



Tomás Luis de Victoria • Officium Defunctorum

Collegium Vocale Gent

Philippe Herreweghe



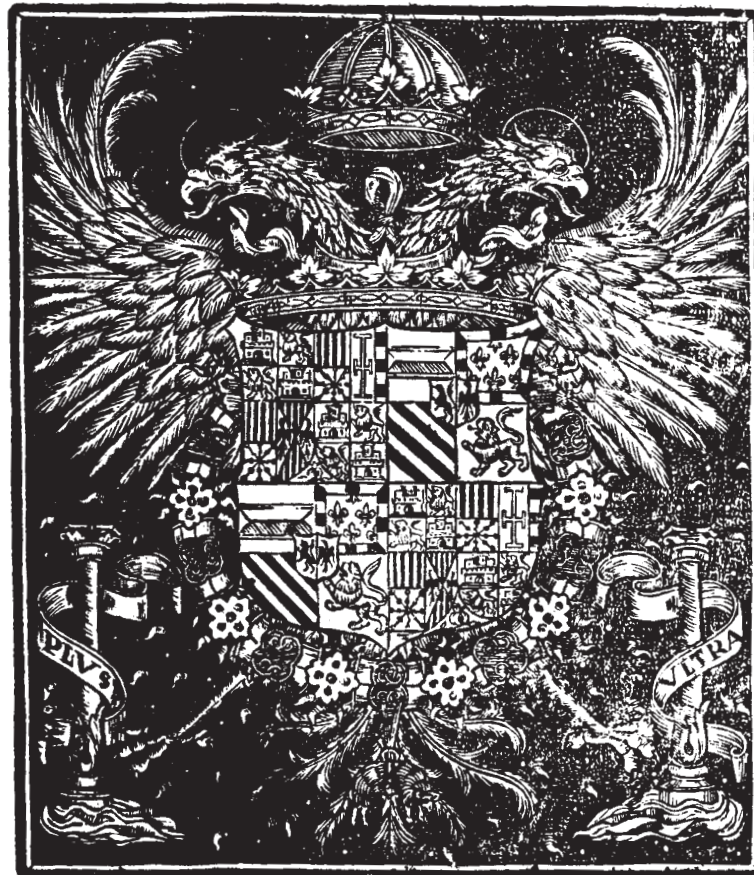
Thomæ Ludouici DE VICTORIA

Abulensis, sacrae Cæsarae Maie-
statis Capellani.

Officium Defunctorum, sex vocibus.

IN OBITU ET OBSEQUIIS,
Sacrae Imperatricis.

NUNC PRIMUM IN LUCEM AEDITVM.
Cum permissu superiorum.



MATRITI, Ex Typographia Regia.

M. DC. V.

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

Officium Defunctorum (Madrid, 1605)

Lectio secunda ad matutinum

1. Taedet animam meam3'21

Missa pro defunctis

2. Introitus5'04
3. Kyrie2'05
4. Graduale2'57
5. Offertorium6'10
6. Sanctus & Benedictus2'43
7. Agnus Dei2'35
8. Communio3'18

Motectum

9. Versa est in luctum3'11

Absolutio

10. Libera me7'48

Motets

11. **O Domine Iesu Christe** a6 - Officium Hebdomadae Sanctae (Rome, 1585)2'30
12. **Domine, non sum dignus** a4 - Motecta (Rome, 1583)2'44
13. **Salve Regina** a6 - Liber primus (Venice, 1576)7'15
14. **Vadam et circuibo civitatem** a6 - Motecta (Venice, 1572)7'05

Total time59'40

Collegium Vocale Gent

Philippe Herreweghe

Hana Blažíková, Dominique Verkinderen *soprano I*

Juliet Fraser, Zsuzsi Tóth *soprano II*

Alex Potter, Alexander Schneider *countertenor*

Stephan Gähler, David Munderloh *tenor I*

Hermann Oswald, Manuel Warwitz *tenor II*

Peter Kooij, Matthias Lutze, Adrian Peacock *bass*

Recording: 3-5 November 2011, Notre Dame du Liban, Paris – Sound Engineer: Markus Heiland (Tritonus) – Producer/Editing/Mastering: Markus Heiland (Tritonus) – Music & programming advisor: Jens Van Durme (Collegium Vocale Gent) – Cover: photo Michel Dubois (Courtesy Dubois Friedland) – Photographs Philippe Herreweghe: Michiel Hendryckx – Design: Casier/Fieuws – Executive Producer: Frederik Styns

Victoria and his Swan Song

The Composer

Tomás Luis de Victoria, native of Avila, choirboy at the cathedral, pupil of composers such as Ribera and Navarro, showed such gifts in music and in religious devotion that his Jesuit educators sent him, in 1565, to their seminary in Rome, the Collegium Germanicum. He was about seventeen years old. There he commenced a successful career as a composer, organist, choirmaster and priest. In 1572 he began to publish his music. Fifteen collections were printed in Venice, Rome, Milan, in Germany at Dillingen, and, finally, at the Royal Press, Madrid. Such was his international fame that some cathedral authorities in Spain referred to him as *romano*, even as 'the pope's musician'.

The Musician and the Empress

Victoria stayed in Rome for more than twenty years. He expressed a desire to return to Spain for a quieter life and to pursue his priestly duties. In 1587 he was appointed a personal chaplain and musician in the service of Philip II's sister, the Dowager Empress Maria, widow of the Holy Roman Emperor Maximilian II. She had retired, with her daughter, the Princess Margarita, to the Royal Convent of the Barefoot Nuns of St. Clare (*Descalzas Reales*) in Madrid. Victoria was never the official *maestro de capilla*, though he was often treated as such in his own day. The Empress died on 26 February 1603; she was buried three days later in the convent cloister. On March 18 & 19, the convent authorities celebrated a Vigil (the Office of the Dead: Vespers, Compline, Matins and Lauds) followed by three Votive Masses, the last of which was the *Missa pro defunctis*. This memorial service (*Las honras y obsequias...*) was described by Diego de Urbina as 'the most solemn and sumptuous that have been made in Spain'. No mention was made of music, except that four extra singers came from Toledo.

On April 21 & 22, another, more public, celebration was held at the great Jesuit Church of Saints Peter & Paul (then situated where Madrid's Cathedral now stands). In effect this was the State Funeral, a magnificent occasion, attended by Philip III, the Royal Court, the nobles and senior clergy. The full Office of the Dead was performed, the Masses said; the Requiem and Absolutions were undoubtedly rendered with all their music. But, in the records, there is no mention of music or musicians. The *Libro de Honras*, which the Jesuits published later that year, only mentions some specially composed odes that were sung after the ceremony. The contemporary *Anales de Madrid* record that when it was

decided to conduct these ceremonies, the Jesuit superiors 'enjoined every father with talent to write poetry and compositions of all sorts in praise of Her Majesty'. Victoria may have written much of his Requiem music in anticipation of his employer's death; he was her personal chaplain and effectively her composer-in-residence. One section, the verse *Tremens factus sum* in the closing *Libera me*, was taken without change from his earlier *Missa pro defunctis* (1583 & 1592).

The title page of the *Officium Defunctorum* (Madrid, 1605) states '*In obitu et obsequiis sacrae Imperatricis*'. Victoria's dedication to the Princess Margarita recalls that he composed it 'for the funeral of your most gracious mother'. He wrote that it was 'like the song of the swan' (*Cygneam cantionem*). He intended that for the Empress. Now, we may transfer it to Victoria himself, for he published no more. He retired, living quietly as the convent organist; he died in August 1611, and was buried in the cloister there. His last extant letter, dated February 1, 1606, with a copy of the *Officium*, was sent to his old Collegium Germanicum in Rome. It begins: 'This Office was made for the death and honours of our lady the Empress'.

A Prelude: 'Taedet animam meam'

In the present recording this serves as a prelude to the Mass. Victoria appended it as the final item in his publication of the *Officium* in 1605. It is a setting of the Second Lesson of Matins of the Dead, taken from the Book of Job. Matins would have been sung in the small hours, long before the three successive Masses of which the Requiem was the last. The *Taedet* is a masterclass in musical declamation. The notes are entirely at the service of the words; the four-part choir recites in strict chordal homorhythms, elegantly balanced in their cadences and pauses.

The 'Missa pro defunctis'

Victoria's music for the Mass is written for six-part choir: twin soprano parts, alto, twin tenor parts and bass. The traditional plainsong melodies are absorbed into the fabric of the polyphony, audibly presented by the second soprano. The *Offertorium* has the chant in the alto. In the *Introitus: Requiem aeternam*, with its full repeat after the verse *Te decet hymnus*, and in the three-fold *Kyrie*, Victoria creates an extraordinary luminosity of sound by having the top voice weave around its twin. This is the characteristic aural effect throughout. The brief *Christe eleison*, written for the four upper voices, is a

moment of exquisite tenderness, an effect enhanced by the powerful chords of the following *Kyrie*. The use of two tenor parts contributes to this lightness. Victoria sets the texts of the Mass of the Dead in accordance with the Tridentine Missal of 1570, but he omits the Tract *Absolve, Domine* which would follow the Gradual. He makes no attempt to set the *Dies irae*; Spain had no tradition of using that relatively recent poem.

The simple dignity of Victoria's style in this great work is all the more effective by having a centrepiece that is more complex and active. The Offertory *Domine Iesu Christe* is thrusting and positively bustles with invention. It has a forward motion that pulls us into the drama of the pleas for deliverance from the pains of hell, *de poenis inferni...* Here, and at *ne cadant in obscurum*, the composer discreetly shapes his vocal lines and harmony to enhance the meaning. This Offertory is surely one of Victoria's finest creations. We are moved from Hell towards Heaven as he guides the music to express hope for salvation, leading us to the promise of Abraham. We cannot doubt Victoria's sincere faith in this. The *Sanctus*, *Agnus Dei*, and the Communion verse *Lux aeterna* are simple; they conclude the Requiem Mass in peace and calm.

The Absolution

After the dismissal, the assembled Court, the clergy and the functionaries gathered at the catafalque for the Absolution. It is likely that Victoria's extraliturgical motet *Versa est in luctum* was intended for this moment preceding the Five Absolutions. The motet is a powerful expression of grief, the most personal that Victoria allows himself. His music sings that it has been turned to weeping. There is a moment when the top voice rises to its highest note and repeats it like a cry of anguish: 'Spare me, O Lord, for my days are nothing'.

Victoria follows this with *Libera me, Domine*, the last of the five responsorial chants specified for the Absolution ceremony. This is ritual music, following the repeat structure of the text. Grave polyphony alternates with the stark line of the ancient chant. It concludes with two miniature settings of *Kyrie eleison* between which the simplest *Christe eleison* must be chanted. The second *Kyrie* brings to an end the Mass and Absolution of the Dead with Victoria's unerring skill in filling the smallest musical space with maximum effect.

The Motets

Victoria's reputation has been based on his motets rather than on the strictly liturgical works, the hymns, psalms and canticles, the Magnificat and the Mass. It is certainly in his motets that we find the expressive gift that is his distinction. The experts warn us not to think of him as first and foremost a composer of sad and passionate music for Holy Week, but to recognise his joyful and exultant works for the Nativity, for Ascension, and so on. Between these emotional poles there lie Victoria's motets of sacramental devotion and those that honour the Virgin Mary. These reveal some of his finest work.

O Domine Iesu Christe was published six times by Victoria, the first in 1576. Its title was given variously: *In Elevatione Corporis Christi*; *In Elevatione Domini*; *In Exaltatione et Inventione Crucis*. It seems clear that it was regarded as suitable for singing at the Elevation of the Host at Mass, as an extraliturgical motet in Holy Week (it was included in Victoria's *Officium Hebdomadae Sanctae* of 1585), and as a motet for use on the festal days of the Holy Cross. The six voices call and answer in ever changing combinations. They have a solemn tread: awestruck at *in cruce vulneratum*.

Domine, non sum dignus is a gentle work of quiet devotion to be sung during the sacrament of communion at Mass. Closely scored for four voices (so-called *voces aequales*), this motet is one of Victoria's most intimately expressive in its pleading for spiritual cleansing.

Victoria set the **Salve Regina** three times, for four voices with alternate sections to be plainchanted, another for double choir, and the six-voiced composition presented here. Victoria published it five times from 1576 to 1603, usually in collections of motets. *Salve Regina* was the most loved and widely used of the four great Marian Antiphons which, by Victoria's time, were officially specified to conclude, according to the liturgical seasons, the evening service of Compline. But the *Salve* had a wider history of use throughout Christendom as a prayer for special extraliturgical services in honour of the Blessed Virgin.

