

Vivaldi
The Great Venetian Mass

Sophie Karthäuser, Lucile Richardot

Les Arts Florissants

Paul Agnew

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

THE GREAT VENETIAN MASS

68'09

I. Kyrie eleison RV 587

1		Coro. <i>Kyrie eleison</i>	Chœur	3'33
2		Coro. <i>Christe eleison</i>	Chœur	2'27
3		Coro. <i>Kyrie eleison</i>	Chœur	2'09

II. Introduzione al Gloria: Motet *Ostro picta, armata spina* RV 642

4		Aria. <i>Ostro picta, armata spina</i>	SK	3'01
5		Recitativo. <i>Sic transit vana et brevis gloria mundi</i>	SK	1'05
6		Aria. <i>Linguis favete, omnes silete</i>	SK	3'35

III. Gloria RV 589

7		Coro. <i>Gloria in excelsis Deo</i>	Chœur	2'14
8		Coro. <i>Et in terra pax hominibus</i>	Chœur	5'32
9		Duetto. <i>Laudamus te, benedicimus te</i>	SK, LR	2'20
10		Coro. <i>Gratias agimus tibi</i>	Chœur	1'07
11		Aria. <i>Domine Deus, Rex cælestis</i>	SK	3'35
12		Coro. <i>Domine fili unigenite</i>	Chœur	2'16
13		Accompagnato e Coro. <i>Domine Deus, Agnus Dei</i>	LR et Chœur	4'15
14		Coro. <i>Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem</i>	Chœur	0'51
15		Aria. <i>Qui sedes ad dexteram Patris</i>	LR	2'17
16		Coro. <i>Quoniam tu solus sanctus</i>	Chœur	3'26

IV. Credo RV 591

17		Coro. <i>Credo in unum Deum</i>	Chœur	2'02
18		Coro. <i>Et incarnatus est</i>	Chœur	1'18
19		Coro. <i>Crucifixus etiam pro nobis</i>	Chœur	3'16
20		Coro. <i>Et resurrexit tertia die</i>	Chœur	2'47

V. Sanctus

contrafactum of *Beatus Vir* RV 597/1 and *Dixit Dominus* RV 807/7

21		Coro. <i>Sanctus Dominus, Deus Sabaoth</i>	SK, RP et chœur	1'42
22		Coro. <i>Pleni sunt cæli et terra gloria tua</i>	Chœur	1'10
23		Coro. <i>Osanna in excelsis</i>	Chœur	0'55

VI. Benedictus

contrafactum of *Dixit Dominus* RV 807/8

24		Aria. <i>Benedictus qui venit in nomine Domini</i>	LR	4'39
25		Coro. <i>Osanna in excelsis</i>	Chœur	0'58

VII. Agnus Dei

contrafactum of *Magnificat* RV 610/1 & 8 and *Kyrie* RV 587

26		Coro. <i>Agnus Dei</i>	Chœur	5'22
----	--	------------------------	-------	------

Les Arts Florissants

Paul Agnew

Sophie Karthäuser, *soprano* (SK)

Lucile Richardot, *mezzo-soprano* (LR)

with Renata Pokupić, *mezzo-soprano* (RP), track 21

Scores:

Credo: Edition Ricordi, edited by Gian Francesco Malipiero

Kyrie: Edition Ricordi, edited by Francesco Degrada

Other works: Les Arts Florissants/Pascal Duc

Les Arts Florissants

<i>Sopranos</i>	Eugénie de Padirac, Maud Gnidzaz, Cécile Granger, Violaine Le Chenadec, Juliette Perret, Virginie Thomas
<i>Mezzo-sopranos</i>	Alice Gregorio, Alice Habbellion, Violaine Lucas, Mélodie Ruvio
<i>Tenors</i>	Édouard Hazebrouck, Thibaut Lenaerts, Jean-Yves Ravoux, Michael-Loughlin Smith
<i>Basses</i>	Justin Bonnet, Laurent Collobert, Sydney Fierro, Christophe Gautier, Julien Neyer, Matthieu Waldenzik
<i>Violins I</i>	Tami Troman (solo violin), Bernadette Charbonnier, Myriam Gevers, Augusta Mckay Lodge, Martha Moore
<i>Violins II</i>	Catherine Girard, Sophie Gevers-Demoures, Guya Martinini, Juliette Roumailhac, Michèle Sauvé
<i>Violas</i>	Lucia Peralta, Myriam Bulloz, Simon Heyerick, Georgina McKay-Lodge, Kayo Saito, Jean-Luc Thonnerieux
<i>Violoncellos</i>	Alix Verzier*, Elena Andreyev, Magali Boyer, Gulrim Choi, Cyril Poulet
<i>Double bass</i>	Élodie Peudepièce*
<i>Oboe</i>	Yanina Yacubsohn
<i>Bassoon</i>	Anaïs Ramage
<i>Trumpet</i>	Julia Boucaut
<i>Organ</i>	Marie Van Rhijn*
<i>Direction</i>	Paul Agnew

* Basso continuo

LA GRANDE MESSE VÉNITIENNE : QUELQUES REMARQUES PERSONNELLES

Antonio Vivaldi commence à suivre une formation à la prêtrise en 1693, il est nommé sous-diacre en 1699, diacre en 1700 et finalement ordonné prêtre en 1703. Il n'était pas rare que le fils aîné d'une famille de la classe moyenne entre dans les ordres (dans les familles de la noblesse, l'aîné était l'héritier, et c'était généralement le cadet que l'on destinait à la carrière ecclésiastique), mais on ne peut que hasarder des hypothèses sur la façon dont Vivaldi a exercé son métier de prêtre. Il faut pour cela se replacer dans le contexte historique d'une société où la croyance en Dieu et la pratique religieuse étaient pour ainsi dire universelles et où l'athéisme était prohibé. Il est toutefois évident, d'après ce que nous connaissons maintenant de l'immense production musicale de Vivaldi, qu'il cultivait parallèlement d'autres centres d'intérêt qui ne pouvaient manquer de l'éloigner de l'exercice exclusif de sa vocation religieuse. Des problèmes de santé ont sans doute aussi joué :

“À peine ordonné prêtre, j’ai dit la messe pendant un an ou à peine plus, après quoi j’ai arrêté, ayant dû quitter l’autel trois fois sans finir l’office à cause de ce même mal. [...] Immédiatement après le déjeuner, je peux d’ordinaire me déplacer, mais jamais à pied. Telle est la raison pour laquelle je ne célèbre pas la messe.”
(lettre au marquis Guido Bentivoglio, 16 novembre 1737)

S’agissait-il d’un prétexte commode ou d’une authentique maladie ? Quoi qu’il en soit, on peut supposer qu’il n’éprouvait aucune gêne particulière en dirigeant des opéras, que ce soit depuis le clavecin ou en tenant la partie du premier violon.

Vivaldi est né dans une famille de musiciens : son père, Giovanni Battista, était violoniste, et c’est auprès de lui que le jeune Antonio a appris son métier, devenant très tôt un virtuose exceptionnel. En 1704, un an seulement après avoir été ordonné prêtre, il est nommé professeur de violon à l’Ospedale della Pietà, célèbre hospice pour “orphelines”. Le flûtiste Quantz, qui a séjourné à Venise en 1726, l’évoque en ces termes :

“Pour entendre les meilleures œuvres de musique sacrée, il fallait aller dans les hospices, à la Pietà, aux *Incurabili* et aux *Mendicanti*, où elles étaient exécutées uniquement par des jeunes filles. Celles de la Pietà étaient alors les plus appréciées.” (*Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, 1755)

Les offices religieux à la Pietà étaient extrêmement lucratifs pour l’orphelinat et devaient souvent donner l’impression d’assister à un concert. Mais pour Vivaldi, au terme de ses dix années de préparation au sacerdoce, le texte du *Gloria*, partie liturgique essentielle de la messe, devait présenter une signification plus importante que celle d’un simple livret sur lequel composer de la musique. À notre époque, nous n’entendons plus son *Gloria* que dans des salles de concert, mais pour cet enregistrement, nous avons essayé de l’interpréter en le réinsérant dans le contexte des parties de la messe qui l’entouraient, afin de lui restituer sa fonction originale.

