

OUR LADY OF ANTWERP

A Musical Path to Rubens

UTOPIA ENSEMBLE
PSALLENTEs



OUR LADY OF ANTWERP

A Musical Path to Rubens

- 1 JOHANNES PULLOIS (?–1478, in service at Our Lady of Antwerp 1443–47)
O beata Maria / De ma dame 3:35
- 2 GREGORIAN CHANT
Hymn *O quam glorifica* 2:28
- 3 JACOBUS BARBIREAU (1455–1491, in service at Our Lady of Antwerp 1484–91)
Kyrie (*Missa Virgo parens Christi*) 5:31
- 4 JACOB OBRECHT (1457/58–1505, in service at Our Lady of Antwerp 1492–96 / 1501–03)
Gloria (*Missa Sicut spina rosam*) 6:08
- 5 GREGORIAN CHANT
Antiphon *Cum inducerent* / Psalm 102 (103), 3–4 / Prosa *Inviolata* 3:46
- 6 NOEL BAULDEWEYN (c.1480–?, in service at Our Lady of Antwerp 1513–18)
Credo (*Missa Inviolata*) 8:04
- 7 GREGORIAN CHANT
Responsory *Videte miraculum* 4:02
- 8 ANTOINE BARBÉ (?–1564, in service at Our Lady of Antwerp 1558–62)
Sanctus (*Missa Vecy la danse de Barbarie*) 4:16

- 9 GEERT VAN TURNHOUT (c.1520–80, in service at Our Lady of Antwerp 1563–72)
Mon cœur se recommande à vous 2:15
- 10 SÉVERIN CORNET (c.1520–1582, in service at Our Lady of Antwerp 1572–82)
Ave virgo speciosa 3:41
- 11 GREGORIAN CHANT
Antiphon *Missus est Gabriel* / Psalm 102 (103), 1–2 /
Sequence *Iam cum Deo* 1:59
- 12 NOË FAIGNIENT (fl.c.1560–1600, in service at Our Lady of Antwerp 1561–77)
Susanne un iour 2:28
- 13 ANDREAS PEVERNAGE (1542/43–91, in service at Our Lady of Antwerp 1585–91)
Beata es Virgo Maria 6:38
- 14 MATTHIAS POTTIER (c.1553–1629, in service at Our Lady of Antwerp 1592–1615)
Agnus Dei (*Missa Sine Nomine*) 3:01
- 15 GREGORIAN CHANT
Antiphon *Ave regina caelorum* / Psalm 102 (103), 9–10 /
Antiphon *Regali ex progenie* / Psalm 102 (103), 21–22 3:42
- 16 PETER PHILIPS (1560/61–1628)
Assumpta est Maria 2:36



UTOPIA ENSEMBLE

MICHAELA RIENER

mezzosoprano

BART UVYN

countertenor

ADRIAAN DE KOSTER

tenor

LIEVEN TERMONT

baritone

GUILLAUME OLRÉ

bass

SARAH VAN MOL

soprano (track 13)



PSALLENTE

SARAH ABRAMS
LISA DE RIJCKE
ELISABETH COLSON
KRISTIEN NIJS

SARAH VAN MOL
KERLIJNE VAN NEVEL
RENATE WEY TJENS
AMÉLIE RENGLET

HENDRIK VANDEN ABEEL

direction

CATHEDRAL MUSIC IN ANTWERP C.1400–1620

Albrecht Dürer travelled through the Low Countries in 1520 and 1521, visiting Antwerp no fewer than six times during a period when the city was in the midst of rapid expansion and on its way to becoming one of the most important trading centres in Northern Europe, a development that was supported by the Burgundian and Habsburg courts, and particularly by the latter. Dürer is said to have repeatedly gazed in awe at the splendour, pomp and wealth he encountered there, exclaiming “*Do is geld genug!*” (There’s enough money). The collegiate church of Our Lady in particular made a great impression with its newly completed monumental north tower. The port city was about to reach a population of 100,000 and was attracting people of good standing — not only skilled craftsmen and wealthy merchants, but also intellectuals, printers and the greatest painters of the period. Leading humanists followed Dürer’s example and honoured the city on the Scheldt with a visit: the Northern Dutchman Rodolphus Agricola, often called the father of Northern European humanism; Thomas More, who set part of his *Utopia* in Antwerp; and the painter Quinten Metsys, who painted portraits there of Jacob Obrecht, Erasmus and

the humanist and city secretary Pieter Gillis. The pendant portraits of the latter two were a gift from Metsys to More.

An ambitious city and a church with aspirations to become a cathedral naturally wanted to showcase the finest musicians. Dürer wrote that exceptional singers could be heard in Antwerp, and modern research has confirmed that the main church functioned as a sort of musical hub: boys were trained there from a young age to become excellent singers and subsequently found employment throughout Europe. The foundations for this European diaspora of singers were laid as early as the 14th century by Antwerp musicians who sang in the papal chapel in Avignon and later in Rome. Many Antwerp canons also held high positions within the Curia in Rome, where some remained for years — a few never even set foot in Antwerp — but used their networks to enrich not only the church of Our Lady with privileges but also themselves with lucrative benefices.

Two key factors in this musical flowering were the existence of a so-called choir school (initially comprising six and later as many as twelve boys) and a papal bull of 1410, which reserved the income from twelve chaplaincies for professional cantors, these being specifically engaged for the performance of

composed and improvised polyphony. The number of singers was further increased during the course of the 15th century so that both the church and the major brotherhoods — those of Our Lady and the Holy Sacrament — could call upon some thirty singers. Skilled top vocal soloists were of course also available. We know that two- and three-part music was regularly performed in Antwerp, with one or two choirs, supplemented by a male voice and an organist — a small ensemble, but virtuosic.

There were 23 canons and a large group of chaplains for the Gregorian chant, whose income came from no fewer than 116 chaplaincies. In addition to their private masses — an average of three per week were offered for the salvation of the souls of wealthy benefactors — these chaplains were obliged to attend at least one of the three daily offices in the chancel. The eight liturgical hours were grouped together: one block at dawn (Matins and Lauds), one in the morning (the four lesser hours and High Mass) and one in the early afternoon (Vespers and Compline). The Brotherhood of Our Lady also provided a daily service with music that was effectively a concert in disguise. The dozens of other brotherhoods also organised their own masses and services and the city minstrels were often hired to perform alongside the singers.

Books of music were of course necessary for the musical performances, and the accounts of the church council and those of the Brotherhood of Our Lady show that no expense was spared in this respect. Petrus Alamire and his workshop were amongst those who produced valuable music manuscripts. The church council purchased a polyphonic choir book in 1507 that had most likely been produced by Alamire: “We have purchased a descant book for the church, beautifully bound in parchment and expensively gilded... 50 St Philip guilders”. An unskilled labourer would have had to work for about 160 days to earn such an amount. Virtually nothing, however, remains of this exceptionally rich music library, as the three organs and countless music manuscripts were lost for good during the Wars of Religion. Annals of the period describe the desolation: “They also ruined and destroyed the beautiful songbooks completely... along with three fine organs, and the children ran through the streets blowing on the pipes, which they sold to one another as toys.”

We can nonetheless gain an idea of the high standard of the music of the time thanks to manuscripts and printed music containing works by Antwerp composers that were preserved in other locations.

Music resounded at various times and in many different parts of the church, as it was not intended to use it as one large concert hall, but rather to divide the vast space into sections. Polyphonic sounds rose from the central lectern in the sanctuary, meaning that it was therefore mainly the clergy themselves who could enjoy the polyphony within the enclosed chancel; the congregation heard more diffuse heavenly sounds — angelic music, as it were — which seemed to descend from on high. The canons, chaplains and singers performed the office from the choir stalls according to a traditional and well-coordinated script. The *alternatim* practice was regularly employed: the organ improvised on the even-numbered verses of a Gregorian melody, whilst the singers replied with polyphonic settings of the odd-numbered verses. All this was governed by a strict liturgical discipline that seemed almost choreographic. Everyone had their immutable place in a fixed hierarchy: the canons occupied the places of honour in the highest choir stalls in accordance with their office and seniority; they were followed by chaplains and vicars; the choristers sat lower down on benches on the floor of the choir subordinates had to bow to those of higher rank; it was not permitted to stand with one's back to the altar; the sign of the cross and other gestures were strictly regulated. All this was meticulously recorded in the centuries-old

ordinarius, a liturgical script tailored specifically to the church of Our Lady.

