

DIVINE THEATRE
SACRED MOTETS BY
GIACHES DE WERT
stile antico

GIACHES DE WERT (1535-1596)

DIVINE THEATRE SACRED MOTETS

1	Gaudete in Domino <i>a 5 (tutti)</i>	1'32
2	Hoc enim sentite in vobis <i>a 5 (tutti)</i>	7'33
3	Saule, Saule <i>a 8 (KA, HA, EA, EH, AG, AT, MOD, TF)</i>	3'46
4	Vox in Rama audita est <i>a 5 (tutti)</i>	4'46
5	Amen, amen dico vobis <i>a 5 (tutti)</i>	5'51
6	Egressus Jesus <i>a 7 (KA, RH, KS, EA, AG, AT, TF)</i>	6'09
7	Peccavi super numerum <i>a 6 (tutti)</i>	8'07
8	O Crux ave, spes unica <i>a 5 (tutti)</i>	3'40
9	Ascendente Jesu in naviculam <i>a 6 (RH, EH, EA, AG, AT, TF)</i>	5'03
10	Virgo Maria hodie ad coelum <i>a 6 (tutti)</i>	4'54
11	Quiescat vox tua a ploratu <i>a 6 (KS, EA, AG, JC, WD, TF)</i>	7'23
12	Deus iustus, et salvans <i>a 6 (tutti)</i>	3'02
13	O altitudo divitiarum <i>a 6 (tutti)</i>	5'26

STILE ANTICO

Helen Ashby (HA), Kate Ashby (KA), Rebecca Hickey (RH), *sopranos*
Emma Ashby (EA), Eleanor Harries (EH), Katie Schofield (KS), *altos*
Jim Clements (JC), Andrew Griffiths (AG), Benedict Hymas (BH), Ashley Turnell (AT), *tenors*
Will Dawes (WD), Thomas Flint (TF), Matthew O'Donovan (MOD), *basses*

Les premières années de la vie de Giaches de Wert sont assez mal documentées. Il naquit en 1535 dans la région d'Anvers - peut-être à Weert, petit village situé entre les villes d'Anvers et de Gand – mais son existence suivit très tôt un cours plus italien que flamand. Recruté pour la maîtrise de la marquise de Padulla, il partit très jeune pour l'Italie. Adolescent, il passa au service d'une branche secondaire de la famille Gonzague, à Novellara, mais ne tarda pas à tisser des liens avec les cours ducaux voisines de Mantoue - dont le souverain, le pieux et dévot duc Guglielmo Gonzaga (Guillaume Gonzague), témoignait d'un vif intérêt pour la musique sacrée, et de Ferrare – qui devait sa renommée musicale au mécénat de la famille d'Este. À Ferrare, le grand madrigaliste Cipriano de Rore eut une influence considérable sur le musicien flamand. Après un bref passage à Milan, le jeune homme revint à Mantoue en 1565. Il entra au service du duc Guillaume en qualité de *maestro di cappella* de la nouvelle chapelle Sainte-Barbara où se déroula toute sa carrière. Il n'en continua pas moins à entretenir des liens (d'abord musicaux puis, à la fin des années 1580, personnels) avec la cour de Ferrare, dont l'intense et dynamique vie musicale offrait certainement un dérivatif bienvenu à l'ambiance sévère de celle de Mantoue.

Hier comme aujourd'hui, Giaches de Wert doit sa renommée à ses qualités de madrigaliste et son influence sur Monteverdi est reconnue. Les deux compositeurs se côtoyèrent d'ailleurs pendant quelques années à la cour de Mantoue, vers la fin de la vie de Wert. De fait, dans sa célèbre défense de la musique de son frère, Giulio Cesare Monteverdi cite le compositeur d'origine flamande parmi les éminents représentants de la *seconda prattica*. La musique sacrée de Wert, vaste corpus au style très personnel, est moins connue. Les trois recueils de motets publiés de son vivant en constituent un bel échantillon représentatif. Les deuxième et troisième volumes, tous deux parus en 1581, comportent des œuvres à cinq mais surtout à six voix et témoignent de manière saisissante d'une grande singularité et d'une imagination audacieuse pour un compositeur de musique sacrée. Les œuvres de ce programme sont extraites de ces deux volumes.

Le choix des textes, le plus souvent puisés directement dans le Nouveau Testament et non dans les sources liturgiques traditionnelles, est frappant. L'explication se trouve peut-être dans les pratiques liturgiques inhabituelles en usage à Sainte-Barbara. Fervent partisan des réformes de la musique religieuse associée au rite tridentin, compositeur lui-même, le duc Guillaume entretenait une correspondance régulière avec Palestrina. Il avait réussi à négocier auprès du Pape l'usage d'une liturgie particulière à Sainte-Barbara, permettant une mise en musique polyphonique de certains passages du service divin généralement parlés ou chantés : cette autorisation n'était pas une mince affaire à une époque où l'élan de la réforme tridentine poussait plutôt vers une standardisation de la liturgie et de la pratique. Quelles que soient les raisons de ses choix de textes, il est indéniable que nombre d'entre eux parlaient à ses talents de madrigaliste, soit par leur extravagance haute en couleur, soit par leur tristesse émouvante. Dans le domaine de la musique religieuse, peu de contemporains de Wert ont su combiner comme lui la clarté textuelle, le décorum et la concision adoptés par le Concile de Trente avec les techniques les plus radicales du figuralisme et de la dramatisation musicale qui commençaient à pointer dans le madrigal.

Dans l'expression de la joie et la tristesse, la stylisation est à son comble. Le bref motet à cinq voix qui ouvre le programme, *Gaudete in Domino*, est une invitation à la joie caractérisée par une formule ascendante et une ornementation de plus en plus foisonnante au fil de l'œuvre. Un élan maniériste similaire anime *Amen, amen dico vobis*, qui joue du contraste entre de longues suites de très émouvantes dissonances dans le plus strict *stile antico* pour dépeindre la tristesse, et une écriture plus chantournée, en valeurs nettement plus brèves pour traduire la joie. Une technique comparable est utilisée dans la deuxième partie du sombre *Quiescat vox tua*, dont le texte met plusieurs fois en parallèle la tristesse présente et la félicité future. La tristesse est encore plus somptueusement traduite dans le célèbre *Vox in Rama*. Wert exploite à fond le contraste entre deux motifs chromatiques, chacun caractérisant une partie du motet. L'un, descendant, souligne les pleurs de Rachel. L'autre, ascendant, tente d'élever la musique vers un univers harmonique porteur d'espoir, sans toutefois y parvenir – belle représentation inspirée de l'attitude de Rachel et de sa souffrance inconsolable.

Toutefois, l'œuvre qui plonge l'auditeur au cœur de l'émotion est certainement *Peccavi super numerum*. Méditation sur la culpabilité et les conséquences du péché, le texte s'appuie sur la Prière de Manassé (livre de l'Ancien Testament, considéré comme apocryphe) et le Psaume 51 (ou 50, selon la Vulgate), immortalisé par le fameux *Miserere* d'Allegri. Dans l'ensemble, Wert réfrène ses tendances madrigalistes et livre une œuvre polyphonique à six voix d'une grande complexité. L'usage occasionnel de procédés rhétoriques (homophonie et répétitions à l'apogée de l'émotion) et la maîtrise du traitement harmonique soulignent puissamment les inflexions émotionnelles du texte. Le figuralisme est subtil : une gamme chromatique ascendante au pas indécis accompagne l'hésitation du pénitent qui ose à peine lever les yeux vers le ciel ; un "serrement de cœur" conclut chaque partie sur les mots "et malum coram te feci". Seuls les rythmes croisés fortement contrastés de "quoniam irritavi iram suam" évoquent l'univers madrigalesque.

