

CRISTÓBAL DE MORALES

Requiem

Lamentabatur Jacob

MUSICA FICTA
Raúl Mallavibarrena



enchiriadis





Portada del Missarum Liber Secundus (Roma, 1544)

CRISTÓBAL DE MORALES (ca. 1500 - 1555)

Requiem		
1	Introitus	6:56
2		
3	Kyrie	3:04
4	Graduale	5:41
5	Sequentia	1:49
6	Offertorium	9:00
7	Sanctus-Benedictus	3:15
8	Agnus Dei	2:53
	Communio	2:34
9		
10	Lamentabatur Jacob	9:59
11	Inclina Domine aurem tuam	11:40
	Miserere nostri Deus	7:19

Duración total /total time: **64:14**

MUSICA FICTA

Núria Rial (soprano)
Alicia Ramonet (contralto)
Jordi Abelló (contratenor)
Albert Folch (tenor)
Tomàs Maxé (bajo)
Ignasi Jordà (órgano)

Raúl Mallavibarrena (director)

Grabado en la Capilla de la Esperanza (Barcelona) en Mayo de 1998

Toma de sonido: José Carlos Cabello y Antonio Palomares

Edición digital: Antonio Palomares

La importancia de llamarse Morales

JORDI ABELLÓ

A menudo, al acercamos a la figura de Cristóbal de Morales, nos encontramos con sabias comparaciones y paralelismos entre su vida y obra con la de otros compositores del siglo XVI, en especial con Tomás Luis de Victoria. Estos estudios merecen nuestra atención por encontrar no pocos puntos de coincidencia entre la carrera de uno y otro, aunque con resultados muy distintos. Sin embargo, establecen la carrera de Morales como un peldaño, un paso, un lugar de descanso, hacia lo que realmente se considera como la gran culminación de la polifonía española. Tales comparaciones y modos de abordar la tarea de Morales y el crucial papel que jugó en posteriores compositores, así como el importante momento musical que vivió, tanto en su estancia en Roma como los periodos inmediatamente anterior y posterior en España, no sugieren una idea correcta de cuán poderoso era su nombre y cuán influyente fue su obra.

Por este motivo, es importante tener en cuenta otros factores cuando deseamos acercarnos a Morales, como por ejemplo, las obras que escuchó de joven y las influencias musicales que tuvo en su infancia, los compositores en activo con los que estuvo en contacto y el decisivo papel de la publicación de sus obras en Europa. En otras palabras, es preciso conocer qué es lo que se cantaba en España durante las primeras décadas del siglo XVI y de qué modo afectó en la técnica de Morales. También es importante observar cuál fue la relación que tuvo con los compositores españoles, flamencos e italianos en el coro papal durante los diez años que el compositor estuvo en Roma y las dificultades que tuvo para publicar su propia obra. Probablemente sean éstos algunos de los factores que arrojarían más luz sobre la exacta influencia de Morales en España y la amplia difusión de su obra en el extranjero.

Seguimos sin tener noticias concretas de la juventud de Morales; desconocemos su fecha exacta de nacimiento,

aunque sí sabemos de su inequívoco origen sevillano. Por otro lado, no hay ninguna entrada en los archivos de la Catedral de Sevilla que confirme la presencia de Morales como seise de la Catedral, pese a que encontramos referencias a "Morales capellán". Durante el primer cuarto de siglo Morales pudo conocer en Sevilla a grandes nombres del panorama musical de la época como Francisco de Peñalosa, Alonso de Alva o Pedro de Escobar, o al menos sentir su maestrazgo y haber asistido a sus clases. Lo cierto es que durante la juventud de Morales hubo en Sevilla tal cúmulo de importantes músicos que lo realmente difícil hubiera sido no toparse con ellos.

Las primeras noticias documentadas sobre Morales lo sitúan como maestro de capilla en Ávila en 1526. Posteriormente, se desplazó a Plasencia, una diócesis más rica y recién organizada, con un sueldo considerablemente más elevado. Después de pasar dos años y medio en Ávila y otros dos en Plasencia, perdemos nuevamente su pista hasta que lo encontramos ya como cantor en el coro papal en 1535.

Las razones que llevaron a Morales a solicitar el puesto como cantor papal se desconocen, aunque podemos comprender que cualquier puesto en Roma, como cantor, copista, maestro de capilla u otro cualquiera -considerado como de gran prestigio- ofreciera muchas más posibilidades para un músico como Morales que el más reputado de los puestos de maestro de capilla en cualquiera de las catedrales españolas. Una importante razón sería que la imprenta musical en España estaba todavía en pañales cuando Morales se marchó a Roma y seguramente pensó que encontraría más posibilidades de publicar sus obras en Italia que en España. Por otro lado, el coro papal era un incentivo para cualquier músico profesional por las oportunidades que ofrecía de conocer emperadores, Papas, nobles y, por supuesto, otros músicos.

El período romano de Morales, que duró diez años,

significó la experiencia musical más importante y fecunda del compositor español y, sin duda, la más provechosa. Si bien no existe en España ningún libro de partes o libro de coro impreso de ninguna obra de Morales en el siglo XVI, en Europa los más importantes editores de música publicaron sistemáticamente sus obras. Sus logros musicales, no exentos de éxito y reconocimiento en Europa, no colmaron sin embargo sus aspiraciones de ver publicada e impresa su obra con mayor difusión. Sus motetes aparecen en diversas antologías y colecciones a partir de 1539 -en una edición impresa por Jacques Moderne en Lyon-. Asimismo, sus misas aparecen en ediciones romanas, venecianas y francesas desde 1540, cuando Morales contaba aproximadamente 40 años de edad y era ya un maduro compositor.

El mayor logro editorial, y también uno de sus más elevados riesgos empresariales, fue la publicación de sus *Missarum liber primus* y *Missarum liber secundus*, a cargo de los hermanos Dorico en Roma en 1544. La mayoría de los gastos de impresión fueron a cargo de Morales, que no consiguió el dinero necesario de ningún mecenas europeo para que le costeara las ediciones. A pesar del respeto que se le tenía, Morales tuvo siempre grandes dificultades para ver publicadas sus obras, casi siempre en libros de partes sueltas y en antologías, junto a otros compositores.

A raíz de la publicación de estos magníficos ejemplos de tipografía musical, con bellas ilustraciones y trabajadas ornamentaciones, la música de Morales empezó a divulgarse y a copiarse por toda Europa y hasta el Nuevo Mundo, donde han llegado las 16 misas impresas en 1544 en perfecto estado. El éxito de esta edición provocó en años posteriores reediciones de ambos libros, así como colecciones dedicadas a sus misas. Como suele suceder, la eclosión de la figura de Cristóbal de Morales se inició pocos años antes de morir, en 1553. Compositores como Victoria, Guerrero o Palestrina homenajearon su memoria al parodiar sus obras. De hecho, tanto Victoria como Guerrero no volvieron a realizar ninguna

otra obra basada en música de compositor español alguno.

