Dans la collection MUSICA DEO

In the MUSICA DEO series

MUSIQUES SPIRITUELLES DU SOIR « Nativité » *EVENING SACRED MUSIC «The Nativity»*	ARN 58405
LA VOIX DES MASQUES DE ZAMBIE *THE VOICE OF THE MASKS OF ZAMBIA*	ARN 58413
ALESSANDRO SCARLATTI (1660 - 1723) La Passion selon Saint Jean *Saint John Passion*	ARN 58426
CHANTS LITURGIQUES BYZANTINS DE GRECE *BYZANTINE CHANT FROM THE GREEK LITURGY*	ARN 58427
VIÊT-NAM « Musique funéraire du Nord » *VIETNAM «Funeral music from the North»*	ARN 58456
SÉNÉGAL « Noël chrétien en Casamance » *SENEGAL «Christmas in Casamance»*	ARN 58451
LES MUSICIENS BAULS DU BENGALE « Les fous de Dieu » *THE BAUL MUSICIANS OF BENGAL «The Mad Mystics»*	ARN 58449
MESSES DES PAROISES AVANT VATICAN II « À la campagne - À la ville » *THE PARISH MASS BEFORE VATICAN II «In contry and town»*	ARN 58463

Catalogue sur simple demande à /
Catalogue available on request from:

DISQUES ARION
36, avenue Hoche - 75008 PARIS
TEL. : 00 33 (0) 1 45 63 76 70 - FAX : 00 33 (0) 1 45 63 79 54
E-Mail : info@arion-music.com

℗ ARION 1982/1984 - © ARION 1999 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite
℗ ARION 1982/1984 - © ARION 1999 - Copyright reserved for all the world.

ARION

MUSICA DEO

L'UNIVERS DES RELIGIONS • UNIVERSE OF RELIGIONS

TRÉSORS DE LA MUSIQUE SACRÉE

Miserere
d'ALLEGRI
Miserere
de LOTTI
Adoramus te Christe
de LASSUS
Vere languores
de VICTORIA
Messe à quatre voix
de BYRD





Ensemble Vocal *Da Camera*
direction : Daniel MEIER

Trésors de la Musiq e Sacrée

Le XVIème siècle est souvent considéré comme un siècle dominé par la musique profane ; en effet, la popularité de la chanson polyphonique et du madrigal est rendue évidente par le nombre considérable d'éditions et de rééditions qui leur sont consacrées à cette époque en France et en Italie.

Cependant, en 1532, plus de trente messes polyphoniques sont publiées chez les Editeurs Pierre Attaingnant à Paris, et Jacques Moderne à Lyon ; ces compositions liturgiques, ainsi que motets et magnificats, ne cesseront de tenir une place de choix à côté de la musique profane jusque vers 1570, et mettent en confrontation de nombreux compositeurs tant parisiens que provinciaux.

On pourrait penser que les compositeurs de la cour sont ceux qui obtiennent le plus d'audience auprès du public ; mais les maîtres de chœur des petites maîtrises de province ont aussi leur mot à dire et c'est notamment Jacques Moderne qui se charge de diffuser leurs œuvres. C'est ainsi qu'en 1542, cet éditeur révéla le musicien autunois Pierre Colin, en publiant le *Liber octo missarum*.

On ne peut parler, au XVIème siècle, dans le domaine de la musique religieuse, d'une écriture française ou anglaise, ou espagnole ou italienne ou encore allemande, la circulation des œuvres en manuscrit contribuant à l'unification de cette écriture mais on assiste à une évolution générale du goût et de l'esthétique. Ce qui fera la richesse de cette polyphonie, c'est la traduction du caractère personnel et profond de chacun de ces pays par l'intermédiaire de leurs compositeurs.

Dès le début du siècle, la musique profane envahit complètement la musique liturgique. La chanson acquiert chez Josquin des Prés un rythme plus simple, une forme plus concise, devient élégante avec Sermisy, Certon, Janequin. Avec eux s'affirme le style même de la chanson «parisienne». Les éléments de ce style vont se retrouver dans les œuvres liturgiques car ces compositeurs de chansons sont aussi, pour la plupart, auteurs de messes et de motets ; ils donnent à la compréhension et à la transparence des paroles plus d'importance qu'à l'élaboration strictement musicale de l'œuvre ; de même, ils ne recherchent plus systématiquement l'effet par l'enchaînement des notes de passages, des broderies, des appoggiatures, des retards... L'accord devient le noyau de la polyphonie et le contrepoint des voix autour de ces accords, qui était devenu pour certains un jeu savant de combinaisons, va se simplifier pour faire place à un syllabisme plus compréhensible par les fidèles auxquels l'œuvre s'adresse.

Né à Rome en 1582, Gregorio Allegri entre en 1629 à la chapelle pontificale où il apprendra le classicisme polyphonique de Palestrina et dont il enrichira le répertoire de nombreuses œuvres vocales et instrumentales.