Les textes narratifs tirés des Évangiles et des Actes des Apôtres sont prétextes à maints dialogues et font appel à un grand nombre de voix : huit dans *Saule, Saule* et sept dans *Egressus Jesus*. Dans la première œuvre, Wert élimine toute narration pour ne garder que le dialogue entre Jésus et Saül sur le chemin de Damas. S'il utilise la technique de la polychoralité – un groupe SATB pour Jésus, l'autre pour Saül – jamais il ne s'enferme aveuglément dans ce système : à peine chaque phrase du dialogue est-elle énoncée (généralement en homophonie) par le chœur approprié qu'il introduit les autres voix en contrepoint pour donner plus d'intensité et d'intérêt aux phrases plus longues. Les voix disparaissent ensuite puis reparaissent au moment voulu, pour énoncer la phrase suivante. Dans *Egressus Jesus*, les sept voix sont groupées en un quatuor grave, auquel sont assignés les paroles de Jésus et les plus longs passages narratifs, et un quatuor aigu pour les paroles de la Cananéenne (un ténor se partage entre les deux groupes). Narration et dialogue sont déclamés avec concision et clarté dans une écriture syllabique, toujours homophone à l'exception de la dernière phrase de Jésus, sublimée dans un contrepoint à sept voix.

Chaque détail d'*Ascendente Jesu*, le plus célèbre de ces motets narratifs, est fortement dramatisé dès le début : un motif ascendant un peu gauche accompagne l'embarquement de Jésus et de ses disciples ; l'orage gronde dans l'animation d'un motif de notes répétées, et quand les vagues menacent de faire chavirer le bateau, les syncopes sont si prononcées que la musique semble perdre toute stabilité rythmique. L'attitude presque choquante de Jésus dormant au milieu de la tempête trouve un écho dans le "scandale" de quintes parallèles descendantes interdites que seuls légitiment des croisements de voix pour le moins assez peu subtils. La même technique, reprise sur un intervalle descendant plus étendu, dépeint la frayeur des disciples et leurs appels au secours. Une fois le danger écarté, la douceur des résolutions du "grand calme" est sublime.

Si la postérité a surtout retenu le compositeur pour ses motets expérimentaux, ses œuvres polyphoniques plus conventionnelles sont de belle facture et mériteraient d'être plus largement connues. *Virgo Maria hodie*, rayonnant motet à six voix pour la fête de l'Assomption, est une magnifique création qui appelle l'univers sonore de Palestrina par sa texture en imitation et sa mise en musique syllabique du texte. Le bref motet *Deus iustus et salvans* est encore plus resplendissant. L'imitation serrée, tantôt à l'intérieur d'une voix, tantôt entre des groupements de voix, crée une texture foisonnante absolument fascinante.

Les motets apparemment plus traditionnels recèlent parfois des surprises et trahissent un compositeur débordant d'énergie, impatient de tout essayer. *Hoc enim sentite in vobis*, à cinq voix, décline brillamment une épître assez longue. Si l'ouverture est conventionnelle (un peu à la manière de Clemens), l'affinité du compositeur pour le texte est évidente. La première partie est d'une simplicité désarmante jusqu'à ce que le déroulement des idées motiviques soit stoppé net par le choc brutal de la déclaration "usque ad mortem crucis", énoncée dans la soudaine austérité de valeurs longues. La notation de la deuxième partie, en valeurs deux fois plus courtes, suggère un tempo plus rapide, approprié à la résurrection et la glorification de Jésus – les traits de croches abondent et le figuralisme (comme l'inflexion mineure qui accompagne la génuflexion, ou le vigoureux trait descendant sur "et inferorum") redevient prédominant.

L'atmosphère de *O crux, ave*, à cinq voix, est plus dévotionnelle que dramatique et l'intensité est soigneusement contrôlée par l'usage subtil de la tessiture. Le traitement expressif du mot *passionis* est frappant : évitant les dissonances les plus prévisibles, Wert surprend l'auditeur avec une séquence descendante de sanglots où les consonances "faibles" sur les temps les plus forts alternent avec des retards d'accords de quarte et sixte.

Nombre de ces caractéristiques musicales se retrouvent dans la grandiose composition à six voix sur la doxologie de saint Paul (Romains 11) qui clôt ce programme. Après un motif initial ascendant couvrant l'intervalle d'une dixième ('altitudo' signifie aussi bien 'profondeur' que 'hauteur'), Wert représente la sagesse et la connaissance divines de la manière la plus académique possible, en composant un contrepoint serré traversé d'imitation et d'inversion strictes. Au début de la deuxième partie, l'argument de Paul – "Qui a été son conseiller ?" (c'est-à-dire : "Qui a connu la pensée du Seigneur ?") est brillamment souligné par une suite de quintes parallèles d'une troublante flagrance, comme si le compositeur défiait l'auditeur de le critiquer ! Mais c'est bien Wert qui a bien le dernier mot car aucune faute technique n'est à lui reprocher : un habile croisement des voix garantit le respect des règles contrapuntiques. De la part d'un chef de chœur dont les chanteurs n'hésitaient pas à saper l'autorité (allant jusqu'à séduire son épouse), qui sait si cette bravade musicale, au fond, n'était pas plus qu'une simple plaisanterie ?

MATTHEW O'DONOVAN
Traduction : Geneviève Bégou

Little is known about the early life of Giaches de Wert, except that he was born in 1535 somewhere in the region of Antwerp or Ghent (perhaps in the small village of Weert between the two cities). From his youth, however, his world was more Italian than Flemish: as a child he was taken to Italy to be one of the Marchesa of Padulla's choristers. In his mid-teens he moved to serve an offshoot of the Gonzaga family at Novellara, but soon made connections with the nearby ducal courts of Mantua – where the devout Duke Guglielmo Gonzaga had a particularly keen interest in church music – and Ferrara, long famed for its musical prestige thanks to the patronage of the Este family, where he was influenced by the madrigalist Cipriano de Rore. After a short spell in Milan, he returned to Mantua in 1565 as *maestro di cappella* in Duke Guglielmo's recently completed chapel of Santa Barbara. There he was to remain for the rest of his life, though not without maintaining connections (both musical and, during the mid-late 1580s, romantic) with the court at Ferrara, where the lively musical life must have been a welcome distraction from his not always happy existence at the Mantuan court.

His fame, both during his lifetime and since, has rested most strongly on his achievements as a madrigalist. As such he is often cited as a significant influence on Monteverdi, with whom he overlapped at the Mantuan court during his latter years; indeed, Wert was listed as an exponent of the *seconda prattica* in Giulio Cesare Monteverdi's famous defence of his brother's music in 1607. Less well known, however, is his significant and highly individual corpus of church music, of which his three published motet collections contain a fine representative sample. The second and third of these volumes, both published in 1581 and containing five-voice and (chiefly) six-voice works, stand as the most striking testament to his individuality and bold imagination as a church composer, and provide the source for the works in the present programme.