In his requiem music, Victoria quoted and paraphrased the traditional plainchant. In his motets, as recorded in this programme, he wrote freely. In the six-voice *Salve* Victoria uses a different technique. He quotes the opening of the traditional plainchant and then uses it as a *cantus firmus*, a structural girder round which the other voices weave their counterpoint. The single word *Salve* is sung by the second soprano six times in the first section. In the second part, *Ad te suspiramus...*, the same voice continues to reiterate *Salve* eight times, again in long notes but alternating the statements at a pitch a fourth higher. To this Victoria adds a second ostinato by having the second alto sing *Mater misericordiae* to a simple rhythmic pattern five times in the first part (*Salve*), and, in similar fashion, seven times in the second part. He alternates the pitch of the statements a tone apart at first, but in the second part he twice takes it to the fourth above. The third section, *Et Iesum benedictum*, is for the four high voices only, the twin sopranos and altos. It is freely composed, as is the final part, in which the full complement of six voices returns with expansive praise of the Virgin Mary.

Vadam et circuibo civitatem is a grand motet in two substantial sections. The choir of six voices is frequently exploited by having the twin sopranos and alto call and answer to the twin tenors and bass. When they come together with rich sonority, it is for strong declamatory effect. The text is a selection of verses from the biblical Song of Songs. This choice of words presents us with some queries, a minor one being the opening word *Vadam* instead of the Latin Vulgate's *Surgam* (see Palestrina, *et al*). More important is the question of the motet's purpose. Victoria offered this motet in his very first publication in 1572. He must have composed it in his early twenties. He entitled it *In planctu Beatissimae Virginis Mariae*. He published it four more times, finally in 1603. All these reprints gave it the title *De Beata Magdalena*.

The allegorical interpretations of the Judaic and Christian traditions stretch our modern credibility to the limit, but there can be little doubt that the sacred symbolism invested by the Church in these ancient love songs was a matter of reverent belief for many centuries, not least by composers such as Victoria, Guerrero and, famously, by Palestrina. The Roman liturgy made use of numerous verses from these Songs, mainly in celebrating the Virgin Mary (e.g. the Assumption, and the Marian Office on Saturdays), but some of the *Surgam/Vadam* excerpts also featured on Mary Magdalen's Feast (July 22).

However, Victoria's choices (Cap. III, 2 & V, 8-10; 16-17) seem unrelated to any liturgical function. He has left for us his own fascination with this poetry, translated into some seven minutes of rich polyphony, remarkably mature for such a young composer.

Bruno Turner, 2012

Le chant du cygne de Victoria

Le compositeur

Tomás Luis de Victoria est né à Avila. Enfant de chœur de la cathédrale, élève de compositeurs comme Ribera et Navarro, il fit preuve d'un tel talent en musique, joint à une telle dévotion, que ses précepteurs jésuites l'envoyèrent en 1565 au Collegium Germanicum, leur séminaire à Rome. Victoria avait alors 17 ans. C'est à Rome qu'il devait entamer une brillante carrière de compositeur, d'organiste, de maître de chœur et de prêtre. Ses compositions commencèrent d'être publiées en 1572. Quinze recueils parurent à Venise, Rome, Milan, à Dillingen en Allemagne, et, finalement, sous les presses royales de Madrid. Sa réputation internationale de compositeur était telle que les autorités de plusieurs cathédrales espagnoles l'appelaient le « Romain », quand ce n'était pas le « musicien du pape ».

Le musicien et l'impératrice

Victoria séjourna à Rome pendant plus de vingt ans. Il exprima alors le désir de retourner en Espagne pour y mener une vie plus calme et y remplir ses devoirs sacerdotaux. En 1587, il fut nommé chapelain personnel et musicien de la sœur de Philippe II, l'impératrice douairière Marie, veuve de Maximilien II, l'empereur du saint Empire romain. Marie s'était retirée, avec sa fille, la princesse Marguerite, au couvent royal des Clarisses déchaussées (*Descalzas Reales*) de Madrid. Bien que Victoria ne fût jamais officiellement son maître de chapelle, on le considéra fréquemment comme tel à l'époque. L'impératrice mourut le 26 février 1603 ; elle fut enterrée trois jours plus tard dans le cloître du couvent. Les 18 et 19 mars, les autorités conventuelles célébrèrent une vigile (l'Office des Morts : Vêpres, Complies, Matines et Laudes) suivie par trois messes votives, la dernière étant la *Missa pro defunctis*. Ce service commémoratif (*Las honras y obsequias...*) fut décrit par Diego de Urbina comme « le plus solennel et le plus somptueux qui se fût organisé en Espagne ». Il ne fait pas de mention de musique, sinon pour préciser que les quatre chanteurs supplémentaires venaient de Tolède.

Les 21 et 22 avril, une autre célébration de caractère plus public se tint à la grande église jésuite des saints Pierre et Paul (alors située à l'emplacement de l'actuelle cathédrale de Madrid). Il s'agissait en effet des funérailles d'État, événement de haut prestige dont honorerait de leur présence Philippe III, la Cour royale, la noblesse et le haut clergé. L'Office des Morts complet fut célébré, toutes les messes dites ; le Requiem et les Absoutes furent d'évidence accompagnées de tout leur décorum mu-

sical. Cependant, dans les mémoires contemporains, on ne mentionne ni musique ni musiciens. Le *Libro de Honras*, que les Jésuites publièrent dans l'année, n'évoque que certaines odes spécialement composées pour l'occasion, et chantées en guise de conclusion aux célébrations. Les *Annales de Madrid*, à la même époque, signalent qu'au moment de décider de l'organisation de la cérémonie, les supérieurs jésuites « avaient enjoint tous les pères possédant du talent à écrire des poésies et des compositions de toutes sortes en l'honneur de Sa Majesté ». Il est possible que Victoria ait écrit une bonne partie de sa musique funèbre en anticipant le décès de sa maîtresse ; il était son chapelain personnel et, *de facto*, son compositeur en résidence. Une section, le verset *Tremens factus sum* de l'absoute *Libera me*, fut d'ailleurs emprunté sans modification à sa précédente *Missa pro defunctis* (1583 & 1592).

La page titre de l'*Officium Defunctorum* (Madrid, 1605) porte l'inscription « *In obitu et obsequiis sacrae Imperatricis* ». Dans sa dédicace à la princesse Marguerite, Victoria précise qu'il composa l'œuvre « pour les funérailles de [sa] très gracieuse mère », et qu'il s'agissait d'une sorte de « chant du cygne » (*Cygneam cantionem*) pour l'impératrice. On peut y voir aussi le sien propre : le fait est que Victoria s'arrêta de publier ensuite, se retirant discrètement et vivant la vie calme d'un organiste de couvent. Il mourut en août 1611 et fut enterré dans le cloître. Sa dernière lettre conservée, datée du 1^{er} février 1606, fut envoyée avec une copie de l'*Officium* à son cher Collège de Rome, le Collegium Germanicum. Elle commence ainsi : « Cet office fut composé pour la mort et les honneurs rendus à notre dame l'impératrice ».

Un prélude: « Taedet animam meam »

Dans cet enregistrement, le *Taedet* fait office de prélude à la Messe. Victoria l'inséra à la fin de l'édition de l'*Officium* de 1605. Il s'agit de la mise en musique de la 2^e Leçon des ténèbres du *Livre de Job*. Ces Matines ont dû être chantées au point du jour, longtemps avant les trois Messes successives dont le Requiem constituait la dernière. Le *Taedet* est un chef-d'œuvre de déclamation musicale. La musique est entièrement au service des paroles ; le chœur à quatre voix livre son récit en accords homorythmiques, souplement balancés de cadences et de pauses.

La « Missa pro defunctis »

La Messe de Victoria est écrite pour un chœur à six parties : deux pupitres de sopranes et de ténors, un pupitre d'alto et un de basse. Les mélodies de plain-chant traditionnel sont incluses dans le tissu polyphonique et confiées au Soprano II. L'*Offertorium* présente la mélodie à l'alto. Dans l'*Introitus : Requiem aeternam*, agrémenté d'une reprise complète après le *Te decet hymnus*, ainsi que le *Kyrie* en trois parties, Victoria crée une luminosité extraordinaire en réservant la mélodie à la voix supérieure, effet remarquable tout au long de la pièce. Le bref *Christe eleison*, écrit pour les quatre voix aiguës, est un moment de tendresse exquise, encore augmentée par les puissants accords du *Kyrie* qui suit. L'usage de deux parties de ténor contribue à la légèreté. Victoria fait correspondre les textes de la Messe des Morts avec le Missel tridentin de 1570, mais il omet le Trait *Absolve, Domine* qui devrait prolonger le Graduel. Il ne tente pas non plus de traiter le *Dies irae* : l'Espagne n'avait pas coutume de recourir à ce poème encore relativement récent.

La dignité simple à laquelle s'élève le style de Victoria dans cette vaste œuvre est d'autant plus frappante qu'elle contraste avec la section centrale, plus complexe et dynamique. L'Offertoire *Domine Iesu Christe* est imposant et fourmille d'invention. Il emporte par son mouvement dramatique, qui nous immerge dans les plaintes de délivrance des châtiments de l'enfer, *de poenis inferni*. Ici comme dans le *ne cadant in obscurum*, le compositeur modèle discrètement ses lignes vocales et son harmonie pour renforcer le sens. Cet Offertoire est probablement une des œuvres les plus raffinées de Victoria. Nous passons des enfers au ciel et y sommes menés à l'espoir suprême, la promesse d'Abraham. On ne peut douter de la foi sincère de Victoria. Le *Sanctus*, l'*Agnus Dei* et le verset de communion *Lux aeterna* sont simples ; ils concluent la Messe de Requiem dans le calme et la paix.

Les Absoutes

La messe étant dite, la Cour, le Clergé et les officiels se rassemblèrent autour du catafalque pour la cérémonie des Absoutes. On estime généralement que le motet non liturgique de Victoria *Versa est in luctum* était destiné à ce moment précédant les cinq Absoutes. Ce motet est d'une puissante expression du chagrin, sans doute la plus intime que Victoria pouvait se permettre. Sa musique mène au bord des larmes. À un moment, la voix supérieure s'élève au-dessus de tout et répète, comme dans un cri d'angoisse : « Épargne-moi, Seigneur, car mes jours ne sont rien ».

Victoria fait suivre cela d'un *Libera me, Domine*, le dernier des cinq chants responsoriaux prévus pour les Absoutes. Il s'agit d'une musique rituelle, qui suit la structure du texte. Une polyphonie grave alterne avec la ligne rigide du plain-chant. Deux brefs *Kyrie eleison* concluent cette page, entourant un *Christe eleison* d'une absolue simplicité. Le second *Kyrie* met un point final à la messe et aux Absoutes, illustrant le pouvoir exceptionnel de Victoria à remplir le plus petit espace de musique avec le plus grand effet.

Les Motets

La réputation de Victoria s'est davantage établie par ses motets que par ses œuvres strictement liturgiques — hymnes, psaumes et cantiques, Magnificat, Messe. C'est dans ce domaine que nous trouvons par excellence ce don expressif qui le distingue entre tous. Les experts nous mettent en garde contre la tentation de le considérer seulement comme le compositeur de l'affliction, de la passion de la Semaine Sainte, en mettant en exergue ses œuvres joyeuses et exubérantes, entre autres pour la Nativité et pour l'Ascension. Les motets de Victoria, qu'ils illustrent la dévotion sacramentelle ou l'adoration de la Vierge Marie, figurent au milieu de ces deux pôles expressifs. Ils comprennent quelques-unes de ses œuvres les plus achevées.

O Domine Iesu Christe fut publié pas moins de six fois par Victoria, la première fois en 1576. Son sous-titre connut plusieurs variantes : *In Elevatione Corporis Christi* ; *In Elevatione Domini* ; *In Exaltatione et Inventionem Crucis*. Il semble évident que ce motet était parfaitement à sa place pendant la Messe, lors de l'Élévation, mais aussi comme motet non liturgique pendant la Semaine Sainte (il fut d'ailleurs inclus dans l'*Officium Hebdomadae Sanctae* de Victoria en 1585) et, enfin, comme motet à destination des célébrations de la Sainte Croix. Les six voix s'y interpellent et se répondent dans des combinaisons infiniment variées. Leur allure solennelle est frappée de terreur aux mots « *in cruce vulneratum* ».

