bach and Georg Friedrich Händel. This is certainly due at least partly to the fact that he spent most of his mature years in the 'backwater' of the Iberian peninsula, and that much information (and doubtless musical production) did not survive the Lisbon earthquake of 1755. Equally important is the fact that in this part of his career the composition of vocal music, the lingua franca of the age, seems to have taken second place to his 550 or so Essercizi for the harpsichord. It is on these works, commonly called sonatas, that his fame largely rests.

However before he went to Lisbon, in the early 1720's, Scarlatti's career followed a more conventional path. His secular production in Naples and Rome included 14 operas (of which three survive more or less complete), 2 oratorios, 4 serenatas and some 68 chamber cantatas. Moreover he was from 1713 maestro di capella of the Cappella Giulia, the choir of St Peter's Basilica in Rome, probably the most important post in sacred music in Italy. All the works on this recording except one (the Te Deum survives only in Portuguese sources) have their origin in Rome, where he worked from 1708 until his resignation from the Cappella Giulia in the summer of 1719.

All are interesting and expertly composed. One is an unquestioned masterpiece.

Much of Scarlatti's early career was shaped by his father Alessandro, the greatest composer of vocal music of the age. Thus his first position, organista e compositore di musica of the Royal Chapel in Naples came in 1701 when his father was its maestro di cappella. Domenico was not yet 16 years of age. For nearly half of the following year he accompanied his father on visits to Rome and Florence (Alessandro spent enormous energy over the next few years trying to obtain a post at the Medici court in Florence, but never succeeded), no doubt forging valuable connections with rich patrons. For reasons which are not clear Alessandro left Naples and settled in Rome in 1703, composing mainly oratorios and chamber cantatas for private patrons, and supplementing his income with the post of assistant maestro at the Basilica Liberiana (Santa Maria Maggiore). Domenico however remained in Naples, and his first three operas date from the 1703-4 season. However, if Alessandro hoped his son would succeed him as maestro there, he was disappointed, and in a characteristic intervention in the careers of his children, obliged his son to resign his position and join him in Rome. From there he was sent in May 1705 to try his luck in Venice, with a covering letter addressed to Prince Ferdinand de Medici in Florence :

"I have forced him to leave Naples where, although there was room for his talent, it was not a talent for that place. I am now sending him from Rome, since Rome has no roof to shelter music, which lives here like

a beggar. This son of mine is an eagle whose wings are grown : he should not stay idle in the nest, and I must not hinder his flight.

As the Neapolitan singer Nicolino happens to be travelling from here to Venice, I have determined to send my son with him ; and accompanied only by his own ability [which has greatly advanced since he was able to be with me and share the honour of serving Your Royal Highness personally three years ago] he leaves, like a wanderer, to take whatever opportunities present themselves to make his name ; there is none to be expected here in Rome."

Domenico's movements in the following three years are uncertain. What is sure is that his reputation as a keyboard player continued to grow. Sometime in 1707 he first met Handel. Mainwaring, in his 1760 biography of Handel, recounts :

"When he [Handel] first came into Italy ... he became known to Domenico Scarlatti, now living in Spain, and author of the celebrated lessons. As he was an exquisite player on the harpsichord, the Cardinal [Ottononi] was resolved to bring him and Handel together for a trial of skill. The issue of the trial on the harpsichord hath been differently reported. It has been said that some gave the preference to Scarlatti. However, when they came to the Organ there was not the least pretence for doubting to which of them it belonged. Scarlatti himself declared the superiority of his antagonist, and owned ingenuously, that till he had heard him upon this instrument, he had no conception of its powers. So greatly was he struck with his peculiar method of playing, that he followed him all over Italy, and was never so happy as when he was with him."

Their paths crossed again at the end of that year in Venice :

"Venice was his [Handel's] next resort. He was first discovered there at a Masquerade, while playing on a harpsichord in his visor. Scarlatti happened to be there, and affirmed that it could be no one but the famous Saxon, or the devil."

The affection and mutual regard of the two composers seems to have lasted all their lives. Handel used Scarlatti's opera *Amor d'un ombra* (rechristened *Narciso*) in the opening season of his Royal Academy of Music in 1720, and (according to Mainwaring) :

"often used to speak of this person with great satisfaction ; and indeed there was a reason for it ; besides his great talents as an artist, he had the sweetest temper and the gentlest behaviour."

Scarlatti returned the compliment. Mainwaring continues :

"... it was mentioned but lately by the two Plas [José and Jean-Baptist Pla] (the famous Haut-bois), who came from Madrid, that Scarlatti, as oft as he was admired for his great execution, would mention Handel, and cross himself in veneration."

Their playing must have had something in common. Thomas Roseingrave, a young Englishman sent abroad to study by the Dean and Chapter of St Patrick's Cathedral Dublin, met Scarlatti at an *Academia* in Venice in 1710. He recounted to Charles Burney how, after playing himself, he "fancied, by the applause I received, that my performance had made some impression on the company." Burney continued the story :

"... a grave young man dressed in black and with a black wig, who had stood in one corner of the room, very quiet and attentive while Roseingrave played, being asked to sit down at the harpsichord, when he began to play, Rosy said, he thought ten hundred devils had been at the instrument ; he never had heard such passages of execution and effect before. The performance so far surpassed his own, and every degree of perfection to which he thought it possible he should ever arrive, that, if he had been in sight of any instrument with which to have done the deed, he should have cut off his own fingers ; upon enquiring the name of this extraordinary performer, he was told that it was Domenico Scarlatti, son of the celebrated Cavalier Alessandro Scarlatti. Roseingrave declared he did not touch an instrument himself for a month ; after this rencontre, however, he became very intimate with the young Scarlatti, followed him to Rome and Naples, and hardly ever quitted him while he remained in Italy."