One of the most arresting features of the motets in these two publications is their choice of texts: a significant majority are taken directly from the New Testament, rather than from traditional liturgical sources. One reason for this may be to do with the unusual liturgical practices at Santa Barbara. Guglielmo, an avid supporter of the Tridentine church music reforms, was himself a composer and a regular correspondent with Palestrina, and had managed to negotiate with the Pope to use his own liturgy at Santa Barbara. This allowed for polyphonic settings of parts of the service which would normally be spoken or intoned: no mean feat at a time when the Tridentine winds were blowing for the standardisation of liturgy and practice. Whatever the reasons for Wert's choices of text, there is no doubt that many of them played to his madrigalian strengths as an imaginative and vivid text setter, whether flamboyantly dramatic or sorrowfully affecting. Indeed, Wert, perhaps like no other composer of his day, seems to combine in his church music the textual clarity, decorum and conciseness espoused by the Council of Trent with something of the dynamic, radical techniques of word-painting and musical dramatisation which were being pioneered in the realm of madrigal composition.

Themes of joy and sorrow call forth the most stylised treatment. The joyfulness exhorted in the five-part *Gaudete in Domino* which opens the programme is characterised by a rising point and ever-increasing floridity and vigour as the short motet progresses. *Amen, amen dico vobis* displays this same Mannerist impulse, contrasting long, drawn-out strings of richly affecting dissonances in the strict *stile antico* to depict sorrow with more ornate writing in markedly shorter note values to describe joy. A comparable technique is used in the second part of the predominantly sombre *Quiescat vox tua*, where the text suggests several contrasts between present sorrow and future joy. Even richer depictions of sorrow are put to use in perhaps Wert's most celebrated sacred work, *Vox in Rama*: here Wert contrasts a descending chromatic point, depicting Rachel weeping, with an ascending chromatic one in the last section which somehow tries to pull the music into a more hopeful harmonic sphere but fails – an imaginative depiction of her refusal to be consoled.

If any piece takes us to the emotional heart of the programme, however, it is surely *Peccavi super numerum*. The text is a meditation on the guilt and consequences of sin taken from the apocryphal 'Prayer of Manasseh' and Psalm 51 (Vulgate 50), most famous in its legendary setting by Allegri. For the most part, Wert eschews his more madrigalian tendencies here, writing a piece of involved six-part polyphony in which the occasional use of rhetorical devices (such as the use of homophony and repetition at key points of emotional intensity) and masterful harmonic treatment underscore powerfully the emotional inflections of the text. Where word-painting occurs it is more subtle, such as the tentative rising chromatic scale as the penitent hardly dares to cast his eyes to heaven, or the 'sinking feeling' of 'et malum coram te feci' which closes each part. Only the sharply opposing cross-rhythms of 'quoniam irritavi iram suam' call forth anything approaching a madrigalian response.

Narrative texts from the Gospels and Acts find Wert handling large quantities of spoken dialogue – for which he calls upon larger numbers of voice parts: eight in *Saule, Saule* and seven in *Egressus Jesus*. In the former, all narration has been removed, leaving only the spoken dialogue of Jesus' exchange with Saul on the road to Damascus. Wert uses polychoral technique to present the two 'voices' – one SATB group for Jesus and the other for Saul – but he doesn't stick slavishly to his groupings: once each line of dialogue has begun (usually in homophony) in the relevant choir, he introduces the other voices in counterpoint in order to add intensity and interest to the longer phrases, removing them again before they need to enter with their next line of speech. In *Egressus Jesus*, the seven voice parts are grouped into a lower-voice quartet, conveying the words of Jesus and the longer passages of narration, and an upper-voice quartet for the words of the Canaanite woman (with one tenor singing in both quartets). Here the narration and dialogue are declaimed with concise clarity in a syllabic and mostly homophonic setting. The exception to this is Jesus' last phrase, in which Wert breaks out into ecstatic seven-part counterpoint.

The most celebrated of these narrative motets must be *Ascendente Jesu*, in which every detail is given highly dramatised treatment from the very start: Jesus and his disciples climb into the boat with an awkward rising point, the brewing storm appears in a lively repeated-note figure, and when the waves nearly swamp the boat, Wert introduces such extreme syncopation that the music seems to lose any sense of rhythmic stability. Jesus' shocking ability to sleep through such a storm is told us in somewhat outrageous 'forbidden' falling parallel fifths (made 'legal' only by a bit of unobtrusive part-crossing); the same technique is used over a larger falling interval to depict the disciples' fearful cries for help. After all is done, the gently resolving harmonies depicting the 'great calm' are sublime.

While it is perhaps little surprise that Wert is often remembered for his most experimental motets, his more conventional polyphony is also of the highest order and worthy of greater recognition. The radiant six-voice motet for the feast of the Assumption, *Virgo Maria hodie*, recalls Palestrina's sound-world with its imitative texture and tendency toward syllabic text-setting, but is no less a fine creation for that. Still more resplendent in texture is the short motet *Deus iustus et salvans*, where the closeness of the imitation – sometimes in individual voices and other times between groupings of voices – makes for a lusciously enveloping and inviting sound world.

Even motets which appear more traditional on the surface are not always what they seem: the impression is of a restless composer, impatient to try new things. The five-part motet *Hoc enim sentite in vobis* is in part an essay in making musical sense of a rather long epistle text. Although the opening is conventional (recalling Clemens, perhaps), Wert's sensitivity to the text stands out. The first part is disarmingly uneventful until its unfolding of motivic ideas is stopped in its tracks by the sheer scandal of the statement 'usque ad mortem crucis', presented with sudden starkness in long notes. By contrast, the second part is notated in half-length values, suggesting a faster tempo to represent Jesus' resurrection and glorification – quaver runs abound, and word-painting (such as the 'genuflection' towards flatter keys at the moment of knees bowing, or the vigorous descending quaver runs on the words 'et infernorum') once more becomes a more prominent feature.

In the five-part setting of *O crux, ave*, the mood is devotional rather than dramatic, and the intensity is carefully controlled by the use of tessitura. Wert's expressive handling of the word 'passionis' is striking: he avoids the most predictable dissonances where we would expect them, but instead creates a 'sobbing' descending sequence where 'weak' consonances on the strongest beats alternate with suspended 6-4 chords.

Many of these musical features are brought together in the grandiose, six-part setting of St Paul's doxology from Romans 11 which provides this programme's final tour de force. After an opening point spanning a rising tenth ('altitudo' means both 'depth' and 'height'), Wert proceeds to depict the divine wisdom and knowledge in as 'academic' a way as possible; his close-knit counterpoint includes both strict imitation and inversion. At the beginning of the second part, he invents a brilliant analogue for Paul's argument 'who has been his counsellor' – loosely, 'who can tell God how to do his job' – writing an apparently blatant set of parallel fifths, as if Wert is daring the listener to criticise him! The composer has the last laugh though, since there is technically no mistake: some deft part-crossing ensures that no rules are broken. For a choirmaster whose singers had at times made significant attempts to undermine his authority (going, in one instance, to the extent of having an affair with his wife) who knows whether such a note of defiance was entirely in jest?