À la Pietà, les responsabilités de Vivaldi ont pris de l’ampleur au fil des ans et, en 1710, la direction de l’hospice fixa les obligations du compositeur :

“Il devra faire chaque année deux messes et deux vêpres nouvelles, au moins pour les fêtes de Pâques et pour la solennité de la Visitation de la Bienheureuse Vierge, à laquelle est consacrée notre église, faire chaque mois au moins deux motets ainsi que toute autre composition qui lui sera commandée à l’occasion de funérailles, des offices de la Semaine Sainte ou de n’importe quelle autre circonstance.” (*Incombenze del Maestro di Choro*, 6 juillet 1710)

Si Vivaldi a effectivement rempli ce contrat, il a dû écrire de nombreuses messes qui ne nous sont pas parvenues. En quoi consistait une messe musicale à cette époque ? Plusieurs d’entre elles ne comprennent que le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo*, mais j’ai été intrigué par le récit d’une visite que fit le roi du Danemark Frederic IV à la Pietà, au cours de laquelle Vivaldi aurait dirigé un *Agnus Dei* pendant la messe dominicale. Si cela est vrai, la tentation est grande d’essayer de recréer les mouvements “manquants” d’une messe de Vivaldi en procédant d’une manière similaire à celle du compositeur lorsqu’il “construisait” ses propres œuvres musicales. Et je dis bien : “construisait”. D’une part en effet, on relève dans son *Gloria* une très forte influence, tant pour la forme que pour le contenu musical, d’un autre *Gloria*, composé par

un musicien vivant alors à Venise, Giovanni Maria Ruggieri. Par ailleurs, le *Kyrie* de Vivaldi (RV 587) s’inspire du *Magnificat* qu’il avait lui-même composé (RV 610a) : l’introduction pour cordes est une citation directe du premier mouvement pour chœur du *Magnificat*, et le même matériau est de nouveau utilisé dans le mouvement central de son *Credo* (RV 591). Le dernier mouvement de ce même *Kyrie* comporte pour sa part une fugue que l’on retrouve dans le *Concerto Madrigalesco* pour cordes (RV 129) de Vivaldi. Quant au *Credo* (RV 591), outre sa citation du *Magnificat*, il évoque également le psaume *In exitu Israel* mis en musique par le prêtre roux (RV 604). On voit donc que le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo* ont bien été construits à partir de matériaux musicaux en grande partie déjà existants. Dès lors, ne pourrait-on envisager de recréer un *Sanctus* et un *Agnus Dei* à partir d’œuvres musicales de Vivaldi qu’il aurait peut-être eu lui-même l’idée de choisir s’il avait voulu composer ces mouvements de messe ? C’est ce à quoi nous nous sommes essayés, et cet enregistrement présente le résultat de notre tentative.

Je ne me fais aucune illusion sur l’authenticité de cette messe ainsi complétée. Il ne fait aucun doute qu’Antonio Vivaldi en personne aurait réalisé un bien meilleur travail, et l’idée même de “compléter” sa messe ne s’appuie que sur des preuves extrêmement fragiles. Quoi qu’il en soit, le défi était fascinant – et les auditeurs jugeront du résultat. J’espère que vous aurez autant de plaisir à l’écouter que nous en avons eu à l’interpréter.

PAUL AGNEW
Traduction : Laurent Cantagrel

TOUT juste ordonné prêtre, Don Antonio Vivaldi devient en 1703 le *Maestro di violon delle figliole* [maître de violon des jeunes filles] de l'*Ospedale della Pietà* de Venise. Cette institution caritative accueillait les orphelines (ainsi que les filles illégitimes) de l'aristocratie vénitienne et leur offrait une éducation musicale poussée. Ces jeunes filles formaient un *coro* de chanteuses virtuoses ainsi qu'un *concerto* d'instrumentistes, réunissant généralement trente à quarante musiciennes, voire soixante-dix pour les grandes occasions. Pendant plus de trente années, Vivaldi va produire pour cette institution une quantité impressionnante de compositions, tant instrumentales que vocales, et assurer leur parfaite exécution. Si divers fragments de messes, des psaumes et les motets nous sont parvenus, aucune liturgie complète, aucune *Missa* ni aucun *Vespro* intégral ne viennent témoigner de cette intense activité liturgique. Il est pourtant attesté qu'une messe entière (*Missa intiera*) avait été commandée à Vivaldi en 1715 par les administrateurs de la *Pietà*. La *Messe vénitienne* proposée ici relève en fait d'un travail de reconstitution musicologique qui emprunte sa substance à divers éléments de la production religieuse de Vivaldi. Le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo* sont des compositions originellement distinctes et isolées, tandis que le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* sont des *contrafacta* : leur musique a été tirée de divers compositions préexistantes et parée de nouveaux textes liturgiques, suivant l'usage ancien de la *parodie*.

Kyrie RV 587

Ce *Kyrie*, composé pour double chœur et orchestre, est la seule mise en musique de la première partie de l'*Ordinaire* de la messe que Vivaldi nous ait transmise. Conformément à la pratique liturgique, l'œuvre est divisée en trois mouvements : *Kyrie – Christe – Kyrie II*. Le premier présente le même matériau thématique que le début du *Magnificat* RV 610a, révélant qu'au sein même de sa propre production, Vivaldi usait en abondance des procédés de *contrafactum* ou de *parodie*. Son écriture polychorale privilégie les effets de masse tandis que l'homorythmie, propice à l'intelligibilité du texte, règne au sein de chaque chœur. Le *Christe* produit un vif contraste en introduisant un duo entre les sopranos des deux chœurs. L'œuvre s'achève par une fugue monumentale, fondée sur un *soggetto* réemployé par le compositeur dans son *Concerto Madrigalesco* RV 129.

Ostro picta, armata spina RV 642

Sous-titré *Introduzione al Gloria*, le motet *Ostro picta, armata spina* nous est parvenu sous la forme d'une copie manuscrite conservée à Turin. Son texte, chant de dévotion mariale écrit pour la circonstance, n'appartient pas officiellement à la liturgie catholique. Il fait allusion à l'épisode évangélique de la Visitation de la Vierge, que l'Église célèbre le 2 juillet : le jour de la fête patronale de l'*Ospedale della Pietà*. Composé *a canto solo* (voix de soprano) *con instrumenti* (en l'occurrence violons, altos et basse continue), il est formé de deux *arie* écrites dans le ton martial de *ré* majeur : la première en métrique binaire et à l'allure résolue, la seconde dans la plus fluide et dansante métrique ternaire. Ces deux airs sont séparés par un bref *recitativo secco*, évoluant dans le ton élégiaque et touchant de *si* mineur. La construction de cette pièce, sa destination, et la présence de divers liens textuels ("Pax in terra et in cælo gloria") et thématiques (motifs en sauts d'octaves de la ritournelle introductive), laissent penser que ce motet devait servir d'introduction au *Gloria* RV 589, lors d'une célébration de la fête patronale de la *Pietà*.

Gloria RV 589

Vivaldi a laissé deux versions différentes du *Gloria* : RV 588 et RV 589. Quoiqu'un manuscrit autographe (non daté) soit conservé à Turin, la genèse et la destination du RV 589 sont aujourd'hui encore réduites à l'état d'hypothèses. La plupart des musicologues s'accordent pour situer sa composition entre 1713 et 1720. Les proportions de cette œuvre sont imposantes. Sur les douze sections déterminées par Vivaldi, seules trois sont destinées à des solistes : un duo ("Laudamus te") et deux arias ("Domine Deus" et "Qui sedes"). Le reste consiste en une suite d'épisodes choraux contrastés, opposant une écriture homorythmique, d'effet massif ("Gloria", "Gratias", "Qui tollis", "Quoniam"), et des fugues, parfois volubiles ("Propter magnam"), voire plus méditatives ("Et in terra"). Tout au long de l'œuvre, le compositeur déploie une somptueuse écriture instrumentale, privilégiant, outre les violons, les parties de hautbois et de trompette. La fugue conclusive "Cum Sancto Spiritu" n'est pas de Vivaldi ; elle a été empruntée à un autre *Gloria* composé en 1708 par un obscur sous-maître de chapelle vénitien : Giovanni Maria Ruggieri (c. 1665-c. 1725).