Scarlatti's fame as a virtuoso does not however seem to have brought him any commissions to compose either operas or sacred music. It was his father who opened the next door. Alessandro was offered the post of maestro di cappella at S Maria Maggiore in succession to Antonio Foggia, who died in June 1707. After putting off a decision as long as possible, and with little apparent enthusiasm, he finally took up the position in December. Within a month, Domenico had been called to his side. He was present on January 23rd 1708 to conduct the second choir during the traditionally large-scale *Messa di Spagna* for the feast of S. Ildefonso, and remained throughout the year.

Given Alessandro's reluctance to accept the job, and Domenico's rapid arrival, one wonders if the father accepted it simply in the hope of passing it on to his son. Perhaps it was to prepare his credentials that Domenico seems to have started composing sacred music at this time. Four pieces survive in the archives of the Basilica Liberiana, the most important of which, the *Messa Breve "La Stella"*, is recorded here. It is found in a collection of part-books which also include examples of his father's work ; it seems therefore likely that they all date from 1708, when father and son were working there side by side. The mass is unusual in its free combination of different styles : the *Kyrie* and the *Gloria* hardly seem to belong to the same work as the rest. However, as a demonstration of Domenico's skills in the different idioms prevalent in sacred music at the time, it could hardly be bettered.

At the end of the year, Alessandro asked for four months leave of absence to conduct operas in Naples, ingenuously proposing Domenico as his replacement. The authorities offered one week the following Lent, with his pay held as surety against his return, and that only after the intervention of Cardinal Ottononi ! At the same moment a change of viceroy in Naples gave Alessandro the possibility of resuming his post as maestro di cappella there (did he know of this possibility in advance ?), and by January 1709 he was already in that city overseeing preparations for his opera *Il Teodosio*. Perhaps the authorities of S. Maria Maggiore were unimpressed by these machinations ; for whatever reason, they declined the services of the son and appointed

Pompeo Cannicciari, maestro at Santo Spirito to succeed the father.

But Rome had possibilities outside the church. Rich patrons - cardinals, exiled royalty, ambassadors to the Vatican - abounded. Alessandro had for many years served Queen Cristina of Sweden as maestro. Now his son found a similar position with Queen Maria Casimira, exiled queen of Poland. He worked for her until her retirement to France in 1714, composing an oratorio, *La Conversione de Clodoveo* (unfortunately lost), seven operas and a serenata. From 1711 he was known as her maestro di cappella. No doubt these works kept him in the public eye, and in November 1713, when Tommaso Bai succeeded Paolo Lorenzani as maestro of the Capella Giulia, Scarlatti was named as his assistant. Bai was already old, and when he died in December 1714, Scarlatti took his place.

Of his output over the next four and a half years, there has been found in Vatican archives only the simple strophic hymn, *Iste confessor*, and two *Miserere*'s. It is worth noting that this is repertoire more useful for the choir of the Cappella Sistina (a separate institution to that of the Capella Giulia), particularly the two *Miserere*'s, destined, like *Allegri*'s more famous version, for the *Tenebrae* services in Holy Week. Either his liturgical compositions for St Peter's have been mislaid, or the composer took them with him to Portugal where they were subsequently lost, or he composed less than seems believable.

He was doubtless busy in other domains, however. One of his first duties at the Vatican was a Christmas cantata *La notte di natale* for the entertainment of the Pope and his cardinals on Christmas Eve, 1714, of which only the libretto survives. For the 1715 season at the Teatro Capranica, Rome's recently re-opened public opera house, he composed *Ambeto*, and its intermezzo, *La Dirindina*. There is no reason to suppose that his frequent appearances as performer (and, perhaps, composer) in the salons of Cardinal Ottoboni and others decreased during this period. More significant, in the light of subsequent events, was his acquisition of the title of maestro di cappella to Rodrigo Anes de Sa e Menses, the Portuguese ambassador to the Vatican, for whom his duties would have consisted largely of serenatas and other occasional entertainments. Only one libretto, without music, survives.

His sacred masterwork, the *Stabat mater* for 10 voices and continuo, doubtless belongs to this period. There is no autograph, and none of the surviving manuscripts are now in Rome, so the exact circumstances of its composition cannot at present be determined. But the forces needed (4 sopranos, and 2 each of altos, tenors and basses), are close to those of his choir in the Cappella Giulia, which consisted in 1715 of 4 each of sopranos, altos, tenors and basses (by 1719, two extra sopranos had been added - castrati, of course). Allowing for the inevitable absences due to leave and illness, this is remarkably close. As the text did not form part of the liturgical office of St Peter's, it must have been written to a

commission, perhaps from a cardinal, for performance elsewhere. Its use for a Vigil in Holy Week is suggested by the absence of instruments. Another possibility is a Rosary celebration for the Feast of the Seven Dolours of the Virgin, much cultivated by the Dominicans, which took place in October.

Many events in Scarlatti's life between 1717 and 1722 are not clear. The first mystery surrounds the document signed by his father on January 28th 1717, giving Domenico freedom "from all paternal control and obligations", and giving him "full and complete ability, authority and power to do each and every lawful act, to be able to contract business or cancel it, to make a will, to make gifts and bequests, to buy and sell ..." Which of these things did Domenico need to be able to do so urgently? A secret marriage has been mentioned, but for the moment, apart from a family memoir of 1912, there is no proof. Why did Scarlatti leave his post at the Cappella Giulia in 1719? Was it prompted, as has been suggested, by a personal and/or professional need to put as much distance as possible between himself and his father? And why did the Vatican chronicler note that he left to go to England? Given his friendships with Handel and Roseingrave (who was promoting his music there), and the fact that Handel had programmed his *Narciso* for 1720, a visit to England is not unlikely. The London adaptation includes new music (necessary for changes to the libretto) which is presumably by Scarlatti (Roseingrave wrote some airs, but they are scrupulously attributed in the published Songs). But any visit

seems to have passed completely unseen by the London press, normally avid for news of all famous virtuosi, especially Italian ones. Moreover in April 1720, Scarlatti suddenly turned up in Palermo, then as now a good place to go to be invisible for a while. Although he was composing for the Portuguese court from 1719 onwards, it seems he did not settle there until 1722.