No existe mejor ejemplo de la eminencia de Morales que el haber sido mencionado en numerosas ocasiones por los mejores tratadistas, editores y teóricos del momento. Ya en 1539 Cristóbal de Villalón le calificaba como uno de los mejores creadores e intérpretes de su siglo; Juan Vásquez y Diego Ortiz, reputados compositores de su época, le alabaron como un excepcional maestro y músico. También en Italia era mencionado con frecuencia para ejemplificar modos de componer en canto de órgano (léase, polifonía) o simplemente para honrar su obra.

Cristóbal de Morales fue el protagonista de su propia historia: partió con los mejores músicos en su juventud, trabajó en Italia con los principales compositores del momento y estuvo presente cuando su música fue escuchada por pontífices y emperadores. Juan Bermudo, verdadera lumbre de la teoría española del siglo XVI, no pudo expresarlo mejor en su Declaración de instrumentos (Osuna, 1555) al bautizarle como "Luz de España en música". Morales cultivó todos los géneros musicales de carácter sacro y compuso únicamente un puñado de obras seculares en castellano e italiano. Entre las composiciones litúrgicas, a las cuales Morales imprimió su propio sello, destaca la misa como el género en el que el compositor mostró mayor sabiduría técnica. Cristóbal de Morales nos ha dejado por lo menos 21 misas, siendo así a este respecto el autor más fecundo de su generación (ni siquiera los egregios Nicolas Gombert o Adrian Willaert llegaron a escribir la mitad de las compuestas por el gran maestro sevillano).

Un importante rasgo que caracteriza a Morales es su fidelidad al canto llano y a la modalidad de las distintas obras que escoge para parodiar en sus misas. De todas ellas, nueve son misas de paráfrasis, bien sea de un modelo anterior o del canto llano, seguidas por siete misas parodia. La mayoría de las misas de Morales son a 4 voces y solamente compuso dos misas a 6 voces y cinco a 5 voces. Morales creía, como así afirmaban los teóricos peninsulares durante todo el siglo

XVI, que los distintos modos gregorianos se correspondían con distintas emociones; así, elegía la modalidad de sus misas conforme al tema del motete o según el tiempo litúrgico que le correspondía. Esto no es ciertamente una novedad, pero Morales seguía con tanto acierto componiendo a través de los modos, que en sus obras discurren distintas secuencias melódicas en el entramado polifónico y siempre son reconocibles. El compositor hispalense acude a cadencias modales idénticas finalizando cada parte del ordinario con los mismos acordes, obedeciendo a ciegas las categorías modales, o utilizando técnicas canónicas para destacar las distintas melodías en el Cantus o en el Tenor. La mayoría de compositores europeos utilizan los modos para crear un cierto ambiente correlativo al modo, pero después generan su propia armonía de acuerdo con lo que les es más afín. Morales consigue tejer verdaderas obras de arte a través de un esquema tan estricto como son los distintos modos, y lo mejor de todo es que era completamente familiar al oyente.

Las obras de Morales, entre ellas sus misas, fueron largamente admiradas, reeditadas e incluso copiadas por otros músicos. Su fidelidad al modelo del que procede, buscada por todos los compositores del siglo XVI, fue siempre objeto de estudio e inspiración. En este sentido, es muy significativo que sus magnificats, publicados en 1542, fueran modelo de lo que a partir de entonces se consideraba una variación sobre la rígida estructura secuencial gregoriana de los ocho tonos salmódicos del magnificat. Palestina, por ejemplo, compuso voces "si placet" sobre los dúos y tríos originales de los magnificats de Morales. Está claro que incluso el gran maestro italiano de finales de siglo admiraba las obras del español. Sobreviven dos misas de difuntos escritas por Cristóbal de Morales, una a cinco y otra a cuatro voces. La primera de ellas, grabada aquí, fue publicada en Roma formando parte de su *Missarum liber secundus*, junto a otras siete misas, en 1544. Esta monumental obra consta de ocho partes, según el propio de la liturgia de difuntos: Introito, Kyrie, Gradual, Secuencia

de difuntos (únicamente el último verso), Ofertorio, Sanctus, Agnus Dei y Comunión. La melodía gregoriana, llevada con todo cuidado por la voz más aguda, conduce a las demás voces hacia la tensión armónica de cada una de las partes de que se compone la obra. Generalmente, y como norma excepcional en las misas de Morales, el bajo se aparta a menudo del juego polifónico avanzando implacablemente en cuartas y quintas. Todas las voces, sin embargo, susurran en cierto modo el inicio de la secuencia melódica, anticipando la entrada del tema en la voz más aguda, dando una sensación de imitación, para sugerir al oyente, de modo más claro si cabe, el tema que está tratando.

La sobriedad contrapuntística de Morales se encuentra en pasajes homofónicos como el Sanctus y Agnus Dei, escritos en un estilo declamado, austero y tenebroso. A su vez, Morales compuso solamente el último verso de la secuencia Dies irae, dejando al intérprete la opción de sustituir el resto del texto cantándolo en gregoriano, o simplemente, cantando la secuencia como si de un motete se tratara, dentro de la propia liturgia, y dada la gran longitud del Dies irae. En esta ocasión, se ha optado por esta última alternativa con una interpretación a cargo de las dos voces extremas, sustituyendo el resto de voces con el órgano. Morales estaba familiarizado desde joven con el uso del órgano en las celebraciones eucarísticas. No debe extrañarnos pues que en determinadas circunstancias Morales empleara el órgano como sustituto de las voces o también doblándolas alternativamente, pues con la variedad de registros de los órganos españoles el efecto podía llegar a ser impresionante. Este tipo de interpretación, con voces solistas en lugar del coro al completo, utilizando el órgano o bien ministriles, era práctica común y muy extendida en España. El Requiem romano de Morales produce terror; el mejor modo de escuchar esta música es teniendo en cuenta el magnífico grabado impreso al inicio de esta obra: un esqueleto, espada en ristre, cavando una fosa. La sensación de pérdida, de muerte, de profundo desarraigo en el que Morales nos sitúa,

nos advierte también del origen de la melodía y de las creencias y la fe del compositor.

Como complemento al *Requiem* a 5 de Morales, se incluyen tres motetes de carácter penitencial, que conjugan perfectamente con el clima creado a través de los compases de la Misa de difuntos. Tanto el motete *Inclina, Domine, aurem tuam* como *Miserere nostri Deus* fueron publicados por vez primera en una edición veneciana de Girolamo Scotto en 1543 con obras de diversos autores. Posteriormente, fueron reeditados también en Venecia en 1546, pero de manos de otro impresor: Antoine Gardane.