Domine, non sum dignus est une page élégante, d'une tranquille dévotion, destinée à la Communion pendant la Messe. D'une écriture serré à quatre voix (appelées *voces aequales*), ce motet est l'un des plus expressifs de Victoria dans son appel à une purification spirituelle.

Victoria a mis le **Salve regina** trois fois en musique : une fois pour quatre voix avec plain-chant alterné, une autre fois pour double chœur, et une troisième fois pour six voix. C'est cette dernière version qui est incluse ici. Le compositeur la publia à cinq reprises entre 1576 et 1603, le plus souvent dans un recueil de motets. Le *Salve* était la plus populaire et la plus aimée des quatre hymnes mariales de l'antiphonaire, destinées officiellement à conclure, en fonction du temps de l'année liturgique, la célébration vespérale des Complies. Mais dans le monde chrétien le *Salve* s'avérait d'un usage bien plus large, qui s'étendait aux nombreux services non liturgiques en l'honneur de la bienheureuse Vierge.

Dans sa musique de Requiem, Victoria citait et paraphrasait le plain-chant traditionnel. Mais les motets inclus dans ce programme font preuve d'une liberté d'écriture plus grande. Ainsi le *Salve* à six voix use d'une autre technique, citant l'incipit du chant traditionnel puis l'utilisant en *cantus firmus*, base structurelle sur laquelle, de leur contrepoint, viendront s'enlancer les autres voix. Dans la première section, le mot *Salve* est chanté six fois par la Soprano II. Dans la seconde, *Ad te suspiramus...*, la même voix continue à répéter *Salve*, cette fois à huit reprises, de nouveau en notes longues mais à la quarte supérieure. À cela, Victoria ajoute un second *ostinato* en réduisant l'alto II à chanter cinq fois *Mater misericordiae* sous la forme d'une cellule rythmique simple dans la première partie, et, de même, sept fois dans la deuxième. Il en modifie la hauteur d'une seconde dans la première partie, et d'une quarte dans la deuxième. La troisième section, *Et Iesum benedictum*, est réservée aux quatre voix supérieures (sopranos et altos). Elle est composée librement, comme la dernière partie où, dans une louange développée à la Vierge Marie, reviendront les six voix.

Vadam et circuibo civitatem est un grand motet divisé en deux opulentes sections. Le chœur à six voix y est fréquemment divisé en deux blocs (deux sopranos et altos, deux ténors et basse) dialoguant entre eux. Quand ils se joignent en un riche tutti, c'est pour réaliser un ensemble puissant dramatique. Le texte est tiré de versets du *Cantique des cantiques*. Leur choix nous amène à plusieurs interrogations. L'une, sans beaucoup d'importance, concerne le premier mot, *Vadam*, au lieu du *Surgam* de la Vulgate (tel qu'illustré par Palestrina, etc.). Plus importante est la question de la destination de l'œuvre. Victoria donna ce motet à publier en 1572 ; il a dû le composer alors qu'il n'avait pas dépassé de beaucoup vingt ans. Il l'intitula *In planctu Beatissimae Virginis Mariae*. Dans chacune des quatre éditions qui devaient suivre jusqu'en 1603, le titre est en revanche *De Beata Magdalena*.

Nos sensibilités contemporaines se heurtent souvent aux interprétations allégoriques des traditions judaïque et chrétienne. Cependant, il ne peut guère y avoir de doute que le symbolisme sacré placé par l'Église dans ces anciens chants d'amour fit l'objet d'une adoration particulière pendant des siècles, et notamment chez des compositeurs comme Victoria, Guerrero et, évidemment, Palestrina. La liturgie romaine fit usage de nombreux versets de ces cantiques, en particulier pour célébrer le culte de la Vierge Marie (e.a. l'Assomption, et l'office marial des samedis), mais certains passages du *Surgam/Vadam* renvoient aussi à la fête de Marie-Madeleine (22 juillet). Cependant, les choix effectués par Victoria (Chap. III, 2 et V, 8-10 ; 16-17) semblent éloignés de toute fonction liturgique. Il nous a communiqué sa propre fascination pour ce poème, qu'il traduit en quelque sept minutes de riche polyphonie avec une maturité qui ne laisse d'étonner de la part d'un si jeune compositeur.

Bruno Turner, 2012

(Traduction : Michel Stockhem)

Victoria und sein Schwanengesang

Der Komponist

Tomás Luis de Victoria, geboren in Avila, sang als Knabe im Domchor und war Schüler von Komponisten wie Ribera und Navarro. Er zeigte ebenso großes musikalisches Talent wie religiöse Hingabe, sodass ihn die Jesuiten, seine Lehrer, im Jahre 1565 in ihr Seminar nach Rom, dem Collegium Germanicum, schickten. Er war etwa 17 Jahre alt. Dort begann er seine erfolgreiche Laufbahn als Komponist, Organist, Chorleiter und Priester. Ab 1572 publizierte er seine Musik. Es wurden fünfzehn Sammlungen in Venedig, Rom, Mailand, in Deutschland (Dillingen) und schließlich auch bei der Königlichen Druckerei (Imprenta Real) in Madrid gedruckt. Sein internationaler Ruf war so bedeutend, dass er von einigen Obrigkeiten der spanischen Kirche als *Romano* und sogar als „Musiker des Papstes“ bezeichnet wurde.

Der Musiker und die Kaiserin

Victoria blieb mehr als zwanzig Jahre in Rom. Dann gab er kund, dass er gern nach Spanien zurückkehren würde, um ein ruhigeres Leben zu führen und sich mehr seinen priesterlichen Pflichten widmen zu können. 1587 wurde er zum persönlichen Kaplan und Musiker der Schwester von Philip II. ernannt, Maria, die Witwe von Maximilian II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches. Sie lebte zurückgezogen mit ihrer Tochter, Prinzessin Margarita, im Königlichen Kloster der Barfüßigen Nonnen (*Descalzas Reales*) in Madrid. Victoria war nie der offizielle *maestro de capilla*, auch wenn er zu Lebzeiten oft als solcher gesehen wurde. Die Kaiserin starb am 26. Februar 1603 und wurde drei Tage später im Kreuzgang des Klosters beigesetzt. Am 18. und 19. März wurde im Kloster ein Vigil gefeiert (Totenoffizium: Vesper, Komplet, Metten und Lobgesänge), gefolgt von drei Votivmessen, und zuletzt die *Missa pro defunctis*. Dieser Gedenkgottesdienst (*Las Honras y obsequias...*) wurde von Diego de Urbina als „der feierlichste und prächtigste, der jemals in Spanien gefeiert wurde“ beschrieben. Die Musik wurde nicht erwähnt, es steht lediglich geschrieben, dass vier zusätzliche Sänger aus Toledo gekommen sind.

Am 21. und 22. April wurde eine andere, öffentlichere Trauerfeier in der großen Jesuitenkirche von St. Peter und Paul (wo die heutige Kathedrale von Madrid steht) gehalten. Dies war das staatliche Begräbnis, ein prunkvolles Ereignis, dem Philip III., der Königliche Hof, der Adel und der Senior Klerus

beiwohnten. Das vollständige Totenoffizium wurde aufgeführt, die Messe wurde gesprochen; das Requiem und die Absolutionen wurden ohne Zweifel mit Musik vorgetragen. In den Berichten werden jedoch weder die Musik noch die Musiker erwähnt. Das *Libro de Honras*, das von den Jesuiten etwas später im selben Jahr veröffentlicht wurde, erwähnt nur einige speziell komponierte Oden, die nach der Zeremonie gesungen wurden. In den zeitgenössischen *Anales de Madrid* steht geschrieben, dass die verantwortlichen Jesuiten „jeden talentierten Pater dazu ermutigt haben, Gedichte und Kompositionen aller Art zum Lob Ihrer Majestät zu verfassen“. Victoria wird einen Großteil seines Requiems schon vor dem Tode seiner Arbeitgeberin geschrieben haben; er war für sie als persönlicher Kaplan und Komponist tätig gewesen. Ein Teil, der Vers *Tremens factus sum* in dem abschließenden *Libera me*, wurde ohne Änderungen aus seiner früheren *Missa pro defunctis* (1583 und 1592) übernommen.

Auf der Titelseite des *Officium Defunctorum* (Madrid, 1605) steht „*In obitu et obsequiis sacrae Imperatricis*“. Victorias Widmung an Prinzessin Margarita betont, dass er es „für die Beisetzung Eurer ehrwürdigsten Mutter“ komponiert hat. Er schreibt, es sei für ihn „wie das Lied des Schwans“ (*Cygneam cantionem*) gewesen. Damit meinte er die Kaiserin. Heute können wir dies auch auf ihn selbst beziehen, denn er hat danach nicht mehr publiziert. Er ging in den Ruhestand, lebte zurückgezogen als Klosterorganist, starb im August 1611 und wurde in diesem Kloster beerdigt. Sein letzter überlieferter Brief wurde am 1. Februar 1606 an das Collegium Germanicum in Rom geschrieben und enthielt eine Kopie des Offiziums. Er beginnt mit: „Dieses Offizium wurde für den Tod und zu Ehren unserer gnädigen Kaiserin geschrieben“.

Präludium: „Taedet animam meam“

In der vorliegenden Einspielung dient das *Taedet animam meam* als Präludium für die Messe; Victoria fügte es als Finalsatz an seine Ausgabe des Offiziums aus dem Jahre 1605. Es ist eine Fassung der zweiten Lesung der Totenmette aus dem Buch Hiob. Die Metten wurden in den frühen Morgenstunden gesungen, lange vor den drei folgenden Messen, als letzte davon das Requiem. Das *Taedet* ist ein Meisterwerk an musikalischer Deklamation. Die Töne stehen ausschließlich im Dienst der Worte; der vierteilige Chor rezitiert in strengen akkordischen Homorhythmen, elegant ausgewogen in ihren Kadenzen und Pausen.

Missa pro defunctis

Victorias Musik für die Messe ist für sechsstimmigen Chor geschrieben: doppelte Sopranpartie, Alt, doppelter Tenor und Bass. Die traditionellen Choralmelodien werden in die polyphonische Arbeit aufgenommen, zu hören durch den zweiten Sopran. Das *Offertorium* führt den Choral im Alt. In dem *Introitus: Requiem aeternam* mit seiner vollständigen Wiederholung nach dem Vers *Te decet hymnus* und in dem dreiteiligen Kyrie schafft Victoria einen außergewöhnlichen klanglichen Glanz, in dem er den hohen Sopran um den anderen flechtet. Dieser Höreffekt ist charakteristisch für das gesamte Stück. Das kurze *Christe eleison*, das für die vier hohen Stimmen geschrieben wurde, ist ein Moment von seltener Zartheit, die durch den Kontrast zu den kraftvollen Akkorden des folgenden *Kyrie* noch deutlicher wird. Die Verwendung von zwei Tenorstimmen trägt zu dieser Leichtigkeit bei. Victoria verwendet die Texte der Totenmesse entsprechend des Tridentinischen Messbuchs von 1570, er verzichtet jedoch auf das Traktat *Absolve, Domine*, das dem Gradual folgen würde. Es gibt auch kein *Dies irae* – in Spanien gab es keine Tradition für die Verwendung dieses relativ neuen Verses.

Die schlichte Würde von Victorias Stil in diesem großartigen Werk erhält durch das komplexere und aktivere zentrale Stück ihre besondere Wirkung. Das *Offertorium Domine Iesu Christe* ist unruhig und spielt auf positive Weise mit musikalischen Einfällen. Es hat eine vorwärts drängende Bewegung, die uns in ein Drama von Bitten um Erlösung von den Höllenqualen zieht, *de poenis inferni*... Hier und auch in *ne cadant in obscurum* formt der Komponist besonnen seine Vokallinien und Harmonien, um die Bedeutung zu unterstreichen. Das Offertorium ist sicherlich eines von Victorias schönsten Werken. So wie er die Musik führt, um die Hoffnung auf Erlösung auszudrücken, werden wir aus der Hölle zum Himmel geführt, zum Versprechen des Abraham. An Victorias festen Glauben daran besteht kein Zweifel. Das *Sanctus*, *Agnus Dei* und der Kommuniionsvers *Lux aeterna* sind einfach – sie schließen die Totenmesse in Ruhe und Frieden.