The music was performed in a highly visual and sensorially gratifying setting. Large tapestries muffled the sound; paintings and altarpieces adorned the church and there were at least fifty-seven richly decorated altars that could be screened off with cloths. These were the places where the chaplains read or sang masses daily for the salvation of the souls of wealthy patrons; those who could afford it also commissioned polyphonic music. The interplay of light and darkness was also carefully orchestrated: the liturgical hours, for example, were adapted to the season. Incense and candles provided scent and a rich glow and mystery as evening fell. In other words: the whole was a total spectacle, a *Gesamtkunstwerk* before its time in spaces intended not only for prayer and contemplation but also for music and socialising in an often lively museum-like setting.

Singers on the metres-high gallery at the rear of the choir were visible, but only from a considerable distance. Movement was also an essential element in addition to the variety of often intimate listening areas: people sang in various places in the chancel and there would be a procession through the church on Sundays. Paintings of the period show that most

worshippers did not sit, but walked around, experiencing a different acoustic with every step.

Most if not all of the choir masters of the Antwerp church were composers. The list of internationally renowned names associated with the church is especially impressive. Johannes Ockeghem (d.1497), one of the leading composers of the 15th century, sang there in 1443 and 1444. Petrus de Domarto, a singer there in 1449, played a role in the development of the polyphonic Mass. Johannes Touront, a singer of the imperial court in Vienna, was appointed as a beneficiary in 1460. Johannes Pulloys (d.1478), at that time the longest-serving singer in the papal chapel, managed to acquire numerous benefices thanks to his contacts in the Curia.

This recording begins with Pulloys' *O beata Maria*, a contrafactum of his chanson *De ma dame* that immediately establishes the Marian theme. Mary is an integral part of Antwerp, as she is the patron saint of the church and of the city. Her feast day is celebrated with great splendour on 15 August, the Feast of the Assumption, when the great procession through the city also takes place. To this day, Our Lady is to be seen throughout the city: more than one hundred and fifty statues of the Madonna adorn street corners

and the façades of houses. Including Rubens' monumental *Assumption of the Virgin* which still graces the high altar of the cathedral.

Antonius de Vinea (d.1516) was most probably active in Antwerp as master of the choir between 1467 and 1472 before moving to Utrecht; Glareanus praised him in his *Dodecachordon* (1547). The promising choir master Jacobus Barbireau (d.1491) died young and was a friend of the humanist Agricola; his compositions circulated partly thanks to manuscripts produced by the workshop of Petrus Alamire. His five-part *Missa Virgo parens Christi* is based on the Marian responsory of the same name, in which he masterfully places the *cantus firmus* in long note values in the tenor, surrounding it with four voices that move more swiftly. He was succeeded by none other than the highly praised — by Glareanus again — Jacob Obrecht, who was associated with the church between 1492 and 1506. Obrecht too places the Marian theme at the centre of many of his works. His four-part *Missa Sicut spina rosam* — the thorn bearing a rose, the symbol of Mary — also contains quotations from Ockeghem's *Missa Mi-mi*. A section of the Marian responsory can be heard in the tenor part, again in long note values.

The choir masters Jan Raes and Nicolas Carlier spent only a short time in Antwerp in the early 16th century. The hypothesis that Noël Bauldeweyn — his first name likely refers to his birth on Christmas Day — was a choir master from 1513 to 1517 certainly cannot be entirely dismissed, as there is evidence both for and against. His *Missa Inviolata* is also built around a cantus firmus based on a Marian sequence.

With Antoine Barbé (d.1564), the composer of the four-part *Missa Vecy la danse de Barberie* we come to a choir master who held his position for no less than four years. His predecessor Obrecht had also composed a mass of the same name. Barbé's name, however, is chiefly associated with a failed deal: despite the support of Cardinal Antoine Perrenet de Granvelle, one of the most powerful politicians under Charles V and Philip II, the appointment of Orlando de Lassus as choir master had fallen through. Barbé had hoped for a favourable arrangement regarding an arranged marriage between Lassus and his daughter and did not keep his promise to step down from his post in good time. Lassus left Antwerp and, no doubt somewhat disillusioned, moved to Munich and joined the renowned court chapel of the Duke of Bavaria, taking some of Antwerp's finest singers with him. Geert van Turnhout took Lassus's place:

he was a deserving and capable composer, but naturally not of the calibre of Lassus, who was at that time the musical giant of Europe. Turnhout's craftsmanship is evident in the French chanson *Mon cœur se recommande à vous*. From a European perspective, this also applies to Turnhout's successors, all highly skilled composers who nevertheless worked at a time when Italian styles and masters were increasingly shaping the musical landscape. We return to the central Marian theme of this recording with Cornet's *Ave virgo speciosa*.

All we know of Noël Faignient is that he worked as a music teacher in Antwerp from 1561 onwards and that he was mentioned as choir master to Duke Erich [II] of Bruynswyck in 1580. His setting of *Susanne un iour* is for three voices, as is van Turnhout's. Duets and trios were often intended to provide experience in polyphonic singing. Lassus had also set the theme of the chastely bathing Susanna who is beset by two old men, but in a five-part version. With Andreas Pevernage we once again come to a motet by a cathedral choir-master. His six-part *Beata es Virgo Maria* is a fine example of rich and dense counterpoint.

The end of Flemish polyphony is often presented in overly simplistic terms, with the result that late 16th- and early 17th-century Antwerp choir masters are sometimes unjust-

ly overlooked. Interest in them has, however, happily been increasing in recent years. Key figures include the exiled English Catholic master, virginalist and organist John Bull (d.1628) and the late-blooming polyphonic composer and choir master Mattias Pottier (d.1628). Pottier's untitled mass demonstrates that composers were moving away from the use of a cantus firmus and from partially adopting a polyphonic model (parody). We conclude with the Assumption of Mary. Peter Philips (d.1629) set this theme with his *Assumpta est Maria*. Philips, another English refugee, was associated with the art-loving court of the regents Albrecht and Isabella. It is a fitting conclusion to a glorious period.

Eugeen Schreurs

Psallentes has chosen to use the *Processionale* published by Christophe Plantin in Antwerp in 1574 for their contribution to Utopia's new album on music in Antwerp Cathedral during the 15th and 16th centuries. It is quite possible that this *Processionale*, unlike other liturgical books from the same printing house, was produced without interference from ecclesiastical authorities; the musicologist Jennifer Bloxam

states that the book therefore better reflects the older local traditions of Antwerp's church of Our Lady, which was elevated to cathedral status in 1559.

Given that the Virgin Mary is the cathedral's patron saint, our choice fell on Gregorian chants in her honour and organised them around the various Marian festivals. The range of suitable material from Antwerp that dates from before the Council of Trent is limited, but this particular source provides just enough repertoire to form a coherent and attractive section within the larger project.

Gregorian chant can sometimes seem rather drab when contrasted with the colour and richness of polyphonic works, although it is precisely this that is welcome in this context: Psallentes' Gregorian chants here provide a grey velvet bed upon which the jewels of polyphony lie and glitter. This is of course historically justified, as the daily use of Gregorian chant — literally pragmatic and devout — stood in contrast to the polyphonic works that leave the listener speechless for more than one reason, which were performed for high days and holidays.

Gregorian chant should not, however, be dismissed as boring. Think of *grisaille* work: it may well be all in one colour, but such

images are often surprisingly spacious and layered. The fact that we have chosen different forms of Gregorian chant for this programme contributes to that sense of many simultaneous layers. Psallentes presents antiphons, a responsory, a hymn, a prose work, a sequence, and, of course, chanted psalm settings. It is these subtle variations in tone that make Gregorian chant rich and captivating, even when performed within an austere context.

Were these works sung by women, as Psallentes does here? Certainly not — but there is no doubt that a considerable proportion of Gregorian chant was performed in the same vocal register by boys' voices.

This naturally raises the question of exactly how Gregorian chant was sung in Antwerp Cathedral at that time — and there is no definitive answer to this. It may have been sung at a relatively slow tempo, perhaps based on a sense of proportion and using long and short notes but without becoming rhythmical or metrical. What was undoubtedly true then nonetheless remains true today: the result depends on the performer, on the time, and on the place. Or as Alfred Hitchcock once put it: “There is never one way to do things.”

Hendrik Vanden Abeele

MUSIK IN DER KATHEDRALE VON ANTWERPEN CA. 1400–1620

In den Jahren 1520–1521 unternahm Albrecht Dürer eine Reise in die Niederlande, während der er nicht weniger als sechsmal Antwerpen besuchte. Die Stadt stand damals in voller Blüte und war auf dem Weg, eines der wichtigsten Handelszentren Nordeuropas zu werden – eine Entwicklung, die insbesondere durch den burgundischen und vor allem den habsburgischen Hof gefördert wurde. Dürer bewunderte staunend die Pracht, den Prunk und den Reichtum, die er dort vorfand. »Do is geld genug!«, lautete sein Fazit. Vor allem die Liebfrauen-Stiftskirche beeindruckte durch ihren gerade fertiggestellten, monumentalen Nordturm. Die fast 100 000 Einwohner zählende Hafenstadt zog »feine Leute« an: qualifizierte Handwerker und reiche Kaufleute, aber auch Intellektuelle, Drucker und bedeutende Maler. Neben Dürer beehrten auch führende Humanisten die Stadt an der Schelde mit ihrem Besuch: der Nordniederländer Rudolf Agricola, der oft als Vater des nordeuropäischen Humanismus angesehen wird; Thomas More, der sein *Utopia* teilweise in Antwerpen ansiedelte; der Maler Quinten Metsys, der dort Porträts von Jacob Obrecht, Erasmus und dem Humanisten und Stadtsekretär Pieter Gillis malte. Die als Pendant

angefertigten Porträts der beiden Letzteren waren ein Geschenk von Metsys an More.

Diese ehrgeizige Stadt und ihre Kirche mit Kathedralanspruch wollten sich natürlich auch mit den besten Musikern profilieren. Dürer berichtet, dass man in Antwerpen außergewöhnliche Sänger hören konnte. Forschungen bestätigen, dass die Hauptkirche als eine Art »Knotenpunkt« fungierte: Knaben wurden dort von klein auf zu exzellenten Sängern ausgebildet, die anschließend in ganz Europa Anstellung fanden. Der Grundstein für diese europäische Sänger-Diaspora wurde bereits im 14. Jahrhundert von Antwerpener Musikern gelegt, die in der päpstlichen Kapelle in Avignon und später in Rom sangen. Zudem bekleideten zahlreiche Antwerpener Kanoniker hohe Ämter innerhalb der Kurie. Viele von ihnen hielten sich dort jahrelang auf – einige kamen nie mehr nach Antwerpen zurück, konnten aber über ihre Netzwerke die Liebfrauenkirche mit Privilegien bereichern und sich selbst mit lukrativen Pfründen versorgen.

Zwei Faktoren beeinflussten diese musikalische Blütezeit maßgeblich: die Existenz einer sogenannten Chorschule (die anfangs aus sechs und später aus bis zu zwölf Jungen bestand) sowie eine päpstliche Bulle aus dem Jahr 1410, die die Einkünfte aus zwölf Ka-

plansposten für professionelle Vikarsänger reservierte, welche speziell für die Aufführung von komponierter und improvisierter Polyphonie zuständig waren. Noch im Laufe des 15. Jahrhunderts wurde die Zahl der Sänger weiter erhöht, sodass sowohl die Kirche als auch die großen Bruderschaften – die Bruderschaft Unserer Lieben Frau und die Bruderschaft des Heiligen Sakraments – etwa dreißig Sänger zur Verfügung hatten. Selbstverständlich gab es auch begabte Vokalsolisten. Wir wissen, dass in Antwerpen regelmäßig zwei- und dreistimmige Musik erklang: ein oder zwei Chöre, ergänzt durch eine Männerstimme und einen Organisten – klein besetzt, aber virtuos.

Für den Gregorianischen Gesang konnte man auf 23 Kanoniker und eine umfangreiche Gruppe von Kaplänen zählen, deren Einkünfte aus nicht weniger als 116 Kaplansstellen stammten. Neben ihren Privatmessen – durchschnittlich drei pro Woche, die für das Seelenheil wohlhabender Stifter dargebracht wurden – waren diese Kapläne verpflichtet, mindestens einem der drei täglichen Offiziumblöcke im Hochchor beizuwohnen. Die acht Stundengebete waren in Blöcke zusammengefasst: bei Tagesanbruch (Matutin und Laudes), am Vormittag (mit den vier kleinen Horen und dem Hochamt) und am frühen Nachmittag (Vesper und Komplet).

Die Bruderschaft Unserer Lieben Frau sorgte für einen täglich musikalisch umrahmten Gebetsdienst, der eigentlich ein verkapptes Konzert war. Auch die zahlreichen anderen Bruderschaften organisierten Messen und Gottesdienste. Oft wurden zudem die städtischen Musikanten engagiert, um gemeinsam mit den Sängern zu musizieren.

Für die Musikaufführungen benötigte man natürlich Notenbücher. Die Abrechnungen der Kirchenfabrik und der Bruderschaft Unserer Lieben Frau zeigen, dass man weder Kosten noch Mühen scheute. Unter anderem fertigte Petrus Alamire mit seiner Werkstatt kostbare Musikhandschriften an. So erwarb die Kirchenfabrik im Jahr 1507 ein höchstwahrscheinlich von Alamire hergestelltes mehrstimmiges Chorbuch: »Wir haben für die Kirche ein Diskantbuch aus Pergament und kostbar vergoldet gekauft ... 50 Philip-pus-Gulden.« Für diesen Betrag musste ein ungelerner Arbeiter etwa 160 Tage arbeiten. Leider ist von dieser besonders reichhaltigen Musikbibliothek so gut wie nichts erhalten geblieben. Während der Religionskriege gingen sowohl die drei Orgeln als auch unzählige Musikhandschriften endgültig verloren. Chroniken berichten von Manuskripten, die zerrissen oder verbrannt wurden, und von Kindern, die auf Orgelpfeifen blasend durch die Straßen liefen. Dennoch lässt sich anhand

andernorts überlieferter Handschriften und Drucke mit Werken von Antwerpener Komponisten ein Eindruck von der Qualität dieser Werke gewinnen.

Die Musik erklang zu verschiedenen Zeiten und an vielen verschiedenen Stellen der Kirche, da diese nicht als ein einziger großer Konzertsaal gedacht war, sondern der riesige Raum in Abschnitte unterteilt werden sollte. Im Hochchor erklangen polyphone Klänge von den zentralen Notenpulten. Es waren also vor allem die Geistlichen selbst, die im abgeschlossenen Chor die Polyphonie genießen konnten; die Gläubigen hörten eher »diffuse himmlische Klänge« – sozusagen Engelsmusik –, die von oben herabzusinken schienen. Von den Chorbänken aus sangen Kanoniker, Kapläne und Sänger das Offizium nach einem traditionellen, gut abgestimmten »Ablauf«. Regelmäßig kam die Alternatim-Praxis zum Einsatz: Die Orgel improvisierte über die geradzahligen Verse einer gregorianischen Melodie, während die Sänger mit den ungeradzahligen Versen in Polyphonie antworteten. Zu all dem gehörte eine strenge, fast choreografische liturgische Disziplin. Jeder musste einer festen Hierarchie folgen: Die Kanoniker nahmen entsprechend ihrer Funktion und ihrem Dienstalter die Ehrenplätze in den höchsten Chorgestühlen ein; danach folgten Kapläne und Vikare; die Chorsänger saßen

tiefen auf Bänken oder auf dem Chorboden. Untergebene mussten sich vor Höhergestellten verneigen; man durfte niemals mit dem Rücken zum Altar stehen; Bekreuzigungen und andere Gesten waren streng reglementiert. All dies war genauestens im jahrhundertalten Ordinarius festgehalten: einem liturgischen Drehbuch, das speziell auf die Liebfrauenkirche zugeschnitten war.

Der musikalische Teil war zudem in eine ausgesprochen visuelle und sinnliche Umgebung eingebettet. Große Wandteppiche dämpften den Klang; Gemälde und Altarbilder schmückten die Kirche; es gab mindestens 57 reich verzierte Altäre, die mit Tüchern abgeschirmt werden konnten. Dort hielten Kapläne täglich Lesungen oder Gesänge – zur Sicherung des Seelenheiles wohlhabender Stifter. Wer es sich leisten konnte, ließ auch Polyphonie aufführen. Auch das Spiel von Licht und Dunkel wurde sorgfältig inszeniert: So wurden beispielsweise die Uhrzeiten der Liturgie an die Jahreszeit angepasst. Weihrauch und Kerzen sorgten bei Einbruch der Dunkelheit für Duft, Schein und Geheimnis. Mit anderen Worten: Das Ganze war ein Gesamtkunstwerk – in Räumen, die für Gebet und Besinnung, aber auch für Musik und Begegnung bestimmt waren, in einem oft lebendigen musealen Rahmen.

Die Sänger auf der meterhohen Empore im hinteren Teil des Chors waren zwar sichtbar, jedoch nur aus beträchtlicher Entfernung. Neben der Vielfalt oft intimer Hörbereiche war auch Bewegung ein wesentliches Element: An verschiedenen Stellen im Chorraum wurde gesungen, und sonntags fand eine Prozession durch die Kirche statt. Gemälde aus dieser Zeit zeigen, dass die meisten Gottesdienstbesucher nicht saßen, sondern umhergingen und mit jedem Schritt eine andere Akustik erlebten.

Die meisten, wenn nicht sogar alle Chormeister der Kathedrale von Antwerpen waren zugleich Komponisten. Die Liste der international bekannten Namen, die mit ihr in Verbindung stehen, ist beeindruckend. So sang Johannes Ockeghem (†1497), einer der bedeutendsten Komponisten des 15. Jahrhunderts, dort in den Jahren 1443–44. Petrus de Domarto, der dort 1449 als Sänger tätig war, spielte eine Rolle bei der Entwicklung der polyphonen Messe. Johannes Touront, kaiserlicher Sänger in Wien, wurde 1460 zum Pfründeninhaber ernannt. Johannes Pullois (†1478), damals der dienstälteste Sänger in der päpstlichen Kapelle, gelang es dank seiner Kontakte innerhalb der Kurie, zahlreiche Pfründe zu erwerben.

Diese Aufnahme beginnt mit *O beata Maria* von Pullois, einer Contrafactum-Version von seiner Chanson *De ma dame*. Damit wird das marianische Thema sofort in den Vordergrund gerückt. Maria ist ein fester Bestandteil Antwerpens, da sie die Schutzheilige der Kirche und der Stadt ist. Ihr Festtag wird anlässlich ihrer Himmelfahrt am 15. August feierlich mit einer großen Stadtprozession begangen. Bis heute ist die Muttergottes im Stadtbild allgegenwärtig: Mehr als 150 Madonnenbilder schmücken Straßenecken und Hausfassaden, und nicht zuletzt zielt Rubens' monumentale *Himmelfahrt Mariä* noch immer den Hochaltar der Kathedrale.

Antonius de Vinea (†1516) war höchstwahrscheinlich 1467–1472 in Antwerpen als Chormeister tätig, bevor er sich in Utrecht niederließ; Glareanus lobt ihn in seinem *Dodecachordon* (1547). Der vielversprechende, aber viel zu früh verstorbene Chormeister Jacobus Barbireau (†1491) war mit Agricola befreundet. Seine Kompositionen fanden insbesondere dank der Handschriften aus der Werkstatt von Petrus Alamire Verbreitung. Seine fünfstimmige *Missa Virgo parens Christi* basiert auf dem gleichnamigen Mariensponsorium. Es gelingt ihm meisterhaft, den *cantus firmus* in langen Noten wiederzugeben, umgeben von vier beweglicheren Stimmen. Sein Nachfolger war kein Geringerer als

Jacob Obrecht, der ebenfalls von Glareanus hochgelobt wurde und von 1492 bis zu seinem Tod im Jahre 1506 an der Kathedrale tätig war. Auch er stellt die Jungfrau Maria in den Mittelpunkt zahlreicher Werke. Seine vierstimmige *Missa Sicut spina rosam* (»wie ein Dorn eine Rose hervorbringt« – wobei die Rose Maria ist) enthält Zitate aus der *Missa Mi-mi* von Ockeghem. Auch hier ist im Tenor, wiederum in langen Noten, ein Teil des Marianenresponsoriums zu hören.

Die Chormeister Jan Raes und Nicolas Carlier hielten sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts nur kurze Zeit in Antwerpen auf. Die Hypothese, dass Noel Bauldeweyn von 1513 bis 1517 Chormeister gewesen sein könnte, lässt sich sicherlich nicht gänzlich ausschließen. Auch seine *Missa Inviolata* ist um einen *cantus firmus* herum aufgebaut, der auf einer marianischen Sequenz basiert.

Antoine Barbé (†1564), Verfasser der vierstimmigen *Missa Vercy la danse de Barberie*, blieb vier Jahre im Amt. Auch sein Vorgänger Obrecht hatte eine Messe mit demselben Titel komponiert. Der Name Barbé wird jedoch vor allem mit einem Misserfolg in Verbindung gebracht: Trotz der Unterstützung durch Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle, einem der mächtigsten Politiker unter Karl V. und Philipp II., scheiterte die

Ernennung von Roland Lassus zum Chormeister. Barbé, der auf eine günstige Eini-gung im Zusammenhang mit einer Hochzeit zwischen Lassus und seiner Tochter gehofft hatte, hielt sein Versprechen nicht ein, sein Amt rechtzeitig niederzulegen. Lassus verließ die Stadt an der Schelde und begab sich, zweifellos enttäuscht, nach München, wo er die berühmte Hofkapelle des Herzogs von Bayern verstärkte. Er nahm einige der besten Antwerpener Sänger mit. Geert van Turnhout trat die Nachfolge von Lassus an: ein talentierter und verdienstvoller Komponist, aber natürlich nicht vom Kaliber eines Lassus, der zu dieser Zeit der Gigant der europäischen Musik war. Sein Können zeigt sich in dem französischen Liebeslied *Mon cœur se recommande à vous*. Das Gleiche gilt, aus europäischer Perspektive betrachtet, für die Nachfolger von Turnhout: Sie waren zwar talentierte Komponisten, doch wirkten sie in einer Zeit, in der italienische Stile und Meister in der Musiklandschaft zunehmend dominierten. Mit *Ave virgo speciosa* von Cornet kehren wir zum zentralen Thema dieser Aufnahme zurück, der Jungfrau Maria.

Von Noë Faignient wissen wir lediglich, dass er ab 1561 in Antwerpen als Musiklehrer tätig war. Im Jahr 1580 wird er als Chormeister des Herzogs Erich II. von Braunschweig erwähnt. Genau wie van Turnhouts Chanson

ist auch seine Vertonung von *Susanne un iour* dreistimmig. Duette und Trios dienten oft dazu, Erfahrungen mit dem polyphonen Gesang zu sammeln. Auch Lassus vertonte das Thema der keuschen, badenden Susanna, die von zwei greisen Männern bedrängt wird, allerdings in einer fünfstimmigen Fassung. Mit Andreas Pevernage kommen wir erneut zu einer Motette eines Domkapellmeisters. Sein sechsstimmiges *Beata es Virgo Maria* ist ein Beispiel für einen reichhaltigen und dichten Kontrapunkt.

Das Ende der flämischen Polyphonie wird oft zu schematisch dargestellt, was dazu führt, dass die Antwerpener Chormeister des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts manchmal zu Unrecht in den Hintergrund gedrängt werden. Glücklicherweise ist das Interesse an ihnen in den letzten Jahren gewachsen. Zu ihren bedeutendsten Vertretern zählen der große englische katholische Meister im Exil, der Virginalist und Organist John Bull (†1628), sowie der Chormeister Matthias Pottier (†1628), der sich erst spät auf dem Gebiet der Polyphonie einen Namen machte. Seine unbetitelte Messe zeigt, dass sich die Komponisten allmählich sowohl vom Einsatz des *cantus firmus* als auch von der teilweisen Übernahme eines polyphonen Vorbilds (Parodie) abwandten. Wir schließen mit der Himmelfahrt Mariens: Peter Philips

(†1629), ebenfalls ein Engländer im Exil, der dem Hof von Albert und Isabelle, den musikbegeisterten Regenten, nahestand, vertonte dieses Thema in *Assumpta est Maria* und rundet damit diese prächtige Epoche auf schöne Weise ab.

Eugeen Schreurs

Für seinen Beitrag zum vorliegenden Album entschied sich Psallentes, mit dem 1574 von Christoffel Plantijn in Antwerpen herausgegeben *Processionale* zu arbeiten. Anders als bei anderen in dieser Druckerei gefertigten liturgischen Bücher ist es durchaus möglich, dass dieses *Processionale* ohne die Einflussnahme kirchlicher Behörden entstand. Das Buch spiegelt der Musikwissenschaftlerin Jennifer Bloxam zufolge deshalb getreuer die lokalen, älteren Traditionen der Antwerpener Liebfrauenkirche wider, welche 1559 zur Kathedrale erhoben wurde.

Da Maria die Schutzheilige dieser Kirche ist, haben wir ausschließlich gregorianische Gesänge zu ihren Ehren ausgewählt und diese den verschiedenen marianischen Festthemen zugeordnet. Geeignetes Material aus Antwer-

pen aus der Zeit vor dem Trienter Konzil ist rar, doch diese Quelle bietet gerade genug Repertoire, um einen in sich schlüssigen und stimmungsvollen Teil des Gesamtprojekts zu bilden.

Gemessen an der Farbenpracht und dem Reichtum polyphoner Vokalwerke kann der Gregorianische Gesang mitunter etwas »grau« wirken. Doch gerade hier liegt ein willkommener Gedanke: Psallentes bietet mit diesem Gregorianischen Gesang den grauen Samtgrund, auf dem die polyphonen Juwelen glänzen können. Das lässt sich zweifellos auch historisch begründen: Die tägliche gregorianische Praxis – buchstäblich pragmatisch und andächtig – stand im Kontrast zur außergewöhnlicheren Polyphonie, die aus mehr als einem Grund Staunen erweckt.

Dennoch muss der Gregorianische Gesang nicht als langweilig abgetan werden. Man denke an eine Grisaille: farblich zwar eintönig, aber oft überraschend räumlich und vielschichtig. Wir haben in diesem Programm verschiedene Formen des Gregorianischen Gesangs gewählt, die diese Vielschichtigkeit befördern. Zu hören sind Antiphonen, ein Responsorium, eine Hymne, eine Prosa, eine Sequenz, und natürlich auch rezitierte Psalmverse. Gerade diese subtilen Schattierungen machen den Gregorianischen Ge-

sang, selbst in schlichtem Kontext, zu einem reichen und fesselnden KLANGERLEBNIS.

Darüber hinaus stellt sich natürlich die Frage, wie der Gregorianische Gesang in der Antwerpener Kathedrale damals genau gesungen wurde. Eine sichere Antwort lässt sich nicht geben. Sicherlich wurde all dies nicht von Frauen gesungen, wie es Psallentes hier tut. Dass aber ein beträchtlicher Teil des Gregorianischen Gesangs in diesem Stimmregister von Knaben vorgetragen wurde, steht außer Frage. Möglicherweise wurde relativ langsam gesungen, vielleicht mit einem eher proportionalen Gespür für lange und kurze Noten, ohne dabei rhythmisch oder metrisch zu werden. Doch was damals galt, gilt zweifellos auch heute: Das Ergebnis hängt davon ab, wer wann und wo aufführt. Oder wie Alfred Hitchcock es einmal formulierte: Es gibt nie nur einen Weg, Dinge zu tun.

Hendrik Vanden Abeele

MUSIQUE À LA CATHÉDRALE D'ANVERS VERS 1400-1620

En 1520-1521, Albrecht Dürer effectua un voyage dans les Pays-Bas au cours duquel il se rendit à Anvers pas moins de six fois. La ville était alors en pleine expansion et en passe de devenir l'un des principaux centres commerciaux d'Europe du Nord, soutenue en cela notamment par la cour de Bourgogne et surtout par celle des Habsbourg. À maintes reprises, Dürer dut rester bouche bée devant la splendeur, le faste et la richesse qu'il y découvrait. « *Do is geld genug !* » (« Là, il y a de l'argent ! »), en conclut-il. La collégiale Notre-Dame, en particulier, impressionnait par sa tour nord monumentale tout juste achevée. La ville portuaire aux près de 100 000 habitants attirait les personnalités : artisans qualifiés et riches marchands, mais aussi intellectuels, imprimeurs et peintres de premier plan. Outre Dürer, d'éminents humanistes honorèrent la ville sur l'Escaut de leur visite : le Néerlandais du Nord Rudolph Agricola, souvent considéré comme le père de l'humanisme nord-européen ; Thomas More, dont *L'Utopie* se situe en partie à Anvers ; le peintre Quinten Metsys, qui y fit le tableau de Jacob Obrecht, d'Érasme et de l'humaniste et secrétaire municipal Pieter Gillis ; il fit cadeau à More des portraits de ces deux derniers.

Cette ville ambitieuse et son église aux aspirations de cathédrale souhaitaient bien entendu se mettre également en valeur avec les meilleurs musiciens. Selon Dürer, on pouvait y entendre des chanteurs exceptionnels. La recherche a montré que l'église principale fonctionnait comme une sorte d'organisme central : on y formait de jeunes garçons dès leur plus jeune âge pour en faire d'excellents chanteurs, qui partaient ensuite dans l'Europe entière. Les bases de cette diaspora de chanteurs avaient déjà été posées au XIV^e siècle par des musiciens anversois qui se produisaient à la chapelle papale d'Avignon, puis à Rome. Par ailleurs, de nombreux chanoines anversois occupaient des postes importants à la Curie. Certains y restèrent pendant des années – quelques-uns ne revinrent même jamais à Anvers – mais, grâce à leurs réseaux, ils purent enrichir l'église Notre-Dame de privilèges et s'octroyer de plantureux bénéfices.

L'existence d'une « école de chant choral » (qui comptait d'abord six, puis jusqu'à douze garçons) et l'émission d'une bulle papale en 1410 qui réservait les revenus de douze chapellenies à des vicaires-chanteurs professionnels jouèrent un rôle déterminant dans cet essor. Ceux-ci étaient spécifiquement chargés de l'exécution de la polyphonie, qu'elle soit composée ou improvisée. Au cours du XV^e siècle, le nombre de chanteurs augmenta encore, si

bien que l'église comme les grandes confréries – celle de Notre-Dame et celle du Saint-Sacrement – pouvaient faire appel à une trentaine de chanteurs. Il y avait là également des solistes vocaux de grand talent. Nous savons qu'à Anvers, on entendait régulièrement de la musique à deux ou à trois voix : un ou deux choraux accompagnés d'une voix d'homme et d'un orgue – un petit ensemble, mais virtuose.

Vingt-trois chanoines et un groupe important de chapelains, qui tiraient leurs revenus de pas moins de 116 chapellenies, assuraient le chant grégorien. Outre aux messes privées – en moyenne trois par semaine, célébrées pour le salut de l'âme des riches bienfaiteurs –, ces chapelains étaient tenus d'assister à au moins l'un des trois blocs d'offices quotidiens dans le chœur. Les huit offices étaient en effet regroupés en blocs : un à l'aube (matines et laudes), un dans la matinée (les quatre petites heures et la grande messe) et un en début d'après-midi (vêpres et complies). La confrérie de Notre-Dame assurait chaque jour une louange en musique, en réalité un concert déguisé. Les dizaines d'autres confréries organisaient elles aussi des messes et des louanges. Souvent, les musiciens de la ville étaient engagés pour accompagner les chanteurs.

Pour les représentations musicales, il fallait bien sûr des livres de musique. Les

comptes du conseil de fabrique de l'église et ceux de la confrérie de Notre-Dame montrent que l'on ne lésinait ni sur les moyens ni sur les efforts. Pierre Alamire notamment réalisait avec son atelier de précieux volumes. Ainsi, en 1507, le conseil de fabrique acheta un livre de chœur polyphonique très probablement produit par Alamire : « Nous avons acheté pour l'église un livre de discant en parchemin et richement doré... 50 florins Philippus. » Pour réunir cette somme, un ouvrier non qualifié devait travailler environ 160 jours. Il ne reste malheureusement pratiquement rien de cette bibliothèque musicale d'une richesse exceptionnelle. Pendant les guerres de religion, les trois orgues ainsi que d'innombrables manuscrits musicaux furent définitivement perdus. Les chroniques font état de manuscrits déchirés ou brûlés, d'enfants qui s'amusaient avec des tuyaux d'orgue : « Les beaux livres de chant ont aussi été entièrement abîmés et détruits... ainsi que trois beaux orgues, et les enfants couraient dans les rues en soufflant dans les tuyaux, qu'ils s'échangeaient entre eux pour jouer. » On peut néanmoins se faire une idée de la qualité de ces œuvres grâce aux manuscrits et aux partitions imprimées contenant des œuvres de compositeurs anversois conservés ailleurs.

Dans la cathédrale, la musique résonnait en divers lieux selon le moment. L'objectif n'était en effet pas de créer une grande « salle

de concert », mais plutôt de compartimenter cet immense espace. Dans le chœur, des sons polyphoniques s'élevaient depuis le pupitre central. Ce sont donc surtout les ecclésiastiques eux-mêmes qui pouvaient en profiter ; les fidèles entendaient plutôt des « sons célestes diffus » qui semblaient venir d'« en haut ». Depuis les stalles, les chanoines, les chapelains et les chanteurs chantaient l'office selon un « scénario » traditionnel bien coordonné. La pratique *alternatim* était courante : l'orgue improvisait sur les versets pairs d'une mélodie grégorienne, tandis que les chanteurs répondaient en polyphonie par les versets impairs. Tout cela était accompagné d'une discipline liturgique stricte, presque chorégraphique. Chacun devait respecter une hiérarchie bien établie : les chanoines occupaient, selon leur fonction et leur ancienneté, les places d'honneur dans les stalles les plus élevées ; venaient ensuite les chapelains et les vicaires ; les choristes étaient assis plus bas, sur des bancs au niveau du sol. Les subordonnés devaient s'incliner devant leurs supérieurs ; il était interdit de tourner le dos à l'autel ; les signes de croix et autres gestes étaient strictement codifiés. Tout cela était consigné avec précision dans l'*ordinarius*, un guide liturgique séculaire conçu pour Notre-Dame.

De plus, l'aspect musical s'inscrivait dans un environnement résolument visuel et senso-

riel. De grandes tapisseries atténuaient le son ; des peintures et des retables ornaient l'église ; au moins cinquante-sept autels richement décorés pouvaient être dissimulés derrière des tentures. C'est là que les chapelains lisaient ou chantaient quotidiennement pour assurer le salut de l'âme des riches fondateurs. Ceux qui en avaient les moyens faisaient également exécuter de la polyphonie. Il était tenu compte de la lumière et de l'obscurité : les heures des offices, par exemple, étaient adaptées à la saison. L'encens et les bougies diffusaient parfum, lueur et mystère à la tombée de la nuit. Ainsi, l'ensemble constituait un « spectacle total », un *Gesamtkunstwerk*, dans des espaces destinés à la prière et à la contemplation, mais aussi à la musique et à la rencontre, dans un cadre muséal souvent animé.

Les chanteurs, perchés à la tribune de plusieurs mètres de haut qui fermait le chœur, étaient certes visibles, mais de loin. Outre la diversité des « points d'écoute », souvent intimes, le mouvement constituait un élément essentiel : le chant s'élevait de différents endroits dans le chœur ; le dimanche, les fidèles défilaient à travers l'église. L'iconographie montre que la plupart des fidèles n'étaient pas assis, mais marchaient : l'expérience acoustique changeait ainsi à chaque pas.

La plupart – sinon tous – des maîtres de chant de la cathédrale d'Anvers étaient également compositeurs. La liste des noms de renommée internationale qui lui sont associés est impressionnante. Ainsi, Johannes Ockeghem († 1497), l'un des compositeurs majeurs du XV^e siècle, y chanta en 1443-1444. Petrus de Domarto, qui y fut chanteur en 1449, contribua au développement de la messe polyphonique. Johannes Touront, chanteur impérial à Vienne, fut nommé bénéficiaire en 1460. Johannes Pullois († 1478), alors le chanteur ayant le plus longtemps servi dans la chapelle papale, réussit à acquérir de nombreuses prébendes grâce à ses contacts au sein de la Curie.

Cet enregistrement s'ouvre avec *O beata Maria* de Pullois, une mise en *contrafactum* de sa chanson *De ma dame*. Le thème marial est ainsi immédiatement mis en évidence. Anvers respire Marie : elle est la patronne à la fois de la cathédrale et de la ville. Sa fête est célébrée à l'occasion de son Assomption, le 15 août, ainsi que lors de la grande procession urbaine. Depuis toujours, Notre-Dame est omniprésente dans le paysage urbain : plus de 150 statues de la Vierge décorent les coins de rue et les façades des maisons. Enfin, il y a bien sûr l'Assomption monumentale de Rubens qui orne toujours le maître-autel de la cathédrale.

Antonius de Vinea († 1516) exerça très probablement à Anvers de 1467 à 1472 en tant que maître de chant avant de s'installer à Utrecht ; Glareanus le loue dans son *Dodecachordon* (1547). Le maître de chant Jacobus Barbireau († 1491), très prometteur mais mort trop jeune, était ami avec Agricola. Ses compositions circulèrent notamment grâce aux manuscrits issus de l'atelier de Pierre Alamire. Sa *Missa Virgo parens Christi* à cinq voix est basée sur le répons marial éponyme. Il parvient magistralement à rendre le *cantus firmus* en notes longues, entouré de quatre voix plus mobiles. C'est Jacob Obrecht, également encensé par Glareanus, qui lui succéda et fut attaché à la cathédrale entre 1492 et 1506, l'année de sa mort. Lui aussi place la Vierge Marie au centre de nombreuses œuvres. Sa *Missa Sicut spina rosam* (« comme une épine produit une rose », la rose étant Marie) à quatre voix contient des citations de la *Missa Mi-mi* d'Ockeghem. On entend, là encore en notes longues, une partie du répons marial au ténor.

Les maîtres de chant Jan Raes et Nicolas Carlier ne restèrent qu'un court moment à Anvers au début du XVI^e siècle. L'hypothèse selon laquelle Noel Bauldeweyn aurait été maître de chant de 1513 à 1517 ne peut certainement pas être totalement écartée. Sa *Missa Inviolata* est elle aussi construite autour d'un *cantus firmus* basé sur une séquence mariale.

Antoine Barbé († 1564), auteur de la *Missa Vey la danse de Barberie* à quatre voix, resta en fonction pendant quatre ans. Son prédécesseur, Obrecht, avait lui aussi composé une messe portant ce même titre. Le nom de Barbé est toutefois surtout associé à un échec : malgré le soutien du cardinal Antoine Perrenot de Granvelle, l'un des hommes politiques les plus puissants sous Charles Quint et Philippe II, la nomination de Roland de Lassus au poste de maître de chant échoua. Barbé, qui espérait obtenir un arrangement favorable autour d'un mariage entre Lassus et sa fille, ne tint pas sa promesse de quitter ses fonctions à temps. Lassus quitta la ville sur l'Escaut et se rendit, sans doute déçu, à Munich où il alla renforcer la célèbre chapelle de la cour du duc de Bavière. Il emmena dans son sillage quelques-uns des meilleurs chanteurs anversois. Gérard de Turnhout succéda à Lassus : un compositeur talentueux et méritant, mais bien sûr pas du calibre de Lassus, qui était à cette époque le géant de la musique européenne. Son savoir-faire transparaît dans la chanson d'amour en français *Mon cœur se recommande à vous*. Il en va de même, dans une perspective européenne, pour les successeurs de Turnhout : c'étaient des compositeurs de talent, certes, mais ils travaillaient à une époque où les styles et les maîtres italiens étaient de plus en plus prépondérants dans le paysage musical. Avec *Ave virgo speciosa* de Cornet, nous revenons au

thème central de cet enregistrement, la Vierge Marie.

De Noël Faignant, nous savons seulement qu'il exerça à Anvers en tant que professeur de musique dès 1561. Il est mentionné en 1580 comme maître de chant du duc Éric II de Brunswick. Tout comme la chanson de Turnhout, son arrangement de *Susanne un iour* est à trois voix. Les duos et trios étaient souvent destinés à l'apprentissage du chant polyphonique. Lassus mit lui aussi en musique le thème de la chaste Susanne qui, se baignant, est assaillie par deux vieillards, mais dans une version à cinq voix. Avec Andreas Pevernage, nous retrouvons une fois de plus un motet composé par un maître de chapelle de la cathédrale. Son *Beata es Virgo Maria* à six voix est un exemple de contrepoint riche et intense.

On présente souvent la fin de la polyphonie flamande de manière trop schématique, ce qui fait que les maîtres de chant anversois de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle se retrouvent parfois injustement relégués au second plan. Heureusement, l'intérêt pour eux s'est accru ces dernières années. Parmi leurs représentants majeurs figurent le grand maître catholique anglais en exil, le virginaliste et organiste John Bull († 1628), ainsi que le maître de chant Matthias Pottier († 1628), qui se révéla tardivement dans le domaine de la

polyphonie. Sa messe sans titre démontre que les compositeurs commençaient à s'éloigner de l'usage du *cantus firmus* comme de la reprise partielle d'un modèle polyphonique (parodie). Nous terminons par l'Assomption de Marie : Peter Philips († 1629), également un Anglais en exil, lié à la cour d'Albert et Isabelle, les régents mélomanes, mit ce thème en musique dans *Assumpta est Maria*, concluant de belle manière cette période fastueuse.

Eugene Schreurs

Pour cette contribution au nouvel album d'Utopia consacré à la musique de la cathédrale d'Anvers aux XV^e et XVI^e siècles, Psallentes a choisi de travailler à partir du *Processionale* publié par Christophe Plantin à Anvers en 1574. Contrairement à d'autres livres liturgiques issus de la même imprimerie, il est fort probable que ce *Processionale* ait été publié sans ingérence des autorités ecclésiastiques. Selon la musicologue Jennifer Bloxam, cet ouvrage reflète ainsi de façon particulièrement fidèle les traditions locales anciennes de l'église Notre-Dame d'Anvers, élevée au rang de cathédrale en 1559.

Nous avons sélectionné exclusivement des chants grégoriens en l'honneur de Marie, la sainte patronne de cette église, que nous avons répartis selon différents thèmes liés aux fêtes mariales. Le matériel adapté issu d'Anvers et datant d'avant le Concile de Trente est limité, mais cette source offre un répertoire qui permet néanmoins d'en rendre une image cohérente et évocatrice.

Comparé aux couleurs et à la richesse de la polyphonie, le chant grégorien peut paraître terne. Or, dans ce contexte, l'impression est bienvenue : Psallentes offre ainsi ce lit de velours gris sur lequel les bijoux polyphoniques peuvent briller de tous leurs feux. Cela se justifie d'un point de vue historique : la pratique quotidienne du chant grégorien, pragmatique et pieuse, contrastait avec celle de la polyphonie, plus exceptionnelle et spectaculaire.

Le chant grégorien ne doit pas pour autant être considéré comme ennuyeux. Pensez à la grisaille : si elle est monotone en termes de couleur, elle peut se révéler étonnamment profonde et nuancée. Le fait d'avoir inséré différentes formes de chant grégorien dans ce programme contribue précisément à cette richesse. On y entend des antiennes, un répons, un hymne, une prose, une séquence – et bien sûr des versets de psaumes récités. Ces subtiles nuances apportées dans un contexte de

sobriété rendent le chant grégorien charmant et captivant.

Par ailleurs, on peut se demander comment le chant grégorien était exactement interprété à l'époque dans la cathédrale d'Anvers. Il est impossible de le savoir avec certitude. Tout cela était-il chanté par des femmes, comme le fait ici Psallentes ? Certainement pas. Mais il ne fait aucun doute qu'une grande partie du chant grégorien était interprétée dans ce registre vocal, par des garçons. Peut-être était-il relativement lent, guidé plutôt par un sens de la proportion : des notes longues et courtes, sans pour autant suivre une rythmique ou une métrique. Mais quoi qu'il en soit, hier comme aujourd'hui, le résultat dépend de l'interprète, du moment et du lieu. Ou, comme l'a dit un jour Alfred Hitchcock : « Il n'y a jamais une unique façon de faire les choses. »

Hendrik Vanden Abeele
(Traduction : Catherine Meeùs)

1 O BEATA MARIA / DE MA DAME

O beata Maria, filia Dei,
mater Domini mei, Ihesum Christum,
spensa spiritu sancti,
soror angelorum,
domina apostolorum, intercede pro nobis.

De ma dame au biau corps gentil
ay servi par engin soutil.
Sans amour estre peün' captive,
et que pris est attractive,
dont plusieurs men'ront a exil.

2 O QUAM GLORIFICA

O quam glorifica luce coruscas,
Stirpis Davidicae regia proles!
Sublimis residens, Virgo Maria,
Supra caeligenas aetheris omnes.

Tu cum virgineo mater honore,
Angelorum Domino pectoris aulam
Iam sacris visceribus casta parasti;
Natus hinc Deus est corpore Christus.

Quem cunctus venerans orbis adorat,
Cui nunc rite genuflectitur omne;
A quo nos, petimus, te veniente,
Abiectis tenebris gaudia lucis.

Hoc largire Pater luminis auctor,
Natum per proprium Flamine sacro,
Qui tecum nitida vivit in aethra,
Regnans ac moderans saecula cuncta. Amen.

3 KYRIE

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.

O blessed Mary, daughter of God,
mother of my Lord, Jesus Christ,
bride of the Holy Spirit,
sister of the angels,
lady of the apostles, intercede for us.

To my lady, with her fair and gentle form,
I have served with subtle art.
To be without love is a painful captivity,
and what is won is alluring,
which will lead many into exile.

O how resplendently you blaze with glory,
royal offspring of the line of David!
Enthroned on high, O Virgin Mary,
above all the heavenly host of the skies.

You, as mother keeping virginal honour,
for the Lord of angels have prepared
the chamber of your heart, chaste in your sacred womb;
from you is born Christ, God in the flesh.

Whom the whole world worships with devotion,
before whom every knee now rightly bends;
from him we ask, through your intercession,
the joys of light, with darkness cast away.

Grant this, O Father, fount of all light,
through your own Son, by the Holy Spirit,
who with you dwells in radiant heaven,
reigning and governing through all the ages. Amen.

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

4 GLORIA

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Ihesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus,
tu solus altissimus, Ihesu Christe.
Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.
C.f.: Sicut spina rosam genuit Iudaea Mariam.

Glory to God in the highest,
and on earth peace to people of good will.
We praise you, we bless you, we adore you, we glorify you.
We give you thanks for your great glory.
Lord God, heavenly king, God the Father almighty.
Lord, only-begotten Son, Jesus Christ.
Lord God, Lamb of God, Son of the Father.
You who take away the sins of the world, have mercy on us.
You who take away the sins of the world, receive our prayer.
You who sit at the right hand of the Father, have mercy on us.
For you alone are holy,
you alone are the Most High, Jesus Christ.
With the Holy Spirit, in the glory of God the Father. Amen.
C.f.: As the thorn bears the rose, so Judaea bore Mary.

5 CUM INDUCERENT / PSALM 102 (103), 3-4 / PROSA INVIOLETA

Cum inducerent puerum Iesum parentes ejus,
accepit eum Simeon in ulnas suas
et benedixit Deum, dicens:
Nunc dimitis, Domine, servum tuum in pace.

When his parents brought the child Jesus,
Simeon took him into his arms
And blessed God, saying:
Now you are dismissing your servant, Lord, in peace.

Qui propitiatur omnibus iniquitatibus tuis,
qui sanat omnes infirmitates tuas.
Qui redimit de interitu vitam tuam,
qui coronat te in misericordia et miserationibus.

Who forgives all your iniquities,
Who heals all your infirmities.
Who redeems your life from destruction,
Who crowns you with mercy and compassion.

Inviolata, integra et casta es Maria,
quae es effecta fulgida caeli porta.
O mater alma Christi carissima,
suscipe pia laudum praeconia.
Nostra ut pura pectora sint et corpora.
Quae nunc flagitant devota corda et ora.
Tua per precata dulcisona,
nobis concedas veniam per saecula.
O benigna! O Maria!
O virgo pia, quae sola inviolata permansisti.

Immaculate, intact and chaste are you, Mary,
Who have become the shining gate of heaven.
O most loving mother of Christ,
Receive piously the praises of your people.
That our hearts and bodies may be pure.
Which now devout hearts and lips implore.
Through your sweet prayers,
Grant us pardon for ever.
O gracious one! O Mary!
O chaste virgin, who alone didst remain inviolate.

6 CREDO

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem, factorem celi et terre,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Ihesum Christum,
filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia secula.
Lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.
Genitum non factum, consubstantiali Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem descendit de celis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine, et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die
secundum scripturas.
Et ascendit in celum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos
et mortuos, cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum Dominum
et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul adoratur
et conglorificatur, qui locutus est per prophetas.
Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi seculi. Amen.

Cantus firmus:

Inviolata, integra et casta es Maria,
quae es effecta fulgida caeli porta.
O mater alma Christi carissima,
suscipe pia laudum praeconia.
Nostra ut pura pectora sint et corpora,

I believe in one God,
The Father almighty, maker of heaven and earth,
of all things visible and invisible.
And in one Lord Jesus Christ,
the only-begotten Son of God.
Born of the Father before all ages.
Light from light, true God from true God.
Begotten, not made, consubstantial with the Father,
through whom all things were made.
Who for us men
and for our salvation came down from heaven.
And was incarnate of the Holy Spirit
from the Virgin Mary, and became man.
He was crucified for us
under Pontius Pilate, suffered and was buried.
And rose again on the third day
in accordance with the scriptures.
And ascended into heaven,
and sits at the right hand of the Father.
And he will come again in glory to judge the living
and the dead, and his kingdom will have no end.
And in the Holy Spirit, the Lord and giver of life, who
proceeds from the Father and the Son.
Who together with the Father and the Son is adored
and glorified, who has spoken through the prophets.
And in one holy catholic and apostolic church.
I confess one baptism for the forgiveness of sins.
And I await the resurrection of the dead.
And the life of the world to come. Amen.

Cantus firmus:

Inviolata, whole and chaste art thou, Mary,
who hast been made the radiant gate of heaven.
O nurturing mother of Christ, most dear,
receive with mercy these offerings of praise.
That our hearts and bodies may be made pure,

te nunc flagitant devota corda.
Tu per precata dulcisona,
nobis concedas veniam per secula.
O benigna, o regina, o Maria,
quae sola inviolata permansisti.

7 VIDE TE MIRACULUM

Videte miraculum matris Domini:
concepit virgo, virile ignorans consortium;
Stans onerata nobili onere Maria,
et matrem se laetam cognovit,
quae se nescit uxorem.

Haec speciosum forma prae filiis hominum,
castis concepit visceribus,
et benedicta in aeternum
Deum nobis protulit et hominem.
Stans...

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Stans...

8 SANCTUS

Sanctus, sanctus sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

9 MON CŒUR SE RECOMMANDE À VOUS

Mon cœur se recommande à vous,
Tout plain d'ennuy et de martyre.
Au moins, en despit des jaloux,
Faictes qu'adieu vous puisse dire.

Ma bouche qui vous soulait rire
Et compter propos gracieux,

devout souls now implore thee.
Through thy sweetly sounding intercessions,
grant us pardon through the ages.
O gracious one, O queen, O Mary,
who alone hast remained inviolate.

Behold the miracle of the mother of the Lord:
a virgin conceived, knowing no union with man;
Mary stood burdened with a noble burden,
and knew herself a joyful mother,
who knew not herself a wife.

She who is fairer in form than the sons of men
conceived in her chaste womb,
and blessed for eternity
brought forth for us God and man.
Mary stood...

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit.
Mary stood...

Holy, holy, holy Lord God of hosts.
Heaven and earth are filled with your glory.
Hosanna in the highest.
Blessed is he who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

My heart commends itself to you,
full laden with grief and torment.
At least, in spite of the jealous ones,
grant that I may bid you farewell.

My mouth, which once was wont to laugh with you
and exchange sweet words,

Ne fait maintenant que maudire
Ceux qui m'ont banny de vos yeux.

now does nothing but curse
those who have banished me from your eyes.

10 AVE VIRGO SPECIOSA

Ave virgo speciosa, concepta sine macula,
Christum virgo concipies, et paries incorrupta.
Super choros angelorum feliciter exaltata,
Obtine nobis veniam, ut regnemus per saecula.

Hail, beautiful virgin, conceived without stain,
You, a virgin, shall conceive Christ, and give birth uncorrupted.
Exalted in bliss above the choirs of angels,
Obtain for us forgiveness, that we may reign through the ages.

11 MISSUS EST GABRIEL / PSALM 102 (103), 1-2 / IAM CUM DEO

Missus est Gabriel angelus
ad Mariam virginem desponsatam Joseph.

The angel Gabriel was sent
to the Virgin Mary, betrothed to Joseph.

Benedic, anima mea, Domino,
et omnia quae intra me sunt, nomini sancto eius.
Benedic, anima mea, Domino,
et noli oblivisci omnes retributiones eius.

Bless the Lord, O my soul,
and all that is within me, bless his holy name.
Bless the Lord, O my soul,
and forget not all his benefits.

Iam cum Deo regnans, nostra excusa clemens mala,
poscens cuncta bona, o benigna.
Mediatrix nostra, quae es post Deum spes sola,
tuo Filio nos repraesenta,
ut in poli aula laeti iubilemus. Alleluia.

Now reigning with God, graciously excuse our wrongs,
Interceding for all good things, O gentle one.
Our Mediatrix, who art after God the only hope,
present us to your Son,
that we may rejoice in heaven's court. Alleluia.

12 SUSANNE UN IOUR

Susanne un iour d'amour sollicitée
par deux vieillards convoitans sa beauté,
fut en son cœur triste et desconfortée,
voyant l'effort fait à sa chasteté,
elle leur dit : si par desloyauté
de ce corps mien vous avez iouyssance,
c'est fait de moy ; si ie fais resistance,
vous me ferez mourir en deshonneur,
mais i'ayme mieux perir en innocense
que d'offenser par peché le Seigneur.

Susanna one day, solicited for love
by two old men coveting her beauty,
was in her heart sad and discomforted,
seeing the assault made upon her chastity.
She said to them: if through your faithlessness
you take possession of this body of mine,
it is all over with me; if I resist,
you will have me put to death in dishonour —
but I would rather perish in innocence
than offend the Lord through sin.

13 BEATA ES VIRGO MARIA

Beata es Virgo Maria, quae Dominum portasti,
creatorem mundi. Genuisti qui te fecit,
et in aeternum permanes virgo.
Benedicta tu in mulieribus, et benedictus
fructus ventris tui. Genuisti qui te fecit, et in
aeternum permanes virgo.

Blessed art thou, Virgin Mary, who didst bear the Lord,
the creator of the world. Thou didst bring forth him
who made thee, and thou remainest a virgin for ever.
Blessed art thou among women, and blessed
is the fruit of thy womb. Thou didst bring forth him
who made thee, and thou remainest a virgin for ever.

14 AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Lamb of God, who takest away the sins of the world,
have mercy on us.
Lamb of God, who takest away the sins of the world,
have mercy on us.
Lamb of God, who takest away the sins of the world,
grant us peace.

15 AVE REGINA CAELORUM / PSALM 102 (103), 9-10 / REGALI EX PROGENIE / PSALM 102 (103), 21-22

Ave Regina caelorum,
mater Regis angelorum.
O Maria, flos virginum,
velut rosa vel lilium.
Funde preces ad Filium
pro salute fidelium.

Hail, Queen of the heavens,
mother of the King of angels.
O Mary, flower of virgins,
like the rose or the lily.
Pour forth your prayers to your Son
for the salvation of the faithful.

Non in perpetuum irascetur,
neque in aeternum comminabitur.
Non secundum peccata nostra fecit nobis,
neque secundum iniquitates nostras retribuit nobis.

He will not be angry for ever,
nor will he threaten for all time.
He has not dealt with us according to our sins,
nor repaid us according to our iniquities.

Regali ex progenie Maria
orta refulget,
cuius precibus nos adiuvari
mente et Spiritu devotissime poscimus.

Mary, sprung from royal lineage,
shines resplendent,
and we most devoutly implore with heart and spirit
to be aided by her intercessions.

Benedicite Domino, omnes virtutes eius,
ministri eius qui facitis voluntatem eius.
Benedicite Domino, omnia opera eius,

Bless the Lord, all his hosts,
his ministers who do his will.
Bless the Lord, all his works,

in omni loco dominationis eius:
benedic, anima mea, Domino.

in every place of his dominion:
bless the Lord, O my soul.

16 ASSUMPTA EST MARIA

Assumpta est Maria in caelum:
Gaudent Angeli, laudantes benedicunt Dominum.
Maria Virgo assumpta est ad aetherium
thalamum in quo Rex regum
stellato sedet solio.
Gaudent Angeli, laudantes benedicunt Dominum.

Mary has been taken up into heaven.
The Angels rejoice, praising they bless the Lord.
Mary the Virgin has been taken up to the ethereal
bridal chamber, in which the King of kings
sits upon his starry throne.
The Angels rejoice, praising they bless the Lord.

SOURCES

Schedelsches Liederbuch (D-Mbs Cgm. 810, fol. 90v–91r) / Cancionero de El Escorial (E-E Ms IV.a.24, fol. 75v–76r): **Track 1**

Processionale (Christophe Plantin, Antwerp 1574): **Track 2, 5, 7, 11, 15**

Chigi Codex (V-CVbav MS Chigi C.VIII.234, fol. 143v–145): **Track 3**

D-Ju Ms 22 (fol. 103v–105): **Track 4**

D-Ju Ms 2 (fol. 54v–59) / D-Ju Ms 8 (fol. 52v–58): **Track 6**

Liber secundus missarum quatuor vocum (Tielman Susato, Antwerp 1545): **Track 8**

La fleur des chansons à trois parties (Pierre Phalèse, Leuven 1574): **Track 9, 12**

Cantiones Musicae (Christophe Plantin, Antwerp 1581): **Track 10**

Novi atque catholici thesori musici liber quartus (Antonio Gardano, Venice 1568): **Track 13**

Selectissimarum missarum flores (Pierre Phalèse, Antwerp 1609): **Track 14**

Cantiones Sacrae quinque vocibus (Pierre Phalèse, Antwerp 1612): **Track 16**

Recorded 12–14 August 2025 at AMUZ, Antwerp, Belgium
Executive production, artistic direction, audio engineering & graphic design: Rainer Arndt
Translations: English liner notes: Peter Lockwood, German liner notes: Rainer Arndt,
French liner notes: Catherine Meeùs, Sung texts: Claude Anthropic
Production: Utopia Ensemble
Cover: Maria, Antwerp Cathedral
Photos: © Jozef Sedmak | Dreamstime.com (front cover), © Rainer Arndt (inner cover),
© Ola Renska (Utopia Ensemble), © Wouter Van Vaerenbergh (Psallentes)



RAM2504

© 2026 Utopia Ensemble
© 2026 Outhere Music

RAMÉE

www.ramee.org

outhere
M U S I C

www.outhere-music.com