It has been suggested that he was obliged to disappear rapidly from London to avoid gambling debts. Burney, on Farinelli's authority, wrote:

"This original composer and great performer, like many men of genius and talents, was so inattentive to common concerns, and so much addicted to play (i.e. gambling) that he was frequently distressed in his circumstances...."

Perhaps the hotbed of gambling which was London in 1720 was simply too much for him. It is more likely, however, that he never went. In November 1719 Bononcini was recruited as second composer by the Royal Academy of Music, so between September and November something happened to change Scarlatti's (or Handel's) mind. The question as to what that may have been seems destined to remain, like most of these other questions, unanswered. But whatever the truth concerning these years, Scarlatti succeeded in the end in completely remaking an already successful career on his own terms, creating in the process an original and unique body of work for the keyboard. Even without this legacy however, the *Stabat mater* on its own is sufficient to assure his reputation.

STABAT MATER FOR 10 VOICES AND CONTINUO

Scarlatti divides this long 13th century sequence text into 9 sections. After an imposing introduction - in which the text, exceptionally, is sung twice - comes the heart of the work, the long and complex second section, which contains not only two separate passages in triple time ('Quae moerebat' and 'pro peccatis'), but also dramatic pauses and rhetorical questions ('Quis non posset!'). It finally leads us to F# major, as harmonically distant as possible from the original C minor. The third section ('Eja mater, fons amoris') in which the doubling of voices in pairs creates a 5-part texture, returns finally to the home key 187 bars after the end of Section 1, to mark the halfway point.

The second half (sections 4 - 9) is, in the main, more lyrical. Phrases tend to be longer ('Juxta crucem'), triple time is used more freely and the sections are more clearly delineated from each other (the prima prattica polyphony of 'Fac me vere' is a striking contrast to the more solistic melodies before and after it.) The virtuosic 'Inflamatus' is highly extravagant, even though the notation makes reference to 'ecclesiastical' music. In the triple fugue ('Fac ut animae ... Amen'), Scarlatti profits from the long melismas possible on the word 'amen' to give a more instrumental character to the music, and certain phrases in the final triple-time 'Amen' clearly prefigure the keyboard sonatas!

Variety is essential in such a long, essentially sad, text, and Scarlatti uses to the full

the possibilities of his ten voices : while there are hardly any bars with only a solo voice, nor duets of any length, almost every other combination is heard in a never-ending aural kaleidoscope. Some of the effects are quite magical : the 4 sopranos with a single tenor at 'Quae moerebat', followed by a rare tutti for 'et dolebat' ; the 4 sopranos exchanging rushing scales with the 2 tenors at 'Quis est homo'. Doubling of voices also changes the texture, and in the final 'Amen' allows solo/tutti effects.

Despite its widespread use in Rome, however, there is no hint whatever of the polychoral tradition of Benevento and his contemporaries. Nor is there much in common with the harmonic language of Palestrina. The models are rather Lotti and Steffani, with emotionally-charged phrases full of diminished 4ths, 5ths and 7ths, liberal use of chromaticism, and a strong sense of harmonic direction. It has been observed that certain phrases resemble those in Steffani's Stabat mater of 1706, and Scarlatti certainly met Steffani in Rome. This style was classified (by Angelo Berardi in the late 17th century) as the stile più sollevato, implying the use of a maximum of expressive devices within a polyphonic context.

When the Stabat mater was given its first modern performance in 1940 in Siena (as the opening concert of a week of celebrations organised by the Accademia Musicale Chigiana) the editor Alfredo Casella wrote :

"The greatest revelation [of the vocal music to be heard this week] will doubtless be the extraordinary Stabat Mater, a marvellous and extensive composition in

which we suddenly find ourselves face to face with a Domenico whom no-one would have expected, a polyphonist of unbelievable technique whose contrapuntal skill bears comparison with Bach's."

While the polyphonic skill is indeed extraordinary, the comparison with Bach is misleading. Scarlatti's use of counterpoint is that of Renaissance polyphony, as one would expect in a Roman context. The melodic 'subjects' are short and closely related to the meaning of each phrase of the text. Bach's music is in the 'High Baroque' tradition of instrumentally-inspired themes intertwining for long periods.

The very first section shows the process clearly. The first phrase 'Stabat mater dolorosa', whose rhythmic and melodic shape establishes firstly the Virgin "rooted" to the foot of the cross, then, with a soaring motif, her sadness (dolorosa), is combined with two counterpoints on the same text 'juxta crucem lacrymosa', one ascending, one descending. The three phrases continue together for 16 bars, before all 10 voices, in close stretto, sing 'dum pendebat filius', to a phrase which perfectly illustrates that action. As mentioned above, this whole process is then repeated, although abbreviated, to end in the home key.

Throughout the whole work, each phrase of the text receives its just echo in the music, sometimes combined with counter-subjects, sometimes developed rapidly in stretto, with a few voices or many, as seems right to the composer. One is reminded of Thomas Morley's definition of a fantasia, where :

"a musician taketh a point at his pleasure, and unweareth and turneth it as he list, making either much or little of it as shall seem best in his own conceit ..."

but equally by Byrd's :

"there is a certain hidden power ... in the thoughts underlying the words themselves : so that, as one meditates upon the sacred words, the right notes ... suggest themselves quite spontaneously ..."

Moreover, Scarlatti understood, as did his near contemporary Purcell, how to use the dramatic possibilities of polyphony to heighten the meaning of the text by emphasis of certain phrases rather than others.