Le **Miserere** est le texte du Psaume 50, qualifié de *Psaume de la pénitence* et qui, depuis le VIème siècle, est récité chaque jour à l'office de Laudes. En temps de Carême, ce psaume termine les offices qui se célèbrent les Mercredi, Jeudi et Vendredi Saints.

En 1517, Costanzo Festa, précurseur de Palestrina et d'Allegri, fixe le modèle qui fut adopté par la chapelle pontificale, en distribuant les versets du *Miserere* en deux chœurs qui se répondent alternativement en «faux-bourdon», l'un à quatre, l'autre à cinq voix (Le «faux-bourdon» est l'harmonisation du chant où la déclamation syllabique du texte est soutenue par une succession d'accords).

Dans son œuvre, Allegri, pour éviter la monotonie du procédé en «faux-bourdon», soumet la voix supérieure à des figurations variées qui ajoutent à ce psaume un peu de fantaisie. Entre les différentes interventions du chœur, il écrit des formules de cadence et de demi-cadence destinées à la psalmodie liturgique à l'unisson.

Composée en 1638 pour neuf voix en deux chœurs, cette œuvre demeura longtemps propriété exclusive de la chapelle Sixtine. Elle connut une telle vogue que le Pape menaça d'excommunication quiconque oserait la copier. Ceci s'explique sans doute par la beauté de la partie mélodique qui devait éveiller une sensualité jugée malsaine par le clergé.

Mais n'est-ce pas là justement ce qui donne à cette œuvre une spiritualité qui dépasse le propre des diverses cultures, qu'elles soient orientales ou occidentales, où l'intériorité purement désincarnée s'allie à son opposé complémentaire, l'expression des sens dans l'incarnation.

Hélène DELAGE



La musique religieuse tient une place non négligeable dans l'épanouissement de la musique italienne du 18e siècle. A Venise, la musique d'église était particulièrement à l'honneur, et c'est à la basilique Saint-Marc, haut lieu de la vie musicale vénitienne, que se déroula la carrière de musicien d'Antonio Lotti (c. 1667-1740), malgré quelques détours vers le théâtre qu'il semble avoir définitivement abandonné vers 1719. Second organiste en 1692, puis organiste titulaire dès 1704, il devint premier maître de chapelle de Saint-Marc en 1736, et c'est pour le service de la basilique qu'il composa son **Miserere** en 1733. Appartenant à la liturgie de la Semaine Sainte, il exprime la contrition, l'humilité et la confiance du chrétien en la miséricorde divine.

A la fois homme du passé et musicien de son temps, Lotti s'appuie ici sur un travail polyphonique très dense en même temps que sur une écriture harmonique riche et élaborée. Episodes en imitations («Miserere mei Deus»), passages syllabiques («Libera me de sanguinibus, Deus»), répétitions de formules sur les mots clefs du texte («peccatis», «sapientiae») se succèdent, interrompus par les mélismes qui mettent en relief une cadence ou un groupe de mots importants, comme cette idée de joie et de consolation contenue dans cette strophe : «Auditui meo dabis gaudium et laetitiam». Quelques frottements et modulations inattendus soulignent le repentir du croyant dans ce verset : «Sacrificium Deo spiritus contribulatus : cor contritum et humilitatum, Deus, non despicies». C'est par une fugue à quatre voix sur les ultimes mots du psaume, «tunc imponent super altare tuum vitulos», que Lotti conclue son œuvre.



Le nombre impressionnant des motets de Roland de Lassus (c. 1532-1594) montre la place prépondérante que ces compositions occupent dans l'œuvre de ce musicien. Grand voyageur, Lassus fit de nombreux séjours en Italie entre 1546 et 1587 (Milan, Naples, Rome, Ferrare, Venise). Appelé à la cour de Bavière, c'est à Munich qu'il se fixera définitivement en 1556. Sa nomination au poste de maître de chapelle de la Cour en 1563 témoigne de sa renommée, renommée qui lui valut les honneurs de la Cour de Charles IX, lors d'un voyage à Paris en 1571. Pressé par le roi de s'installer en France, Lassus s'en revint néanmoins à Munich, où, rongé par la mélancolie, il s'éteignit en 1594.

Courte pièce en latin, le motet à trois voix **Adoramus te Christe** fût publié en 1604 dans le *Magnum opus musicum Orlandi di Lasso,* recueil de motets de Lassus édité par les soins de ses fils, Ferdinand et Rodolphe.

L'art de Lassus est un art international, une assimilation des traditions franco-allemandes et de l'esthétique italienne. N'est-ce pas d'ailleurs la *frotolla* italienne qui lui inspire l'écriture à trois voix de ce motet, où règne une réelle fluidité contrapuntique? La technique de Lassus relève ici de l'imitation libre, et il se dégage de ces quelques 39 mesures une clarté et une solidité harmoniques admirables.