MATTHEW O'DONOVAN

Über die früheste Kindheit von Giaches de Wert wissen wir nicht viel mehr, als dass er 1535 irgendwo in der Gegend von Antwerpen oder Gent geboren ist (vielleicht in dem zwischen den beiden Städten gelegenen Dörfchen Weert). Von Jugend an war sein Leben aber eher italienisch als flämisch geprägt: er kam als Kind nach Italien und wurde Sängerknabe am Hofe der Marchesa von Padula. Als Halbwüchsiger trat er in die Dienste eines Verwandten der Familie der Gonzaga in Novellara, knüpfte aber schon bald Beziehungen zu den nahegelegenen Höfen der Herzöge von Mantua – wo der fromme Herzog Guglielmo Gonzaga lebhaftes Interesse an der Kirchenmusik hatte – und Ferrara, das dank der Gönnerschaft der Familie der Este seit langem für sein glanzvolles Musikleben bekannt war; dort wurde der Madrigalkomponist Cipriano de Rore sein Lehrmeister. Nach einem kurzen Aufenthalt in Mailand kehrte er 1565 als *maestro di cappella* der gerade fertiggestellten Kapelle Santa Barbara des Herzogs Guglielmo nach Mantua zurück. Er blieb sein ganzes Leben lang dort, unterhielt aber auch Beziehungen zum Hof von Ferrara, der mit seinem lebhaften Musikleben sicherlich eine willkommene Abwechslung in seinem nicht immer ersprießlichen Dasein am Hof von Mantua war.

Der Ruhm, den er schon zu seinen Lebzeiten genoss und der bis heute fort dauert, ist in erster Linie in seinem Schaffen als Madrigalkomponist begründet. In dieser Eigenschaft wird er häufig als maßgeblich für die Entwicklung Monteverdis genannt, dessen Tätigkeit am Hof von Mantua sich mit den letzten Jahren seines dortigen Wirkens überschneidet; so wurde de Wert etwa in der berühmten Streitschrift von Giulio Cesare Monteverdi zur Verteidigung der Musik seines Bruders von 1607 als ein herausragender Vertreter der *seconda prattica* genannt. Weniger bekannt ist sein wegweisendes und stark persönlich geprägtes Kirchenmusikschaffen, für das sich in seinen drei im Druck erschienenen Motettensammlungen glanzvolle und charakteristische Beispiele finden. Die zweite und die dritte dieser Sammlungen fünf- und (hauptsächlich) sechsstimmiger Werke, beide 1581 erschienen, sind die bemerkenswertesten Zeugnisse seiner Originalität und seines überbordenden Einfallsreichtums als Komponist geistlicher Musik, und ihnen sind die Werke der vorliegenden Einspielung entnommen.

Ein hervorstechendes Merkmal der Motetten dieser beiden Publikationen ist die Auswahl der Texte: sie sind zum allergrößten Teil unmittelbar dem Neuen Testament entnommen und nicht den üblichen liturgischen Quellen. Ein Grund dafür könnte die ungewöhnliche liturgische Praxis an Santa Barbara gewesen sein. Guglielmo, ein leidenschaftlicher Befürworter der Tridentinischen Kirchenmusikreformen, war selbst Komponist und stand in regelmäßigem Briefwechsel mit Palestrina, und er hatte beim Papst die Genehmigung erwirkt, an Santa Barbara seine eigene Liturgie einzuführen.

Es konnten so Teile des Gottesdienstes in polyphonen Vertonungen gesungen werden, die sonst gesprochen oder psalmierend wiedergegeben wurden: das war ein nicht zu unterschätzendes Zugeständnis zu einer Zeit, als die Bestrebungen des Tridentiner Konzils auf die Standardisierung der Liturgie und der liturgischen Praxis gerichtet waren. Nach welchen Gesichtspunkten auch immer de Wert die Texte ausgewählt hat, feststeht, dass viele von ihnen bestens geeignet waren, seine Stärken als Madrigalkomponist mit einer großen Begabung für einfallsreiche und lebendige Textvertonung zur Geltung zu bringen, sei es klangmächtig und dramatisch oder schmerzvoll und ergreifend. Offenbar hat es de Wert wie kein anderer Komponist seiner Zeit verstanden, in seiner Kirchenmusik die Textverständlichkeit, die würdevolle Zurückhaltung und Prägnanz, wie sie vom Tridentiner Konzil gefordert wurden, mit Elementen der kraftvollen und grundlegend neuen Verfahren der Wortausdeutung und musikalischen Dramatisierung zu verbinden, die sich auf dem Gebiet der Madrigalkomposition gerade durchzusetzen begannen.

Die Thematik von Freude und Trauer verlangt äußerste Stilisierung. Die Fröhlichkeit, zu der das fünfstimmige *Gaudete in Domino* auffordert, mit dem das Programm eröffnet wird, ist durch ein aufsteigendes Motiv und die im Verlauf der kurzen Motette stetig zunehmende Figuration und Lebhaftigkeit charakterisiert. *Amen, amen dico vobis* arbeitet mit demselben manieristischen Impuls und kontrastiert lange Bogenstriche mit tief berührenden Dissonanzen im strengen *stile antico* zur Veranschaulichung von Kummer und Leid mit einer stärker ausgezierten Schreibweise in deutlich kürzeren Notenwerten zur Darstellung von Freude. Eine vergleichbare Technik kommt im zweiten Teil des vorwiegend düsteren *Quiescat vox tua* zur Anwendung, dessen Text den Gegensatz zwischen diesseitiger Betrübnis und künftiger Freude von mehreren Seiten beleuchtet. Noch eindringlicher ist die Veranschaulichung von Trauer und Schmerz im vielleicht berühmtesten geistlichen Werk de Werts, seinem *Vox in Rama*: hier kontrastiert de Wert ein absteigendes chromatisches Motiv zur Charakterisierung der weinenden Rachel mit einer aufsteigenden chromatischen Linie in letzten Abschnitt, die irgendwie darauf abzielt, die Musik auf eine hoffnungsvollere harmonische Ebene zu heben, was aber misslingt – ein guter Einfall zur Beschreibung ihrer Weigerung, sich trösten zu lassen.

Wenn es jedoch ein Stück gibt, das den Gefühlsgehalt des Programms in seinem Kern trifft, ist es gewiss *Peccavi super numerum*. Der Text stellt Betrachtungen an über die Schuld und die Folgen der Sünde; er ist dem apokryphen „Gebet des Manasse“ und Psalm 51 (Vulgata 50) entnommen und wurde außerordentlich berühmt in der legendären Vertonung Allegris. De Wert verzichtet hier weitgehend auf seinen Hang zur Madrigalisierung zugunsten verschachtelter sechsstimmiger Vokalpolyphonie, wobei der gelegentliche Gebrauch rhetorischer Kunstgriffe (etwa homophone Passagen und Repetitionen an Stellen besonderer Ausdrucksintensität) und die meisterhafte harmonische Behandlung den wechselnden Ausdrucksgehalt des Textes wirkungsvoll unterstreichen. An Stellen mit musikalischer Wortausdeutung sind die Mittel subtiler, etwa die zögerlich aufsteigende chromatische Tonleiter, wenn der reuige Sünder es kaum wagt, seine Augen zum Himmel zu erheben, oder die „zunehmende Beklommenheit“ des „et malum coram te feci“, mit dem beide Teile enden. Lediglich die krasse Gegenläufigkeit der Konflikt rhythmischen des „quoniam irritavi iram suam“ hat madrigalartige Züge.