The Stabat mater is an extraordinary tour de force, almost unique in its ambition, architectural in its mastery of unity with variety (the rhythmic cell dotted crotchet-quaver is a particularly unifying factor), intensely dramatic, and yet full of sweet lyricism. The number of contemporary manuscripts attest to its popularity in the 18th century. Very much of its period, it is nevertheless like no other Baroque creation, unless it is the architecture of St Peter's and its piazza : the intimacy of Michelangelo's Pieta (which Scarlatti must have walked past every day) contained within a structure of dazzling complexity.

The *Messa breve* "La stella" survives in nine part-books in the library of the Basilica Liberiana, for which it was doubtless composed. They are labelled Canto, Alto, Tenore and Basso P^o Cho, Canto, Alto, Tenore and Basso Rip^o, and Organo. The Primo Coro books contain virtually all the notes found in the Ripieno Coro books, with some extra solo phrases. Each chorus would have been composed normally of four singers, with any additional ones added to the Ripieno Coro, the two groups (which in the Roman tradition would normally be spatially separated) accompanied by a single organ continuo.

The name of the work calls for comment. It is probably "breve" because Masses for the great festivals would more likely be of serious, polyphonic, prima prattica composition, and not because it is specially short. The fact that it lacks the Benedictus is due to the custom of the time of replacing it with a motet for the Elevation. The name "La Stella" has been added to the organ part by a later hand, and it is not possible at this time to say to what it might refer.

The Kyrie and Gloria are written mostly in stile concertato, a term which implies contrasts between solo and tutti in a less polyphonic context that either stile more vetero (to use Berardi's term - also known as prima prattica, or stile alla Palestrina) or stile più sollevato. The Credo, Sanctus and Agnus Dei, are in a more-or-less pure stile more vetero although, following tradition, Scarlatti allows himself more expressive devices at key parts of the text such as Et incarnatus. There are also contrasts between solo

and tutti throughout these movements. One very effective one in the Agnus Dei transforms the work momentarily into five real parts - an echo of the increase in the number of voices found routinely in the Agnus Dei of Palestrina and Vittoria. These do not however transform the style into concertato, but are rather a hangover from the use of spatially separated choirs in Roman churches. This is one of the few aspects of the 'Palestrina' tradition to be heard in this music. It may look like polyphony on the page, with its long note values and counterpoint, but the harmonic rhythm and melodic phrasing are quite different. The three principal sections, Kyrie, Gloria and Credo, all finish with vigorous fugues which owe little to Palestrina.

Iste confessor survives, in score and parts, in the Vatican Library. Of an extreme, almost song-like simplicity, it is for the feast of any priest except the Pope. It has been suggested that it was sung in procession (for the feast of St Leo the Great in 1715), although it is not clear how the solo verses (1, 3 and 5) could be accompanied in that case. In fact the accompaniment is hardly necessary, as the tune is simple (and elegant) enough to work perfectly well unaccompanied. As the other pieces by Scarlatti now in the Vatican library seem destined for the Capella Sistina rather than St Peter's, perhaps this hymn is too. It could even have served for processions within the Vatican.

To put Domenico's Roman music into context, we have included a motet by his father Alessandro. **O Magnum Mysterium**, composed

in 1708 (and therefore most probably for S. Maria Maggiore) is a setting of the well-known Christmas text for double-choir. The flowing melodic lines and sure sense of harmonic direction betray the hand of a master completely at ease in this idiom, which owes as much to the Venetian tradition as the Roman one - it is not without parallels with Giovanni Gabrieli's version of the same text, composed well over a century earlier, right down to the vigorous 'alleluias' which bring it to an end.

The **Te Deum** for 8 voices and continuo, the only work on this recording with no Roman connection, is preserved in three Portuguese sources. It is, like most Te Deum's, celebratory in tone. It may be the work referred to in the *Gazeta de Lisboa* on January 1st 1722 :

"On the last day of the year 1721 there was sung in the church of S Rocco in this city in celebration of thanks for all the benefits accorded by God our Lord during the year to this realm and its inhabitants, the hymn Te Deum Laudamus, elegantly composed to music and distributed among various choirs of musicians by the famous Domingos Scarlatti the entire church was magnificently decorated and filled with an infinite number of lights, and the musicians arranged in triangular tribunes specially constructed and adorned with rich hatchments, all at the order and expense of the Lord Patriarch all the nobility of the Court was present and the concourse of the people was unnumerable."

A perhaps even more likely occasion is the double wedding in 1729 of Maria Barbara, Infante of Portugal, Scarlatti's pupil and dedicatee of his sonatas, with the Spanish Crown Prince

Fernando, and the Spanish Infante Maria Vittoria with Portugal's Prince Don José. This "Exchange of Princesses" took place at the Vila Viçosa, family seat of the Portuguese royal family, the Braganças, where there survives a set of parts of this work. (This is not incontrovertible proof of its performance there, however, as a good deal of Portuguese Chapel Royal music was copied for the Vila Viçosa in the 1730's.) It is even possible that Scarlatti performed the same Te Deum on both occasions.

The style of the work seems entirely Italian, with its rapid polychoral exchanges between the choirs, although in the absence of other works it is impossible to use this observation as a dating device. Thoroughly "Scarlattian" are the tempo changes to highlight parts of the text ('Sanctus, sanctus', 'Patrem immensae majestatis' and 'Te ergo quae sumus'), as are the chromatic harmonies for the last 'miserere nostri'. Although it hardly plumbs any emotional depths, it admirably fulfils its function, and must have been very effective with "an infinite number of lights" and "various choirs of musicians".

Graham O'REILLY

References

Apart from Kirkpatrick's Domenico Scarlatti (1953 et seq.), the following are worth consulting : Roberto Pagano : Scarlatti, Alessandro e Domenico : due vita in una (1985) Malcolm Boyd : Domenico Scarlatti - Master of Music (1986) and introductions to *Messa Breve* (Hans-Jörg Hans) and *Stabat mater* (Robert Scandrett) in the Carus editions of these works.

STABAT MATER DOLOROSA STABAT MATER DOLOROSA STABAT MATER DOLOROSA

I [Andante]

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa,
Dum pendebat filius.