L'œuvre de Tomas Luis de Victoria (1549-1611) est entièrement constituée de compositions religieuses. On sait peu de choses sur la vie de ce musicien. Dès 1565, il vit et travaille à Rome. Sans doute disciple de Palestrina auquel il succède en 1571 comme maître de chapelle du *Collegium Romanum*, il reçoit les Ordres en 1575. Quelques voyages le ramènent en Espagne, où il semble s'être installé définitivement vers 1587. Jusqu'en 1607, il fut chanteur et organiste du couvent des «Royales Déchaussées» de Madrid («Palacio Real de las Descalzas»), où il mourut en 1611.

Le motet à quatre voix **Vere languores** est tiré du recueil de *Motecta* publié en 1572 et dédié à Otto Truchsess. C'est par ce recueil de motets, où il ne veut avoir «d'autre objet que la gloire de Dieu et l'intérêt commun des hommes», que Victoria débute dans la carrière de compositeur de musique religieuse. Chanté pendant la Semaine Sainte au cours des cérémonies d'adoration de la Croix, ce motet traduit la douleur de l'humanité devant la mort du Christ, douleur sur laquelle Victoria insiste lorsqu'il répète le mot «dolores» avec cet intervalle caractéristique de seconde mineure aux voix d'alto et de ténor, et le mot «portavit» avec son dessin particulier. Une grande clarté et une grande douceur sur le verset «Dulce lignum, dulces clavos» précèdent l'entrée en imitations des mots «quae sola fuisti». L'art de Victoria est ici un art de contrepoint, et c'est par une profonde contemplation, où se mêlent artifices de contrepoint et superpositions thématiques sur le mot «Dominum» que se termine ce motet dans lequel Victoria exalte tour à tour sa sérénité et sa passion mystiques.



Byrd composa trois messes (à 3, 4 et 5 voix) publiées séparément et sans page de titre entre 1592 et 1595. La **Messe à quatre voix**, datée des années 1592-1593, est construite sur un motif de tête qui apparaît dans toutes les parties, sauf dans le Credo et le Sanctus.

Byrd crée dans cette œuvre une polyphonie riche, fouillée et brillante qui en rend l'exécution particulièrement délicate, voire même difficile. Il ne souscrit pas à l'usage de la messe-parodie si fréquent en Europe à la même époque. La forme et l'écriture de ette messe restent très originales. Le premier *Kyrie* débute par le motif de tête, fait d'une quarte descendante qui devient quinte par le principe du renversement dans les entrées en imitations du soprano et du ténor. Après l'intonation grégorienne du *Gloria*, le même motif de tête fait son apparition sur les mots «Et in terra pax», immédiatement suivis d'un épisode syllabique sur «laudamus te, benedicimus te» qui donne une impression de joie et d'élan. La répartition des voix deux par deux en ce que l'on pourrait appeler un demi-chœur et l'éclairage particulier de l'écriture à trois voix («Qui tollis peccata mundi» du *Gloria* ou «Pleni sunt coeli» du *Sanctus* sont des formules propres à William Byrd qui ne dédaigne pas l'utilisation d'un contrepoint descendant sur «descendit de coelis» ou ascendant sur «resurrexit» ou «ascendit in coelum» dans le *Credo*. Un *Sanctus* et un *Benedictus* calmes et recueillis précèdent un *Agnus Dei* où, de nouveau, se mêlent contrepoint à deux voix et contrepoint à trois voix. Le «dona nobis pacem» qui conclue l'œuvre est sans doute le plus beau moment de cette messe. Par l'emploi de valeurs longues, Byrd y exprime la paix et le recueillement.

Adélaïde de PLACE

Trésors de la Musique Sacrée

We often tend to consider that the 16th century was dominated by secular music. As a matter of fact, the popularity of the polyphonic chant and the madrigal clearly shows up in the considerable number of publications and re-publications dedicated to them at that time, in France and in Italy.

Nevertheless, in 1532, more than thirty polyphonic Masses were published by the publishers Pierre Attaingnant, in Paris, and Jacques Moderne, in Lyon (France). These liturgical compositions, as well as motets and magnificats, would always have a prominent place alongside secular music until about 1570 and bring into competition many Parisian as well as provincial composers.

We could have the idea that the Court composers were the most popular ; but the choir - conductors of the small French provincial choir-schools were also very influential and Jacques Moderne, particularly, devoted all his energy to spreading their works. As a matter of fact, in 1542, this publisher revealed a musician, native of Autun (France), Pierre Colin, by publishing his *Liber octo missarum*.

It is quite impossible to speak, in the 16th century, in the field of religious music, about a French, English, Spanish, Italian or even German style... as distribution of manuscript works contributed to unifying this writing. Nevertheless an overall change in taste and aesthetics was slowly emerging. What would make the richness of this polyphony is the expression of the intimate and deep personal character of each of these nations, through their composers.

Since the beginning of the century, secular music would completely invade liturgical music. The song would acquire with Josquin des Prés a simpler rhythm, a more concise form and would then become elegant with Sermisy, Certon, Janequin. With them, the style of the Parisian chanson asserted itself. The characteristics of this style are found in liturgical compositions, because these chansons-writers were also, for the most, composers of masses and motets; they favoured understanding and transparency of the text over musical writing ; in the same way, they no longer systematically seek and effect in note for note style, graces, appogiature, suspensions... The chord became the core of polyphony and the contrapuntal treatment of the voices around these chords, which has become for some musicians a mere matter of combinations, would become simpler to give way to a correct word-setting and tobe, more easily understood by those to whom it appealed.