Narrative Texte aus den Evangelien und der Apostelgeschichte stellten de Wert vor die Aufgabe, große Mengen gesprochener Dialoge zu vertonen – für die er die Anzahl der Stimmen erhöhte: acht in *Saule*, *Saule* und sieben in *Egressus Jesus*. Im Ersteren hat er alle erzählerischen Elemente weggelassen und beschränkt sich auf den gesprochenen Dialog zwischen Jesus und Saul auf der Straße nach Damaskus. De Wert macht von der Technik der Mehrchörigkeit Gebrauch, um die beiden „Sprecher“ auftreten zu lassen – eine SATB-Gruppe verkörpert Jesus, die andere Saul – aber er hält sich nicht sklavisch an seine Gruppenbildungen: sobald im jeweiligen Chor die Dialogzeile eingesetzt hat (meist homophon), treten die übrigen Stimmen kontrapunktierend hinzu, um die längeren Phrasen ausdrucksvoller und reizvoller zu gestalten, und sie fallen wieder weg, bevor sie mit ihrer Gegenrede an der Reihe sind. In *Egressus Jesus* sind die sieben Stimmen zu einem Quartett der Unterstimmen, die die Worte Jesu und die längeren erzählenden Passagen vortragen, und einem Quartett der Oberstimmen zur Wiedergabe der Worte der kanaanäischen Frau zusammengefasst (wobei ein Tenor in beiden Quartetten singt). Die narrativen und die Dialogpassagen werden hier mit fester, klarer Linienführung im syllabischen und vorwiegend homophonen Satz deklamiert. Einzige Ausnahme sind die letzten Worte Jesu, auf die de Wert den Satz zu einem fulminanten siebenstimmigen Kontrapunkt steigert.

Die berühmteste dieser narrativen Motetten dürfte *Ascendente Jesu* sein, in der von Anfang an jede Einzelheit in einer aufs Äußerste dramatisierten Behandlung wiedergegeben wird: auf ein unbeholfen aufsteigendes Motiv steigt Jesus mit seinen Jüngern in das Boot; der sich zusammenbrauende Sturm wird in einer erregten Figur mit Tonrepetitionen nachgebildet, und als die Wellen kurz davor sind, das Boot zu überfluten, geht de Wert zu so extremer Synkopierung über, dass die Musik jeglichen rhythmischen Zusammenhalt zu verlieren droht. Die schockierende Tatsache, dass Jesus es vermag, inmitten eines solchen Sturms zu schlafen, wird durch beinahe unerhört zu nennende „verbotene“ Quintparallelen abwärts angedeutet (die lediglich durch Ansätze kunstloser Stimmkreuzung „legalisiert“ werden); von derselben Technik macht er auf ein größeres Intervall abwärts Gebrauch, um die angstvollen Hilferufe der Jünger nachzubilden. Dann ist alles vorbei, und die Harmonien, in die sich sanft der Klang auflöst, um die „völlige Stille“ nachzubilden, sind von bezwingender Schönheit.

Während die ausgesprochen experimentellen Motetten de Werts häufig erwähnt werden, was nicht verwunderlich ist, wird seiner konventionelleren Vokalpolyphonie, die ebenfalls von höchster Qualität ist, noch nicht die angemessene Anerkennung zuteil. Die glanzvolle sechsstimmige Motette *Virgo Maria hodie* zum Fest Mariä Himmelfahrt erinnert mit ihrer imitatorischen Anlage und der Tendenz zur syllabischen Textvertonung an den Klangkosmos Palestrinas, ist aber nichtsdestoweniger eine großartige schöpferische Leistung. Noch eindrucksvoller in der Satzanlage ist die kurze Motette *Deus iustus et salvans*, wo sich durch die enge Imitation – manchmal Einzelstimmen, dann wieder Stimmgruppen untereinander – eine betörende und sehr reizvolle Klangwirkung ergibt.

Selbst Motetten, die äußerlich eher konventionell wirken, sind es nicht immer: es entsteht der Eindruck eines ruhelosen Komponisten, der darauf brennt, immer Neues zu versuchen. Die fünfstimmige Motette *Hoc enim sentite in vobis* ist in Teilen eine Betrachtung darüber, wie man einen ziemlich langen Epistel-Text musikalisch ausdeuten kann. So konventionell die Eröffnung auch sein mag (sie erinnert etwa an Clemens), das Gespür des Werts für den Text ist bemerkenswert. Der erste Teil ist erstaunlich ereignislos, bis der Fluss der motivischen Gedanken abrupt zum Stillstand kommt durch die schockierende Feststellung „usque ad mortem crucis“, die mit plötzlicher Schonungslosigkeit und Härte in langen Notenwerten vorgetragen wird. Im Gegensatz dazu ist der zweite Teil in Halben notiert, so dass das Tempo anzieht, wenn von der Auferstehung Jesu und seiner Verherrlichung die Rede ist – es häufen sich die Achtelläufe, und die musikalische Wortausdeutung (etwa das „Beugen der Knie“ mit Ausweichung in die Moltonarten, oder die lebhaften absteigenden Achtelläufe auf die Textstelle „et infernorum“) wird erneut ein hervorstechendes Gestaltungsmerkmal.

In der fünfstimmigen Vertonung von *O crux, ave* ist der Ton eher andachtsvoll als dramatisch, und die Ausdrucksintensität wird mit den Mitteln der Stimmführung sorgfältig in einem maßvollen Bereich gehalten. Es ist bemerkenswert, wie der Wert mit der Ausdrucksgestaltung des Wortes „passionis“ verfährt: er vermeidet die vorhersehbarsten Dissonanzen, wo wir sie erwarten würden, und schreibt statt dessen eine „schluchzende“ absteigende Tonfolge, in der sich „schwache“ Konsonanzen auf den stärksten Taktteilen mit Vorhaltsquartsextakkorden abwechseln.

Viele dieser musikalischen Gestaltungsmittel sind in der eindrucksvollen sechsstimmigen Vertonung der Lobpreisung des Apostels Paulus in Römer 11 vereint, mit der dieses Programm endet. Nach einem Eröffnungsmotiv im Umfang einer aufsteigenden Dezime („*altitudo*“ bedeutet sowohl „Tiefe“ als auch „Höhe“) beginnt der Wert in einer denkbar „schulmäßigen“ Weise mit der Veranschaulichung der göttlichen Weisheit und Erkenntnis; sein dichter Kontrapunkt bedient sich sowohl der strengen Imitation als auch der Umkehrung. Zu Beginn des zweiten Teils hat er den brillanten Einfall eines Analogons zur Wortwahl des Apostels Paulus „wer ist sein Ratgeber gewesen“ – frei übersetzt „wer kann Gott sagen, wie er seine Arbeit zu machen hat“ -, indem er eine vordergründig marktschreierische Folge von Quintparallelen schreibt, als wolle der Wert den Hörer herausfordern, ihn zu kritisieren! Wer zuletzt lacht, ist dennoch der Komponist, denn satztechnisch hat er keinen Fehler gemacht: geschickte Stimmkreuzung sorgt dafür, dass keine Regeln gebrochen werden. Man fragt sich, ob er als der Leiter eines Chores, dessen Sänger immer einmal wieder ernsthafte Versuche unternahmen, seine Autorität zu untergraben (einmal ging das so weit, dass einer seiner Gegner eine Affäre mit seiner Ehefrau anging), eine solche Herausforderung wirklich nur zum Spaß eingefügt hat.