Ambos motetes son a 4 voces y toman su texto de manos del salmo 85, en el caso del *Inclina, Domine*, y del Eclesiastés XXXVI, 1ss y del 3er. Domingo de Octubre, en el caso del *Miserere nostri*. Sin embargo, y es algo muy usual durante el siglo XVI, el texto está tomado muy libremente y con diferencias importantes, en algunos casos, de la Vulgata. *Miserere nostri* elabora un contrapunto fluido -en dos partes-, con pocas pausas entre los distintos temas y un ambiente de recogimiento. Morales sabe combinar sabiamente parejas de voces (SA y TB, generalmente) con pasajes homofónicos donde cabe destacar alguna palabra (*miserationum tuarum* en la primera gran cadencia con todas las voces). Destaca de este motete un delicioso pasaje en parejas al final del motete *quasi alla barocca*, que decae en un imponente final. Morales destaca también en pasajes homofónicos sin contrapunto alguno la frase final "Y que sepan que no hay otro Dios que el nuestro".

Al contrario que *Miserere nostri*, y que en la mayoría de las obras del maestro español, *Inclina, Domine, aurem tuam* (de la que se conservan dos versiones con distinta música), no forma una unidad pues el compositor emigra de un modo a otro en las tres partes de que consta este magnífico motete. Esto ha llevado a considerarlo una obra apócrifa dentro de la producción de Morales, junto con el hecho de que ambas fuentes no son explícitas y que existe un defecto armónico en

la cadencia final de la primera parte que, no obstante, consigue un efecto perturbador en el oyente.

Sin embargo, de los motetes grabados en este disco, el que cuenta con mayor popularidad es *Lamentabatur Jacob*. Esta obra maestra a cinco voces, en dos partes, se erige como referente no sólo entre el gran corpus musical de Morales, sino también entre las obras más admiradas del Renacimiento europeo. Sobrevive en diversas copias manuscritas y fue repetidamente publicado en antologías de motetes a lo largo del siglo XVI, junto a otros ilustres nombres de la música europea. Inspirado por el dramático texto, Morales alude constantemente a la tristeza que acompaña a Jacob, quien perdido años atrás a José, sufre ahora la pérdida de su hijo Benjamín. Morales elabora desde el primer compás un contrapunto con copiosos retardos y disonancias de segunda, séptima y novena. Puesto que el texto es sobrecogedor, la música debía estar a la altura y Morales consigue con este ejemplo una de las más elaboradas cantatas trágicas de todos los tiempos. El dolor de la pérdida del hijo no supera, sin embargo, la esperanza que reluce al final de ambas partes; allí, los ritmos con puntillo y los valores reducidos de las notas ofrecen al desesperado anciano un consuelo en manos de Dios, implorando que no le abandone.

© Jordi Abelló

The importance of being Morales

JORDI ABELLÓ

The countless comparisons between Cristóbal de Morales and Tomás Luis de Victoria based on the similarity of the paths their respective lives took, often describe Morales' career as a mere stepping stone towards Victoria, the great pinnacle of Spanish polyphony. This could, however, lead us to draw false conclusions.

If we consider the artistic influences on Morales throughout his career, the practising composers with whom he was in contact and the diffusion of his work throughout Europe, we can gain a much more exact idea of just how powerful a name he was and how influential his work was.

We still have no concrete information about Morales' youth: we do not know his exact date of birth, although it is clear that he was born in Seville and there is evidence of his connection with the cathedral there. During his first twenty five years, Morales would have met many great figures from Seville's contemporary musical scene such as Francisco de Peñalosa, Alonso de Alva or Pedro de Escobar, or at least had the benefit of their tutelage in class. What is certain is that, during Morales' youth, there was such a plethora of important musicians in Seville that it must have been difficult not to bump into one.

The earliest documentary evidence concerning Morales places him as chapel master in Avila in 1526. After a few brief years there and a further few in Plasencia, we lose track of him again until he turns up as a chorister in the papal choir in 1535.

We do not know what led Morales to seek a post as a papal chorister, although given that any post in Rome, whether as a chorister, copyist, chapel master

or whatever, was regarded as highly prestigious, it is understandable that it offered a musician like Morales many more opportunities than even the most covered post as cathedral chapel master in Spain. One important reason might have been that musical printing was still in its infancy when Morales moved to Rome and he undoubtedly thought that he would have a greater chance of having his works published in Italy than in Spain. Moreover, the papal choir was an incentive for any professional musician because of the opportunities it afforded to meet emperors, Popes, nobles and, of course, other musicians.

Morales' Roman period lasted ten years and was a most fruitful and profitable musical experience for the Spanish composer. Although in sixteenth century Spain there were no printed part-books or choir-books of any of Morales' works, in Europe the most important music publishers were systematically publishing his works. But this recognition did not fulfil his aspirations to see a more widespread printing and publication of his works. Morales gained full public recognition in 1539, after the publication of his motets in various anthologies and collections when he was by then a mature composer.

His greatest editorial achievement, and also one of his most risky business ventures, was the publication of his *Missarum liber primus* and *Missarum liber secundus*, by the Dorico brothers in Rome in 1544. The greater part of the printing costs were paid for by Morales himself, who was unable to obtain the necessary funding from any European patron. Despite the great esteem in which he was held, Morales always had great difficulty getting his works published and

invariably they appeared in separate part books or in anthologies alongside other composers.

As a result of the publication of these magnificent examples of musical typography, with beautiful illustrations and elaborate filigree, Morales' music began to circulate and be copied throughout Europe reaching even as far as the New World, where all 16 of the masses printed in 1544 are preserved in perfect condition. The success of this edition gave rise to later re-editions of both volumes, as well as to collections devoted to his masses.

As all too often happens, the composer's rise to fame began just a few years before his death in 1553. Composers such as Victoria, Guerrero and Palestrina paid homage to his memory by parodying his works. In fact, neither Victoria nor Guerrero ever again turned to another Spanish composer as the basis for their work.

His genius was also commented on by the best theoreticians of the time: Cristóbal de Villalón defined him in 1539 as one of the best creators and interpreters of his century; Juan Vásquez and Diego Ortiz, distinguished composers of their time, praised him as an exceptional teacher and musician. Also, in Italy, he was frequently referred to exemplify ways of composing polyphony or simply to honour his work.

Cristóbal de Morales was the protagonist of his own story: he conversed with the best musicians in his youth, he worked in Italy with the most outstanding composers of the moment and was present when his music was heard by pontiffs and emperors. Juan Bermudo, a true theoretical genius of the 16th century, could not have expressed it better when in his *Declaración de instrumentos* (Osuna, 1555) he baptised him "the light of Spain in music".