Born in Rome in 1582, Gregorio Allegri entered in 1629 the Papal Chapel where he would learn Palestrina's polyphonic classicism and whose repertory he would enrich with numerous vocal and instrumental works.

The **Miserere** is the text of the Psalm 50 entitled *Psalm of the Penitence,* which is recited since the 6th century, every day during laud service. During Lent, this psalm concludes the services celebrated on Good Wednesdays, Thursdays and Fridays.

In 1517, Constant Festa, Palestrina's and Allegri's precursor, set the model which would be adopted by the Papal Chapel, distributing the verses of the *Miserere* between two choirs alternatively responding to each other in faburden, the first comprising four voices, the second five («faburden» is the harmonic setting of a song, in which the syllabic declamation of the text is accompanied by a series of chords).

In his work, Allegri, in order to avoid the monotony of faburden, imparts the upper voice with various embellishments which endow this psalm with some fantasy. Between the different interventions of the choir, he writes formulas of cadences and half-cadences destined to the liturgical unison.

Composed in 1638 for nine voices, distributed between two choirs, this work would remain for a long time the exclusive belonging of the Sixtine Chapel. It was so much in fashion that the Pope threatened to excommunicate whoever dared to copy it. This may be explained by the beauty of the melodic part which awoke a sensuality thought to be pernicious by the clergy. But wouldn't that be precisely what endows this work with a spirituality which goes far beyond the characteristics of various cultures, be they oriental or occidental, and in which purely disembodied interiority allies itself with its complementary opposite : the expression of senses in embodiment.

Hélène DELAGE
translated by Jocelyne de Pass



Sacred music holds an important position in the development of Italian music of the 18 th century. In Venice, church music especially occupied a place of honour, and Antonio Lotti (c. 1667-1740), made his career in the cathedral of Saint Mark, shrine of Venetian music, despite some detours into the theatre which he seems to have abandoned for ever around 1719. Second organist in 1692, then chief organist from 1704 onwards, in 1736 Lotti became maestro di cappella. He composed his **Miserere** for the cathedral choir in 1753. Being a part of the liturgy for Holy Week, it expresses contrition, humility and the confidence a Christian has in divine forgiveness.

A man of the past but a musician of his time, Lotti here builds on both an intense polyphony and, at the same time, a harmonic writing rich and elaborate. Passages in imitations («Miserere mei Deus»), syllabic passages («Libera me de sanguinibus, Deus»), key words from the text used repetitively («peccatis», «sapientiae») follow one another, interrupted by melisma which emphasise a cadence or a group of important words, like the image of joy and consolation contained in the verse : «Auditui meo dabis gaudium et laetitiam». Clashes and unexpected modulations highlight the believer's repentance in this verse : «Sacrificium Deo spiritus contribulatus : cor contritum et humilitatum, Deus, non despicies». A fugue for four voices on the closing words of the psalm, «tunc imponent super altare tuum vitulos» brings to an end this work by Lotti.



The impressive number of motets by Roland de Lassus (c. 1532-1594) shows what a dominant position these compositions hold in the work of this composer. A great traveller, Lassus made several visits to Italy between 1546 and 1587 (Milan, Naples, Rome, Ferrare and Venice). Called to the Bavarian Court, he settled permanently in Munich in 1556. His appointment as Capellmeister to the Bavarian Court in 1563 shows how famous he had become. Charles IX himself acknowledged this when he accorded Lassus full honours during his visit to Paris in 1517 and urged him to stay in France. However, Lassus returned to Munich where, worn down by melancholy, he died in 1594.

A short piece in Latin, the three-part motet **Adoramus te Christe** was published in 1604 in the *Magnum opus musicum Orlandi di Lasso,* a book of motets by Lassus published by his sons, Ferdinand and Rodolphe.

Lassus's art is an international one, an assimilation of Franco-German traditions and of Italian aestheticism. Indeed, was it not Italian *frotolla* which inspired this motet's three-part writing where contrapuntal fluidity dominates. In fact, Lassus's technique is one of free imitation, and within the space of 39 bars admirable clarity and harmonic strength emanate.



The work of Tomas Luis de Victoria (1549-1611) consists entirely of religious compositions. We know little of his life as a musician. From 1565, he lived and worked in Rome. Probably a disciple of Palestrina whom he succeeded as choir master to the *Collegium Romanum* in 1571, he was ordained priest in 1575. Various journeys took him back to Spain where he seems to have settled for good around 1587. Until 1607, he was chorister and organist at the convent of the «Palacio Real de las Descalzas» in Madrid, where he died in 1611.