Absolution

Nach der Verabschiedung versammelten sich der gesamte Hof, der Klerus und die Funktionäre am Katafalk für die Absolution. Es ist wahrscheinlich, dass Victorias außerliturgische Motette *Versa est in luctum* für diesen Moment vor den Fünf Absolutionen gedacht war. Die Motette ist Ausdruck tiefster

Trauer, der persönlichste, den Victoria sich selbst gestattet. Seine Musik singt, als ob sie sich in Weinen verwandeln würde. Es gibt einen Moment, in dem die hohen Stimmen ihren höchsten Ton anstimmen und ihn wiederholen wie einen Angstschrei: „Verschone mich Herr, denn meine Tage sind nichts“.

Victoria führt dies fort mit *Libera me, Domine*, dem letzten der fünf responsorialen Gesängen für die Zeremonie der Absolution. Dies ist rituelle Musik, die der Struktur des Textes folgt. Feierliche Polyphonie wechselt hier ab mit der reinen Linie des altertümlichen Gesangs. Es schließt mit zwei Miniaturen des *Kyrie eleison*, zwischen denen das äußerst einfache *Christe eleison* intoniert werden muss. Das zweite *Kyrie* schließt die Messe und die Absolution des Todes ab mit Victorias unfehlbarem Geschick, auf kleinstem musikalischem Raum den maximalen Effekt zu erzielen.

Motetten

Victorias Reputation stützte sich eher auf die Motetten als auf die streng liturgischen Werke, die Hymnen, Psalmen und Cantica, das Magnificat und die Messe. Vor allem in den Motetten finden wir seine besondere Gabe der Differenzierung. Die Experten warnen uns davor, in ihm vorrangig den Komponisten von trauriger und schwerer Musik für die Karwoche zu sehen, und lenken unser Augenmerk auch auf die fröhlichen und triumphierenden Werke z.B. für die Geburt Christi oder Christi Himmelfahrt. Zwischen diesen emotionalen Polen bewegen sich Victorias Motetten - sakramentale Hingabe und Verehrung der Jungfrau Maria. Dies finden wir in einigen seiner schönsten Werke.

O Domine Iesu Christe wurde von Victoria sechs Mal veröffentlicht, das erste Mal 1576. Der Titel variierte: *In Elevatione Corporis Christe*; *In Elevatione Domini*; *In Exaltatione et Inventione Crucis*. Es ist offensichtlich, dass sie sowohl bei der Elevation der Hostie in der Messe, als außerliturgische Motette in der Karwoche (sie wurde einbezogen in Victorias *Officium Hebdomadae Sanctae* von 1585), und als Motette für die festlichen Tage des Heiligen Kreuzes aufgeführt wurde. Die sechs Stimmen rufen und antworten in immer wechselnden Kombinationen. Sie sind ernst und feierlich: von Ehrfurcht ergriffen *in cruce vulneratum*.

Domine, non sum dignus ist ein freundliches Werk mit ruhiger Hingabe, das in der Messe während des Sakraments der Kommunion gesungen wird. Dicht besetzt für vier Stimmen (so genannte *voces aequales*), hat diese Motette den wohl innigsten Ausdruck in ihrem Flehen nach spiritueller Reinigung.

Victoria vertonte das **Salve Regina** drei Mal: als Choral für vier Stimmen mit alternierenden Abschnitten, eine andere Version für Doppelchor und die hier vorliegende sechsstimmige Komposition. Er publizierte diese fünf Mal zwischen 1576 und 1603, normalerweise in Motettensammlungen. *Salve Regina* war die am meisten geschätzte und verwendete der vier großen marianischen Antiphone, welche damals, je nach liturgischer Jahreszeit, offiziell dafür gedacht waren, das abendliche Komplet abzuschließen. Doch das *Salve* wird innerhalb der Geschichte des Christentums vor allem als Gebet für spezielle außerliturgische Gottesdienste zu Ehren der Gesegneten Jungfrau genutzt.

In seiner Requiemsmusik zitiert und paraphrasiert Victoria den traditionellen gregorianischen Choral. In den Motetten, die hier zu hören sind, schrieb er frei. Im sechsstimmigen *Salve* verwendet Victoria eine andere Technik. Er zitiert den Beginn des traditionellen gregorianischen Chorals und benutzt ihn dann als *Cantus Firmus*, ein struktureller Pfeiler, um den die anderen Stimmen ihren Kontrapunkt spinnen. Das einzelne Wort *Salve* wird vom zweiten Sopran sechs Mal im ersten Teil gesungen. Im zweiten Teil, *Ad te suspiramus...*, führt dieselbe Stimme die Wiederholungen von *Salve* acht Mal fort, wieder in langen Tönen, Victoria setzt sie zum Teil aber eine Quarte höher. Er fügt ein zweites Ostinato hinzu, in dem er die Altstimme *Mater misericordiae* auf einem einfachen rhythmischen Muster fünf Mal im ersten Teil (*Salve*) und, auf ähnliche Weise, sieben Mal im zweiten Teil singen lässt. Er alterniert die Tonhöhe zunächst um einen Ganzton, im zweiten Teil wird die Sequenz zwei Mal eine Quart höher gesungen. Der dritte Teil, *Et Iesum benedictum*, ist nur für die vier hohen Stimmen, die beiden Sopran- und Altstimmen, bestimmt. Es ist frei komponiert, ebenso wie der Finalteil, in dem die volle Besetzung der sechs Stimmen zu einem ausgedehnten Lobgesang an die Jungfrau Maria zusammengeführt wird.

Vadam et circuibo civitatem ist eine große Motette in zwei umfangreichen Teilen. Der sechsstimmige Chor wird häufig so genutzt, dass sich der doppelte Sopran und der Alt mit dem doppelten Tenor und dem Bass abwechseln (Frage/Antwort). Wenn sie mit großem Klang zusammen kommen, sorgt dies

für einen starken deklamatorischen Effekt. Der Text ist eine Auswahl von Versen aus dem biblischen Lied der Lieder. Diese Wortwahl präsentiert sich uns mit einigen Fragen – eine weniger bedeutende ist die, warum er als erstes Wort *Vadam* anstatt *Surgam* (Vulgata) verwendet (siehe Palestrina *et al*). Wichtiger ist die Frage nach der Aufgabe dieser Motette. Victoria veröffentlichte diese Motette 1572 in seiner allerersten Publikation. Er muss sie mit Anfang 20 komponiert haben und gab ihr den Titel *In planctu Beatissimae Virginis Mariae*. Der Komponist veröffentlichte sie vier Mal, zuletzt 1603. In allen Neudrucken gab er ihr den Titel *De Beata Magdalena*.

Die allegorischen Interpretationen der jüdischen und christlichen Traditionen fordern die Glaubwürdigkeit aus moderner Sicht bis an die Grenze, es kann jedoch kaum Zweifel daran geben, dass der sakrale Symbolismus der Kirche in diesen alten Liebesliedern über viele Jahrhunderte mit tiefem Glauben zu tun hat, nicht zuletzt bei Komponisten wie Victoria, Guerrero und, dem berühmtesten, Palestrina. Die Römische Liturgie verwendete zahlreiche Verse aus diesen Liedern, vor allem zur Ehrung der Jungfrau Maria (z.B. die Assumption oder die Marienhymnen an Samstagen), aber einige der *Surgam/Vadam* Auszüge passen auch zum Gedenktag der Maria Magdalena (22. Juli). Trotzdem scheint Victorias Auswahl (Kap. III, 2 und V, 8-10; 16-17) nicht an irgendeine liturgische Funktion gebunden zu sein. Er hat uns seine eigene Faszination für diese Dichtung hinterlassen, übersetzt in etwa sieben Minuten reichhaltiger.

Bruno Turner, 2012

(Übersetzung: Monika Winterson)

Victoria's zwanenzang

De componist

Tomás Luis de Victoria werd geboren in Avila, waar hij als koorknaap zong in de kathedraal en in de leer ging bij componisten als Ribera en Navarro. Omdat zijn muzikaal talent en religieuze ijver opmerkelijk waren, stuurden de jezuïeten hem in 1565 naar hun seminarie in Rome, het Collegium Germanicum. Victoria was toen ongeveer zeventien jaar en stond aan het begin van een succesvolle carrière als componist, organist, kapelmeester en priester. In 1572 begon hij zijn muziek uit te geven. Alles samen werden vijftien bundels gepubliceerd in Venetië, Rome, Milaan, in Duitsland (Dillingen) en ten slotte bij de Koninklijke Uitgeverij in Madrid. Zijn internationale faam was zo groot dat sommige gezagsdragers van Spaanse kathedralen aan hem refereerden als *romano*, en zelfs als 'de muzikant van de paus'.

De musicus en de keizerin

Victoria verbleef gedurende meer dan twintig jaar in Rome. Toch verlangde hij ernaar om terug te keren naar Spanje, een rustiger leven te leiden en zich te wijden aan zijn priesterlijke taken. In 1587 werd hij benoemd als persoonlijke kapelaan en musicus van de douairière keizerin Maria, zuster van Filips II en weduwe van Maximiliaan II, keizer van het Heilig Roomse Rijk. Zij had zich samen met haar dochter, prinses Margaretha, teruggetrokken in Madrid, in het koninklijk klooster van de On-geschoeide Carmelitessen (*Descalzes Reales*). Victoria werd nooit officieel als *maestro de capilla* benoemd, maar genoot tijdens zijn leven wel een gelijkaardige status. De keizerin overleed op 26 februari 1603 en werd drie dagen later begraven in de kloostergang van het convent. Op 18 en 19 maart hielden de kloosteroversten een wake (het dodenofficie: vespers, completen, metten en lauden), gevolgd door drie votiefmissen, waarvan de laatste de *Missa pro defunctis*. Deze herdenkingsdienst (*Las honras y obsequias...*) werd beschreven door Diego de Urbina als 'de meest plechtige en somptueuze die ooit in Spanje is gehouden'. Behalve het feit dat vier extra zangers uit Toledo dienden te komen, wordt er met geen woord over de muziek gerept.

Op 21 en 22 april werd een andere, meer publieke viering gehouden in de grote jezuïetenkerk van Sint-Petrus en Paulus (gesitueerd op de plek waar nu de kathedraal van Madrid staat). De facto was dit de eigenlijke staatsbegrafenis, een schitterende gebeurtenis die werd bijgewoond door koning Filips III, het hof, de adel en de hogere clerus. Op het programma stond het volledige dodenofficie. De

missen waren gesproken, maar zonder twijfel werden het requiem en de absouten voorzien van muziek, al werd er in de officiële verslagen geen melding gemaakt van muziek noch muzikanten. Het *Libro de Honras*, later dat jaar gepubliceerd door de jezuïeten, vermeldt enkel een aantal voor de gelegenheid gecomponeerde lofzangen die na de ceremonie werden gezongen. De *Anales de Madrid*, een verslag uit dezelfde tijd, berichten dat, toen beslist was om de plechtigheden te organiseren, de oversten binnen de jezuïetenorde 'elke getalenteerde broeder aanspoorden om ter ere van Hare Majesteit poëzie en composities in allerlei genres te schrijven'. Als haar privékapelaan en 'composer-in-residence' is het niet ondenkbaar dat Victoria de dood van zijn wergever anticipeerde door een groot deel van de muziek van het Requiem al op voorhand te schrijven. Eén deeltje, de strofe *Tremens factus sum* in het afsluitende *Libera me*, nam hij sowieso onveranderd over uit zijn vroegere *Missa pro defunctis* (1583 & 1592).

De titelpagina van het *Officium Defunctorum* (Madrid, 1605) vermeldt: '*In obitu et obsequiis Imperatricis*'. Victoria's voorwoord gericht aan prinses Margaretha herinnert aan het feit dat hij het werk componeerde 'voor de begrafenis van uw weledele moeder'. Hij schreef dat het 'als een zwanenzang' was (*Cygneam canticionem*). Daarmee bedoelde hij de zwanenzang van de keizerin, maar achteraf gezien gold dit net zozeer voor Victoria zelf, want het zou zijn laatste publicatie worden. Hij trok zich terug in het klooster en leidde er een rustig leven als organist. In augustus 1611 overleed Tomás Luis de Victoria en werd net als de keizerin begraven in de kloostergang. Zijn laatst bewaarde brief, gedateerd 1 februari 1611, vergezelde een exemplaar van het *Officium* dat hij naar Rome, naar 'zijn' Collegium Germanicum, had verstuurd. De brief opent met de woorden: 'Dit officie werd geschreven als laatste eerbetoon aan onze keizerin'.