Credo RV 591

Composé à une date incertaine pour une occasion inconnue, ce *Credo* (le seul attribué avec certitude à Vivaldi : la paternité du second – RV 592 – paraissant aujourd’hui douteuse) est divisé en quatre mouvements. Il s’ouvre par une introduction de caractère concertant. D’omniprésentes notes répétées aux violons, environnées d’arpèges au reste de l’orchestre, créent une atmosphère de grande exaltation. Autre témoignage de l’omniprésence de la parodie dans l’œuvre de Vivaldi : comme pour le *Kyrie*, le deuxième mouvement (“*Et incarnatus*”) use de motifs empruntés au verset introductif du *Magnificat* RV 610a. En contraste avec l’introduction énergique, c’est un *adagio* de caractère méditatif. Ses mélismes expressifs soulignent la puissance du verbe, en particulier lors de l’évocation du mystère de l’Incarnation (“*Et homo factus est*”). Le *Crucifixus* est également empli de figuralismes frappants, venant dépeindre les tourments de la Passion. Le *Resurrexit* renoue avec le matériau initial et s’achève par une vaste fugue, où Vivaldi propose un motif déclamatoire (“*Et vitam venturi sæculi*”) suivi d’une évocation du signe de la croix (“*Amen*”).

Sanctus et Agnus Dei

Vivaldi n’ayant laissé aucun *Sanctus* ni *Agnus Dei*, ces deux mouvements ont donc été reconstitué en puisant (comme le compositeur le faisait souvent lui-même) dans des œuvres préexistantes. Le matériau initial du *Sanctus* est emprunté à un *Beatus Vir* à double chœur, appartenant à un ensemble d’œuvres composées en 1720 pour les célébrations “extraordinaires” de l’église San Lorenzo in Damaso à Rome. Modelé comme un motet, il fait alterner des sections en *stile osservato* (le style polyphonique contrapuntique) dans la pure tradition romaine et des épisodes de solistes relevant plutôt du style de l’opéra, fleuri et concertant. Les autres éléments du *Sanctus* ont été empruntés à l’un des trois *Dixit Dominus* de Vivaldi. Ce psaume originellement conçu pour les vêpres pourrait avoir été écrit entre 1729 et 1734. Vaste fresque faisant appel à un orchestre à cordes coloré par les trompettes et les hautbois, un chœur et cinq parties de solistes, il présente également plusieurs *solì*, au style plus opératique qu’ecclésiastique.

L’*Agnus Dei* a été reconstitué à partir du *Kyrie* initial : l’usage liturgique invite habituellement à remployer les éléments d’introduction d’une messe pour sa conclusion. D’autres motifs ont été tirés du *Magnificat* RV 610a qui lui-même est un arrangement (pour double chœur et orchestre), réalisé vers 1720, d’un précédent *Magnificat* initialement conçu soit avant 1717, soit en 1719 pour quatre chanteurs solistes, chœur et orchestre à cordes.

Cette *Messe vénitienne* forme ainsi un riche canevas de citations, où les références se croisent et se nouent pour mieux souligner la richesse d’invention et la profondeur de l’inspiration du *Prete rosso*.

DENIS MORRIER

© Cité de la musique-Philharmonie de Paris

THE GREAT VENETIAN MASS: A PERSONAL NOTE

Antonio Vivaldi began his training for the priesthood in 1693, became a Sub-Deacon in 1699, a Deacon in 1700 and was finally ordained in 1703. It was not rare for the first son of a middle-class family to enter into the priesthood (the nobility would reserve their first son for inheritance and typically offer a second son for holy orders) and quite what sort of priest Vivaldi became is a matter of some speculation. But we must put ourselves in the context of a society where a belief in Deity and a practice of that belief was more or less universal and atheism was illegal. It is obvious from what we now know of Vivaldi's huge output however, that he had competing interests that might take him away from the exclusive practice of his religious calling, and owing to a health problem...

'Barely ordained a priest I said mass for a year or a little longer, and then I abandoned it having had to leave the altar three times because of the same complaint... Immediately after eating I can usually move about, but never on foot, this is the reason I do not celebrate mass.' (letter to marchese Guido Bentivoglio, 16 November 1737)

Whether a convenient excuse or genuine malady, we must presume that directing operas either at the keyboard or the violin caused him no such discomfort.

Vivaldi had been born into a family of musicians and his father, Giovanni Battista, was a violinist. Vivaldi learned his trade from his father and became at a young age, a formidable virtuoso. He was appointed a violin teacher in the famous home for 'orphans', the Ospedale della Pietà in 1704, only a year after having been ordained. The flautist Quantz who was visiting Venice in 1726 comments that...

'...the best religious music is to be heard in the hospitals, the Pietà, the Incurabili, and the Mendicanti, performed entirely by girls. At the time the Pietà was the best.' (Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, [Autobiography], 1755)

The religious services at the Pietà were extremely lucrative for the orphanage and might often have given the appearance of concerts, but the famous *Gloria*, an essential liturgical text of the mass, must have meant more to Vivaldi after his ten years of apprenticeship to the priesthood than a mere concert libretto. In modern times we hear it performed exclusively in the concert hall, but on our recording we try to give it in the context of surrounding movements to reaffirm its original purpose.

Vivaldi's responsibilities developed over the years and by 1710, a resolution by the Pietà governors outlined the compositions that Vivaldi was expected to provide each year....

'He must compose at least two masses and two new Vespers each year, for Easter and for the feast of the Visitation of the Blessed Virgin, to which this church is consecrated, and in addition at least two motets per month as well as every other type of composition that he is commissioned to write for funeral rites, for Holy Week services, or other occasions of the type.' (Incombenze del Maestro di Choro, [The Choirmaster's Duties], 6 July 1710)

If Vivaldi fulfilled his contract, he must have written numerous masses that are now lost. What might a mass consist of at this time? There are various masses that contain only the *Kyrie*, *Gloria* and *Credo* movements, but I was intrigued by the report of a visit by Frederick IV of Denmark to the Pietà where Vivaldi apparently directed an *Agnus Dei* at Sunday mass. If this were true it would be fascinating to attempt to recreate the 'missing' movements in a way similar to that used by Vivaldi when he 'constructed' his own music. I say constructed because in the *Gloria* we can find the very strong influence in both form and musical content of a setting by another composer writing in Venice at the time, Giovanni Maria Ruggieri. Further to that, the *Kyrie* (RV 587) is modelled on Vivaldi's own setting of the *Magnificat* (RV 610a); the introduction for strings is a direct quotation of the opening choral movement of the *Magnificat*, and the

very same material is used again in the central movement of the *Credo* (RV 591). The final movement of the *Kyrie* is related to the fugue to be found in the composer's *Concerto Madrigalesco* (RV 129) for strings and the *Credo* (RV 591), apart from its quotation of the *Magnificat*, is also related to Vivaldi's own setting of *In exitu Israel* (RV 604). And so we see that the *Kyrie*, *Gloria* and *Credo* have all been constructed using largely pre-existing material. Could we recreate a *Sanctus* and *Agnus Dei* with music by Vivaldi that he might have been tempted to choose himself should he have wanted to set such movements? This recording represents our attempt.

I make no great claims for the authenticity of our finished mass. No doubt Antonio Vivaldi himself would have done a much better job and even the idea of 'completing' the mass is based on the very flimsiest of evidence. But the challenge was fascinating and the result can be judged by you the listeners. I hope it gives you as much pleasure to listen to as we took in performing it.