The motet for four voices, **Vere languores,** is taken from the book *Motecta* dedicated to Otto Truchsess and published in 1572. Victoria began his career as a composer of sacred music with this book of motets where he desired «nothing more than to glorify God and to promote the common good of man». Sung in Holy Week during the adoration of the cross, this motet conveys the grief humanity feels at the death

of Christ. Victoria emphasises the anguish by repeating the word «dolores» with the characteristic interval of a minor second in the alto and tenor parts, and the word «portavit» with its particular pattern. Great clarity and gentleness in the verse «Dulce lignum, dulces clavos» announce in imitations the words «quae sola fuisti». Here the art of Victoria is that of counterpoint and in mingling contrapuntal devices with thematic «superpositions while deeply meditating the word «Dominum» which ends the motet, Victoria exalts in turn his serenity and mystical passion.

Byrd composed three Masses (for three, four and five voices) published separately without a title page between 1592 and 1595. The **Mass for four voices,** dated 1592-1593, is built around a principal theme which appears in each of the parts except the Credo and the Sanctus: In this work, Byrd creates a searching, sparkling, rich polyphony which makes it especially delicate if not difficult to perform. He does not subscribe to the use of the parodymass prevalent in Europe at the time. The form and writing of this mass remains highly original. The first *Kyrie* opens with a main theme formed by a descending fourth evolving into a fifth by means of inversion in the soprano and tenor's entries in imitations. After the Gregorian intonation of the *Gloria,* the same main theme appears with the words «Et in terra pax», followed immediately by a syllabic passage on «laudamus te, benedicimus te» thus creating an impression of great joy. Distributing the voices by twos into what one could call a semi-choir and the particular colouring of the three-part writing («Qui tollis peccata mundi» of the *Gloria* or «Pleni sunt coeli» of the *Sanctus*) are William Byrd's own devices. He does not disdain using a descending counterpoint for «descendit de coelis» or an ascending one for «resurrexit» or «ascendit in coelum» in the *Credo.* A *Sanctus* and *Benedictus* calm and contemplative precede an *Agnus Dei,* where, once again counterpoints of two and three voices mingle. The «Dona nobis pacem» which brings the work to an end is surely the most beautiful moment of this mass. Byrd uses long notes to express peace and meditation.

Adelaïde de PLACE
translated by Josephine de Linde

Trésors de la Musique Sacrée

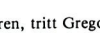
Das 16. Jahrhundert wird häufig als ein Jahrhundert betrachtet, das von der profanen Musik beherrscht war ; in der Tat wurde die Beliebtheit des polyphonischen Liedes und des Madrigals offensichtlich durch die beträchtliche Anzahl der Ausgaben und Neuauflagen, die ihnen zu jener Zeit im Frankreich und Italien gewidmet waren.

Im Jahre 1532 jedoch, werden mehr als dreissig polyphonische Messen bei den Herausgebern Pierre Attaingnant in Paris und Jacques Moderne in Lyon veröffentlicht ; diese liturgische Kompositionen, sowie Motette und Magnificats hören nicht auf, bis 1570 neben der profanen Musik den Vorrang zu haben und halten zahlreiche, sowohl pariserische, als auch provinziale komponisten gegeneinander.

Man könnte sich vorstellen, dass die Komponisten am Hofe diejenigen sind, die bei dem Publikum am meisten Anklang finden ; aber die Chormeister kleiner Domsingschulen in der Provinz haben auch ihr Wort mit zureden, besonders Jacques Moderne, der es übernimmt, ihre Werke zu verbreiten. So entdeckte 1542 dieser Herausgeber den Musiker aus Autun, Pierre Colin, idem er das *Liber octo missarum* veröffentlichte.

Man kann im 16. Jahrhundert, auf dem Gebiet der religiösen Musik, nicht von einem französischen oder englischen, oder spanischen oder italienischen noch von einem deutschen Stil reden, denn der Umlauf der handgeschriebenen Werke trägt zur Stilvereinheitlichung bei ; aber man ist Zeuge einer allgemeinen Entwicklung des Geschmacks und der Ästhetik. Was die Fülle dieser Polyphonie ausmacht, ist die Ubersetzung des tiefen persönlichen Charakters jedes dieser Länder mittels ihrer Komponisten.

Ab Anfang des Jahrhunderts dringt die profane Musik völlig in die liturgische Musik ein. Das Lied bekommt bei Josquin des Prés einen einfacheren Rhytmus, eine prägnantere Form, und wird anmutig bei Sermisy, Certon, Janequin. Bei ihnen behauptet sich der eigene Stil des «pariserischen» Chansons. Die Elemente dieses Stils finden sich in den liturgischen Werken wieder, denn diese Liederkomponisten sind meistens auch Schöpfer von Messen und Motetten ; sie geben dem Verständnis und der Durchsichtigkeit der Worte mehr Gewicht, als der nur musikalischen Ausarbeitung des Werkes ; ebenso suchen sie nicht mehr systematisch den Effekt durch Verkettung von Notenpassagen, Verzierungen, Vorschlägen, Verzögerungen... Der Akkord wird zum Kern der Polyphonie und der Kontrapunkt der Stimmen um diesen Akkord, der für einige ein gelehrtes Kombinationsspiel geworden war, vereinfacht sich, um einer, für die Gläubigen, an die sich das Werk richtet, verständlicheren Silbenschrift Platz zu machen.