Een prelude: 'Taedet animam meam'

Hoewel Victoria dit deel in zijn publicatie van het *Officium* in 1605 als slotdeel had voorzien, doet het in de huidige opname dienst als prelude tot de mis. Het gaat om een zetting van de tweede lezing uit de dodenmetten, een fragment uit het boek Job. De metten werden normaliter gezongen tijdens de 'kleine uren', lang voor de drie opeenvolgende missen, waarvan de requiemmis de laatste was. Het *Taedet* is een absoluut schoolvoorbeeld van muzikale declamatie. De noten staan volledig ten dienste van de tekst, die door een vierstemmig koor in strikt homoritmische akkoorden wordt gereciteerd met een elegante balans tussen cadensen en pauzes.

De 'Missa pro defunctis'

Victoria's muziek voor de *Missa* is zesstemmig, geschreven voor een koor bestaande uit twee sopraanpartijen, alt, twee tenorpartijen en bas. De traditionele gregoriaanse melodieën zijn verweven in de polyfonie maar hoorbaar aanwezig in de tweede sopraan of, zoals in het *Offertorium*, in de altstem. In het *Introitus: Requiem aeternam*, met de volledige herhaling van de strofe *Te decet hymnus*, en in het drievoudige *Kyrie* creëert Victoria een buitengewoon helder klankbeeld door de bovenste stem rond haar tweelingstem te laten slingeren. Dit karakteristieke effect is hoorbaar doorheen het hele werk. Het korte *Christe eleison*, geschreven voor de vier bovenstemmen, betekent een moment van intense tederheid, een effect dat nog versterkt wordt door de krachtige akkoorden van het daaropvolgende *Kyrie*. Ook de twee tenorpartijen dragen bij tot deze lichtheid. Tekstueel volgt Victoria in de Dodenmis het Tridentijnse missaal uit 1570, met weglating van het tractus: *Absolve, Domine*, dat normaal volgt op het graduale. Omdat er in Spanje geen traditie bestond om het *Dies Irae*, een relatief recente tekst, te toonzetten, laat Victoria het weg.

De eenvoud en waardigheid van Victoria's stijl in dit grote werk komen nog beter naar voor door het contrast met het complexere en meer levendige centrale deel van de *Missa*. Het offertorium *Domine Iesu Christe* is indringend en bruist van inventiviteit. De voorwaartse beweging die ervan uit gaat, sleurt ons mee in het drama van smeekbeden voor verlossing uit de hellepijnen, *de poenis inferni*... Hier, en in het *ne cadant in obscurum*, geeft de componist het vocale lijnenspel en de harmonie op discrete wijze vorm om de betekenis van de tekst te versterken. Dit *Offertorium* is zonder twijfel één van Victoria's voortreffelijkste creaties. Terwijl Victoria in de muziek de hoop op de verlossing bijna hoorbaar uitdrukt, worden we verplaatst van de hel naar de hemel om uit te komen bij Abrahams belofte. Victoria's rotsvaste geloof daarin, valt niet te betwijfelen. Het *Sanctus*, *Agnus Dei* en de *Communio: Lux aeterna* ademen eenvoud uit en besluiten het Requiem in vrede en rust.

De absolutie

Na de mis verzamelden het hele hof, de clerus en alle gezagsdragers bij de katafalk voor de *Absolutio* (*de Absouten*). Het is waarschijnlijk dat Victoria's motet *Versa est in luctum*, een extraliturgisch werk, bedoeld was voor dit moment voorafgaand aan de vijf absouten. Het motet is een doordringende uitdrukking van verdriet, misschien wel de meest persoonlijke die Victoria zichzelf ooit heeft toegestaan. De muziek zelf bezingt

haar transformatie in een huilende klaagzang. Op een bepaald moment klimt de bovenste stem tot haar hoogste noot om ze als een smartelijke schreeuw te herhalen: 'Spaar me, Heer, want nietig zijn mijn dagen'.

Victoria laat hierop het *Libera me, Domine* volgen, het laatste van de vijf responsoriale gezangen die voorgeschreven staan tijdens de plechtigheid van de Absolutie. Hier gaat het om rituele muziek, die de herhaalstructuur van de tekst volgt. Gewichtige polyfonie alterneert met de naakte lijnen van het oude gregoriaanse gezang. Twee miniatuurzettings van het *Kyrie eleison*, waartussen een bijzonder eenvoudig *Christe eleison* dient gezongen te worden, besluiten het geheel. Het tweede *Kyrie* vormt het einde van de *Missa* en de Absolutie voor de Doden, en is een bewijs van Victoria's onfeilbare gave om in de tijdspanne van enkele luttele maten muziek een maximaal effect te bereiken.

De Motetten

De reputatie van Victoria is vooral gebaseerd op zijn motetproductie, eerder dan op de strikt liturgische werken zoals hymnen, psalmen, lofzangen, magnificats of missen. Net in de motetten onderscheidt hij zich qua expressiviteit. Specialisten hoeden er ons voor om Victoria niet in de eerste plaats te beschouwen als een componist van droevige en 'gepassioneerde' muziek voor de Goede Week, maar ook als een componist van blijde en jubelende werken voor bijvoorbeeld Kerstmis of Hemelvaart. Tussen deze emotionele uitersten liggen Victoria's devotionele motetten en de motetten ter ere van de Maagd Maria, waaronder enkele van zijn mooiste werken te vinden zijn.

Het motet **O Domine Iesu Christe**, voor het eerst gepubliceerd in 1576, werd zes keer door Victoria uitgegeven. De titel die het werk meekreeg varieert: *In Elevatione Corporis Christi* of *In Elevatione Domini* of nog *In Exaltatione et Inventione Crucis*. Het blijkt duidelijk dat het motet erg geschikt was om gezongen te worden tijdens de elevatie van de hostie, als extraliturgisch muziekstuk tijdens de Goede Week (het werd opgenomen in Victoria's bundel *Officium Hebdomadae sanctae* uit 1585), en als motet op feestdagen ter ere van het Heilig Kruis. De zes stemmen spreken en antwoorden in steeds wisselende combinaties, plechtig voortschrijdend en vol ontzag bij de woorden *in cruce vulneratum*.

Domine, non sum dignus is een teder werkje voor stille devotie dat gezongen werd bij het sacrament van de communie tijdens de mis. Geschreven voor dicht bij elkaar liggende stemmen (de zogenaamde *voces aequales*), is dit motet één van Victoria's meest expressieve en intiemste smeekbeden voor spirituele loutering.

Victoria schreef drie versies van het **Salve Regina**: een vierstemmige zetting met alternerende gregoriaanse delen, een dubbelkorige versie, en de zesstemmige compositie die hier wordt uitgevoerd en die tussen 1576 en 1603 vijf keer - meestal in motetverzamelingen - werd gepubliceerd. Het *Salve Regina* was het meest geliefde en wijdverspreide van de vier Maria-antifonen die al in Victoria's tijd officieel voorgeschreven waren om, overeenkomstig het kerkelijk jaar, de avonddienst van de complete af te sluiten. Maar binnen het christendom genoot het *Salve Regina* een ruimer gebruik als gebed tijdens speciale extraliturgische diensten ter ere van Maria.

In zijn requiemmuziek citeerde en parafraseerde Victoria het traditionele gregoriaans. In de motetten die hier zijn opgenomen, componeerde hij vrij. Maar in het zesstemmige *Salve Regina* maakte Victoria gebruik van nog een andere techniek. Hij citeert de opening van het traditionele gregoriaans en gebruikt het nadien als *cantus firmus*, een structurele steunbalk waarrond de andere stemmen contrapuntisch vervlecht worden. Het woord *Salve* wordt in het eerste deel zes keer gezongen door de tweede sopraan. In deel twee, *Ad te suspiramus...*, herhaalt dezelfde stem het woord *Salve* nog acht keer. Dat gebeurt opnieuw in lange notenwaarden, maar afwisselend op een toonhoogte die een kwart hoger ligt. Hierbij voegt Victoria een tweede ostinaatmotief in de tweede altpartij op de woorden *Mater misericordiae*, en dat op een eenvoudig ritmisch patroon dat vijf keer in het eerste deel en op gelijkaardige manier, zeven keer in het tweede deel herhaald wordt. Ook hier wisselt hij de toonhoogte van het tekstfragment af. Aanvankelijk is er één toon verschil, maar in deel twee laat Victoria het fragment twee keer een kwart hoger klinken. Het derde deel, *Et Iesum benedictum*, is enkel voor de vier hoge stemmen, twee sopranen en twee alten. In dit vrij gecomponeerde deel waarin de maagd Maria uitgebreid geprezen wordt, keert Victoria ter afsluiting terug naar de volledige zesstemmige bezetting.

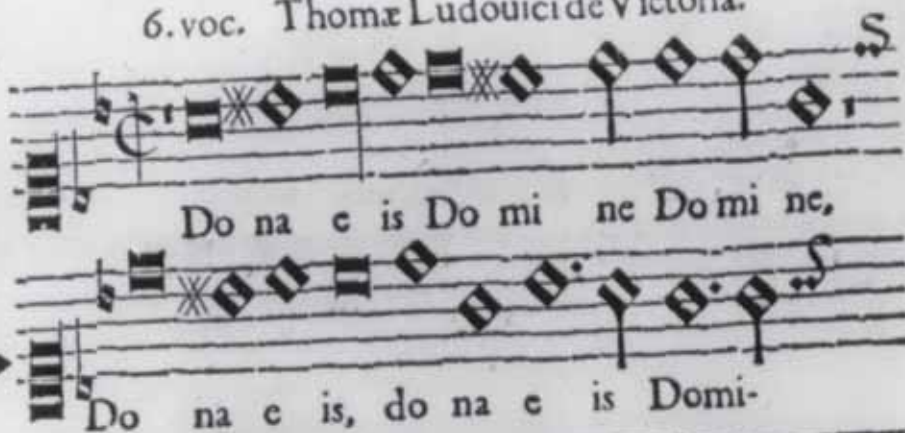
Vadam et circuibo civitatem is een uitgebreid motet dat bestaat uit twee volwaardige delen. De mogelijkheden van een zesstemmig koor worden regelmatig benut door de twee sopraanpartijen en de alt beurtelings af te wisselen met de twee tenorstemmen en de bas. Wanneer alle stemmen samensmelten tot een rijke sonoriteit, dan gebeurt dit om een sterk declamatorisch effect te bereiken. De tekst bestaat uit een selectie verzen uit het Hooglied, maar de woordkeuze zorgt voor een paar onduidelijkheden. Eerder onbeduidend is de keuze voor het beginwoord *Vadam* in plaats van het gebruikelijke *Surgam* uit de Latijnse vulgaat (zoals in Palestrina's motet). Belangrijker is de vraag naar de functie van het motet. Victoria nam dit motet op in zijn allereerste publicatie uit 1572 en had het waarschijnlijk gecomponeerd als jonge twintiger. Hij gaf het de titel *In planctu beatissimae Virginis Mariae*, maar in elk van de vier latere heruitgaven (waarvan de laatste in 1603) kreeg het de titel *De Beata Magdalena*.

De allegorische interpretaties van de joodse en christelijke tradities stellen onze hedendaagse geloofwaardigheid op de proef. Er bestaat echter weinig twijfel over het feit dat de heilige symboliek waarmee de kerk deze oude liefdespoëzie belaadde een bron van eerbiedwaardig geloof betekende gedurende vele eeuwen, niet in het minst voor componisten als Victoria, Guerrero en, nog beroemder, Palestrina. In de Romeinse liturgie werden heel wat verzen uit het Hooglied gebruikt, vooral bij de vieringen ter ere van de Maagd Maria (Maria Hemelvaart, en de zaterdagdiensten voor Maria). Sommige van de *Surgam/Vadam* fragmenten kwamen ook aan bod tijdens het feest voor Maria Magdalena (22 juli). Wat er ook van zij, Victoria's keuze (Cap. III, 2 & V, 8-10; 16-17) blijkt niet ingegeven door één of ander liturgisch oogmerk. Hij liet ons zijn persoonlijke fascinatie voor deze poëzie na, vertaald in zeven minuten rijke en voor zo'n jonge componist opmerkelijk rijpe polyfonie.