PAUL AGNEW

NO sooner was Don Antonio Vivaldi ordained a priest than he became, in 1703, the *Maestro di violin delle figliole* [violin master to the young girls] of the *Ospedale della Pietà* in Venice. This charitable institution was a home for foundling girls (along with the illegitimate daughters of the Venetian aristocracy) and offered them a systematic musical education. The young girls formed a *coro* of virtuoso singers as well as a *concerto* of instrumentalists, typically comprised of thirty to forty musicians, or even as many as seventy on special occasions. Over the course of more than thirty years, Vivaldi would continue to produce for this institution an impressive number of compositions, both instrumental and vocal, all the while supervising their perfect execution. Although various mass fragments, psalm settings, and motets do survive, no complete liturgy, no *Missa*, and no integral *Vespro* appears to document Vivaldi's intense liturgical activity. Records do show, however, that a complete mass setting (*Missa intiera*) had been commissioned from Vivaldi in 1715 by the administrators of the Pietà. The *Venetian Mass* proposed here is in fact a work of musicological reconstruction that borrows its substance from various portions of Vivaldi's sacred output. The *Kyrie*, *Gloria*, and *Credo* are original self-contained and isolated compositions, while the *Sanctus* and *Agnus Dei* are instances of *contrafacta*: their music is taken from various pre-existing compositions and fitted with new liturgical texts, following the time-honored practice of 'parody.'

Kyrie RV 587

This *Kyrie*, scored for double choir and orchestra, is the only musical setting of the first part of the Ordinary of the Mass by Vivaldi that has come down to us. In accordance with liturgical practice, the work is divided into three sections: *Kyrie – Christe – Kyrie II*. The first movement presents the same thematic material as the opening of his *Magnificat* RV 610a, revealing that within his own output, Vivaldi made abundant use of the *contrafactum* or 'parody' technique. His polychoral writing favors chordal texture, while the homorhythmic setting enhances the text's intelligibility in the choruses. The *Christe* movement brings a sharp contrast by introducing a duet for the soprano voices of the two choirs. The work ends with a monumental fugue, based on a *soggetto* reused by the composer in his *Concerto Madrigalesco* RV 129.

Ostro picta, armata spina RV 642

Subtitled *Introduzione al Gloria*, the motet *Ostro picta, armata spina* has come down to us in the form of a handwritten copy, preserved in Turin. Its text, a song of Marian devotion written for the occasion, does not officially form part of the Catholic liturgy. It alludes to a Gospel episode describing the Visitation of the Virgin, celebrated by the Church on July 2 and which happened to coincide with the patronal festival of the Ospedale della Pietà. Scored for a *canto solo* (soprano voice) *con instrumenti* (in this instance, violins, violas, and continuo), it is comprised of two *arie* in the martial key of D major: the first proceeding at a lively pace in duple meter, the second in the more flowing and dance-like triple meter. The two arias are joined by a brief *recitativo secco*, unfolding in the elegiac and poignant key of B minor. The structure of this work, its destination, and the presence of various textual ('Pax in terra et in caelo gloria') and thematic links (motifs in octave jumps of the introductory ritornello) suggests that this motet was to serve as an introduction to the *Gloria* RV 589, during a celebration of the patronal festival of the *Pietà*.

Gloria RV 589

Two different settings of the *Gloria* by Vivaldi have survived: RV 588 and RV 589. While an (undated) autograph manuscript does exist in Turin, the genesis and the destination of RV 589 remains in a state of conjecture. Most musicologists agree on dating this composition to 1713-1720. The proportions of the work are imposing. Divided into twelve sections by Vivaldi, only three of them call for solo voices: a duet ('Laudamus te') and two arias ('Domine Deus' and 'Qui sedes'). The remaining sections are a series of contrasting choral episodes, alternating between homorhythmic chordal writing ('Gloria,' 'Gratias,' 'Qui tollis,' 'Quoniam'), and fugues, sometimes quite elaborate ('Propter magnam') or even meditative ('Et in terra'). Throughout the work, the composer deploys opulent instrumental writing, favoring, along with the violins, the use of oboe and trumpet parts. The concluding fugue 'Cum Sancto Spiritu' is not by Vivaldi; it was borrowed from another *Gloria* composed in 1708 by an obscure Venetian vice chapel-master: Giovanni Maria Ruggieri (c.1665-c.1725).

Credo RV 591

Impossible to date with certainty and composed for an unknown occasion, this *Credo* (the only setting that *can* with certainty be attributed to Vivaldi: the authorship of the second – RV 592 – appearing doubtful today) is divided into four sections, opening with a concertato introduction. Omnipresent repeated notes in the violins, surrounded by arpeggios played by the rest of the orchestra, create an atmosphere of great exaltation. Another testimony to the ubiquity of parody technique within Vivaldi's output: as with the *Kyrie*, the second section ('*Et incarnatus*') uses motifs borrowed from the introductory verse of the *Magnificat* RV 610a. In contrast to the energetic introduction, it is a meditative *adagio*. Its expressive melismas serve to emphasize the power of the word, especially when evoking the mystery of the Incarnation ('*Et homo factus est*'). The *Crucifixus* is also filled with striking word-painting, depicting the torment of the Passion. The *Resurrexit* refers back to the initial material and closes with a vast fugue, in which Vivaldi supplies a declamatory motif ('*Et vitam venturi saeculi*'), followed by a musical depiction of the sign of the cross ('*Amen*').

Sanctus and Agnus Dei

In the absence of a *Sanctus* or *Agnus Dei* by Vivaldi, these two movements have been reconstructed by drawing (as the composer himself had often done) upon other pre-existing compositions. The initial material of the *Sanctus* is borrowed from a *Beatus Vir* setting for double choir, belonging to a series of works composed in 1720 for the 'extraordinary' celebrations at Rome's church of San Lorenzo in Damaso. Structured like a motet, it alternates sections in *stile osservato* (the contrapuntal polyphonic style), written in the purest Roman tradition, with episodes for solo voices more typical of the ornate and virtuosic style of writing appropriate for the opera stage. Additional elements for the *Sanctus* were borrowed from one of Vivaldi's three *Dixit Dominus* settings. This psalm, originally intended for Vespers, may have been written between 1729 and 1734. A vast fresco scored for a string orchestra augmented by trumpets and oboes, a choir, and five solo voices, it contains several *solì* passages in a style rather more operatic than ecclesiastical.

The *Agnus Dei* has been reconstructed using material from the opening *Kyrie*: liturgical usage habitually sanctions a re-use of the introductory elements of a Mass for its conclusion. Additional elements were taken from the *Magnificat* RV 610a which itself is an arrangement (for double choir and orchestra), made around 1720, of a previous *Magnificat* setting initially made either before 1717 or in 1719 for four solo voices, choir, and string orchestra.

This *Venetian Mass* thus forms a rich canvas of quotations, where diverse references intersect and reconnect, serving to highlight the variety of invention and depth of inspiration for which the 'Red-Haired Priest' is remembered today.