1582 in Rom geboren, tritt Gregorio Allegri 1629 in die päpstliche Kapelle ein, wo er die polyphonische Klassik Palestrinas erlernt und er bereichert ihr Repertoire mit zahlreichen vokalen, und instrumentalen Werken.

Das **Miserere** ist der Text des Psalmes Nr. 50, auch *Busspsalm* genannt, der seit dem 6. Jahrhundert jeden Tag zur Laudes vorgetragen wird. In der Fastenzeit beendet dieser Psalm die Messen, die am Karmittwoch, Gründonnerstag und Karfreitag gehalten werden.

1517 legt Constanzo Festa, ein Vorläufer Palestrinas und Allegri das Modell fest, das von der päpstlichen Kapelle angenommen wurde, indem er die Verse des *Miserere* in zwei Chöre verteilt, die sich wechselweise im «Fauxbourdon» antworten, der eine vierstimmig, der andere fünfstimmig. (Der «Fauxbourdon» ist die Harmonisierung des Gesanges, wo der Silbenvortrag des Textes von einer Folge von Akkorden unterstützt wird.)

Allegri ordnet der oberen Stimme, um die Monotonie des «Fauxbourdon» - Verfahrens zu vermeiden, verschiedene Figuren zu, die dem Psalm ein wenig Phantasie verleihen. Zwischen den verschiedenen Interventionen des Chores, schreibt er Kadenzen und Halbkadenzen, die dem liturgischen Psalmengesang im Gleichklang zugedacht sind.

1638 für neun Stimmen und für zwei Chöre komponiert, blieb dieses Werk lange Zeit ausschliessliches Eigentum der Sixtinischen Kapelle. Es kannte eine solche Beliebtheit, dass der Papst jedem, der es wagen würde, es zu kopieren, die Exkommunikation androhte. Dies erklärt sich zweifelsohne durch die Schönheit des melodischen Teils, die eine, von der Geistlichkeit ungesund beurteilte Sinneslust wachrufen musste. Aber ist es nicht gerade hier, was diesem Werk eine Geisteshaltung gibt, die die Eigentümlichkeit der verschiedenen Kulturen überragt, seien sie östlich oder westlich, wo die rein vergeistigte Verinnerlichung sich mit ihrem ergänzenden Gegensatz verbindet, den Ausdruck der Sinne in der Fleischwerdung.

Hèlene DELAGE
übersetzt von Maria-Elisabeth Plank-Serfaty

In der Entfaltung der italienischen Musik des 18. Jahrhunderts besetzt die Sakralmusik einen nicht zu übersehenden Platz. In Venedig kam die Kirchenmusik besonders zu Ehren, und die Musikerkarriere von Antonio Lotti (ungef. 1667-1740) entwickelte sich in der Sankt Markusbasilika, bedeutender Ort der venezianischen Musik, trotz einiger Umwege zum Theater, das er um 1719 völlig verlassen zu haben scheint. 1692 ist er zweiter Organist, dann ab 1704 Hauptorganist, 1736 wird er erster Kapellmeister von Sankt Markus, und für den Gottesdienst in der Basilika komponiert er 1733 sein **Miserere.** Das es der Liturgie der Karwoche gehört, drückt es die Zerknirschtheit, die Demut und das Vertrauen des Christen an die göttliche Barmherzigkeit aus.

Als Musiker der Vergangenheit und Gegenwart zugleich, stützt sich Lotti hier auf eine sehr dichte polyphonische Arbeitsweise, zugleich aber auch auf einen reichen und ausgearbeiteten Stil. Es gibt Imitationsepisoden («Miserere mei Deus»), syllabische Passagen («Libera me de sanguinibus, Deus»), Formelwiederholungen auf die Schlüsselworte des Textes «peccatis», «sapientiae») folgen aufeinander nach, unterbrochen von den Melismen, die eine Kadenz oder eine Gruppe von wichtigen Worten hervorheben, wie z. B. dieser Gedanke an Freude und verhaltener Tröstung in der folgenden Strophe enthalten : «Auditui meo dabis gaudium et laetitiam». Einiges Reiben und unerwartete Modulationen unterstreichen die Reue des Gläubigen in diesem Reim : «Sacrificium Deo spiritus contribulatus : cor contritum et humilitatum, Deus, non despicies». Mit einer vierstimmigen Fuge auf die letzten Worte des Psalms, «tunc imponent super altare tuum vitulos», schliesst Lotti sein Werk ab.