Bruno Turner, 2012

(Vertaling: Jens Van Durme)

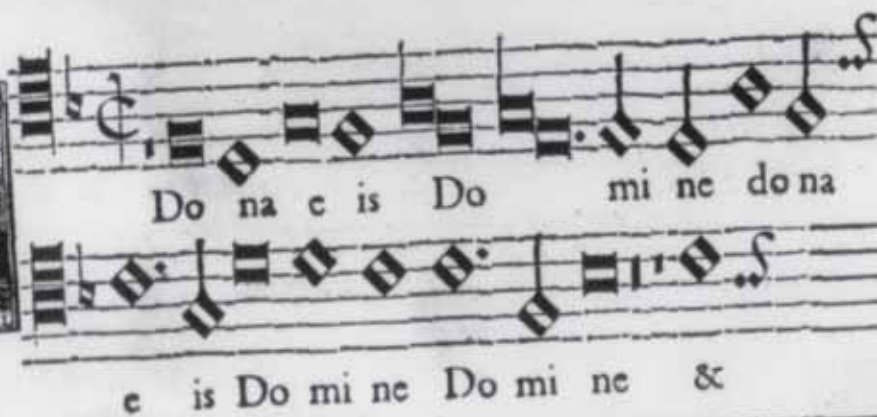
Cantus.j.



Tenor.j.



Tenor.ij.





E quem x ter nam.
Do na e is Domi-

Altus.



Do na e is Domine, do na e-
is Do mi ne, do na e is Do mi-

Bassus.



Do na e is, do na e is Do mi ne,
Do na e is, do na e is Do mi-

OFFICIUM DEFUNCTORUM

1. Lectio secunda ad matutinum

Taedet animam meam vitae meae,
dimittam adversum me eloquium meum,
loquar in amaritudine animae meae.
Dicam Deo: Noli me condemnare:
indica mihi cur me ita iudices.
Numquid bonum tibi videtur,
si calumnieris et opprimas me,
opus manuum tuarum,
et consilium impiorum adiuves?
Numquid oculi carnei tibi sunt,
aut sicut videt homo, et tu vides?
Numquid sicut dies hominis dies tui,
et anni tui sicut humana sunt tempora,
ut quaeras iniquitatem meam,
et peccatum meum scruteris?
Et scias quia nihil impium fecerim,
cum sit nemo qui de manu tua possit eruere.

2. Introitus

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

My soul is weary of my life,
I will release my words against myself,
I will speak in the bitterness of my soul.
I will say to God: Do not be willing to condemn me:
reveal to me why you judge me this way.
Does it seem good to you,
if you find fault with me and oppress me,
the work of your own hands,
and assist the counsel of the impious?
Do you have bodily eyes,
just as man sees, will you see?
Are your days just like the days of man,
and are your years as the times of humans,
so that you would inquire about my iniquity,
and examine my sin?
And you know that I have done nothing impious,
yet there is no one who can deliver me from your hand.

Eternal rest give unto them, O Lord:
and let perpetual light shine upon them.
A hymn, O God, becomes thee in Zion,
and a vow shall be paid to thee in Jerusalem:
hear my prayer,
all flesh shall come before thee.

Mon âme est dégoûtée de la vie,
je donnerai cours à ma plainte,
je parlerai dans l'amertume de mon âme.
Je dis à Dieu : Ne me condamne pas :
fais-moi savoir pourquoi tu me prends à partie.
Te paraît-il bon de maltraiter,
de faire briller ta faveur,
et de repousser l'ouvrage de tes mains,
sur le conseil des méchants ?
As-tu des yeux de chair,
vois-tu comme voit un homme ?
Tes jours sont-ils comme les jours de l'homme,
et tes années comme ses années,
pour que tu recherches mon iniquité,
pour que tu t'enquières de mon péché ?
Sachant bien que je n'en suis pas coupable,
et que nul ne peut me délivrer de ta main.

Seigneur, donne-leur le repos éternel :
et que la lumière perpétuelle brille sur eux.
Vers toi monte la louange, ô Dieu, dans Sion,
et qu'on te rende grâce dans Jérusalem :
entends ma prière,
et tout être de chair viendra à toi.

Zum Ekel ist mein Leben mir geworden,
ich lasse meiner Klage freien Lauf,
reden will ich in meiner Seele Bitternis.
Ich sage zu Gott: Sprich mich nicht schuldig:
lass mich wissen warum du mich befehdest.
Nützt es dir,
dass du Gewalt verübst,
dass du das Werk deiner Hände verwirfst,
doch über dem Plan der Frevler aufstrahlst?
Hast du die Augen eines Sterblichen,
siehst du, wie Menschen sehen?
Sind Menschentagen deine Tage gleich,
und deine Jahre wie des Mannes Jahre,
dass du Schuld an mir suchst,
nach meiner Sünde fahndest?
Obwohl du weißt, dass ich nicht schuldig bin,
und keiner mich deiner Hand entreißt.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe:
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Dir gebührt Lob, Herr, auf dem Sion,
dir erfüllt man Gelübde in Jerusalem:
erhöre mein Gebet,
zu dir kommt alles Fleisch.

3. Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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

4. Graduale

Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.
In memoria aeterna erit iustus:
ab auditione mala non timebit.

Eternal rest give unto them, O Lord:
and let perpetual light shine upon them.
The just man shall be remembered for ever:
he shall not fear harsh judgement.

5. Offertorium

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

O Lord Jesus Christ, King of glory,
deliver the souls of all the faithful departed
from the power of hell and the bottomless pit:
deliver them from the jaws of the lion,
lest hell engulf them,
lest they be plunged into darkness:
but let the holy standard-bearer Michael
lead them into the holy light.
As once thou promised to Abraham
and to his seed.

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

Lord, in praise, we offer thee sacrifices and prayers:
accept them on behalf of those,
whom we remember this day:
Lord, make them pass from death to life.

Quam olim Abrahae promisisti,
et semini eius.

As once thou promised to Abraham,
and to his seed.

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

Herr, erbarme dich.
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

Seigneur, donne-leur le repos éternel :
et que la lumière perpétuelle brille sur eux.
On se souviendra toujours de l'homme juste :
il ne craindra pas le jugement le plus dur.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe:
und das ewige Licht leuchte ihnen.
In stetem Andenken wird der Gerechte bleiben:
vor böser Kunde wird er sich nicht fürchten.

Seigneur Jésus-Christ, Roi de gloire,
délivre les âmes de tous les fidèles défunts
de l'enfer et du lac profond :
délivre-les de la gueule du lion,
que l'abîme ne les engloutisse pas,
et qu'elles ne tombent pas dans les ténèbres :
mais que le porte-étendard saint Michel
les conduise vers cette sainte lumière.
Celle que tu as autrefois promise à Abraham
et à sa descendance.

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
bewahre die Seelen aller verstorbenen Gläubigen
vor den Qualen der Hölle und vor den Tiefen der Unterwelt:
bewahre sie vor dem Rachen des Löwen,
dass die Hölle sie nicht verschlinge,
dass sie nicht hinabstürzen in die Finsternis:
vielmehr geleite sie Sankt Michael,
der Bannerträger, in das heilige Licht.
Das du einstens dem Abraham verheißen
und seinen Nachkommen.

Ces offrandes et ces prières que nous te présentons,
Seigneur : reçois-les pour le salut des âmes,
dont nous faisons mémoire aujourd'hui :
fais-les, Seigneur, passer de la mort à la vie.

Opfergaben und Gebet bringen wir zum Lobe dir dar,
o Herr; nimm sie an für jene Seelen,
derer wir heute gedenken:
Herr, lass sie vom Tode hinübergehen zum Leben.

Celle que tu as autrefois promise à Abraham,
et à sa descendance.

Das du einstens dem Abraham verheißen,
und seinen Nachkommen.

6. Sanctus & Benedictus

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus,
Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosana in excelsis.

Holy, holy, holy Lord,
God of hosts.
Heaven and earth are full of thy glory.
Hosanna in the highest.
Blessed is he that comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

7. Agnus Dei

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

Lamb of God, thou that takest away the sins of the world,
grant them rest.
Lamb of God, thou that takest away the sins of the world,
grant them rest.
Lamb of God, thou that takest away the sins of the world,
grant them eternal rest.

8. Communio

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.
Cum sanctis tuis in aeternum:
quia pius es.

Requiescant in pace.
Amen.

Let light eternal shine on them, O Lord,
with thy saints forever,
for thou art merciful.

Grant them eternal rest, O Lord:
and let perpetual light shine on them.
With thy saints forever:
for thou art merciful.

May they rest in peace.
Amen.

Saint, saint, saint le Seigneur,
Dieu des armées.
Les cieux et la terre sont remplis de ta gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.
Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux.

Heilig, heilig, heilig Gott,
Herr aller Mächte und Gewalten.
Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.
Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

Agneau de Dieu, toi qui enlèves les péchés du monde,
donne-leur le repos.
Agneau de Dieu, toi qui enlèves les péchés du monde,
donne-leur le repos.
Agneau de Dieu, toi qui enlèves les péchés du monde,
donne-leur le repos éternel.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
gib ihnen die ewige Ruhe.

Que la lumière éternelle rayonne pour eux, Seigneur,
avec tous tes saints pour l'éternité,
parce que tu es bon.

Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr,
mit deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist gütig.

Seigneur, donne-leur le repos éternel :
et que la lumière perpétuelle brille sur eux.
Avec tous tes saints pour l'éternité :
parce que tu es bon.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe:
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Mit deinen Heiligen in Ewigkeit:
denn du bist gütig.

Qu'elles reposent en paix.
Amen.

Sie mögen ruhen in Frieden.
Amen.

9. Motectum

Versa est in luctum cithara mea,
et organum meum in vocem flentium.
Parce mihi, Domine,
nihil enim sunt dies mei.

My harp has been turned into mourning,
and my organ has been turned into a voice of weeping.
Spare me, Lord,
for my days are nothing.

10. Absolutio

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda,
quando coeli movendi sunt et terra:
dum veneris iudicare saeculum per ignem.

Deliver me, O Lord, from eternal death,
on that fearful day,
when the heavens and the earth shall be moved:
when thou shalt come to judge the world by fire.

Tremens factus sum ego et timeo,
dum discussio venerit atque venture ira,
quando coeli movendi sunt et terra.

I tremble, and I fear,
till the judgment be upon us, and the coming wrath,
when the heavens and the earth shall be moved.

Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde.
Dum veneris iudicare saeculum per ignem.

That day, day of wrath, calamity, and misery,
day of great and exceeding bitterness.
When thou shalt come to judge the world by fire.

Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.

Eternal rest give unto them, O Lord:
and let perpetual light shine upon them.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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

Ma cithare s'est changée en un chant de deuil,
et mon orgue rend des sons lugubres.
Épargne-moi, Seigneur,
car mes jours ne sont que néant.

Meine Harfe ist in Trauer gestimmt,
und meine Orgel in der Stimme der Weinenden.
Verschone mich, Herr,
denn meine Tage sind nichts.

Délivre-moi, Seigneur, de la mort éternelle,
en ce jour de terreur,
quand le ciel et la terre seront animés :
parce que tu viendras juger le monde par le feu.

Rette mich, Herr, vor dem ewigen Tod,
an jenem Tage des Schreckens,
wo Himmel und Erde wanken:
Da du kommst, die Welt durch Feuer zu richten.

Je suis tremblant, j'ai peur,
du jugement que tu proclameras et de la colère
qui éclatera, quand le ciel et la terre seront animés.

Zittern befällt mich und Angst,
denn die Rechenschaft naht und der drohende Zorn,
wo Himmel und Erde wanken.

Ce jour, jour de colère, de catastrophe et de misère,
ce grand jour de l'amertume.
Parce que tu viendras juger le monde par le feu.

O jener Tag, Tag des Zorns, des Unheils, des Elends,
o Tag, so groß und so bitter.
Da du kommst, die Welt durch Feuer zu richten.

Seigneur, donne-leur le repos éternel :
et que la lumière perpétuelle brille sur eux.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe:
und das ewige Licht leuchte ihnen.

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

Herr, erbarme dich.
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

MOTETS

11. O Domine Iesu Christe

O Domine Iesu Christe,
adoro te, in cruce vulneratum,
felle et aceto potatum:
deprecor te, ut tua vulnera,
morsque tua sit vita mea.

O Lord Jesus Christ,
I worship you, who were wounded on the cross,
and given gall and vinegar to drink:
I pray that your wounds,
and your death may give me life.

12. Domine, non sum dignus

Domine, non sum dignus,
ut intres sub tectum meum:
sed tantum dic verbo,
et sanabitur anima mea.

Lord, I am not worthy,
that you should enter under my roof:
but only say the word,
and my soul shall be healed.