MATTHEW O'DONOVAN
Übersetzung: Heidi Fritz

Réjouissez-vous dans le Seigneur en tout temps ; je le répète, réjouissez-vous.

(Epître aux Philippiens 4:4)

Comportez-vous ainsi entre vous, comme on le fait en Jésus-Christ : lui qui est de condition divine n'a pas considéré comme une proie à saisir d'être l'égal de Dieu. Mais il s'est dépouillé, prenant la condition de serviteur, devenant semblable aux hommes, et, reconnu à son aspect comme un homme, il s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort sur une croix. C'est pourquoi Dieu l'a souverainement élevé et lui a conféré le Nom qui est au-dessus de tout nom, afin qu'au nom de Jésus tout genoux fléchisse, dans les cieux, sur la terre et sous la terre, et que toute langue confesse que le Seigneur, c'est Jésus-Christ, à la gloire de Dieu le Père.

(Epître aux Philippiens 2:5-11)

“Saül, Saül, pourquoi me persécuter ? – Qui es-tu, Seigneur ? demanda-t-il – Je suis Jésus, c'est moi que tu persécutes. Mais relève-toi, entre dans la ville, et on te dira ce que tu dois faire.”

(Actes des Apôtres 2:5-11)

Une voix dans Rama s'est fait entendre, des pleurs et une longue plainte : c'est Rachel qui pleure ses enfants et ne veut pas être consolée, parce qu'ils ne sont plus.

(Matthieu 2:18)

En vérité, en vérité, je vous le dis, vous allez gémir et vous lamenter tandis que le monde se réjouira ; vous serez affligés mais votre affliction tournera en joie. Lorsque la femme enfante, elle est dans l'affliction puisque son heure est venue ; mais lorsqu'elle a donné le jour à l'enfant, elle ne se souvient plus de son accablement, elle est toute à la joie d'avoir mis un homme au monde.

(Jean, 16:20-21)

Partant de là, Jésus se retira dans la région de Tyr et de Sidon. Et voici qu'une Cananéenne vint de là et elle se mit à crier : “Aie pitié de moi, Seigneur, fils de David ! Ma fille est cruellement tourmentée par un démon.”. Mais il ne lui répondit pas un mot. Ses disciples, s'approchant, lui firent cette demande : “Renvoie-là, car elle nous poursuit de ses cris.”. Jésus répondit : “Je n'ai été envoyé qu'aux brebis perdues de la maison d'Israël.” Mais la femme vint se prosterner devant lui : “Seigneur, dit-elle, viens à mon secours !” Il lui répondit : “Il n'est pas bien de prendre le pain des enfants pour le jeter aux petits chiens.” “C'est vrai, Seigneur ! reprit-elle ; et justement les petits chiens mangent les miettes qui tombent de la table de leurs maîtres.” Alors Jésus lui répondit ; “Femme, ta foi est grande ! Qu'il arrive comme tu le veux !”

(Matthieu 15:21-28)

1 | **Gaudete in Domino** semper: iterum dico gaudete.

2 | **Hoc enim sentite** in vobis, quod et in Christo Jesu: qui cum in forma Dei esset, non rapinam arbitratus est esse se æqualem Deo: sed semet ipsum exinanivit formam servi accipiens, in similitudinem hominum factus. Et habitu inventus ut homo humiliavit semet ipsum factus obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum, et donavit illi nomen, quod est super omne nomen: ut in nomine Jesu omne genu flectatur cælestium, terrestrium, et infernorum, et omnis lingua confiteatur quia Dominus Jesus Christus in gloria est Dei Patris.

3 | **Saule, Saule**, quid me persequeris? Ego sum Jesus, quem tu persequeris. Durum est tibi contra stimulum calcitrare. Domine, quid me vis facere? Surge, et ingredere civitatem, et ibi dicetur tibi quid te oporteat facere.

4 | **Vox in Rama** audita est ploratus et ululatus multus, Rachel plorans filios suos, et noluit consolari, quia non sunt.

5 | **Amen, amen dico vobis**, quia plorabitis et flebitis vos. Mundus autem gaudebit, vos autem contristabimini, sed tristitia vestra vertetur in gaudium. Mulier cum parit tristitiam habet, quia venit hora eius. Cum autem peperit puerum, iam non meminit pressuræ propter gaudium.

6 | **Egressus Jesus** secessit in partes Tyri et Sidonis. Et ecce mulier Chananæa a finibus illis egressa clamavit, dicens ei: Miserere mei, Domine fili David. Filia mea male a daemonio vexatur. Qui non respondit ei verbum. Et accedentes discipuli eius rogabant eum dicentes: Dimitte eam, quia clamat post nos. Ipse autem respondens ait: Non sum missus nisi ad oves, quæ perierunt domus Israel. At illa venit, et adoravit eum, dicens: Domine, adiuva me. Qui respondens ait: Non est bonum sumere panem filiorum, et dare canibus. At illa dixit: Etiam Domine, nam et catelli edunt de micis quæ cadunt de mensa dominorum suorum. Tunc respondens Jesus, ait illi: O mulier, magna est fides tua. Fiat tibi sicut vis.

Rejoice in the Lord always; again I say, rejoice.

(Philippians 4:4)

For let this attitude be yours, which was also in Christ Jesus: who, being in the form of God, did not consider equality with God something to be exploited, but emptied himself, taking the form of a servant, being made in the likeness of men. And, being found in the human condition, he humbled himself, becoming obedient to the point of death, even the death of the cross. Because of this, God has also exalted him and given him a name which is above all names: so that at the name of Jesus every knee should bow, of those in heaven, on earth, and under the earth, and every tongue confess that Jesus Christ is Lord, in the glory of God the Father.

(Philippians 2:5-11)

‘Saul, Saul, why are you persecuting me? I am Jesus, whom you are persecuting. It is hard for you to kick against the goads.’ ‘Lord, what do you want me to do?’ ‘Rise up and go into the city, and there you will be told what you should do.’

(Acts 9:4-6, 26:14)

A voice is heard in Ramah of weeping and great lamentation; Rachel weeping for her children, and she will not be comforted because they are no more.

(Matthew 2:18 / Jeremiah 31:15)

Truly, truly I say to you that you shall lament and weep, but the world will rejoice. You will be sorrowful, but your sorrow will be turned into joy. A woman in labour has sorrow because her hour has come, but when she has delivered the child, she remembers the anguish no more, for joy.