Die beeindruckende Motettenanzahl von Roland de Lassus (ungef. 1532-1594) zeigt uns den entscheidenden Platz, den diese Kompositionen im Werk dieses Musikers einnehmen. Als grosser Reisender, machte Lassus zahlreiche Aufenthalte in Italien zwischen 1546 und 1587 (Mailand, Neapel, Rom, Ferrara, Venedig). An den Hof Bayerns berufen, lässt er sich endgültig im Jahre 1556 in München nieder. Seine Ernennung an die Stelle des Hofkapellmeisters in Jahre 1563 bezeugt seinen Ruhm, Ruhm, der ihm auch die Ehren des Hofes von Charles IX bei einer Reise nach Paris im Jahre 1571 einbrachte. Vom König bedrängt, sich doch in Frankreich niederzulassen, kommt Lassus nichtsdestoweniger nach München zurück, wo er, von Melancholie aufgezehrt, im Jahre 1594 stirbt.

Die dreistimmige Motette **Adoramus te Christe,** ein kurzes Stück in Lateinisch, wurde 1604 im *Magnum opus musicum Orlandi di Lasso* veröffentlicht, eine Motettensammlung von Lassus, von seinen Söhnen Ferdinand und Rodolphe mit Sorgfalt herausgegeben.

Die Kunst Lassos ist eine internationale Kunst, eine Assimilierung deutsch-französischer Traditionen und der italienischen Ästhetik. Übrigens, ist es nicht die italienische *frotolla,* die ihm den dreistimmigen Stil dieser Motette eingibt, wo ein echtes kontrapunktisches Fliessen herrscht ? Die Technik Lassos gehört hier zur freien Imitation, und er ergibt sich aus diesen 39 Takten eine wunderbare Klarheit und eine harmonische Stärke.



Das Werk von Tomas Luis de Victoria (1549-1611) setzt sich ganz aus religiösen Kompositionen zusammen. Man weiss wenig über das Leben dieses Musikers. Ab 1565 lebt und arbeitet er in Rom. Zweifelsohne ein Schüler Palestrinas, dem er als Kapellmeister des *Collegium Romanum* im Jahre 1571 nachfolgt und er empfängt die Weihen im Jahre 1575. Einige Reisen führen ihm wieder nach Spanien, wo er sich um 1587 endgültig niedergelassen zu haben scheint. Bis ins Jahr 1607 war er Kantor und Organist des Klosters der «Königlichen Barfüssler» («Palacio Real de las Descalzas») in Madrid, wo er 1611 starb.

Die vierstimmige Motette **Vere languores** stammt aus einer Sammlung von *Motecta* 1572 veröffentlicht und Otto Truchsess gewidmet. Mit dieser Motettensammlung, wo er «kein anderes Ziel, als den Ruhm Gottes und das Gemeinsame Interesse der Menschen» haben will, beginnt Victoria seine Karriere als Komponist der Kirchenmusik. Während der Karwoche im Lauf der Anbetungszeremonie des Kreuzes gesungen, drückt diese Motette den Schmerz der Menschheit vor Christis Tode aus, Schmerz, den Victoria betont, wenn er das Wort «dolores» wiederholt, mit diesem charakteristischen Intervall einer kleinen Sekunde in den Alt- und Tenorstimmen und dem Wort «portavit» mit seiner eigenartigen Ausführung. Eine grosse Klarheit und eine grosse Anmut auf dem Reim «Dulce lignum, dulces clavos» gehen dem Eintritt in die Imitationen der Worte «quae sola fuisti» voraus. Die Kunst Victorias ist hier eine Kunst des Kontrapunkts, und mit einer tiefen Betrachtung, wo sich Kunstgriffe des Kontrapunkts und thematische Überlagerungen in dem Wort «Dominum» vermischen, endet diese Motette, in der Victoria abwechselnd seine Ausgeglichenheit und seine mystische Leidenschaft herausstellt.



Byrd komponierte drei Messen (3-, 4- und 5-stimmig) getrennt und ohne Titelseite zwischen 1592 und 1595 veröffentlicht. Die **Messe à quatre voix** (vierstimmige Messe), mit dem Datum der Jahre 1592-1593 versehen, ist auf einem Hauptmotiv aufgebaut, das in allen Teilen erscheint, ausser im Credo und im Sanctus.

Byrd schöpft in diesem Werk eine reiche Polyphonie, glänzend und sorgfältig ausgearbeitet, die seine Ausführung heikel, ja schwierig macht. Er heisst den Brauch der Parodiemesse, zur gleichen Epoche so üblich in Europa, nicht gut. Die Form und der Stil dieser Messe bleiben sehr ursprünglich. Das erste *Kyrie* beginnt mit dem Hauptmotiv, aus einer Quarte im unteren Ton bestehend, die sich durch das Umkehrprinzip bei dem Eintritt in Imitationen des Soprans und Tenors zur Quinte auflöst. Nach der gregorianischen Anstimmung des *Gloria,* erscheint das gleiche hauptmotiv in den Worten «Et in terra pax», sofort von einer syllabischen Episode auf «laudamus te, benedicimus te» gefolgt, was einen Eindruck von Freude und Begeisterung verschafft. Die Verteilung der Stimmen in zwei Hälften, in was man einen Halbchor nennen könnte und die eigenartige Beleuchtung der dreistimmigen Schreibart («qui tollis peccata mundi» im *Gloria,* oder «Pleni sunt coeli» im *Sanctus* sind typische Merkmale William Byrds, der nicht verschmäht, einen absteigenden Kontrapunkt auf «descendit de coelis», oder einen aufsteigenden, auf «resurrexit» oder «ascendit in coelum» im *Credo* zu gebrauchen. Ein ruhiges und gesammeltes *Sanctus* und *Benedictus* gehen einem *Agnus Dei* voraus, wo sich von neuem zweistimmiger und dreistimmiger Kontrapunkt vermischen. Das «dona nobis pacem», das das Werk abschliesst, ist zweifelsohne der schönste Augenblick dieser Messe. Durch den Gebrauch von langen Notenwerten drückt Byrd dort den Frieden und die Andacht aus.