DENIS MORRIER

© Cité de la musique-Philharmonie de Paris

Translation: Michael Sklansky

DIE GROÙE VENEZIANISCHE MESSE: PERSÖNLICHE ANMERKUNGEN

Antonio Vivaldi begann seine Priesterausbildung im Jahr 1693; 1699 wurde er Subdiakon, 1700 Diakon und 1793 schließlich erfolgte die Priesterweihe. Es war durchaus üblich, dass der erste Sohn einer mittelständischen Familie das Priesteramt wählte (der Adel bestimmte seine ältesten Söhne als Erben und offerierte der Kirche gewöhnlich einen zweiten Sohn); wie Vivaldi allerdings sein Amt ausfüllte, bleibt der Spekulation überlassen. Auf jeden Fall aber müssen wir uns in den Kontext einer Gesellschaft versetzen, in der der Glaube an einen Gott und die Ausübung dieses Glaubens mehr oder weniger universell war und Atheismus als Straftat verfolgt wurde. Angesichts unserer gegenwärtigen Kenntnisse über Vivaldis enormes Oeuvre ist allerdings offensichtlich, dass in seiner Brust ein Interessenskonflikt schwelte, der ihn von der alleinigen Pflege seiner religiösen Berufung ablenkte. Hinzu kam ein gesundheitliches Problem, das er wie folgt schilderte:

Sobald ich zum Priester geweiht war, habe ich ein Jahr oder ein wenig länger die Messe gelesen, und danach gab ich es auf, da ich aufgrund eben meines Übels dreimal vom Altar hinweggehen musste, ohne sie zu beenden. ... Sofort nach dem Mittagessen kann ich gewöhnlich ausgehen, niemals jedoch zu Fuß. Dies ist der Grund, weswegen ich die Messe nicht lese. (Brief an den Marchese Guido Bentivoglio, 16. November 1737)

Ganz gleich, ob es sich hier um eine zweckdienliche Entschuldigung oder um eine genuine Krankheit handelte, es ist jedenfalls anzunehmen, dass ihm das Dirigieren von Opern vom Cembalo oder der Violine aus keine derartigen Schwierigkeiten bereitete.

Vivaldi entstammte einer Musikerfamilie, sein Vater Giovanni Battista war Geiger. Vivaldi wurde von seinem Vater ausgebildet und war schon in jungen Jahren ein ausgezeichneter Virtuose. 1704, nur ein Jahr nach seiner Weihe zum Priester, wurde er in dem berühmten Waisenhaus, dem Ospedale della Pietà, als Geigenlehrer angestellt. Der Flötist Johann Joachim Quantz bemerkte im Jahr 1726:

Die besten Kirchenmusiken hörete man in den Hospitälern, alla Pietà, agli Incurabili, und ai Mendicanti von lauter Mädchen aufführen. Die alla Pietà hatten damals den Vorzug. (Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, 1755)

Die religiösen Andachten in der Pietà waren außerordentlich lukrativ für das Waisenhaus und mögen häufig eher wie Konzerte gestaltet gewesen sein, doch das berühmte *Gloria*, ein essentieller liturgischer Bestandteil des Messordinariums, wird Vivaldi nach seiner zehnjährigen Ausbildung zum Priester mehr bedeutet haben als ein einfaches Konzertlibretto. Heutzutage hören wir das Werk ausschließlich im Konzertsaal; in der vorliegenden Einspielung versuchen wir jedoch, es in einem musikalischen Kontext zu präsentieren, der seiner ursprünglichen Bestimmung gerecht wird.

Vivaldis Verpflichtungen nahmen im Laufe der Jahre zu; ein 1710 von dem Vorstand der Pietà formulierter Beschluss beschreibt genau die Kompositionen, die der Musiker alljährlich zu liefern hatte:

Er muss jährlich wenigstens zum Osterfest und zum Fest Mariä Heimsuchung, dem diese unsere Kirche gewidmet ist, zwei neue Messen und zwei neue Vespere schreiben, des weiteren mindestens zwei Motetten pro Monat sowie jedwede andere Komposition, die für Begräbnisfeierlichkeiten, für die Gottesdienste der Karwoche oder für beliebige andere Gelegenheiten [...] bei ihm in Auftrag gegeben wird. (Incombenze del Maestro di Choro [Die Verpflichtungen des Chorleiters], 6. Juli 1710)

Sollte Vivaldi seinen Vertrag erfüllt haben, muss er unzählige Messen geschrieben haben, die heute aber verschollen sind. Woraus mag eine Messe damals bestanden haben? Es gibt verschiedene Messen, die lediglich die Sätze *Kyrie*, *Gloria* und *Credo* umfassen; mich hat allerdings der Bericht eines Besuchs des dänischen Königs Friedrich IV. in der Pietà neugierig gemacht, in dem es heißt, dass Vivaldi anscheinend in der Sonntagsmesse ein *Agnus Dei* dirigierte. Sollte dies der Wahrheit entsprechen, so wäre es faszinierend, den Versuch zu unternehmen, die „fehlenden“ Sätze auf eine ähnliche Weise zu ergänzen, wie Vivaldi selbst sie verwandte, um seine eigene Musik zu „konstruieren“. Ich sage „konstruieren“, weil wir in dem *Gloria* sowohl die Form als auch den musikalischen Gehalt betreffend den sehr starken Einfluss einer Vertonung von einem anderen zu der Zeit in Venedig wirkenden Komponisten erkennen – Giovanni Maria Ruggieri. Außerdem lehnt sich das *Kyrie* (RV 587) eng an Vivaldis eigene Vertonung des

Magnificat (RV 610a) an; die Einleitung für Streicher ist ein direktes Zitat des zu Beginn des *Magnificat* erklingenden Chorsatzes, und ein weiteres Mal wird dasselbe Material im Mittelsatz des *Credo* (RV 591) verwendet. Der letzte Satz des *Kyrie* ähnelt der Fuge, die sich in Vivaldis *Concerto Madrigalesco* (RV 129) für Streicher findet, und das *Credo* (RV 591) ist neben seinem Zitat aus dem *Magnificat* auch mit Vivaldis eigener Vertonung des Psalms *In exitu Israel* (RV 604) verwandt. Wir sehen also, dass die Sätze *Kyrie*, *Gloria* und *Credo* alle weitgehend aus bereits vorhandenem Material gewonnen wurden. Könnten wir also auch ein *Sanctus* und ein *Agnus Dei* aus Musik von Vivaldi erschaffen, die er vielleicht selbst gewählt hätte, wenn er derartige Sätze hätte schreiben wollen? Die vorliegende Einspielung präsentiert eben diesen von uns unternommenen Versuch.

Bezüglich der Authentizität der von uns vollendeten Messe erhebe ich keine großen Ansprüche. Zweifellos wäre dies Vivaldi selbst viel besser gelungen, und selbst die Idee, die Messe zu „vervollständigen“, basiert auf ausgesprochen flüchtigen Indizien. Doch es war eine faszinierende Herausforderung; unser Publikum mag das Resultat beurteilen. Ich hoffe, es bereitet Ihnen ebenso viel Freude, diese Vivaldi-Messe anzuhören, wie es uns Vergnügen bereitet hat, sie aufzuführen.

PAUL AGNEW
Übersetzung: Stephanie Wollny

DON Antonio Vivaldi hatte gerade die Priesterweihe erhalten, als er 1703 am Ospedale della Pietà von Venedig maestro di violin delle figliole [Violinlehrer der jungen Mädchen] wurde. Diese gemeinnützige Einrichtung nahm verwaiste Mädchen und uneheliche Töchter der venezianischen Aristokratie auf und bot ihnen eine gründliche musikalische Ausbildung. Die jungen Mädchen bildeten einen *coro* aus virtuosen Sängerinnen und ein *concerto* aus Instrumentalistinnen; gewöhnlich kamen so dreißig bis vierzig, bei großen Anlässen sogar siebenzig Musikerinnen zusammen. Über dreißig Jahre lang war Vivaldi für dieses Institut tätig und schuf dabei beeindruckend viele Instrumental- und Vokalkompositionen, die er auch zur Aufführung brachte. Verschiedene Fragmente von Messen, die Psalmen und Motetten sind erhalten, doch ist keine vollständige Liturgie überliefert, weder eine *missa* noch ein *vespro*, die von dieser intensiven liturgischen Tätigkeit zeugen könnte. Es ist jedoch belegt, dass Vivaldi 1715 von der Leitung der Pietà mit der Komposition einer ganzen Messe beauftragt wurde. Die hier präsentierte venezianische Messe geht auf eine musikwissenschaftliche Rekonstruktion zurück, die sich inhaltlich verschiedener Elemente von Vivaldis geistlichem Schaffen bedient. Das *Kyrie*, das *Gloria* und das *Credo* sind ursprünglich voneinander unabhängige, für sich stehende Kompositionen. Das *Sanctus* und das *Agnus Dei* sind *contrafacta*: Ihre Musik wurde verschiedenen, schon existierenden Kompositionen entnommen und, gemäß dem traditionellen Brauch der Parodie, mit neuen liturgischen Texten versehen.