II

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransiuit gladium.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.

[Adagio]

Quae moerebat et dolebat (pia mater)
et tremebat, dum videbat
Nati poenas inclyti.

[Andante]

Quis est homo qui non fleret
Christi matrem si videret
In tanto supplicio ?

[Sostenuto]

Quis non posset contristari,
Christi matrem contemplari
Dolentem cum Filio ?

[Allegro]

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesus in tormentis
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum,
Dum emisit spiritum.

I [Andante]

La Mère de Jésus, au pied de la croix
où son Fils est attaché, sent au dedans
d'elle-même
la plus vive de toutes les amertumes.

II

C'est là, pleurante et souffrante,
que son âme est percée du glaive
de douleur.

Quelle tristesse s'empare
de cette sainte mère
d'un Fils unique,

[Adagio]

Lorsqu'elle tremble (mère pieuse)
de voir les souffrances de
son Fils glorieux.

[Andante]

Qui pourrait retenir ses larmes
en voyant la Mère du Christ
dans cet excès de douleur ?

[Sostenuto]

Qui pourrait demeurer insensible
en considérant la mère du Christ
souffrante avec son Fils ?

[Allegro]

Elle voit Jésus dans les tourments pour
les péchés de son peuple ; elle voit son
corps déchiré à coups de fouets.

Ce fils qu'elle aime, elle le voit dans
la dernière agonie, abandonné
de tout le monde, rendre son âme.

I [Andante]

The grieving mother stood
full of sorrow beside the cross
on which her Son was hanging.

II

Through her grieving soul,
anguished and lamenting,
a sword had passed.

O what sadness and affliction
was felt by that blessed mother
for her only Son !

[Adagio]

She mourned and grieved (that dear
mother)
and trembled as she watched
the suffering of her Son.

[Andante]

What man could refrain from weeping,
seeing the mother of Christ
in such torment ?

[Sostenuto]

Who would not feel compassion
seeing the mother of Christ
sharing the suffering of her Son ?

[Allegro]

For the sins of his people
she saw him tormented
and scourged.

She saw her dear son
dying forsaken
as he gave up the ghost.

III [Andante]

Eja mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris,
Fac, ut tecum lugeam.

Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut tibi compleceam.

IV [Andante con un poco di moto]

Sancta mater, istud agas,
Crucifigi fige plagas
Cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide.

V

[Tempo giusto]

Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condelere,
Donec ego vixero.

VI [Andantino]

Juxta crucem tecum stare
Et me tibi sociare
In planctu desidero.

Virgo virginem praeclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.

Fac, ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolare.

III [Andante]

O Mère, fontaine d'amour, fais que
je partage avec toi la douleur qui te
pénètre, les traits qui te percent.

Fais que mon cœur soit embrasé de
l'amour du Christ notre Dieu, en sorte
que je ne pense plus qu'à lui plaire.

IV [Andante con un poco di moto]

Sainte Mère d'un Dieu attaché
pour moi sur le croix, demandes-lui
qu'il imprime profondément ses plaies
dans mon cœur.

Daignes partager avec moi les tourments
de ce Fils adorable, qui veut bien souffrir
la mort pour me racheter.

V

[Tempo giusto]

Demands-lui qu'il me fasse
sincèrement pleurer,
et compatir toute ma vie aux douleurs
qu'il endure sur la croix.

VI [Andantino]

Mon désir le plus ardent est de me tenir
avec vous auprès de cette croix,
et de l'arroser de mes larmes.

Vierge incomparable, montres-toi
sensible à mes vœux,
et obtiens-moi la grâce
de pleurer avec vous.

Que ton divin Fils me fasse porter
sans cesse sa croix et sa mort, et qu'il
grave dans ma mémoire les tourments
de sa Passion.

III [Andante]

Make me, o mother, fountain of love,
feel the strength of your grief
so that I may mourn with you.

Make my heart burn
with the love of Christ my God,
to be ever pleasing to him.

IV [Andante con un poco di moto]

Holy mother, grant that
the wounds of your crucified Son
are fixed on my heart.

Help me share the torments
of your afflicted Son,
who suffered them to save me.

V

[Tempo giusto]

Make me truly weep with you
and share the pains of the crucifixion
as long as I live.

VI [Andantino]

I would wish to stand beside the cross
with you, and to join you
in your weeping.

O Virgin, of all Virgins the most
immaculate,
do not be hard with me ;
let me join in your weeping.

Help me to bear Christ's death,
and recall to mind his Passion
and his wounds.

Fac me plagis vulnerari,
Cruce[m] hac inebriari,
Ob amorem Filii.

VII [Allegro]
Inflammat[us] et accensus
Per te, Virgo, sim defensus,
In die iudicii.

Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuni[ri],
Confoveri gratia.

[Andante]
Quando corpus morietur,

VIII [Allegro]
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria. Amen.

IX [Allegro]
Amen.

O MAGNUM MYSTERIUM
(A. Scarlatti)

[Adagio]
O Magnum mysterium
et admirabile sacramentum,
ut animalia viderent Dominum natum
jacentem in praesepeio.

Beata Virgo, cujus viscera meruerunt
portare Dominum Christum.

[Allegro]
Alleluia !

Qu'il me blesse avec ses blessures ;
et que son amour me fasse boire,
comme un vin délicieux,
les amertumes de sa croix.

VII [Allegro]
Que cet amour embrase mon cœur,
et que ta protection obtienne pour
moi le salut éternel au jour du
jugement.

Que la croix de ton Fils soit ma
défense ;
que sa mort soit ma sûreté,
et que sa grâce soit mon soutien.

[Andante]
Et quand mon corps mourra,

VIII [Allegro]
obtiens à mon âme la gloire
de la félicité du ciel. Amen.

IX [Allegro]
Amen.

O MAGNUM MYSTERIUM
(A. Scarlatti)

[Adagio]
O le grand mystère
et l'admirable dessein !
Des animaux ont vu dans une crèche
le Seigneur nouveau-né.