(John 16:20-21)

Leaving that place, Jesus withdrew to the district of Tyre and Sidon. And behold, a Canaanite woman from that region came out, crying out to him, ‘Have mercy on me, O Lord, Son of David. My daughter is severely oppressed by a demon.’ Jesus did not answer her a word. And his disciples came to him and begged him, saying, ‘Send her away, for she is crying out after us.’ He answered her, ‘I was sent only to the lost sheep of the house of Israel.’ But she came and worshipped him, saying, ‘Lord, help me!’ He replied, ‘It is not right to take the children’s bread and throw it to the dogs.’ She said, ‘Yes, Lord – yet even the dogs eat the crumbs that fall from their master’s table.’ Then Jesus answered her, ‘O woman, great is your faith! Let it be done for you as you desire.’

(Matthew 15:21-28)

Freut euch im Herrn allezeit. Noch einmal will ich es sagen: freut euch.

(Philippenerbrief 4:4)

Solche Gesinnung habt untereinander, wie sie auch in Christus Jesus war. Er, der in Gottesgestalt war, erachtete das Gottgleichsein nicht als Beutestück; sondern er entäußerte sich selbst, nahm Knechtsgestalt an und war den Menschen gleich. In seiner äußeren Erscheinung als ein Mensch erfunden, erniedrigte er sich selbst und wurde gehorsam bis zum Tode, bis zum Tod am Kreuz. Darum hat Gott ihn erhöht und ihm den Namen gegeben, der über alle Namen ist, auf daß im Name Jesu sich jedes Knie beuge im Himmel, auf der Erde und unter der Erde und jede Zunge zur Ehre Gottes des Vaters bekenne: Jesus Christus ist der Herr.

(Philippenerbrief 2:5-11)

„Saul, Saul, warum verfolgst du mich?“ Er fragte: „Wer bist du, Herr?“ Dieser antwortete: „Ich bin Jesus, den du verfolgst. Doch steh auf und geh in die Stadt; dort wird man sagen, was du tun sollst.“

(Apostelgeschichte 9:4-6)

Eine Stimme hört man in Rama, viel Weinen und Wehklagen: Rachel weint um ihre Kinder und will sich nicht trösten lassen, weil sie nicht mehr sind.

(Matthieu 2:18)

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Ihr werdet weinen und klagen, die Welt aber wird sich freuen. Ihr werdet traurig sein, aber euer Trauer wird zur Freude werden. Wenn die Frau gebiert, ist sie traurig, weil ihre Stunde gekommen ist. Wenn sie aber das Kind geboren hat, denkt sie nicht mehr an die Bedrängnis vor Freude darüber, daß ein Mensch zur Welt geboren ist.

(Johannesevangelium, 16:20-21)

Und Jesus ging von dort weg und zog sich in die Gegend von Tyrus und Sidon zurück. Und siehe, eine kanaanäische Frau, die aus jener Gegend gekommen war, schrie: „Erbarme dich meiner, Herr, Sohn Davids! Meine Tochter wird von einem Dämon furchtbar geplagt.“ Er aber antwortete ihr kein Wort. Da traten seine Jünger hinzu und baten ihn: „Willfahre ihr, denn sie schreit hinter uns her.“ Doch er antwortete und sprach: „Ich bin nur zu den verlorenen Schafen des Hauses Israel gesandt.“ Da kam sie, warf sie vor ihm nieder und sprach: „Herr, hilf mir!“ Er aber antwortete: „Es ist nicht recht, das Brot der Kinder zu nehmen und es den Hündlein hinzuwerfen.“ Sie aber sprach: „Aber ja, Herr; auch die Hündlein essen von den Brocken, dir vom Tische ihrer Herren fallen.“ Da antwortete Jesus und sprach zu ihr: „Frau, dein Glaube ist groß. Dir geschehe nach deinem Verlangen.“ Und von jener Stunde an war ihre Tochter geheilt.

(Matthäusevangelium 15:21-28)

Mes fautes sont plus nombreuses et multiples que les grains de sable de la mer, et je ne suis pas digne de regarder vers le ciel à cause de la multitude de mes iniquités. Car j'ai provoqué ta colère et fait le mal à tes yeux.

Car je reconnais mes transgressions et ma faute est toujours devant moi. J'ai péché contre toi seul car j'ai provoqué ta colère et fait le mal à tes yeux.

(Prière de Manassé, 50:3-4)

Je te salue, ô Croix, seul espoir des vivants !

En ces jours douloureux de larmes s'abreuvant, Augmente aux cœurs des bons l'immortelle justice, Et pardonne aux pécheurs leur mortelle malice.

(Tiré d'une hymne de Venance Fortunat : Vexilla regis)

Jésus monta dans la barque et ses disciples le suivirent. Et voici qu'il eut sur la mer une grande tempête, au point que la barque allait être recouverte par les vagues. Lui cependant dormait. Ils s'approchèrent et le réveillèrent en disant : "Seigneur, au secours ! Nous périssons." Il leur dit : "Pourquoi avez-vous peur, hommes de peu de foi ? " Alors, debout, il menaça les vents et la mer, et il se fit un grand calme.

(Matthieu, 8:23-26)

La Vierge Marie a été élevée dans les lieux, celle qui au commencement était auprès de Dieu a été reçue au plus haut des lieux.

Comme la rose aux jours du printemps, et comme le lis près des sources d'eau, ainsi est Marie lors de son Assomption. Celle qui au commencement était auprès de Dieu a été reçue au plus haut des lieux.

(Anonyme, pour la fête de l'Assomption, d'après l'Ecclésiaste, 50:8)

Assez ! plus de voix plaintive, plus de larmes dans les yeux ! Celui qui a jeté Israël aux quatre vents le rassemble, il le garde comme un pasteur son troupeau. Tes enfants reviennent dans leur patrie. Je change leur deuil en joie et je les reconforte.

(Jérémie 31:16, 10, 17, 13)

N'est-ce pas moi, le Seigneur, et nul autre n'est Dieu, en dehors de moi ; un dieu juste et qui sauve il n'en est pas, excepté moi !
Tournez-vous vers moi et soyez sauvés, vous, tous les confins de la terre, car c'est moi qui suis Dieu, il n'y en a pas d'autre.

(Esaïe 45:21-22)

7 | Peccavi super numerum arenae maris et multiplicata sunt peccata mea, et non sum dignus videre altitudinem coeli, prae multitudine iniquitatis meae. Quoniam irritavi iram tuam et malum coram te feci. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco et delictum meum contra me est semper. Tibi soli peccavi, quoniam irritavi iram tuam et malum coram te feci.

8 | O Crux ave, spes unica, hoc Passionis tempore! piis ad auge gratiam, reisque dele crimina.

9 | Ascendente Jesu in naviculam, secuti sunt eum discipuli eius: et ecce motus magnus factus est in mari ita ut navicula operiretur fluctibus, ipse vero dormiebat. Et accesserunt ad eum discipuli eius, et suscitaverunt eum, dicentes: Domine, salva nos, perimus. Et dicit eis Jesus: Quid timidi estis, modicæ fidei? Tunc surgens, imperavit ventis, et mari, et facta est tranquillitas magna.

10 | Virgo Maria hodie ad caelum assumpta est, quæ verbum in principio apud Deum, de superna caeli arce suscepit.