Kyrie RV 587

Dieses *Kyrie* ist eine Komposition für Doppelchor und Orchester und Vivaldis einzige überlieferte Vertonung des ersten Teils des Ordinarium Missae. Der liturgischen Praxis entsprechend, ist das Werk in drei Sätze gegliedert: *Kyrie – Christe – Kyrie*. Der erste enthält das gleiche thematische Material wie der Anfang des *Magnificat* RV 610/1 (das wiederum eine Bearbeitung für Doppelchor und Orchester ist, die gegen 1720 nach einem früheren *Magnificat* entstand, das ursprünglich – entweder vor 1717 oder im Jahr 1719 – für vier Gesangssolisten, Chor und Streichorchester konzipiert wurde); das weist darauf hin, dass Vivaldi innerhalb seiner eigenen Produktion die Verfahren des *contrafactum* bzw. der Parodie übermäßig oft anwandte. Sein mehrchöriger Satz befördert die Massenwirkung, während die Homorhythmie, die alle Chöre bestimmt, die Textverständlichkeit begünstigt. Im *Christe* sorgt das

„Duett“ der Soprane der beiden Chöre für einen starken Kontrast. Das Werk endet mit einer gewaltigen Fuge, die auf einem *soggetto* gründet, das der Komponist in seinem *Concerto madrigalesco* RV 129 erneut benutzte.

Ostro picta, armata spina RV 642

Die Motette *Ostro picta, armata spina* trägt den Untertitel *Introduzione al Gloria* und ist uns in Form einer in Turin aufbewahrten, handschriftlichen Kopie überliefert. Der Text dieser Gelegenheitskomposition, ein Gesang zur Verehrung Marias, ist kein offizieller Bestandteil der katholischen Liturgie. Er spielt auf jene Episode des Evangeliums an, die den Besuch Marias bei Elisabeth zum Inhalt hat, ein Ereignis, das von der Kirche jeweils am 2. Juli gefeiert wird – weswegen auf diesen Tag auch das Patronatsfest des Ospedale della Pietà fällt. Das Werk ist eine Komposition *a canto solo* (für Solosopran) *con instrumenti* (hier Violinen, Bratschen und Basso continuo). Es besteht aus zwei *arie*, die in der offensiv anmutenden Tonart D-Dur stehen: Die erste ist in einem Zweiertakt gehalten und von entschlossener Gangart, die zweite im flüssigeren, tänzerischen Dreiertakt. Die beiden Arien trennt ein kurzes *recitativo secco*, das sich im schwermütigen, ergreifenden h-Moll entspinnt. Der Aufbau dieses Stücks, seine Bestimmung und verschiedene textliche („Pax in terra et in caelo gloria“) sowie thematische Bezüge (Motive mit Oktavsprüngen im einleitenden Ritornell) lassen vermuten, dass diese Motette anlässlich der erwähnten Patronatsfeier des Ospedale della Pietà als Einführung des *Gloria* RV 589 diente.

Gloria RV 589

Vivaldi hinterließ zwei verschiedene Versionen des *Gloria*: RV 588 und RV 589. Es gibt zwar ein in Turin aufbewahrtes, undatiertes Autograf des *Gloria* RV 589, doch sind die Kenntnisse über dessen Entstehung und Bestimmung immer noch hypothetischer Natur. Die meisten Musikwissenschaftler sind sich darin einig, dass dieses überaus umfangreiche Werk zwischen 1713 und 1720 entstand. Von den zwölf durch Vivaldi festgelegten Abschnitten sind lediglich drei für Solisten gedacht: ein Duett („Laudamus te“) und zwei Arien („Domine Deus“ und „Qui sedes“). Der Rest besteht aus einer Folge von kontrastierenden Episoden für Chor, in denen ein höchst wirkungsvoller, homorhythmischer Satz („Gloria“, „Gratias“, „Qui tollis“, „Quoniam“) Fugen gegenübersteht, die zuweilen redselig sind

(„Propter magnam“) oder eher meditativ („Et in terra“). Durch das ganze Werk hindurch entfaltet der Komponist eine prächtige instrumentale Klangsprache, wobei neben den Violinen die Partien der Oboen und Trompeten bevorzugt werden. Die Schlussfuge „Cum Sancto Spiritu“ ist nicht von Vivaldi; sie wurde einem *Gloria* entnommen, das 1708 von Giovanni Maria Ruggieri (ca. 1665 bis ca. 1725) geschrieben wurde, einem unbedeutenden, nachrangigen venezianischen Kapellmeister.

Credo RV 591

Es ist nicht bekannt, wann und zu welchem Zweck dieses *Credo* komponiert wurde, das aus vier Sätzen besteht (und als einziges mit Sicherheit von Vivaldi stammt – über dessen Autorschaft des zweiten, RV 592, bestehen heute Zweifel). Es beginnt mit einer Einleitung konzertanter Art. Die allgegenwärtigen, wiederholten Noten der Violinen, die von den leuchtenden Arpeggien des vollen Orchesters umschlossen werden, schaffen eine Atmosphäre höchster Erregung. Ein weiterer Beleg für die Omnipräsenz der Parodie in Vivaldis Werk: Im zweiten Satz („Et incarnatus“) werden wie beim *Kyrie* Motive aus dem Einleitungsvers des *Magnificat* RV 610/1 benutzt. Als ein Adagio von meditativem Charakter stellt er einen Kontrast zu der energiegeladenen Introduction dar. Seine ausdrucksstarken Melismen steigern die Kraft der Sprache, insbesondere bei der Erwähnung des Mysteriums der Fleischwerdung („Et homo factus est“). Das *Crucifixus* enthält ebenfalls eine Fülle von auffallenden tonmalerischen Momenten – hier schildern sie die Qualen der Passion. Das *Resurrexit* knüpft an das Material vom Anfang an und schließt mit einer ausgedehnten Fuge, in der Vivaldi ein deklamatorisches Motiv einsetzt („Et vitam venturi saeculi“); das darauffolgende „Amen“ schafft die Verbindung zum Kreuzzeichen.

Sanctus und **Agnus Dei**

Vivaldi hat weder ein *Sanctus* noch ein *Agnus Dei* hinterlassen, und so handelt es sich bei diesen beiden Sätzen um eine Rekonstruktion, für die aus bereits bestehenden Werken geschöpft wurde (wie es der Komponist selbst des Öfteren tat). Das Material am Anfang des *Sanctus* stammt aus einem *Beatus vir* für Doppelchor, das zu einer Werkgruppe gehört, die 1720 für die „außerordentlichen“ Feierlichkeiten der römischen Kirche San Lorenzo in Damaso geschrieben wurde. Es ist wie eine Motette gestaltet, wobei sich Abschnitte im polyphonen, kontrapunktischen Stil in reiner römischer Tradition mit Episoden

für Solisten abwechseln, die eher zum blumigen, konzertanten Stil der Oper zuzurechnen sind. Die anderen Elemente des *Sanctus* wurden einem der drei *Dixit Dominus* von Vivaldi entnommen. Dieser ursprünglich für die Vesper geplante Psalm könnte zwischen 1729 und 1734 entstanden sein. Es handelt sich dabei um ein umfangreiches musikalisches Fresko, das ein von Trompeten und Oboen gefärbtes Streichorchester, einen Chor und fünf Gesangssolisten verlangt und ebenfalls etliche Solos enthält, deren Stil eher opernhaft als geistlich ist. Die Rekonstruktion des *Agnus Dei* gründet auf dem *Kyrie* vom Anfang: Der liturgische Brauch sieht üblicherweise vor, die Elemente der Introduction einer Messe am Schluss noch einmal zu benutzen. Andere Motive stammen aus dem *Magnificat* RV 610/1.