O Bienheureuse Vierge, qui a mérité
de porter en son sein le Christ notre
Seigneur.

[Allegro]
Alleluia !

Grant that I may suffer his wounds,
and be transported by his cross
for the love I bear your Son.

VII [Allegro]
Thus inflamed and burning
may I be defended by you, O Virgin,
in the day of Judgement.

May I be defended by the cross,
spared by the death of Christ,
and protected by his grace.

[Andante]
When my body finds death,

VIII [Allegro]
let my soul be granted
the glory of Paradise. Amen

IX [Allegro]
Amen.

O MAGNUM MYSTERIUM
(A. Scarlatti)

[Adagio]
O great mystery
and wonderful promise ;
that animals should have seen our Lord
born, and lying in a manger.

O Blessed Virgin, whose body was
chosen to carry our Lord Christ.

[Allegro]
Alleluia !

MESSA BREVE 'LA STELLA'

I Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

II Gloria

[Plainchant]
Gloria in excelsis Deo

[Adagio]
Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.

(Spiritoso)
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te,

(Andante)
Gratias agimus tibi
Propter magnam gloriam tuam.
Domine deus, rex caelestis,
Deus pater omnipotens,
Domine Fili unigenite
Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius patris,
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

(Spiritoso)
Quoniam tu solus sanctus,
Tu solus Dominus,
Tu solus altissimus Jesu Christe.

MESSA BREVE 'LA STELLA'

I Kyrie

Seigneur, prends pitié.
Christ, prends pitié.
Seigneur, prends pitié.

II Gloria

[Plainchant]
Gloire à Dieu au plus haut des cieux,

[Adagio]
et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.

(Spiritoso)
Nous te louons, nous te bénissons,
Nous t'adorons, nous te glorifions.

(Andante)
Nous te rendons grâce
pour ton immense gloire.
Seigneur Dieu, Roi du Ciel,
Dieu le père tout puissant
Seigneur, fils unique,
Jésus Christ,
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu
Fils du Père,
Toi qui enlève le péché du monde,
prends pitié de nous.
Toi qui enlève le péché du monde,
Reçois notre prière.
Toi qui est assis à la droite du Père,
prends pitié de nous.

(Spiritoso)
Car toi seul est saint,
Toi seul est Seigneur,
Toi seul est très haut Jésus Christ,

MESSA BREVE 'LA STELLA'

I Kyrie

Lord, have mercy.
Christ have mercy.
Lord, have mercy.

II Gloria

[Plainchant]
Gloria be to God on high,

[Adagio]
and in earth, peace,
goodwill towards men.

(Spiritoso)
We praise thee, we bless thee,
We worship thee, we glorify thee.

(Andante)
We give thanks to thee
for thy great glory,
Lord God, heavenly king,
God the Father almighty,
O Lord, the only-begotten son,
Jesus Christ ;
O Lord God, lamb of God,
Son of the Father,
that takest away the sins of the world,
have mercy upon us.
Thou that takest away the sins of the
world, receive our prayer.
Thou that sittest at the right hand of
God the Father, have mercy upon us.

(Spiritoso)
For thou only art holy,
thou only art the Lord,
thou only, O Christ,

[Allegro]
Cum sancto spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.

III Credo

[Plainchant]
Credo in unum Deum,
(Andante)
Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilem omnium et invisibilem.
Et in unum Dominum, Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo,
lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
genitum non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem
descendit de caelis.

[Adagio]
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine, et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.
(Andante)
Et resurrexit tertia die
secundum scripturas,
et ascendit in caelum.
Sedet ad dexteram
patris.
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos,
Cujus regni non erit finis.

[Allegro]
avec le Saint Esprit,
dans la gloire de Dieu le père. Amen.

III Credo

[Plainchant]
Je crois en un seul Dieu,
(Andante)
le Père tout puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de l'univers visible et invisible.
Je crois en un seul Seigneur Jésus Christ,
le fils unique de Dieu,
né du Père avant tous les siècles.
Il est Dieu, né de Dieu,
lumière né de la lumière,
vrai Dieu né du vrai Dieu.
Engendré, non pas créé,
de même nature que le Père,
par qui tout a été fait.
Pour nous les hommes,
et pour notre salut,
il descendit du ciel.

[Adagio]
Par l'Esprit Saint il a pris chair
de la Vierge Marie, et s'est fait homme.
Il fut crucifié pour nous
sous Ponce Pilate ;
Il mourut et fut mis au tombeau.
(Andante)
Il ressuscita le troisième jour
conformément aux écritures.
Il monta au ciel.
Il est assis à la droite
du Père.
Il reviendra dans la gloire
pour juger les vivants et les morts ;
et son règne n'aura pas de fin.

[Allegro]
with the Holy Ghost, art most high
in the glory of God the father. Amen.

III Credo

[Plainchant]
I believe in one God,
(Andante)
the Father Almighty,
maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible ;
and in one Lord, Jesus Christ,
the only-begotten son of God,
begotten of his father before all worlds,
God of God,
light of light,
very God of very God,
begotten not made,
being of one substance with the father,
by whom all things were made.
Who for us men,
and for our salvation,
came down from heaven.

[Adagio]
And was incarnate by the Holy Ghost of
the Virgin mary, and was made man.
And was crucified also for us
under Pontius Pilate,
he suffered and was buried.
(Andante)
And the third day he rose again
according to the Scriptures.
He ascended into heaven
and sitteth on the right hand
of the Father.
And he shall come again with glory
to judge both the quick and the dead,
whose kingdom shall have no end.

Et in Spiritum Sanctum Dominum
et vivificantem ;
qui ex Patri Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio
simul adoratur
et conglorificatur ;
Qui locutus est per prophetas.
Et in unam sanctam catholicam
et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem
mortuorum,
[Allegro]
et vitam venturi saeculi. Amen.