Morales cultivated all sacred musical styles and composed only a handful of secular works in Spanish

and Italian. Among his liturgical compositions, on which Morales stamped his own individual fingerprint, the mass is the genre in which the musician best shows his technical knowledge. It is not surprising, therefore, that his legacy of 21 masses makes him the most prolific composer of his generation in this field (not even the illustrious Nicholas Gombert or Adrian Willaert produced half of the output of the Sevillian master).

One important feature which characterises Morales is his faithfulness to the plainsong and the modality of the various works he chose to parody in his masses. According to the peninsular theoreticians of the 16th century, Morales believed that the different Gregorian modes corresponded to different emotions; therefore, he chose the modality of his masses according to the theme of the motet or the liturgical moment to which it corresponded. This is certainly no innovation, but Morales continued composing through modes with such skill that in his works different melodic sequences go by in the polyphonic texture and are always recognisable. The composer from Seville resorts to identical modal cadences, ending each part of the mass ordinary with the same chords, in blind obedience to the modal categories, or using canonical techniques to highlight the different melodies in the Cantus or in the Tenor. Morales manages to weave genuine works of art through a scheme as strict as that imposed by the different modes, and best of all, it was completely familiar to the listener.

His works, the masses among them, were long admired, re-edited and even copied by other musicians. His faithfulness to the model from which they stem, sought after by all the composers of the 16th century, was always the object of study and inspiration. In this sense, it is very significant that his Magnificats, published in 1542, were the model for what, from then on, was

considered a variation on the rigid Gregorian sequential structure of the eight psalmodic tones of the Magnificat. Palestrina, for example, composed "si placet" parts over the original two and three part writing of the Magnificats of Morales. It is clear that even the great Italian master at the turn of the century admired the Spaniard's works.

Two of Cristóbal de Morales's funeral masses survive, one for five voices and the other for four voices. The first of them, recorded here, was published in his *Missarum liber secundus* (Rome, 1544) along with seven other masses. This monumental work is made up of eight parts, following the liturgy for the dead: Introitus, Kyrie, Gradual, Sequence for the dead (only the final verse), Offertory, Sanctus, Agnus Dei and Communion.

The Gregorian chant, carefully sung in the upper voice, leads the remaining voices towards the harmonic tension of each of the parts of which the work is made up. Generally, and as an exceptional rule in the masses of Morales, the bass often departs from the polyphonic interplay, moving implacably forward in fourths and fifths.

All the voices, however, whisper to a certain extent the beginning of the melodic sequence, anticipating the entrance of the theme in the upper voice, giving a sensation of imitation, in order to suggest to the listener, in the clearest possible way, the theme that is being used.

The contrapuntal sobriety of Morales is found in the homophonic passages such as the Sanctus and the Agnus Dei, written in a declamatory, austere and sombre style.

For his part, Morales composed only the last verse of the *Dies Irae* sequence, leaving the performer the option of substituting the rest of the text by singing

it in Gregorian chant or simply singing the sequence as if it were a motet, within the liturgy itself, as happens in this case.

From his youth, Morales was familiar with the use of the organ during eucharistic celebrations. It is not surprising, therefore, that in certain circumstances he should use it to substitute voices or even to double them alternately, since with the variety of registrations characteristic of Spanish organs the effect could be impressive. This style of interpretation, with soloists instead of full choir, using organ or instrumentalists was common practice and very widely used in Spain.

Morales's Roman Requiem inspires terror; the best way to listen to this music is by bearing in mind the magnificent etching printed at the beginning of the work: a skeleton, wielding a sword as he digs a grave. The sense of loss, of death, of profound separation in which Morales places us, alerts us also to the origin of the melody and the beliefs and faith of the composer.

As a complement to the five voice *Requiem* by Morales, three penitential motets have been included: both the motet *Inclina, Domine, aurem tuam* and *Miserere nostri Deus* were first published in a Venetian edition by Girolamo Scotto in 1543 which included works by various other composers.

Both motets are scored for four voices and take their text from Psalm 85 in the case of *Inclina, Domine*, and from Ecclesiastes 36:1 and the third Sunday in October in the case of *Miserere nostri*. However, following a common 16th century practice, the text is used very freely and with important differences, in some cases from the Vulgate.

Miserere nostri elaborates a flowing counterpoint - in two parts - with few rests between the different themes and an atmosphere of devotion/meditation. Morales skillfully combines pairs of voices (usually SA

and TB) with homophonic passages, at least one notable tutti passage occurring at the cadence on the words *miserationum tuarum*. Another superb passage which should not be overlooked occurs in alternate two voice interventions towards the end of the motet quasi alla barocca, which unite in an imposing finale. In homophonic passages totally lacking in counterpoint, Morales also highlights the final sentence "That they may know that there is no other God but ours".

Quite different from *Miserere nostri*, and indeed the majority of the works of the Spanish master, *Inclina, Domine, aurem tuam* (of which two versions exist in different musical settings) does not form a unit since the composer moves from one mode to another in the three parts that make up this magnificent motet. This has led it to be considered an apocryphal work in Morales's output, along with the fact that neither source is explicit and there is an harmonic defect in the final cadence of the first part which, nevertheless, has a disturbing effect on the listener.

However, of the motets included in the present recording, the one which enjoys greatest popularity is *Lamentabatur Jacob*. This masterpiece for five voices, in two parts, stands out as a reference point not

only among the large corpus of Morales's works but also among the most admired works of the European Renaissance. It survives in several manuscript copies and was repeatedly published in anthologies of motets by diverse authors throughout the XVI century.

Led on by the dramatic text, Morales constantly alludes to the sadness which weighs heavily on Jacob, who having lost his son Joseph years before, now suffers the loss of his youngest son Benjamin. Right from the opening phrase of the piece, Morales elaborates a counterpoint full of suspensions and dissonances of seconds, sevenths and ninths. Given that the text is very moving, the music has to do it justice and Morales achieves in this example one of the most elaborate tragic cantatas of all time. The grief at the loss of his son does not overcome, however, the hope which shines through at the end of each of the two parts; there, the dotted rhythms and the shortened note values offer the desperate old man consolation at the hand of God, as he implores him not to abandon him.

© Jordi Abelló

Translation: Walter Leonard

L'importance de s'appeler Morales

JORDI ABELLÓ

Les comparaisons réitérées entre Cristóbal de Morales et Tomás Luis de Victoria, sur base de leurs trajectoires de vie semblables, démontrent souvent que la carrière de Morales n'est qu'une étape pour arriver jusqu'à Victoria considéré comme le sommet de la polyphonie espagnole. Cependant, un tel raccourci nous amènerait à faire des conclusions erronées.