Diese *venezianische Messe* stellt also ein vielfältiges Konstrukt aus Zitaten dar, in dem sich die Bezugfelder überschneiden und so den Einfallsreichtum und die tiefgründige Inspiration des „roten Priesters“ noch besser erfahrbar machen.

DENIS MORRIER

© Cité de la musique – Philharmonie de Paris
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Kyrie eleison

Seigneur, prends pitié.

Christ, prends pitié.

Seigneur, prends pitié.

Introduction au Gloria : “Ostro picta, armata spina”*Air*

Teintée de pourpre, armée d’une épine,

Au point du jour, pleine d’orgueil,

Fleurit la rose, belle et éphémère.

Mais au soir, déjà déclinant,

Elle pâlit et languit telle l’herbe,

Sans parfum ni beauté.

Récitatif

Ainsi passe la gloire du monde, vaine et brève,

Alors que la gloire qui vient du ciel

N’est pas éphémère, mais éternelle,

Et la gloire divine des saints

Va toujours croissant.

La Vierge choisie pour être la mère

Du Fils tout-puissant,

Modèle d’humilité,

Quand on la sollicite aujourd’hui,

Quand on la vénère, reste humble, pure et pieuse.

Air

Taisez-vous,

Faites silence, voix impies,

Et que l’on entende seulement :

“Paix sur la terre,

Gloire au ciel.”

Kyrie eleison

1. Kyrie eleison.

2. Christe eleison.

3. Kyrie eleison.

Introduzione al Gloria: “Ostro picta, armata spina”*Aria*

4. Ostro picta, armata spina,

Summo mane quæ superba

Floruit pulchra, vaga rosa.

Jam declinans vespertina

Pallet, languet velut herba,

Nec odora nec formosa.

Recitativo

5. Sic transit vana et brevis gloria mundi

Et quæ originem suam traxit ex alto

Non fluxa sed æterna,

Et quæ sanctorum est gloria divina

Semper crescit eundo.

Virgo in matrem electa

Omnipotentis Filii

Typus humilitatis

Dum hodie visitatur

Humilis, pura et pia mage exaltatur.

Aria

6. Linguis favete,

Omnes silete voces prophanæ

Et tantum resonet:

Pax in terra,

In cælo Gloria.

Kyrie eleison

Lord, have mercy on us.

Christ, have mercy on us.

Lord, have mercy on us.

Introduction to the Gloria: ‘Ostro picta, armata spina’*Aria*

Tinged with purple, armed with thorns,

Resplendent at the break of day,

Blooms the rose, beautiful and short-lived.

But in the evening, already fading,

It loses colour, drooping like grass,

Devoid of scent or beauty.

Recitativo

Thus passes the glory of the world, vain and brief,

While the glory that comes from heaven

Is not transient, but eternal,

And the divine glory of the saints

Is continually growing.

A Virgin chosen as mother

To the omnipotent Son,

A model of humility,

On this day, as she is visited,

Humble, chaste, and pious, is greatly venerated.

Aria

Let tongues be still,

Let all be silent,

All impious voices,

And let there only be heard:

‘Peace on earth,

Kyrie eleison

Herr, erbarme Dich unser.

Christus, erbarme Dich unser.

Herr, erbarme Dich unser.

Einleitung des Gloria: „Ostro picta, armata spina“*Aria*

Purpurfarben, mit einem Dorn bewehrt,

Erbliht frühmorgens die stolze,

Schöne, unbeständige Rose.

Schon am Abend verfällt sie,

Entfärbt sich, welkt wie Gras,

Verliert Duft und Anmut.

Recitativo

So vergeht der Welt nichtiger, kurzer Ruhm,

Während der Ruhm, der dem Himmel entstammt,

Nicht vergänglich, sondern ewig ist

Und der göttliche Ruhm der Heiligen

Stets größer wird.

Die Jungfrau, zur Mutter erwählt

Des allmächtigen Sohnes,

Dieses Muster an Demut;

Wir wenden uns heute an sie, sie ist

Demütig, rein, gütig und wird immer mehr gelobt.

Aria

Hütet eure Zungen, alle

Ruchlosen Stimmen mögen schweigen,

Und es erklinge nur dieses:

Friede auf Erden,

Im Himmel Herrlichkeit.

Que désormais, de ce jour béni,
De ce si grand événement,
Se répandent la joie,
L'heureuse fête
Et le souvenir.
Que se répande son souvenir.

Gloria

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
Et paix sur la terre aux hommes qu'Il aime.
Nous Te louons, nous Te bénissons,
Nous T'adorons, nous Te glorifions.
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 ! le Fils du Père !
Toi qui enlèves le péché du monde,
prends pitié de nous.
Toi qui enlèves le péché du monde, reçois notre prière.
Toi qui es assis à la droite du Père, prends pitié de nous.

Car Toi seul es Saint, Toi seul es Seigneur.
Toi seul es le Très-Haut, Jésus-Christ,
Avec le Saint-Esprit
dans la gloire de Dieu le Père. Amen.

Credo

Je crois en un seul Dieu,
Le Père tout-puissant,
Créateur du ciel et de la terre,
De l'univers visible et invisible.
Je crois en un Seigneur, Jésus-Christ,

Jam fausti diei
Tam magnæ rei
Currat festivitas,
Læta solemnitas
Atque memoria.
Currat memoria.

Gloria

7. Gloria in excelsis Deo,
8. Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.
9. Laudamus te, benedicimus te,
Adoramus te, glorificamus te.
10. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
11. Domine Deus, Rex cælestis!
Deus Pater omnipotens!
12. Domine fili unigenite, Jesu Christe!
13. Domine Deus! Agnus Dei! Filius Patris!
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis;
14. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem
nostram.
15. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
16. Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus,
Tu solus altissimus, Jesu Christe!
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
Amen.

Credo

17. Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
Factorem cæli et terræ
Visibilem omnium et invisibilem.
Credo in unum Dominum, Jesum Christum,

Glory in heaven.'
From now on, from this blessed day,
Let so great an event,
Be celebrated,
Let a joyful custom
And its commemoration be observed.

Gloria

Glory to God in the highest,
And on earth peace to men of good will.
We praise Thee, we bless Thee,
We adore Thee, we glorify Thee.
We give Thee thanks for Thy great glory.
O Lord God, heavenly King,
God the Father almighty.
O Lord Jesus Christ, the only-begotten Son!
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father.
Who takest away the sins of the world, have mercy upon us.
Who takest away the sins of the world, receive our prayer.

Who sittest at the right hand of the Father,
have mercy upon us.
For Thou only art holy, Thou only art Lord,
Thou only, O Jesus Christ, art most high,
Together with the Holy Ghost
in the glory of God the Father. Amen.

Credo

I believe in one God,
The Father almighty,
Maker of heaven and earth,
And of all things visible and invisible.
I believe in one Lord Jesus Christ,

Auf dass sich die Festlichkeiten
Dieses Glückstags,
Dieses großen Ereignisses ausbreiten
Und auch die fröhliche Feier
Und die frohe Kunde.
Die frohe Kunde breite sich aus.

Gloria

Ehre sei Gott in der Höhe.
Und auf Erden Friede den Menschen, die guten Willens sind.
Wir loben Dich, wir preisen Dich,
Wir beten Dich an, wir verherrlichen Dich.
Wir sagen Dir Dank ob Deiner großen Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater!
Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn!
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters!
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erbarme Dich unser.
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, nimm unser Flehen
gnädig auf.
Du sitzt zur Rechten des Vaters, erbarme dich unser.

Denn Du allein bist der Heilige, Du allein der Herr
Du allein der Höchste, Jesus Christus.
Mit dem Heiligen Geiste
in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.

Credo

Ich glaube an den einen Gott,
Den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
Aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
Ich glaube an den einen Herrn Jesus Christus,

Le Fils unique de Dieu,
 Né du Père avant tous les siècles.
 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.
 Par l'Esprit-Saint, Il a pris chair
 De la Vierge Marie,
 Et s'est fait homme.
 Crucifié pour nous sous Ponce Pilate,
 Il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.
 Il ressuscita le troisième jour,
 Conformément aux Écritures.
 Et 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.
 Je crois en l'Esprit-Saint, qui est Seigneur
 et qui donne la vie ;
 Il procède du Père et du Fils ;
 Avec le Père et le Fils, Il reçoit même adoration
 et même gloire ;
 Il a parlé par les Prophètes.
 Je crois en l'Église, une, sainte, catholique
 et apostolique.