IV Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

V Agnus Dei

Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

TE DEUM LAUDAMUS

I [Plainchant]
Te Deum laudamus
[Andante]
Te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem,
omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli, tibi caeli,
et universae potestates,
Tibi Cherubim et Seraphim
incessabili voce proclamant :

Et je crois en l'Esprit Saint,
qui est Seigneur et qui donne la vie ;
qui procède du Père et du Fils.
Avec le Père et le Fils,
il reçoit même adoration
et même gloire.
Qui a parlé par les prophètes.
Je crois en l'Eglise,
une, sainte, catholique et apostolique.
Je reconnais un seul baptême
pour le pardon des péchés.
J'attends la resurrection
des morts,
[Allegro]
et la vie du monde à venir. Amen.

IV Sanctus

Saint, Saint, Saint,
Le Seigneur, Dieu de l'Univers.
Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.
Hosanna au plus haut des cieus.

V Agnus Dei

Agneau de Dieu,
qui enlève le péché du monde,
prends pitié de nous.

TE DEUM LAUDAMUS

I [Plainchant]
Nous te louons, ô Dieu,
[Andante]
Nous te reconnaissons pour le Seigneur.
Père éternel,
la terre entière te révere.
Tous les anges des cieus
et toutes les puissances célestes,
les Chérubins et les Séraphins
te redisent éternellement :

And I believe in the Holy Ghost,
the lord and giver of life,
who proceedeth from the father and
the Son, who with the Father and the
Son together is worshipped and
glorified,
who spake by the Prophets.
And I believe one Catholic
and Apostolic Church.
I acknowledge one baptism
for the remission of sins.
And I look for the resurrection
of the dead,
[Allegro]
and the life of the world to come. Amen.

IV Sanctus

Holy, Holy, Holy,
Lord God of hosts,
Heaven and earth are full of thy glory,
Hosanna in the highest.

V Agnus Dei

O lamb of God,
that takest away the sins of the world,
have mercy upon us.

TE DEUM LAUDAMUS

I [Plainchant]
We praise thee, O God,
[Andante]
we acknowledge thee to be the Lord.
All the earth doth worship thee,
the Father everlasting.
To thee all angels cry aloud,
the heavens and all the powers therein.
To thee Cherubin and Seraphim
continually do cry :

[Grave]
Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.

[Tempo P^o]
Pleni sunt coeli et terra
majestatis gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum
chorus,
Te Prophetarum laudabilis
numerus,
Te Martyrum candidatus
laudat exercitus.
Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia,

[Grave]
Patrem immensae majestatis ;

[Tempo P^o]
Venerandum tuum verum
et unicum Filium,
Sanctum quoque Paraclitum spiritum.
Tu Rex gloriae, Christe,
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum suscepturus
hominem, non horruisti
Virginis uterum.
Tu devicto
mortis aculeo,
aperuisti credentibus
regna coelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes,
in gloria Patris.
Judex crederis esse venturus.

II Adagio

Te ergo quaesumus
tuis famulis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.

[Grave]
Saint, Saint, Saint,
le Seigneur Dieu en majesté.

[Tempo P^o]
Les cieux et la terre sont remplis
de la majesté de ta gloire.
Le choeur glorieux
des apôtres,
la troupe vénérable
des prophètes
l'éclatante armée des martyrs
chantent tes louanges.
Dans toute l'étendue de l'univers
l'Église t'adore,

[Grave]
ô Père, dont la majesté est infinie ;

[Tempo P^o]
Et ton vrai et unique Fils
digne de toute adoration,
Et le Saint-Esprit consolateur.
O Christ, tu es le Roi de gloire.
Tu es le Fils éternel du Père.
Tu as libéré l'homme pour sauver l'homme,
tu n'as pas dédaigné de descendre
dans le sein d'une Vierge.
Brisant l'aiguillon
de la mort,
tu as ouvert à ceux qui croient
le royaume des Cieux.
Tu es assis à la droite de Dieu
dans la gloire du Père.
Nous croyons que tu viendras juger
l'univers.

II Adagio

Secours donc, nous t'en conjurons,
tes serviteurs rachetés
par ton sang précieux.

[Grave]
Holy, Holy, Holy,
Lord God of Hosts.

[Tempo P^o]
Heaven and earth are full
of the majesty of thy glory.
The glorious company of the apostles
praise thee,
the goodly fellowship of the prophets
praise thee,
the noble army of martyrs praise thee.
The holy church throughout all the world
doth acknowledge Thee,

[Grave]
the Father of an infinite majesty,

[Tempo P^o]
Thine honourable, true
and only son,
also the Holy Ghost, the comforter.
Thou art the king of Glory, O Christ,
Thou art the everlasting son of the Father.
When thou tookest upon thee to deliver
man, thou didst not abhor
the Virgin's womb.
When thou hast overcome the
sharpness of death,
Thou didst open the kingdom of heaven
to all believers.
Thou sittest at the right hand of God,
in the glory of the Father.
We believe that thou shalt come to be
our Judge.

II Adagio

We therefore pray thee, help thy
servants, whom thou hast redeemed
with thy precious blood.

[Andante]
Aeterna fac
cum Sanctis tuis
in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum Domine
et benedic haereditati tuae.
Et rege eos,
et extolle illos usque
in aeternum.
Per singulos dies benedicimus te.
Et laudamus nomen tuum in
saeculum, et in saeculum saeculi.
Dignare Domino die isto
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri Domine.
Fiat misericordia tua Domine
super nos, quemadmodum
speravimus in te.
In te, Domine, speravi,
[Grave]
non confundar in aeternum.

ISTE CONFESSOR

1. Iste confessor,
Domini sacratus,
Festa plebs cujus,
celebrat per orbem,
Hodie laetus meruit secreto
Scandere caeli.
2. Qui pius, prudens,
humilis, pudicus,
Sobrius, castus fuit et quietus,
Vita dum praesens vegetavit ejus
Corporis artus.