Quasi flos rosarum in diebus vernis, et quasi liliū quod est in transitu aquæ est in ascensu Maria. Quæ verbum in principio apud Deum, de superna caeli arce suscepit.

11 | Quiescat vox tua a ploratu et oculi tui a lacrimis. Qui dispersit Israel congregabit eum, et custodiet sicut pastor gregem suum. Revertentur filii tui ad terminos suos, convertam luctum eorum in gaudium, et consolabor eos, et lætificabo a dolore suo.

12 | Deus iustus, et salvans non est præter me. Convertimini ad me, et salvi eritis, omnes fines terræ, quia ego Deus, et non est alius.

I have sinned more than the number of the sands of the sea, and my sins are multiplied, and I am not worthy to see the height of heaven because of the multitude of my iniquities. For I have provoked your wrath and done evil in your sight. For I acknowledge my transgressions: and my fault is ever before me. Against you only have I sinned, for I have provoked your wrath and done evil in your sight.

(The Prayer of Manasse; Psalm 50:3-4 Vulgate)

Hail, O Cross, sole hope, this Passiontide! Grant to the pious the increase of grace, and remove the sins of the guilty.

(from a tenth-century adaptation of Venantius Fortunatus, "Vexilla Regis", 569 AD)

When Jesus had climbed into the boat, his disciples followed him. And behold, there arose a great storm on the sea, so that the boat was swamped by the waves; but he was fast asleep. And his disciples went to him and woke him, saying: "Lord, save us; we are perishing!" And Jesus said to them, "Why are you afraid, you of little faith?" Then, rising, he rebuked the winds and the sea, and there was a great calm.

(Matthew 8:23-26)

10. Today the Virgin Mary is taken up into heaven; she who was with God the Word in the beginning is received by the highest heavens.

As the rose in the days of spring, and as the lily which floats upon the water, so is Mary in her Assumption. She who was with God the Word in the beginning is received by the highest heavens.

(Unknown, for the feast of the Assumption, after Ecclesiasticus 50:8)

Keep your voice from weeping, and your eyes from tears. He that scattered Israel will gather him, and he will guard him as a shepherd guards his flock. Your children shall return to their own borders; I will turn their mourning into joy, and will comfort them, and give them joy for their sorrow.

(Jeremiah 31:16,10,17,13)

There is no just and saving God besides me. Turn to me and be saved, all the ends of the earth: for I am God, and there is no other.

(Isaiah 45:21-22)

Meine Sünden sind zahlreicher als der Sand am Meer, und ich bin nicht würdig, die Höhe des Himmels zu schauen, so groß ist meine Missetat. Denn ich habe dich erzürnt und ich habe getan, was dir missfällt. Denn ich erkenne meine bösen Taten, meine Sünde steht mir immer vor Augen. Gegen dich allein habe ich gesündigt, denn ich habe dich erzürnt und getan, was dir missfällt.

(Das Gebet des Manasse; Psalm 50:3-4 Vulgata)

Sei begrüßt, o Kreuz, einzige Hoffnung in dieser Leidenszeit! Mehrere der Gottesfürchtigen Gnade und nimm die Sünden von den Missetätern.

(aus einer Nachdichtung des 10. Jahrhunderts von Venantius Fortunatus, „Vexilla Regis“, 569 n.Chr.)

Und Jesus stieg in das Boot, und seine Jünger folgten ihm. Und siehe, ein gewaltiger Sturm erhob sich auf dem See, so dass die Wogen das Boot zudeckten. Er aber schlief. Da traten sie hinzu, weckten ihn und riefen: „Herr! Rette! Wir gehen zugrunde!“ Er aber antwortete ihnen: „Was seid ihr so furchtsam, ihr Kleingläubigen!“ Dann stand er auf und schalt die Winde und den See, und es ward große Stille.

(Matthäusevangelium 8:23-26)

Aufgenommen in den Himmel wurde heute Maria; sie, die im Anfang das Wort war bei Gott, wurde aufgenommen in die Herrlichkeit des Himmels.

Wie die Rose in den Tagen des Frühlings, wie die Lilie an den Wasserläufen, so ist Maria, die aufgenommen wurde in den Himmel.

Sie, die im Anfang das Wort war bei Gott, wurde aufgenommen in die Herrlichkeit des Himmels.

(Anonym, zum Fest Mariä Himmelfahrt, nach Jesus Sirach 50, 8)

Verwehre deiner Stimme die Klage und deinen Augen die Tränen! Er, der Israel zerstreut hat, wird es auch sammeln und hüten wie ein Hirt seine Herde. Die Söhne werden zurückkehren in ihre Heimat; ich verwandle ihre Trauer in Jubel, tröste und erfreue sie nach ihrem Kummer.

(Jeremia 31, 16.10.17.13)

Nicht ich, Jahwe? Denn keinen Gott gibt es außer mir, dem gerechten Gott und dem Retter, keinen neben mir. Darum wendet euch zu mir und laßt euch retten, all ihr Enden der Erde! Denn ich bin Gott und keiner sonst!

(Jesaja, 45:21-22)

O profondeur de la richesse, de la sagesse et de la science de Dieu ! Que ses jugements sont insondables et ses voies impénétrables !
Qui en effet a connu la pensée du Seigneur ? Ou bien qui a été son conseiller ? Ou encore qui lui a donné le premier, pour devoir être payé en retour ? Car tout est de lui, et par lui, et pour lui.
À lui la gloire éternellement ! Amen.

(Romains, 11:33-36)

13 | O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae Dei: quam incomprehensibilia sunt iudicia eius, et investigabiles viae eius!
Quis enim cognovit sensum Domini? aut quis consiliarius eius fuit? aut quis prior dedit illi, et retribuetur ei? Quoniam ex ipso, et per ipsum, et in ipso sunt omnia: ipsi gloria in saecula saeculorum. Amen.

Oh, the height of the riches of the wisdom and knowledge of God! How unsearchable are his judgements, and how inscrutable his ways!
For who has known the mind of the Lord, or who has been his counsellor? Or who has first given to him, that he might be repaid? For from him, and through him, and to him are all things, to whom be glory for ever. Amen.

(Romans 11:33-36)

O Tiefe des Reichtums und der Weisheit und der Erkenntnis Gottes! Wie unerforschlich sind seine Entscheidungen und wie unaufspürbar seine Wege! Denn wer hat den Sinn des Herrn erkannt? Oder wer ist sein Ratgeber gewesen? Oder wer hat ihm zuerst gegeben, dass er es ihm vergelten müsste? Denn aus ihm und durch ihn und für ihn ist alles. Ihm sei Ehre in Ewigkeit! Amen

(Römerbrief, 11:33-36)

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017

PRODUCTION **USA**

Enregistrement mars-avril 2016, All Hallows' Church, Gospel Oak, London

Direction artistique : Robina G. Young

Prise de son et montage : Brad Michel

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Simon Vouet, *Assomption*, 1630. Bergame, Credito Bergamasco.

akg-images / MPortfolio / Electa

Photo stile antico : Marco Borggreve

Maquette Atelier harmonia mundi

www.stileantico.com

harmoniamundi.com

HMM 807620