Adélaïde de PLACE
übersetzt von Maria-Elisabeth Plank-Serfaty

© ARION PARIS 1982/1984. Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).

© ARION PARIS 1982/1984. All rights reserved for all the world, URSS included (Copyright reserved).



Photo X



Photo X

L'**ENSEMBLE VOCAL «DA CAMERA»** est constitué de quinze musiciens et se consacre, dans le répertoire polyphonique, surtout aux ouvrages qui revêtent les caractères propres à la musique de chambre. Daniel Meier, compositeur et professeur d'écriture et de composition au Conservatoire National de Région de Clermont-Ferrand, a créé ce groupe il y a douze ans lorsqu'il était Directeur des services musicaux à la Maison de la Culture de Bourges. Du pupitre des basses, il dirige l'ensemble, qui n'a cessé d'élargir son répertoire s'étendant du Moyen Age à nos jours. L'image de marque que Daniel Meier imprime à son groupe est constituée par un refus systématique de se spécialiser dans la musique d'une seule époque, persuadé qu'il est que la connaissance des différentes esthétiques, plus que la spécialisation dans une seule, est un élément de fécondation et de maturation musicale. L'essentiel étant que l'interprétation des œuvres anciennes, bien que reposant sur une étude musicologique approfondie, ait avant tout la qualité de rester une musique vivante pour les oreilles d'aujourd'hui et non point une musique de musée.

L'Ensemble Vocal est très heureux de présenter la très belle Messe à 4 voix de William Byrd, qu'il a eu le privilège de découvrir et de travailler avec Alfred Deller à l'Abbaye de Sénanque en 1971.

The **ENSEMBLE VOCAL «DA CAMERA»** comprises fifteen musicians and devotes itself more especially to those works of the polyphonic repertoire retaining best the characters of chamber music. Daniel Meier, composer and harmony and composition teacher at the Conservatoire National de Région de Clermont-Ferrand, founded this group twelve years ago while he was in charge with musical matters at the Maison de la Culture in Bourges. Being himself a bass, he conducts the Ensemble, which has constantly enlarged a repertoire ranging now from medieval to contemporary music. What distinguishes Daniel Meier's group, is that it refuses specializing itself in the music of a single period, conviced that the knowledge of various aesthetics, rather than one, is an element of richness and musical maturity. Moreover, the performance of ancient music works, though resting upon a deep musicologic knowledge, should sound really alive to our contemporary ears and not something akin to museum pieces of music.

The Vocal Ensemble is delighted to offer William Byrd's magnificent Mass for four voices. The Ensemble had the privilege of working on and performing this work with Alfred Deller at the Sénanque Abbaye in 1971.

Das **ENSEMBLE VOCAL «DA CAMERA»** besteht aus fünfzehn Musikern und widmet sich, im Rahmen des polyphonischen Repertoire, vor allem Werken, die, die der Kammermusik eigenen Merkmale tragen. Danie Meier, Komponist und Professor der Komposition am Conservatoire National de Région von Clermont-Ferrand, schuf dieses Ensemble vor zwölf Jahren, als er Musikdirektor im Kulturhaus von Bourges war. Vom Basspult aus dirigiert er das Ensemble, das nicht aufhört, sein Repertoire zu erweitern, das sich vom Mittelalter bis in die heutige Zeit erstreckt. Das Markenzeichen, das Daniel Meier seiner Gruppe gibt, besteht aus einem systematischen Zurückweisen, sich in der Musik einer Epoche zu spezialisieren, denn er ist überzeugt, dass die kenntnis verschiedener Ausdrucksweisen, mehr als die Spezialisierung auf eine einzige, ein Element der musikalischen Befruchtung und Reife ist. Das Wesentliche sei, dass die Interpretation von alten Werken, obwohl sie auf einem vertiefen, musíkwissentschaftlichen Studium Studium beruht, vor allem die Eigenschaft besitze, eine lebendige, und nicht eine Museumsmusik, für heutige Ohren zu bleiben.

Das Ensemble Vocal ist sehr glücklich, die sehr schöne vierstimmige Messe von William Byrd vorzustellen, die es das Privileg hatte, zu entdecken und mit Alfred Deller in der Abtei von Sénanque im Jahre 1971 zu erarbeiten.



EDITEUR A PARIS