[Andante]
Fait qu'ils soient comptés parmi
tes saints
dans la gloire éternelle.
Sauve ton peuple, Seigneur,
et bénis ton héritage.
Conduis tes enfants
et élève-les jusqu'à la gloire de
l'éternité.
Chaque jour nous te bénissons.
Nous louons ton nom maintenant
et dans tous mes siècles des siècles.
Daigne, Seigneur, pendant ce jour
nous préserver de tout péché.
Aie pitié de nous Seigneur.
Répands sur nous ton miséricorde
Seigneur, selon que nous avons
espéré en toi.
J'ai espéré en toi, Seigneur,
[Grave]
puisse-je ne pas être perdu à jamais.

ISTE CONFESSOR

1. Noble confesseur de Jésus,
que les peuples
Par le monde entier,
célèbrent de leurs chants,
Joyeux, il mérite d'entrer aujourd'hui
dans les célestes demeures.
2. Il fut doux, prudent, humble, fort,
chaste et sobre, plein de modestie, et
stable dans la paix,
Tant que dans son corps le souffle de
la vie retint son âme.

[Andante]
Make them to be numbered with
thy saints
in glory everlasting.
O Lord, save thy people,
and bless thine heritage.
Conduct them,
and lift them up
for ever.
Day by day we magnify thee,
and we worship thy name,
ever world without end.
Vouchsafe, O Lord, to keep us
this day without sin.
O Lord, have mercy upon us.
O Lord, let thy mercy
lighten upon us,
as our trust is in thee.
O Lord, in thee have I trusted :
[Grave]
Let me never be confounded.

ISTE CONFESSOR

1. Here is a noble confessor of Jesus,
celebrated in song
by people throughout
the world,
Today, happy, he has earned the right
to enter into heaven.
2. He was pious, prudent,
humble, reserved,
sober, chaste and calm,
For all the time that the breath of life
animated his soul.

- | | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>3. Ad sacrum cuius tumulum frequenter,
Membra languentum
modo sanitati,
Quolibet morbo fuerint gravata,
Restituuntur.</p> | <p>3. A sa colline sacrée, les malades
en nombre ont porté leurs
souffrances,
Et quelles que soient leurs maux,
aussitôt ont été soulagés.</p> | <p>3. To his sacred hill, many sufferers
brought their weakened limbs hoping
for health,
and whatever the extent of their
illness, they were always cured.</p> |
| <p>4. Unde nunc noster chorus in honorem
Ipsius hymnum canit
hunc libenter,
Ut piis ejus meritis juvemur
Omne per aevum.</p> | <p>4. Et nous, maintenant, réunis dans la joie,
Nous chantons pour lui
cet hymne triomphant,
Pour qu'il nous accorde en tout
temps le secours
de ses mérites.</p> | <p>4. And now, united in joy,
we sing for him
this triumphant hymn,
So he may bring us help according
to his merits
for all time.</p> |
| <p>5. Sit salus Illi, decus atque virtus,
Qui supra caeli residens
cacumen,
Totius mundi
machinam gubernat
Trinus et unus. Amen.</p> | <p>5. Le salut, l'honneur,
la puissance à Celui
Qui, siègeant en Roi sur le trône
des cieux,
Tient le gouvernail des mondes
en ses mains,
trine et unique. Amen.</p> | <p>5. Salvation, honour and power
to Him who,
seated as King on the heavenly
throne,
Holds the fate of the world
in his hands,
three persons in one God. Amen.</p> |

Le Festival de L'Abbaye de Saint-Michel en Thiérache

Créé en 1987 à l'instigation du Conseil Général de l'Aisne qui en est le principal partenaire, le festival de musique ancienne et baroque anime le site abbatial de Saint-Michel en Thiérache chaque été, en juin et juillet. Inspiré par la présence de l'orgue historique Jean Boizard, construit en 1714, il s'attache à faire revivre de nombreuses œuvres relevant d'esthétiques voisines de ce patrimoine prestigieux. Toutes les musiques d'Europe nourrissent les programmes des concerts donnés le dimanche dans le cadre des journées à thème. Les plus grands interprètes de la musique baroque sont désormais fidèles au site abbatial, qui accueille également de nombreux enregistrements discographiques liés à la programmation du festival. Celui-ci a inspiré parallèlement la création et le développement de la collection discographique «tempéraments», consacrée à l'orgue et ses musiques, coéditée par Radio-France et le Département de l'Aisne.

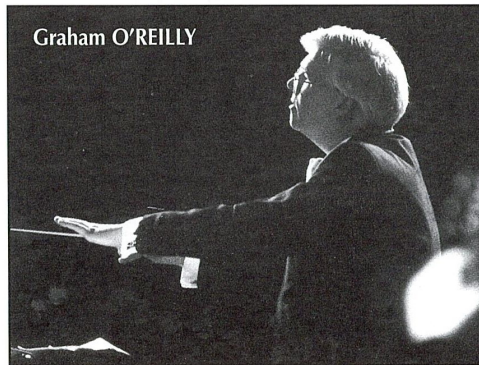


Photo : Philippe Martin-Mayer

The festival of the Abbey of Saint-Michel-en-Thierache

Created in 1987 at the instigation of the Aisne Regional Council (its principal partner), the festival of early and baroque music is held each year in June and July at the abbey of Saint-Michel-en-Thié-rache. Inspired by the presence of the historic organ, built by Jean Boizard in 1714, the festival endeavours to revive works which have an aesthetic connection with that prestigious heritage. Music from the whole of Europe appears on the Sunday concert programmes, with each day devoted to specific themes. The greatest baroque interpreters appear regularly at the festival, and over the years many works performed there have been recorded on CD. The festival has also given rise to a series of records entitled 'Temperaments', devoted to the organ and organ music, and co-produced by Radio-France and the Aisne Region.

Photo : Philippe Martin-Mayeur