Si nous nous intéressons de plus près au personnage de Morales en observant les influences qu'il a subies tout au long de sa carrière, les compositeurs avec lesquels il fut en contact et la diffusion de son oeuvre dans toute l'Europe, nous pouvons apprécier à quel point son nom était puissant et son oeuvre influente.

Nous n'avons toujours pas de données concrètes sur la jeunesse de Morales : nous ignorons sa date de naissance exacte, même si nous savons de source sûre qu'il est d'origine sévillane et nous avons des indices de sa présence dans la cathédrale de Séville. Pendant le premier quart du XVIème siècle Morales eut l'occasion de connaître à Séville des grands noms du panorama musical de l'époque tels que Francisco de Peñalosa, Alonso de Alva ou Pedro de Escobar, ou du moins percevoir leur maîtrise ou assister à leurs cours. Une chose est sûre : il y eut durant la jeunesse de Morales un tel cumul de musiciens importants à Séville qu'il aurait été réellement difficile de ne pas être confronté à eux.

Les premières traces documentées sur Morales le situent comme maître de chapelle à Avila en 1526. Après quelques années là-bas et deux autres à Plasencia, nous perdons à nouveau sa trace jusqu'à le retrouver comme chanteur au sein du chœur papal en 1535. On ignore les raisons qui ont poussé Morales

à solliciter le poste de chanteur papal, même si on peut comprendre que n'importe quel poste à Rome considéré d'un certain prestige, tel que chanteur, copiste ou maître de chapelle, offrait beaucoup plus de possibilités à un musicien tel que Morales que le plus réputé des postes de maître de chapelle dans une cathédrale espagnole. Une des raisons peut être le fait que l'imprimerie musicale en Espagne en était encore à ses balbutiements lorsque Morales s'en alla pour Rome et il pensa sûrement qu'il avait plus de probabilités de publier ses oeuvres en Italie qu'en Espagne. D'un autre point de vue, le chœur papal était un tremplin pour tout musicien professionnel grâce aux opportunités qu'il offrait de rencontrer des empereurs, des papes, des nobles et, bien sûr, d'autres musiciens.

La période romaine de Morales dura dix ans et représenta l'expérience musicale la plus féconde et profitable du compositeur espagnol. Si en Espagne il n'existe aucun livre de parties ou livre de chœur imprimé des oeuvres de Morales au XVIème siècle, en Europe les éditeurs de musique les plus importants ont systématiquement publié ses oeuvres. Mais cette reconnaissance ne combla pas ses aspirations à voir son oeuvre publiée et imprimée à grande échelle. Cette reconnaissance publique atteint Morales à partir de 1539, lorsque ses motets sont publiés dans plusieurs anthologies et collections, au moment où Morales est déjà un compositeur en pleine maturité.

Son plus grand succès éditorial et une de ses entreprises les plus risquées fut la publication de ses *Missarum liber primus* et *Missarum liber secundus*, à charge des frères Dorico à Rome en 1544. Morales dut assumer la plus grande partie des coûts d'impression,

car il lui fut impossible obtenir l'argent nécessaire d'aucun mécène européen. Malgré le respect qu'il inspirait, Morales rencontra toujours de grandes difficultés pour voir ses œuvres publiées, presque toujours en livres de parties séparées ou dans des anthologies, au côté d'autres compositeurs.

A partir de la publication de ces exemplaires magnifiques de typographie musicale, avec de belles illustrations et des décorations travaillées, la musique de Morales commença à être divulguée et copiée à travers toute l'Europe, jusqu'au Nouveau Monde, où sont parvenues les 16 messes imprimées en 1544 en parfait état. Le succès de cette édition entraîna quelques années plus tard la réédition des deux livres, de même que des collections dédiées à ses messes.

Comme il arrive souvent, l'éclosion du personnage de Cristóbal de Morales commença quelques années avant sa mort, en 1553. Des compositeurs tels que Victoria, Guerrero ou Palestrina ont rendu hommage à sa mémoire en parodiant ses œuvres. De fait, ni Victoria, ni Guerrero ne réalisèrent d'autre œuvre en se basant sur la musique d'un compositeur espagnol. Son génie fut également remarqué par les meilleurs théoriciens de l'époque. En 1539, Cristóbal de Villalón le qualifia comme étant un des meilleurs créateurs et interprètes de son siècle. Juan Vásquez et Diego Ortiz, des compositeurs réputés de son époque, le louaient comme un maître et musicien exceptionnel. En Italie également il était souvent cité afin de le montrer en exemple de la composition polyphonique ou simplement pour honorer son œuvre.

Cristóbal de Morales fut le protagoniste de sa propre histoire. Dans sa jeunesse il s'entretint avec les meilleurs musiciens, il travailla en Italie avec les principaux compositeurs de l'époque et il était présent lorsque sa musique fut écoutée par les pontifes et les

empereurs. Juan Bermudo, un des plus brillants théoriciens espagnols du XVI^{ème} siècle ne pouvait l'exprimer de meilleure façon dans sa Déclaration des instruments (Osuna, 1555) en le baptisant la « Lumière de l'Espagne en musique ».

Morales cultiva tous les genres musicaux de caractère sacré et composa seulement une poignée d'œuvre séculières en castillan et en italien. Parmi ses compositions liturgiques, auxquelles Morales conféra son propre cachet, on distinguera la messe comme le genre dans lequel le compositeur montra le plus grand savoir technique. En effet, il nous a laissé au moins 21 messes et il fut le compositeur le plus productif de sa génération à cet égard (même les illustres Nicolas Gombert ou Adrian Willaert n'arrivent pas à la moitié de celles composées par le maîtres sévillan).

Un trait important qui caractérise Morales est sa fidélité au plaint-chant et à la modalité des différentes œuvres qu'il choisit afin de parodier dans ses messes. Tel que l'affirmaient les théoriciens de la péninsule tout au long du XVI^{ème} siècle, Morales croyait que les différents modes grégoriens correspondaient à des émotions distinctes. De cette façon, il choisissait la modalité de ses œuvres en fonction du thème du motet ou selon le temps liturgique qui lui correspondait. Morales ne fait rien de nouveau, mais il est tellement habile à composer à travers les modes, que dans ses œuvres des séquences mélodiques distinctes défilent dans le tramage polyphonique et elles sont toujours reconnaissables. Le compositeur recourt à des cadences modales identiques, en terminant chaque partie de la messe sur les mêmes accords, en obéissant aveuglément aux catégories modales, ou en utilisant des techniques canoniques afin de souligner les différentes mélodies dans le Cantus ou dans le Tenor. Morales parvient à composer de véritables œuvres d'art en

suivant un schéma aussi strict que celui des différents modes, et le meilleur est que cela était tout à fait familier aux auditeurs.