Miserere mei, quoniam infirmus sum:
sana me, Domine, et sanabor.

Have mercy on me, for I am weak:
heal me, O Lord, and I shall be healed.

13. Salve Regina

Salve Regina, Mater misericordiae,
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules filii Evae.

Hail, holy Queen, Mother of mercy,
our life, our sweetness, and our hope.
To you we cry, the children of Eve.

Ad te suspiramus,
gementes et flentes in hac lacrimarum valle.
Eia, ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

To you we send up our sighs,
mourning and weeping in this land of exile.
Turn, then, most gracious advocate,
your eyes of mercy toward us.

Et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.

Lead us home at last and show us,
the blessed fruit of your womb, Jesus.

O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

O clement, O loving, O sweet Virgin Mary.

Ô Seigneur Jésus-Christ,
je t'adore, toi qui fus blessé en croix,
à qui l'on fit boire bile et vinaigre :
je prie pour que tes blessures,
et ta mort soient ma vie.

Seigneur, je ne suis pas digne,
de te recevoir chez moi :
mais dis seulement une parole,
et je serai sauf.

Aie pitié de moi, car je suis malade :
guéris-moi, Seigneur, et je serai guéri.

Salut, Reine, Mère de miséricorde,
vie, douceur, et notre espérance, salut.
Vers toi nous élevons nos cris, pauvres enfants
d'Ève exilés.
Vers toi nous soupignons,
gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes.
Tourne donc, ô notre avocate,
tes yeux miséricordieux vers nous.

Et Jésus, le fruit de tes entrailles,
montre-le-nous après cet exil.

Ô clément, ô miséricordieuse, ô douce Vierge Marie.

O Herr Jesus Christus,
ich bete dich an, dich, der du ans Kreuz geschlagen
wurdest, den sie mit Galle und Essig tranken:
ich bitte dich, dass deine Wunden,
und dein Tod mein Leben sei.

Herr, ich bin nicht würdig,
dass du eingehst unter mein Dach:
aber sprich nur ein Wort,
so wird meine Seele gesund.

Sei mir gnädig, denn ich bin schwach:
heile mich, Herr, und ich werde gesund sein.

Sei begrüßt, o Königin, Mutter der Barmherzigkeit,
unser Leben, unsere Wonne und unsere Hoffnung,
sei begrüßt. Zu dir rufen wir verbannte Kinder Evas.

Zu dir seufzen wir,
trauernd und weinend in diesem Tal der Tränen.
Wohlan denn, unsere Fürsprecherin,
wende deine barmherzigen Augen uns zu.

Und nach diesem Elend zeige uns Jesus,
die gebenedeite Frucht deines Leibes.

O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.

14. Vadam et circuibo civitatem

Vadam et circuibo civitatem:
per vicos et plateas quaeram
quem diligit anima mea;
quaesivi illum, et non inveni.
Adiuro vos, filiae Ierusalem,
si inveneritis dilectum meum,
ut annuntietis ei quia amore langueo.

Qualis est dilectus tuus,
quia sic adiurasti nos?
Dilectus meus candidus et rubicundus,
electus ex milibus.
Talis est dilectus meus,
et est amicus meus,
filiae Ierusalem.
Quo abiit dilectus tuus,
o pulcherrima mulierum?
Quo declinavit
et quaeremus eum tecum?
Ascendit in palmam
et apprehendit fructus eius.

I will rise and go about the city:
in the alleys and in the broad streets
I will seek him whom my soul loves;
I sought him, but I found him not.
I charge you, O daughters of Jerusalem,
if you find my beloved,
to tell him that I am weak with love.

What is your beloved,
that you so charge us?
My beloved is white and ruddy,
the choicest among thousands.
Such is my beloved,
and such is my love,
O daughters of Jerusalem.
Where has your beloved gone,
O loveliest of women?
Where has he turned to
and we shall seek him with you?
He has climbed into the palm tree
and taken its fruit.

Je me lèverai maintenant et irai par la cité :
par les rues et places
je chercherai celui que mon âme aime ;
je l'ai cherché, mais ne l'ai point trouvé.
Je vous en adjure, filles de Jérusalem,
si vous trouvez mon ami,
signifiez-lui que je languis d'amour.

Qui est ton ami,
pour que tu en adjures ainsi ?
Mon ami est blanc et vermeil,
plus magnifique que dix mille.
Tel est mon désiré,
celui qui est mon ami,
ô filles de Jérusalem.
Où est allé ton ami,
ô la très belle entre les femmes,
Où s'est écarté ton ami
où devons-nous le chercher avec toi ?
Il est monté à la palme
et a empoigné ses fruits.

Nun werde ich aufstehen und zur Stadt gehen:
durch die Straßen und über die Plätze
ich werde jenen suchen, der meine Seele liebt;
ich suchte ihn, konnte ihn aber nicht finden.
Töchter aus Jerusalem, ich flehe euch an,
wenn ihr meinen Geliebten findet,
sagt ihm, dass ich mich nach ihm sehne.

Wer ist dieser Geliebte,
dass du uns so bedrängst?
Mein Geliebter ist strahlend und glänzend,
ein Auserwählter unter Tausenden.
So ist mein Geliebter,
mein Freund,
Töchter Jerusalems.
Wo ist dein Geliebter,
Oh Schönste aller Frauen?
Wohin ist er gegangen
wo sollen wir ihn mit dir suchen?
Er ist auf eine Palme gestiegen
und hat ihre Früchte genommen.





Collegium Vocale Gent

The year 2010 marked the fortieth anniversary of the founding of Collegium Vocale Gent by a group of student friends at the initiative of Philippe Herreweghe. The ensemble was one of the first to apply to vocal music the new insights into Baroque performing practice. Its approach based on careful attention to text and rhetoric ensured a transparent sound that propelled it to worldwide fame in just a few short years.

Over the course of time Collegium Vocale Gent has grown into a flexible ensemble with a broad repertoire from a range of periods and styles. Its greatest asset is its policy of assembling the optimal performing forces for each project. Thus Renaissance polyphony is given with a group of six to twelve singers. German Baroque music, and especially the vocal works of J. S. Bach, remains the ensemble's repertoire of choice. Today Collegium Vocale Gent prefers to perform this music with the same singers taking both the choral and the solo parts. The ensemble also appears more and more frequently as a symphonic choir in the Classical, Romantic and modern oratorio repertoire.

Under the direction of Philippe Herreweghe, Collegium Vocale Gent has built up a large discography of more than eighty recordings. Since 2010 the ensemble has recorded for Herreweghe's label φ (PHI).

Collegium Vocale Gent receives support from the Flemish Community, the Province of East Flanders, and the City of Ghent. In 2011 the ensemble was named European Union Ambassador.

www.collegiumvocale.com

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe was born in Ghent, where he studied at the university while training as a pianist with Marcel Gazelle. He also began to conduct at this time, and in 1970 founded Collegium Vocale Gent. His innovative approach attracted the attention of Nikolaus Harnoncourt and Gustav Leonhardt, who invited him to collaborate on their recording of the complete Bach cantatas.

In 1977 he founded the ensemble La Chapelle Royale in Paris. From 1982 to 2002 he was artistic director of the Académies Musicales de Saintes. During this period he created a number of different ensembles, including the Ensemble Vocal Européen, which specialises in Renaissance polyphony, and the Orchestre des Champs-Élysées, founded in 1991 with the aim of bringing new lustre to the Romantic and pre-Romantic repertoire using authentic instruments. At the invitation of the prestigious Accademia Chigiana of Siena, Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent are currently working on the formation of a large symphonic chorus on a pan-European scale.

Constantly seeking new musical challenges, Philippe Herreweghe has also been active for some years in the core symphonic repertoire, from Beethoven to Mahler. He has been principal conductor of the Royal Flemish Philharmonic (deFilharmonie) since 1997, and in 2008 was appointed guest conductor of the Netherlands Radio Chamber Philharmonic (Radio Kamer Filharmonie). He is also in great demand as a guest conductor with such formations as the Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, the Gewandhausorchester Leipzig, and the Mahler Chamber Orchestra.

Over the years, he has amassed an extensive discography of more than one hundred recordings on the Harmonia Mundi France, Virgin Classics and PentaTone labels. In 2010 he founded his own label φ (PHI) in order to build a rich and varied catalogue in complete artistic freedom.

Philippe Herreweghe's consistent artistic vision and commitment have earned him a number of important distinctions. In 1990 the European music press named him Musical Personality of the Year. He received an honorary doctorate from the Catholic University of Leuven in 1997 and was appointed Chevalier de la Légion d'Honneur in 2003. Most recently, in 2010, the city of Leipzig awarded him its Bach-Medaille for his outstanding services to the music of Bach.

Collegium Vocale Gent

Il y a plus de quarante ans aujourd'hui qu'à l'initiative de Philippe Herreweghe, un groupe d'étudiants liés d'amitié décida de fonder le Collegium Vocale Gent. L'ensemble sera un des premiers à appliquer à la musique vocale la vision nouvelle qui s'était fait jour dans l'interprétation de la musique baroque. Leur approche, partant du texte authentique et d'une recherche rhétorique approfondie, suscita une palette sonore transparente qui donna en quelques années au Collegium une réputation internationale.

Depuis, le Collegium Vocale Gent s'est développé en un ensemble flexible, au répertoire large couvrant diverses périodes stylistiques. Son atout principal est ainsi qu'un effectif optimal peut être rassemblé pour chaque projet. La musique de la Renaissance est exécutée par un ensemble de six à douze chanteurs. La musique baroque allemande, en particulier les œuvres vocales de J.S. Bach, reste un répertoire de prédilection. Aujourd'hui, le Collegium Vocale Gent l'interprète de préférence avec un ensemble dont les chanteurs endossent aussi bien les parties solistes que les parties chorales. Enfin, le Collegium Vocale Gent se consacre de plus en plus au répertoire classique, romantique et contemporain de l'oratorio avec orchestre.

Sous la direction de Philippe Herreweghe, le Collegium Vocale Gent a bâti une discographie considérable de plus de quatre-vingts enregistrements. Depuis 2010, elle se poursuit avec le label φ (PHI) de Philippe Herreweghe.

Le Collegium Vocale Gent bénéficie du soutien de la Communauté flamande, de la Province de Flandre Orientale et de la Ville de Gent (Gand). En 2011, l'ensemble est devenu Ambassadeur de l'Union Européenne.

www.collegiumvocale.com

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe est né à Gand et a cumulé des études universitaires et une formation de piano auprès de Marcel Gazelle. Il a commencé à diriger dès cette époque, fondant le Collegium Vocale Gent en 1970. Nikolaus Harnoncourt et Gustav Leonhardt remarquèrent rapidement l'originalité de son approche interprétative et l'invitèrent à participer à leur enregistrement intégral des cantates de J.S. Bach.

En 1977, Philippe Herreweghe fonda à Paris La Chapelle Royale. De 1982 à 2002, il a été directeur des Académies Musicales de Saintes. Durant cette période il a fondé plusieurs ensembles parmi lesquels l'Ensemble Vocal Européen, spécialisé dans la polyphonie de la Renaissance, et l'Orchestre des Champs-Élysées, porté sur les fonts baptismaux en 1991 pour ressusciter le répertoire romantique et préromantique sur instruments originaux. À l'invitation de la prestigieuse Accademia Chigiana (Sienne), Philippe Herreweghe travaille en compagnie du Collegium Vocale Gent à la constitution d'un grand chœur symphonique de niveau européen.

Toujours à la recherche de nouveaux défis musicaux, Philippe Herreweghe est depuis quelque temps très actif dans le répertoire symphonique de Beethoven à Mahler. Depuis 1997, il est chef principal à la Filharmonie (Orchestre Philharmonique des Flandres, Anvers) et, depuis 2008, chef invité à la Radio Kamer Filharmonie des Pays-Bas. En outre, il est invité par de nombreux orchestres tels que le Concertgebouworkest Amsterdam, le Gewandhausorchester de Leipzig et le Mahler Chamber Orchestra.

Philippe Herreweghe est à la tête d'une discographie impressionnante de plus de cent enregistrements parus sous les labels Harmonia Mundi France, Virgin Classics et PentaTone. En 2010, il a fondé son propre label ϕ (PHI) afin de jouir d'une liberté complète dans la constitution d'un catalogue varié.