Filium Dei unigenitum;
 Et ex Patre natum ante omnia sæcula.
 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 cælis.
 18. Et incarnatus est de Spiritu Sancto
 Ex Maria Virgine,
 Et homo factus est.
 19. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato
 Passus et sepultus est.
 20. Et resurrexit tertia die,
 Secundum Scripturas.
 Et ascendit in cælum,
 Sedet ad dexteram Patris.
 Et iterum venturus est cum gloria
 Judicare vivos et mortuos;
 Cujus regni non erit finis.
 Credo in Spiritum Sanctum, Dominum et
 vivificantem,
 Qui ex Patre Filioque procedit;
 Qui cum Patre et Filio simul adoratur et
 conglorificatur;
 Qui locutus est per prophetas.
 Credo in unam sanctam, catholicam et apostolicam
 Ecclesiam.

The only-begotten Son of God,
 Born of the Father before all ages,
 God of God, light of light,
 True God of true God;
 Begotten not made;
 Consubstantial with the Father;
 By Whom all things were made.
 Who for us men,
 And for our salvation,
 Came down from heaven;
 And was incarnate by the Holy Ghost,
 Born of the Virgin Mary;
 And was made man.
 He was crucified also for us,
 Suffered under Pontius Pilate, and was buried.
 And the third day He rose again
 According to the Scriptures;
 And ascended into heaven.
 He sitteth at the right hand of the Father;
 And He shall come again with glory
 To judge the living and the dead;
 And His Kingdom shall have no end.
 I believe in the Holy Ghost, the Lord and giver of life,
 Who proceedeth from the Father and the Son,
 Who together with the Father and the Son is adored
 and glorified;
 Who spoke by the Prophets.
 I believe in one holy catholic and apostolic Church.

Gottes eingeborenen Sohn.
 Er ist aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
 Gott von Gott, Licht vom Lichte,
 Wahrer Gott vom wahren Gott.
 Gezeugt, nicht geschaffen,
 Eines Wesens mit dem Vater,
 Durch ihn ist alles geschaffen.
 Für uns Menschen
 Und um unseres Heiles willen ist er
 Vom Himmel herabgestiegen.
 Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist
 Aus Maria der Jungfrau,
 Und ist Mensch geworden.
 Gekreuzigt wurde er sogar für uns; unter Pontius Pilatus
 Hat er den Tod erlitten und ist begraben worden
 Er ist auferstanden am dritten Tage,
 Gemäß der Schrift.
 Er ist aufgefahren in den Himmel
 Und sitzt zur Rechten des Vaters.
 Er wird wiederkommen in Herrlichkeit,
 Gericht zu halten über Lebende und Tote,
 Und Seines Reiches wird kein Ende sein.
 Ich glaube an den Heiligen Geist, den
 Herrn und Lebensspender,
 Der vom Vater und vom Sohne ausgeht.
 Er wird mit dem Vater und dem Sohne
 Zugleich angebetet und verherrlicht ;
 Er hat gesprochen durch die Propheten.
 Ich glaube an die eine, heilige, katholische
 und apostolische Kirche.

Je reconnais un seul baptême pour le pardon
des péchés.
J'attends la résurrection des morts,
Et la vie du monde à venir. Amen.

Sanctus

Saint, le Seigneur, Dieu des armées.
Le ciel et la terre sont remplis de Ta gloire.
Hosanna au plus haut des cieux !

Benedictus

Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur !
Hosanna au plus haut des cieux !

Agnus Dei

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,
Prends pitié de nous.
Agneau de Dieu,
Donne-nous la paix.

Confiteor unum Baptisma in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum,
Et vitam venturi sæculi. Amen.

Sanctus

21. Sanctus Dominus, Deus Sabaoth.
22. Pleni sunt cæli et terra gloria tua.
23. Osanna in excelsis!

Benedictus

24. Benedictus qui venit in nomine Domini!
25. Osanna in excelsis!

Agnus Dei

26. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Dona nobis pacem.

I confess one baptism for the remission of sins.
And I await the resurrection of the dead,
And the life of the world to come. Amen.

Sanctus

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

Benedictus

Blessed is he that cometh in the name of the Lord.
Hosanna in the highest!

Agnus Dei

Lamb of God, Who takest away the sins of the world,
Have mercy on us.
Lamb of God,
Grant us peace.

Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden.
Ich erwarte die Auferstehung der Toten.
Und das Leben der zukünftigen Welt. Amen.

Sanctus

Heilig, Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe!

Benedictus

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe!

Agnus Dei

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
Erbarme Dich unser.
Lamm Gottes,
Gib uns den ewigen Frieden.

LES ARTS FLORISSANTS - Selected Discography

all titles available in digital format (download and streaming)

CARLO GESUALDO

Complete Madrigals (vol. 1)

Libri Primo & Secondo

Paul Agnew

2 CD HAF 8905307.08



Complete Madrigals (vol. 2)

Libri Terzo & Quarto

Paul Agnew

2 CD HAF 8905309.10



CLAUDIO MONTEVERDI

Madrigali

Cremona, Mantova, Venezia

Libri Primo, Secondo, Terzo, Quarto,

Quinto, Sesto, Settimo & Ottavo

Paul Agnew

3 CD HMX 2908777.79



L'incoronazione di Poppea

The Coronation of Poppea

Sonya Yoncheva, Kate Lindsey,

Stéphanie d'Oustrac, Carlo Vistoli, Renato Dolcini,

Ana Quintans, Marcel Beekman,

Dominique Visse, Lea Desandre

William Christie

3 CD HAF 8932622.24



JOHANN SEBASTIAN BACH

Mass in B minor BWV 232

Messe en si mineur / h-Moll Messe

William Christie

2 CD HAF 8905293.94



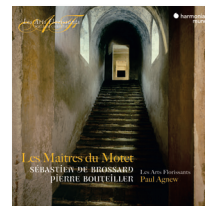
SÉBASTIEN DE BROSSARD

PIERRE BOUTELLER, etc.

Les Maîtres du Motet

Paul Agnew

CD HAF 8905300



JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Platée

William Christie

Arnold Schoenberg Chor

Edwin Crossley-Mercer, Marc Mauillon,

Cyril Auvity, Emmanuelle de Negri,

Marcel Beekman, Jeanine De Bique

2 CD HAF 8905349.50



JEAN-MARIE LECLAIR

JEAN-BAPTISTE SENAILLÉ

Génération

Sonates pour violon et clavecin

Théotime Langlois de Swarte, violon

William Christie, harpsichord

CD HAF 8905292





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Licence Les Arts Florissants

Enregistrement : mars et octobre 2020, Église Notre-Dame-du-Liban, Paris (France)

Réalisation, direction artistique et montage : Daniel Zalay

Prise de son, mixage et mastering : Olivier Rosset

© harmonia mundi, Les Arts Florissants et la Philharmonie de Paris pour l'ensemble des textes et des traductions

Digipack : Couverture : Église Saint-Marc / Basilica di San Marco, Venise, Italie

akg-images / Cameraphoto

Intérieur : Lettre d'embauche d'Antonio Vivaldi à l'Ospedale della Pietà de Venise, Italie, XVII^e siècle.

akg-images / De Agostini / C. Dani

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

Les Arts Florissants sont soutenus par l'État, la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des Pays de la Loire, le Département de la Vendée et la Région Pays de la Loire.

En résidence à la Philharmonie de Paris, ils sont labellisés "Centre Culturel de Rencontre".

La Selz Foundation et American Friends of Les Arts Florissants sont Grands Mécènes.

www.harmoniamundi.com

www.arts-florissants.org