Ses œuvres, entre autres ses messes, furent amplement admirées, rééditées et même copiées par d'autres musiciens. Sa fidélité au modèle dont il procédait, recherché par tous les compositeurs du XVI^{ème} siècle, fut toujours l'objet d'étude et d'inspiration. En ce sens, il est très significatif que ses magnificats, publiés en 1542, soient le modèle de ce qui à partir de ce moment-là était considéré comme une variation sur la structure séquentielle rigide grégorienne des huit tons du magnificat. Palestrina, par exemple, composa des voix « si placet » à partir des duos et trios originaux des magnificats de Morales. Il est évident que même le grand maître italien de la fin du siècle admirait les œuvres de l'Espagnol.

Deux messes des défunts écrites par Cristóbal de Morales nous sont parvenues, une à cinq et l'autre à quatre voix. La première, enregistrée ici, fut publiée dans son *Missarum liber secundus* (Rome, 1544) avec sept autres messes. Cette œuvre monumentale est constituée de huit parties, comme c'est le cas dans la liturgie des défunts : Introït, Kyrie, Graduel, Séquence des défunts (uniquement le dernier verset), Offrande, Sanctus, Agnus Dei et Communion.

La mélodie grégorienne, menée avec grand soin par la voix plus aiguë, conduit les autres voix vers la tension harmonique de chacune des parties dont se compose l'œuvre. Généralement, une norme exceptionnelle dans les messes de Morales, la basse s'écarte souvent du jeu polyphonique avançant implacablement en quarts et en quintes. Cependant toutes les voix murmurent d'une certaine façon le début de la séquence mélodique, anticipant l'entrée du thème par la voix plus aiguë, et en donnant une sensation d'imitation, afin de

suggérer à l'auditeur de façon encore plus claire le thème dont il s'agit.

La sobriété contrapuntiste de Morales se retrouve dans les passages homophoniques tels que le Sanctus et l'Agnus Dei, écrits dans un style déclamé, austère et ténébreux. D'autre part, Morales composa seulement le dernier verset de la séquence *Dies irae*, laissant à l'interprète l'option de remplacer le reste du texte en le chantant en grégorien, ou simplement, en chantant la séquence comme s'il s'agissait d'un motet, au sein de la propre liturgie, tel que c'est le cas ici.

Morales avait été habitué depuis sa jeunesse à utiliser l'orgue dans les célébrations eucharistiques. Dès lors nous ne devons pas être surpris qu'en ces circonstances déterminées il l'utilise comme substitut des voix ou afin de les doubler de façon alternative, car vu la variété de registres des orgues espagnols l'effet pouvait être impressionnant. Ce type d'interprétation, avec des voix solistes au lieu du chœur au complet, en utilisant l'orgue ou des ministriles, était une pratique courante et très répandue en Espagne.

Le *Requiem* romain de Morales inspire la terreur. La meilleure façon d'écouter cette musique est en ayant à l'esprit la magnifique gravure qui figure au début de cette œuvre : un squelette, épiée en arrêt, en train de creuser une fosse. La sensation de perte, de mort, de profond déracinement dans lequel Morales nous plonge, nous avertit également sur l'origine de la mélodie et sur les croyances et la foi du compositeur.

Le motet *Inclina, Domine, aurem tuam* tout comme le *Miserere nostri* Deus furent tous les deux publiés pour la première fois dans une édition vénitienne de Girolamo Scotto en 1543 avec des œuvres de divers auteurs.

Les deux motets sont à quatre voix et la source

de leur texte est le psaume 85, dans le cas du *Inclina, Domine*, et de l'Écclésiastique XXXVI, 1ss et du 3ème dimanche d'octobre, dans le cas du *Miserere nostri*. Cependant, et c'est très courant au XVIème siècle, le texte est adapté très librement de la Vulgate, et dans certains cas avec des différences importantes.

Le *Miserere nostri* présente un contrepoint fluide - en deux parties -, avec peu de pauses entre les différents thèmes et une atmosphère de recueillement. Morales sait combiner savamment les accouplements de voix (SA et TB, en général) avec des passages homophoniques où il faut détacher un mot (*miserationum tuarum* dans la première grande cadence avec toutes les voix). On remarque dans ce motet un passage délicieux en accouplements à la fin du motet quasi alla barocca, qui retombe en un final imposant. Dans les passages homophoniques sans aucun contrepoint Morales détache aussi la phrase finale « Et qu'ils sachent qu'il n'y a pas d'autre Dieu que le nôtre ».

A l'opposé du *Miserere nostri*, et de la majorité des oeuvres du maître espagnol, *Inclina, Domine, aurem tuam* (dont on conserve deux versions avec musique distincte) ne forme pas une unité. En effet, le compositeur émigre d'un mode à l'autre dans les trois parties qui composent ce magnifique motet. Ceci en a fait une œuvre apocryphe dans la production de Morales, sans oublier le fait que les deux sources ne sont pas explicites et qu'il existe un défaut harmonique dans la cadence finale de la première partie qui, cependant, parvient à perturber l'auditeur.

Ceci dit des motets gravés sur ce disque, le plus populaire est sans aucun doute *Lamentabatur Jacob*. Cette œuvre magistrale à cinq voix, en deux parties, est érigée comme référence non seulement au

sein du grand corpus musical de Morales, mais aussi parmi les œuvres les plus admirées de la Renaissance européenne. Elle a survécu sous la forme de diverses copies manuscrites et elle fut publiée à plusieurs reprises dans des anthologies de motets d'auteurs divers au long du XVIème siècle. Se laissant emporter par le texte dramatique, Morales recourt constamment à la tristesse qui accable Jacob qui, plusieurs années après avoir perdu Joseph, déplore à présent la perte de son fils Benjamin. Morales construit dès la première phrase qui ouvre le motet un contrepoint avec des retards importants et des dissonances de seconde, septième et neuvième. Vu que le texte est saisissant, la musique devait être à la hauteur et Morales obtient avec cet exemple une des cantates tragiques les plus élaborées de tous les temps. Cependant, la douleur de la perte du fils ne surpasse pas l'espérance qui rejaillit à la fin de chaque partie. A ce stade, les rythmes accélérés et les valeurs réduites des notes offrent au vieillard désespéré la consolation dans les mains de Dieu, implorant qu'il ne l'abandonne pas.

Jordi Abelló

Traduction: Marie Vander Elst

Requiem

1 INTROITUS

Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet. Requiem aeternam...

2 KYRIE

Kyrie eleison Christe eleison. Kyrie eleison.

3 GRADUALE

Requiem aeternam...

In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit. Requiem aeternam...

4 SEQUENTIA

Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.

5 OFFERTORIUM

Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu: libera eas de oro leonis, en absorbeat eas tartarus, en cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam. Quam olim Abrahamae promisisti, et semini eius.

Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam faci mus, fac eas, Domine, de morte transire ad vitam. Quam olim Abrahamae...

6 SANCTUS

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

Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Hosanna in excelsis.

7 AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem
sempiternam

Requiem

INTROITUS

Dales, Señor, el descanso eterno, y brille ante sus ojos la luz perpetua. Te cantarán himnos, Dios, en Sion, y te ofrecerán votos en Jerusalén. Escucha mi oración, Tú a quien todos iremos. Dales, Señor, el descanso eterno...

KYRIE

Señor, ten piedad. Cristo, ten piedad. Señor, ten piedad

GRADUALE

Dales, Señor, el descanso eterno...

El justo será recordado eternamente, no temerá las malas nuevas. Dales, Señor, el descanso eterno...

SEQUENTIA

Piadoso Jesús, dales el descanso eterno. Amén.

OFFERTORIUM

Señor mío Jesucristo, Rey de la Gloria, libra a las almas de los fieles difuntos de las penas del infierno y del abismo profundo. Sálvalas de las garras de león para que no sean devoradas por el averno ni caigan en las tinieblas. Que San Miguel las conduzca a la santa luz, como prometiste a Abraham y a su descendencia.

Te ofrecemos, Señor, hostias y súplicas de alabanza. Acéptalas para provecho de las almas por las que te las ofrecemos. Haz, Señor, que pasen de la muerte a la vida. como prometiste a Abraham y a su descendencia.

SANCTUS

Santo, Santo, Santo es el Señor, Dios del Universo. Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria.

Hossana en el cielo.

Bendito el que viene en el nombre del Señor.

Hosanna en el cielo.

AGNUS DEI

Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, dales el descanso. Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, dales el descanso eterno.

Requiem

INTROITUS

Give them etemal rest, O Lord, and let perpetuas light shine en them. A hymn in Zion is fitting for you, O God, and a vow will be repaid you in Jerusalem; hear my prayer. All flesh will come to you. Give them eternas rest...

KYRIE

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

GRADUALE

Give them eternas rest, O Lord, and let perpetuas light shine en them. The righteous man will be remembered for ever and will not fear, ill repute.

SEQUENTIA

Merciful Lord Jesus, give them rest. Amen.

OFFERTORIUM

Lord Jesus Christ, King of glory, free the souls of all the faithful dead from the punishrnents of hell, and the deep pit. Free them from the lion's mouth, so that the jaws of hell shall not swallow them and they shall not fall into darkness; but let Saint Michael the standard-bearer bring them forth into the holy light that long ago you promised Abraham and his seed. We offer you sacrificas and prayers el prai se, O Lord: accept them en behalf el those souls whom we remember today: Lord, make them cross over from death into the lile.

SANCTUS

Holy, holy, holy. Lord, God of power and might, heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest.
Blessed is he who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

AGNUS DEI

Lamb of God, who take away the sins of the world, give them rest. Lamb of God, who take away the sins of the world, give them eternal rest.

Requiem

INTROITUS

Donne-leur le repos éternel, Seigneur, et que pour eux le jour brille sans fin. C'est à toi que va la louange, Dieu de Sion, envers toi qu'on accomplit ses vœux en Jérusalem. Ecoute ma prière, toi devant qui viendra toute chair.

KYRIE

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

GRADUALE

Donne-leur le repos éternel...

Le juste restera dans la mémoire, Seigneur, et que pour eux le jour brille sans fin. Donne-leur le repos éternel...

SEQUENTIA

Jesus miséricordieux, Seigneur, donne-leur le repos. Amen

OFFERTORIUM

Seigneur Jésus-Christ, Roi de glorie, délivre des peines de l'Enfer et de l'âbime profond, les âmes de tous tes fidèles défunts. Délivre-les de la gueule du lion, que le gouffre du tartare no les engloutisse pas, qu'elles en disparaissent pas dans les ténébres: mais que Saint-Michel, ton porte-étendard, les conduise à ta sainte lumière, qu'autrefois tu as promise à Abraham et à sa descendance. Nous t'offrons, Seigneur, des hosties et des prières de louange: accepte-les en faveur de ces âmes dont nous évoquons la mémoire aujourd'hui. Seigneur, fais-les passer de la mort à la vie.

SANCTUS

Saint est le Seigneur, Dieu de l'Univers. Le ciel et la terre sont remplis de sa glorie.
Hosanna au plus haut des cieux.
Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux

AGNUS DEI

Agneau de Dieu qui enlèves le péché du monde, donne-leur le repos éternel. Agneau de Dieu qui enlèves le péché du monde, donne-leur le repos éternel.

8 COMUNIO

Lux aeterna luceat eis, Domine. Cum sanctis tuis in aeternum, quia puis es. Requiem aeternam...
Cum sanctis tuis in aeternum, quia puis es.

9 Lamentabatur Jacob

Lamentabatur Jacob de duobus filiis suis: Heu me, dolens sum de Joseph perduto, et tristis nimis de Benjamin ducto pro alimoniis. Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eroe cernere. Prosternens se Jacob vehementer cum lacrimis pronus in terram, et adorans ait. Precor caelestem...

10 Inclina Domine aurem tuam

Inclina, Domine, aurem tuam, et exaudi me: quoniam inops, et pauper sum ego. Custodi animam meam, Deus meus, speravi in te. Miserere mei, Domine, laetifica animam servi tui. Quoniam ad te, Domine clamavi. Deduc me, Domine, in via tua et ingrediar in verita te tua: laetatur cor meum ut timeat nomen tuum. Quoniam magna est misericordia tua super me, et eruisti animam meam ex inferno inferoni. Domine, Deus miserator et misericors, patiens et multae misericordiae et verax. Respice in me, et miserere mei, et fac mecum signum in bonum, ut videant qui oderunt me, quoniam tu Domine, ad iuvasti me et consolatus es me.

11 Miserere nostri Deus

Miserere nostri, Deus omnium, et ostende nobis lucem miserationum tuarum. Emitte timorem tuum super gentes quae non exqui sierunt te, Alleva manum tuam super gentes et advenas. Ut videant potentiam tuam, et congoscant te, sicut et nos cognoscimus. Quoniam non est Deus praeter te, Domine. Innova signa, et immuta mirabilia. Glorifica manum tuam et brachium dextrum. Excita furorrem et effunde iram. Deprime adversarium nostrum et afflige inimicum, Festina tempus et memento finis.

Contere caput principum iniquorum, dicentium: Non est alius Deus praeter nos. Ut cognoscant quia non est alius Deus, nisi tu, Deus noster.

COMUNIO

Brille la luz perpetua ante sus ojos, junto a los Santos y para toda la eternidad, por tu misericordia. Descansen en paz.

Lamentabatur Jacob

Se lamentaba Jacob por sus dos hijos. ¡Ay de mí! Sufro por José, perdido, y por Benjamín, cambiado por alimentos. Suplico al Rey celestial que me permita encontrarlos. Jacob, postrándose en el suelo y con los ojos llenos de lágrimas suplicó al Rey del cielo.

Inclina Domine aurem tuam

Inclina tus oídos hacia mí y escúchame Señor. Porque yo soy pobre y misero, guarda mi alma, Dios mío. He esperado en Ti, ten piedad Alegra el alma de tu siervo, te suplico, porque te he llamado. Llévame en tu camino y caminaré en tu verdad. Se alegre mi corazón para respetar tu nombre. Porque es grande tu misericordia y me has librado del infierno. Señor, Dios misericordioso, paciente y verdadero, mirame y ten compasión de mí, haz de mí señal del bien, para que vean los que me odian que me has ayudado. Eres mi consuelo.

Misereri nostri Deus

Ten piedad de nosotros, Señor, y muéstranos tu luz. La luz de tu misericordia. Infunde temor a los que no creyeron en Ti. Levanta tu mano a los extraños para que vean tu poder y te conozcan, como nosotros te conocemos. Porque no hay más Dios que Tú, Señor. Renueva tu señal y tus milagros, glorifica tu mano y tu brazo diestro. Desata tu ira y derriba a tu enemigo. No tardes. Aplasta la cabeza de los príncipes malignos, los que dicen: "Somos el único Dios", para que sepan que no hay otro Dios.

COMMUNIO

Lord, let eternal light shine on them among your saint, forever, since you are merciful. Give them eternal rest.

Lamentabatur Jacob

Jacob sorrowed for his two sons. Alas, I am grievous for Joseph who is lost, and exceeding sad for Benjamin who has been handed over for provisions. I pray to the King of Heaven that in my great grief I may see them again. Prostrating himself, lying on the ground in tears, and worshipping, he said: I pray to the King.

Inclina Domine aurem tuam

Bow down thine ear, O Lord, hear me: For I am poor and needy. Preserve my soul. O thou, my God, save thy servant that trusteth in thee. Rejoice the soul of thy servant: For unto thee, O Lord, do I lift up my soul. Teach me thy way, O Lord; I will walk in thy truth: Unite my heart to fear thy name. For great is thy mercy toward me: And thou hast delivered my soul from the lowest hell. O Lord, thou art a God full of compassion, longsuffering and truth. O turn unto me and have mercy upon me; shew me a token for good; That they which hate me may see it and know that thou hast helped me, And comforted me.

Miserere nostri

Have mercy upon us, O Lord, and show us the light of thy mercy. Strike fear into the hearts of them which believe not in thee. Lift thy hand against strangers that they may see thy might and know thee, Like as we know thee. For there is no other God but thee, O Lord. Renew thy signs and wonders, Glorify thy hand and thy right arm. Vent thy wrath and bring low thine enemy. Hasten, O Lord. Crush the heads of evil princes Those who say: "we are the only God", That they may know there is no other God.

COMMUNIO

Qu'un jour sans fin brille pour eux, Seigneur, avec tes saints dans l'éternité, parce que tu es plein de miséricorde.

Lamentabatur Jacob

Jacob se lamentait à cause de ses deux fils. Pauvre de moi ! Je souffre à cause de Joseph, perdu, et à cause de Benjamin, échangé pour des aliments. Je te supplie, Roi céleste, permets-moi de les retrouver. Jacob, prostré au sol et les yeux pleins de larmes supplia le Roi des cieux.

Inclina Domine aurem tuam

Incline vers moi tes oreilles et écoute moi Seigneur. Parce que je suis pauvre et misérable, garde mon âme, mon Dieu. J'ai espéré en Toi, prends pitié Réjouis l'âme de ton serviteur, je te supplie, parce que je t'ai appelé. Guide-moi sur ton chemin et je marcherai dans la vérité. Mon cœur se réjouit de respecter ton nom. Parce que ta miséricorde est grande et tu m'as libéré de l'enfer. Seigneur, Dieu miséricordieux, patient et vrai, Regarde-moi et prends-moi en compassion, fais de moi une preuve du bien, Pour que ceux qui me détestent voient que tu m'as aidé. Tu es ma consolation.

Misereri nostri

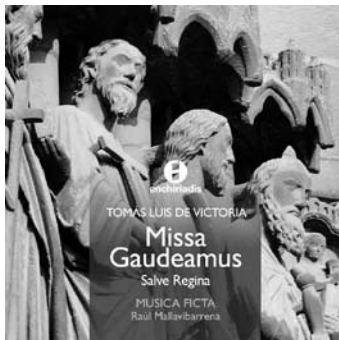
Prends pitié de nous, Seigneur, et montre-nous ta lumière. La lumière de ta miséricorde. Inspire la crainte à ceux qui n'ont pas cru en Toi. Lève ta main sur les étrangers afin qu'ils voient ton pouvoir et te connaissent, Tel que nous te connaissons. Car il n'y a pas d'autres Dieu que Toi, Seigneur. Renouvelle ton geste et tes miracles, Glorifie ta main et ton bras droit. Déchaîne ta colère et renverse ton ennemi. Ne tarde pas. Ecrase la tête des princes du mal, Ceux qui disent : Nous sommes le Dieu Unique, Afin qu'ils sachent qu'il n'y a pas d'autre Dieu.







También en Enchiriadis:



TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Missa Gaudeamus (sobre *Jubilate Deo*
de Cristóbal de Morales)

**Salve Regina, Regina caeli, Cum beatus
Ignatius.**

MUSICA FICTA

Raúl Mallavibarrena

EN 2003



enchiriadis

Apartado de correos 13.353
28080 MADRID

Conciertos / Concerts:



Tfno.: 34 | 664 63 66 / 67. Fax: 34 | 664 63 68

E-mail: concerts@artemusica.com
artemusica.com

A la memoria de Daniel Brenlla Russo

EN 2002

DDD

Grabado en la Capilla de la Esperanza (Barcelona) en Mayo de 1998

Toma de sonido: José Carlos Cabello y Antonio Palomares

Edición digital: Antonio Palomares

Portada: Stefano Maderno, Santa Cecilia muerta

Santa Cecilia in Trastevere (Roma)

Fotografía de la portada e interiores: Antonio Palomares y Montes

Diseño gráfico: IDIS Design

Maquetación: Lucía Brenlla

© & © ENCHIRIADIS