Par la cohérence de sa vision artistique et son engagement, Philippe Herreweghe s'est vu distinguer à de nombreuses reprises. En 1990 il a été désigné Personnalité Musicale de l'Année par la presse musicale européenne. En 1997, il a été fait docteur *honoris causa* de la KUL (Université Catholique de Louvain) et, en 2003, Chevalier de la Légion d'Honneur en France. Enfin, en 2010, la ville de Leipzig lui a décerné sa médaille Bach en récompense de son action comme interprète de J.S. Bach.

Collegium Vocale Gent

Im Jahre 2010 feierte das Collegium Vocale Gent sein vierzigjähriges Jubiläum – es wurde 1970 von einer Gruppe befreundeter Studenten auf Initiative von Philippe Herreweghe gegründet und gehörte zu den ersten Vokalensembles, die die neuen Erkenntnisse über barocke Aufführungspraxis umsetzten. Die textorientierte und rhetorische Annäherung führte zu dem transparenten Klang, der dem Ensemble in wenigen Jahren zu Weltruhm verhalf.

Inzwischen ist das Collegium Vocale Gent zu einem flexiblen Ensemble mit einem breiten Repertoire aus verschiedenen Stilperioden gewachsen. Sein größter Trumpf ist die Möglichkeit, für jedes Projekt die optimale Besetzung zusammen stellen zu können. Musik aus der Renaissance wird zum Beispiel von einer Gruppe von 6 bis 12 Sängern aufgeführt. Die deutsche Barockmusik, insbesondere die von J.S. Bach, bleibt stets das Aushängeschild des Ensembles. Heute führt das Collegium diese Musik mit einem kleinen Ensemble auf, in dem die Sänger sowohl die Chor- als auch die Solopartien übernehmen. Darüber hinaus spezialisiert sich das Collegium Vocale Gent immer mehr auf dem Gebiet des romantischen, modernen und zeitgenössischen Oratoriums.

Das Collegium Vocale Gent verfügt über eine umfangreiche Diskographie – unter der Leitung von Philippe Herreweghe entstanden über 80 Einspielungen. Seit 2010 produziert das Ensemble die Aufnahmen unter dem Label φ (PHI) von Philippe Herreweghe.

Das Collegium Vocale Gent wird von der Flämischen Gemeinde, der Provinz Ost-Flandern und der Stadt Gent unterstützt. 2011 wurde das Ensemble Botschafter der Europäischen Union.

www.collegiumvocale.com

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe wurde in Gent geboren, wo er neben seinem Universitätsstudium bei Marcel Gazelle Klavier studierte. Parallel dazu begann er zu dirigieren und gründete 1970 das Collegium Vocale Gent. Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt bemerkten seine außergewöhnliche, innovative Herangehensweise und baten ihn, an der Gesamteinspielung von Bachs Kantatenwerk mitzuwirken.

1977 gründete Philippe Herreweghe in Paris das Ensemble La Chapelle Royale. Von 1982 bis 2002 war er künstlerischer Direktor der Académies Musicales de Saintes. In dieser Zeit gründete er verschiedene Ensembles, darunter das Ensemble Vocal Européen, spezialisiert auf Renaissancepolyphonie, und das Orchestre des Champs-Élysées, das er 1991 mit der Absicht ins Leben rief, das romantische und vorromantische Repertoire auf Originalinstrumenten zu spielen. Auf Einladung der berühmten Accademia Chigiana (Siena) arbeitet Philippe Herreweghe gemeinsam mit dem Collegium Vocale Gent am Aufbau eines großen symphonischen Chores auf europäischem Niveau.

Immer auf der Suche nach neuen Herausforderungen, beschäftigt sich Philippe Herreweghe seit einiger Zeit intensiv mit dem großen symphonischen Repertoire von Beethoven bis Mahler. Seit 1997 ist er Musikdirektor von deFilharmonie (Royal Flemisch Philharmonic), seit 2008 ist er fester Gastdirigent der Radio Kamer Filharmonie der Niederlande. Darüber hinaus ist Herreweghe ein viel gefragter Gastdirigent beim Concertgebouworkest Amsterdam, beim Gewandhausorchester (Leipzig) und beim Mahler Chamber Orchestra.

Philippe Herreweghe nahm im Laufe der Jahre für die Labels Harmonia Mundi France, Virgin Classics und PentaTone mehr als 100 CDs auf. 2010 gründete Herreweghe sein eigenes Label φ (PHI), um künstlerisch ganz frei einen breiten, vielfältigen Katalog aufzubauen. Herreweghe erhielt für seine künstlerische Vision und sein Engagement zahlreiche Auszeichnungen. 1990 wurde er von der europäischen Musikpresse als Musikerpersönlichkeit des Jahres ausgezeichnet, 1997 wurde er zum Ehrendoktor der Katholischen Universität Löwen ernannt, 2003 erhielt er in Frankreich den Titel des Chevalier de la Légion d'Honneur. 2010 verlieh ihm die Stadt Leipzig die Bachmedaille für seine großen Verdienste als Bachinterpret.

Collegium Vocale Gent

In 2010 was het veertig jaar geleden dat een groep bevriende studenten op initiatief van Philippe Herreweghe besliste om het Collegium Vocale Gent op te richten. Het ensemble paste als één van de eerste de nieuwe inzichten inzake de uitvoering van barokmuziek toe op vocale muziek. De tekstgerichte en retorische aanpak zorgde voor een transparant klankidoom, waardoor het ensemble in nauwelijks enkele jaren wereldfaam verwierf.

Ondertussen is Collegium Vocale Gent uitgegroeid tot een flexibel ensemble met een repertoire uit verschillende stijlperiodes. De grootste troef is dat voor elk project een geoptimaliseerde bezetting bijeen gebracht wordt. Muziek uit de renaissance wordt uitgevoerd door een ensemble van zes tot twaalf zangers. De Duitse barokmuziek, in het bijzonder de vocale werken van J. S. Bach, blijft een kroondomein. Vandaag brengt Collegium Vocale Gent deze muziek bij voorkeur met een ensemble waarin de zangers zowel de koor- als de solopartijen voor hun rekening nemen. Meer en meer legt Collegium Vocale Gent zich in symfonische koorbezetting ook toe op het klassieke, romantische en hedendaagse oratoriumrepertoire.

Collegium Vocale Gent bouwde onder leiding van Philippe Herreweghe een omvangrijke discografie uit met meer dan 80 opnamen. Sinds 2010 maakt het ensemble opnamen voor het label φ (PHI) van Philippe Herreweghe.

Collegium Vocale Gent geniet de steun van de Vlaamse Gemeenschap, de Provincie Oost-Vlaanderen en de Stad Gent. In 2011 werd het ensemble Ambassadeur van de Europese Unie.

www.collegiumvocale.com

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe werd geboren in Gent en combineerde er zijn universitaire studies met een opleiding piano bij Marcel Gazelle. In dezelfde periode begon hij te dirigeren en in 1970 richtte hij het Collegium Vocale Gent op. Nikolaus Harnoncourt en Gustav Leonhardt merkten zijn uitzonderlijke benaderingswijze op en nodigden hem uit om mee te werken aan hun opnames van de integrale Bachcantates.

In 1977 richtte Philippe Herreweghe in Parijs het ensemble La Chapelle Royale op. Van 1982 tot 2002 was hij artistiek directeur van de Académies Musicales de Saintes. In die periode creëerde hij verschillende ensembles, waaronder het Ensemble Vocal Européen, gespecialiseerd in renaissancepolyfonie, en het Orchestre des Champs-Élysées, opgericht in 1991 met als bedoeling het romantische en preromantische repertoire opnieuw te laten schitteren op originele instrumenten. Op uitnodiging van de prestigieuze Accademia Chigiana (Siena) werkt Philippe Herreweghe, samen met Collegium Vocale Gent, aan de uitbouw van een groot symfonisch koor op Europees niveau.

Steeds op zoek naar muzikale uitdagingen is Philippe Herreweghe sinds enige tijd actief in het grote symfonische repertoire van Beethoven tot Mahler. Sinds 1997 engageert hij zich als hoofddirigent van de Filharmonie (Royal Flemish Philharmonic), en sinds 2008 is hij vaste gastdirigent van de Radio Kamer Filharmonie in Nederland. Bovendien wordt hij vaak gevraagd als gastdirigent bij orkesten zoals het Concertgebouworkest Amsterdam, het Gewandhausorchester (Leipzig) en het Mahler Chamber Orchestra.

Philippe Herreweghe bouwde in de loop der jaren bij de labels Harmonia Mundi France, Virgin Classics en PentaTone een uitgebreide discografie uit met meer dan 100 opnamen. In 2010 richtte hij zijn eigen label ϕ (PHI) op om in volledige artistieke vrijheid een rijke en gevarieerde catalogus uit te bouwen.

Omwille van zijn consequente artistieke visie en engagement werd Philippe Herreweghe meerdere malen onderscheiden. In 1990 werd hij door de Europese muziekers uitgeroepen tot Muzikale Persoonlijkheid van het Jaar. In 1997 kreeg hij een eredoctoraat van de Katholieke Universiteit Leuven en in 2003 kreeg hij in Frankrijk de titel Chevalier de la Légion d'Honneur. In 2010 tenslotte kreeg hij van de stad Leipzig de Bach-Medaille voor zijn grote verdienste als Bachuitvoerder.

R Equiem æ ter nam, & lux perpe tu.

a, & lux per pe tu a lu ce at e is.

Ky ri e e lei fon. Ky ri e e lei fon.

R Equiem æternam do na e is Do-

mi ne, & lux perpe tu a lu ce at e is.

Ky ri e e leifon. Ky ri e e leifon.

R Equiem æter nam do na e is Do mi-

ne, & lux perpe tu a lu ce at e is.

Ky ri e e lei fon. Ky ri e e lei fon.

R Equiem æ ter

pe tu a, & lux per pe tu a lu ce at

Christe e lei fon. Ky ri e

R Equiem æ ter nam

ne, & lux perpetu a, & lux per pe tu a

Ky ri e e lei fon.

R Equiæ æter

mi ne, & lux perpe tu a, & lux

Also available



LPH 001
Gustav Mahler
Symphonie Nr. 4
Rosemary Joshua,
Orchestre des Champs-Élysées,
Philippe Herreweghe



LPH 002
Johann Sebastian Bach
Motets, BWV 225-230
Collegium Vocale Gent,
Philippe Herreweghe



LPH 003
Johannes Brahms
Werke für Chor und Orchester
Ann Hallenberg, Orchestre des Champs-Élysées,
Collegium Vocale Gent,
Philippe Herreweghe



LPH 004
Johann Sebastian Bach
Missa in h-moll, BWV 232
Collegium Vocale Gent,
Philippe Herreweghe

This is an

outhere

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

The labels of the Outhere Group:



Full catalogue
available here

At the cutting edge
of contemporary
and medieval music



RICERCAR

Full catalogue
available here

30 years of discovery
of ancient and baroque
repertoires with star performers



Gems, simply gems



FUGA LIBERA

Full catalogue
available here

From Bach to the future...



Full catalogue
available here

The most acclaimed
and elegant Baroque label



R E C O R D S

Full catalogue
available here

A new look at modern jazz



Full catalogue
available here

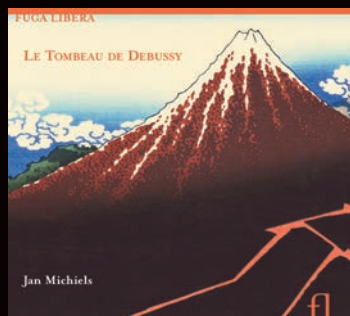
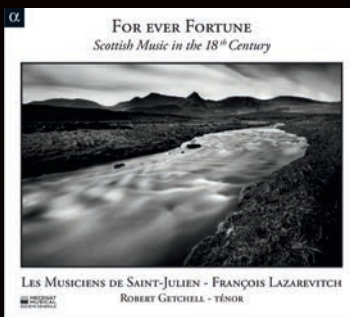
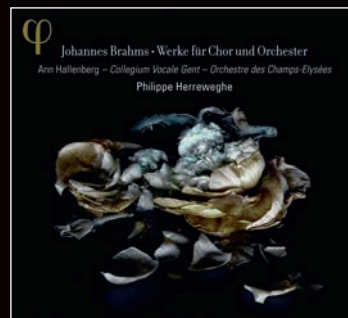
Philippe Herreweghe's
own label



Full catalogue
available here

Discovering
new French talents

Here are some recent releases...



[Click here for more info](#)

outhere

-IDOL-
INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE