



photo: Koen Broos

*For their indispensable efforts and support we would like to thank Fondation Royaumont, Edouard Fouré Caul-Futy, Catherine Huet, Sylvie Brély, Francis Maréchal, Wojciech Gotaski, Jeannine De Landtsheer, Charles Fantazzi, Anne-Kathryn Olsen, Adrian Sîrbu, Razek-François Bitar, Marcel Pérès, Karl Kügle, Ria Van den Acker, Jan Corteel, Sasha Kleinbart, Église St. Rémi Franc-Waret, Luc Monmart, Michel Agie, Anne-Sophie Lambrecht, Mark Makelberge, Alex Fostier, Joachim Brackx, Koen Broos, Margarida Garcia, Carlos Céster, María Díaz, Willem Van Vooren and Katrijn Degans.
With the support of the Province of Antwerp and the Flemish Government.*

Graindelavoix Björn Schmelzer

voices:

Anne-Kathryn Olsen
Razek-François Bitar [solo on tracks 1 & 16]
Albert Riera
Andrés Miravete
Marius Peterson
Adrian Sîrbu [solo on tracks 6, 11, 21 & 22]
Jean-Christophe Brizard
Bart Meynckens
Tomàs Maxé

www.graindelavoix.be

Recorded in Franc-Waret (Church of Saint-Rémi), Belgium, on 17-20 December 2015
Engineered by Alexandre Fostier
Recording assistance: Joachim Brackx
Produced by Graindelavoix
Executive producer: Carlos Céster

English translations (antiphons and motets): Jeannine De Landtsheer
French translation (essay): Pierre Élie Mamou
German translation (essay): Susanne Lowien

Editorial direction: Carlos Céster
Editorial assistance: Mark Wiggins, María Díaz
Design: Rosa Tendero, based on drawings created by Margarida Garcia

*The photos in the booklet (pages 5, 11, 17) were taken by John Thomson (1837-1921) in Autumn 1878 during his journey through Cyprus (with gratitude to Wellcome Library London).
The other pictures (pages 11, 23) were taken at the beginning of the 21st century during the 15th of August procession with the 15th century Italo-Byzantine icon at Cambrai, France.*

© 2016 note 1 music gmbh

Jean Hanelle (c.1380-c.1436)

Cypriot Vespers

01	Arsala'llah (Maronite tradition)	3:29
02	O Sapientia (plainchant)	1:52
03	O Sapientia incarnata / Nos demoramur (Jean Hanelle, Ms Torino J.II.9)	4:06
04	O Adonay (plainchant)	2:07
05	O Adonay domus Israel / Pictor eterne syderum (Jean Hanelle, Ms Torino J.II.9)	4:00
06	Bithleem estimazu (Greek-Byzantine tradition)	3:09
07	O Radix Yesse (plainchant)	1:49
08	O Radix Yesse splendida / Cuncti fundent precamina (Jean Hanelle, Ms Torino J.II.9)	4:12
09	O Clavis David (plainchant)	1:47
10	O Clavis David aurea / Quis igitur aperiet (Jean Hanelle, Ms Torino J.II.9)	3:22
11	I parthenos simeron (Greek-Byzantine tradition)	1:37
12	O Oriens (plainchant)	1:36
13	Lucis eterne splendor / Veni splendor mirabilis (Jean Hanelle, Ms Torino J.II.9)	5:17
14	O Rex gentium (plainchant)	2:45
15	O Rex virtutum gloria / Quis possit digne exprimere (Jean Hanelle, Ms Torino J.II.9)	4:33
16	Alyawma youlado mina Ibatoul (Arabo-Byzantine tradition)	5:33
17	O Emanuel (plainchant)	1:34
18	O Emanuel rex noster / Magne virtutum conditor (Jean Hanelle, Ms Torino J.II.9)	3:19

19	O Virgo virginum (plainchant)	2:13
20	O sacra Virgo virginum / Tu nati nata suscipe (Jean Hanelle, Ms Torino J.II.9)	3:56
21	Simeron ghennate ek Parthenou (Greek-Byzantine tradition)	6:01
22	Hodie Christus natus est (plainchant)	1:11
23	Hodie puer nascitur / Homo mortalis firmiter (Jean Hanelle, Ms Torino J.II.9)	6:28



Jean Hanelle Cypriot Vespers

*An interview with Björn Schmelzer
by Anne-Kathryn Olsen*

Who was Jean Hanelle, and why hasn't he been heard of before?

Upon its discovery in the early twentieth century, the J.II.9 Manuscript in Turin was deemed to contain anonymous works, possibly ones written by Northern French composers who served at the court of the Lusignan family in Cyprus at the beginning of the fifteenth century. The manuscript is a vast collection of liturgical *ars subtilior* motets, mass parts, two plainchant offices and French chansons. Nearly one hundred years after its discovery, musicologist Karl Kügle suggested that it was likely that the 334 musical works found in the Turin manuscript J.II.9 would have been composed by only one man: Jean Hanelle, a *petit-vicaire* at Cambrai cathedral who relocated to

Cyprus in 1411 and who stayed for more than 20 years as the *maître de chapelle* at the French Lusignan court. The volume of his work is almost unprecedented and puts well-known contemporaries like Landini, Machaut and Dufay completely in the shadow. The most important conclusions of Karl Kügle's research are the following:⁽¹⁾

— The Turin manuscript contains the *opera selecta* of one composer over a small period of time.

— The works were edited by the composer himself who worked as a scribe alongside Italian scribes, probably from Brescia, responsible for copying the texts. The manuscript was initially prepared for Pedro Avogadro of Brescia who, in the end, never received it for several ideological reasons. Hanelle left Cyprus in 1434 and created the manuscript somewhere between 1434 and 1436.

— The edition of the Hanelle portfolio, in symbolically reflecting the exclusive *ars subtilior* repertoire of the court of Cyprus and following the Rite of the Holy Sepulchre, could be connected with Jerusalem as lost paradise of Christianity, and was intended for a church or brotherhood which wanted to share the rite and the repertoire performed at the Lusignan court in Cyprus.

— This nomadic manuscript shows no traces of use, stressing even more its anachronistic nature, and in this sense its exact relation with the "original" repertoires used in Cyprus – or Hanelle's personal manipulation or contextualization of the pieces – is unknown. The manuscript is physically and in an imaginary sense a sort of *Fremdkörper* in its own time and today. In this way it opens up a music history in the making...

So why has this identification not been perceived as a major discovery?

A good question, and the answer shows in many ways a deficiency in modern western musicology. The attribution of this massive volume of works to Jean Hanelle as one single composer should have been a major musicological event; a similar discovery in medieval art would certainly make waves. But it seems as though musicologists were more impressed by the quantity of Hanelle's output and less by the quality of his compositions. The sheer volume of compositions in such a limited time frame was used to judge its quality.

In her 1992 article about the motets⁽²⁾, Margaret Bent wrote, "The great majority of the motets are cut according to a standard template and present a homogeneous impression. That there seem to be so few individual creations in both text and music, so few that avoid the signs of mass production, argues in favour of a short time-span for their composition." Daniel Leech-Wilkinson concludes⁽²⁾, "A collection like this would only arise, then, if a composer were required to produce a large quantity of music relatively quickly as his full-time employment, for instance to fill a manuscript; and it would have to be a manuscript which set out not to include anything available elsewhere, a manuscript for which everything had to be newly and exclusively written. We seem then to be looking at a composer producing music to order, and for a patron happy to buy by the metre as it were. [...] The requirement to produce a lot of music fast was met by the formulaic model-based approach to composition revealed in the examples, a

method which would make a lot of sense under these circumstances. Masterpieces are unlikely, of course; he would be more likely to produce competent but uninspired music notable for consistency of style rather than for startling or exceptional ideas. Which is exactly what we get. [...] [the music] is not bad, just [mostly] not very exciting."

This is quite telling. It would be easy to reveal a "formulaic model-based approach" inside so many compositions of Dufay for example, let alone the value of such a parameter in late medieval music. The same argument for "good but mainstream craftsmanship under time pressure" can be found in Shai Burstyn's paper⁽²⁾ using the type of aesthetic argumentation found in the writings of Umberto Eco to explain the "boredom" of the mass pieces analyzed: "Discussing medieval aesthetic attitudes, Umberto Eco draws attention to an 'intellectual type of cognition, which produces a disinterested type of pleasure'. He states that 'aesthetic experience does not mean possessing its object, but contemplating it, observing its proportions, its integrity, its clarity.' This central medieval aesthetic tenet still plays a significant role in Renaissance music, and must be counted as an important component of the conception and perception of the cyclic Mass as a unified musical entity."

This kind of argument harks back to modernist aesthetic theory, trying to legitimize our lack of understanding of this music. For Burstyn, the inability to appreciate the music is accepted through "typical" medieval aesthetics of distance and abstraction. This argument is ambiguous, deriving not from practical approaches to music, but general scholastic the-

ories of beauty. This is the situation we are in: either the music is judged with our modern categories of music appreciation, or with a pseudo-modernist abstraction aesthetic found in medieval philosophy. An entirely different and perhaps more clear interpretation of medieval repertoires could overcome this situation. It's difficult to understand today how abstract, mathematical structures could have been connected to an affective and empathic performance, "Einfühlung" as Worringer, one of the great thinkers of the "gothic," called it.⁽³⁾ One of the key concepts for this is what I like to call "performative exegesis": a rehabilitation of the empathic approach to pieces of art and the potential of what Alfred Gell has called their "agency".⁽⁴⁾

From 334 works in the manuscript, why did you choose the "O" antiphons?

The motets on the CD form a liturgical cycle, the largest of the manuscript, and are what Richard Hoppin once called a "Christmas Oratorio avant-la-lettre".⁽⁵⁾ They are troped versions of the antiphons, all beginning with "O", and were sung at the Vespers service after the *Magnificat* in the last week of Advent. They were sung on the same melody, but the composer reworked them (without melodic references in the tenor line) into four-voice motets. Apart from a tenor and contratenor line there are two more voices, a duplum and triplum. The upper voice contains more or less the original text, but highly "troped"; commenting poetic and exegetical additions in the form of a rhymed hymn. The second voice is also a troped text, a sort of comment on the comment. The two texts are

performed together with the accompaniment of the two lower voices, producing a deep and constant climate, an *arrière-plan*, for the upper-voices.

This sounds like a very dense soundscape. What is the meaning of these layered texts and how can a listener differentiate or understand them?

The easiest way to begin acclimatizing to this soundscape of the motets is to follow along with the printed Latin text and translation in the booklet. (I am very proud we can offer the first translation of the Latin troped hymns, prepared by Leuven professor Jeannine De Landtsheer.) One of the strangest experiences for me was to realize that the two texts sung together at the same time are easily and clearly distinguished from each other in the listening process. Although they blur in a certain way, they make space for each other, creating a sort of third, not yet discerned meaning, a meaning to ruminate on... I suggest the listener repeats this exercise: first read the simultaneous texts so that the significance of the words is more or less clear, then listen for yourself. It took me time to understand that the text placement in the manuscript was not random but very carefully organized, creating a balanced structure with points of rest and continuity. The tropes open up the meaning of the original antiphon text, and the experience of the two texts sung at the same time is hallucinatory, creating a meaning not yet grasped or understood. This is the idea of *figurae* in the exegetical art of "tropology": they shift the meaning of the words we knew and which are in our memory, now starting to move and to be filled with *enargeia* so to

speak... There are many analogies to make with how contemporary Italian painters like Fra Angelico, influenced by Dominican scholastics, made visible the invisible. Georges Didi-Huberman⁽⁶⁾ describes how *figurae* in the paintings of Fra Angelico don't have a figurative meaning, but are figures of the invisible, and in this sense rather disfigurements like marble painting, becoming the figure of the mystery of Incarnation.

How does the composer organize all of this so that it works for the listener?

This is where the virtuosity of the composer emerges, and I would say the listener and the performer are on the same level here: if the performer understands, and can express his or her understanding, the listener will too. The composer offers a solid overall structure, a framework for the continuum of the two simultaneous texts. He also segments these texts into smaller comprehensible units, or *figurae*, which should be immediately perceptible to the listener. The *figurae* are connected with each other in a continuous and simultaneous way and create constantly shifting layers of meaning. The text is precisely placed under the notes in the Turin manuscript, and in this sense it is clear to me that it was the composer himself who supervised its production. The *figurae* include a unit of tones and pauses, points of suspense, giving space to the text of the other voice. It is the performer who puts this exegetic work into play by articulating these *figurae*, phrasing the sequential and mnemonic aspects of the isorhythmic formula and creating and integrating cadences with the help of *musica ficta*

which structure the movement and create affective suspense, drive, dynamic. Understanding for the performer and the listener means being affective and being affected: being moved.

Can you explain why you have included Byzantine and Maronite chant amongst the motets of Hanelle?

In the 1440s a (pseudo-)Byzantine icon painted by an unknown Italian artist in the fourteenth century travelled to Cambrai and was venerated in the cathedral as the original Madonna icon painted by Saint Luke, which had a huge influence on Flemish painters. I like the idea that a Cambrai composer works in (Byzantine) Cyprus and produces a repertory with the potential radiance of Middle East "authenticity" connected with Christians' lost Jerusalem and its aura of exoticism. Surrounding the motets of Hanelle with Maronite and Byzantine chants would create a virtual context of association and resonance. With this context we can also stress the important liturgical function of the motets and offer some equivalents in the Byzantine tradition. It is another way of working with materials from the past: taking seriously that which coexists or subsists in and between cultures.

In order to select some adequate Byzantine chant I collaborated extensively with Adrian Sirbu, Byzantine chanter and one of the core members of Grindelavoix. Next to two shorter *troparia* we added the known *doxasticon* from the seventh century, *Simeron gennatai ek Parthenou*, which is the perfect equivalent of *Hodie puer nascitur* or the Arabo-Byzantine *Alyama youladou*.

What about the original antiphon?

Every troped motet on the CD is preceded with the simple plainchant version which could have been sung before the *Magnificat*. I struggled with the idea of a liturgical context for these motets, but they are in varying modes, which would make a combination with the original antiphons impossible. The plainchant version we finally used derives from the tenor line of the motets. I'm grateful to Marcel Pérès who suggested this idea to me after the première of the programme for the Fondation Royaumont, and it makes good sense: the Turin manuscript contains two newly composed office cycles in plainchant, and it would have been logical that the plainchant "O" antiphons would be sung in the version which appears in the tenor line. It would be interesting to know if the often strange, large intervals in this plainchant are connected with its function as a tenor line or rather with stylistic intentions to imitate the Holy Sepulchre or Gallican rite, where these leaps are not uncommon (think of the strange Gallican *Caput* melody used as a cantus firmus in the same period.)

Consequently we added the text also to the lower voices. According to the creative process of performative exegesis it is understanding, accomplishing and articulating the signs of the score as a diagram.

BIBLIOGRAPHY

- (1) Karl Kügle, "Glorious Sounds for a Holy Warrior: New Light on Codex Turin J.II.9", in *Journal of the American Musicological Society*, 65, 2012.
- (2) "The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino J.II.9", in *Report of the International Musicological Congress*, Paphos 20-25 March 1992. Edited by Ursula Günther and Ludwig Finscher. *Musicological Studies and Documents* 45. American Institute of Musicology/Hänsler, 1995.
- (3) Wilhem Worringer, *Abstraction and Empathy, a contribution to the psychology of style*. New York, 1953.
- (4) Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press, Oxford, 1998.
- (5) Richard H Hoppin: "A Fifteenth-Century 'Christmas Oratorio', in *Essays on Music in honor of Archibald Thompson Davison by his Associates*. Cambridge, Massachusetts, 1957.
- (6) George Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et Figuration*. Flammarion, Paris, 1990.



Jean Hanelle

Vêpres chypriotes

*Une entrevue avec Björn Schmelzer
par Anne-Kathryn Olsen*

Qui était Jean Hanelle, et pourquoi personne n'en parle ?

Découvert au début du XX^e siècle, le manuscrit J.II.9 de Turin était censé contenir des œuvres anonymes et, éventuellement, certaines écrites par des compositeurs de la France du Nord au service de la famille de Lusignan à la cour de Chypre dans les premières années du XV^e siècle. Le manuscrit comprend une ample collection de motets liturgiques de l'*ars subtilior*, des parties de la messe, deux offices en plainchant et des chansons françaises. Presque cent ans après la découverte du manuscrit J.II.9 de Turin, le musicologue Karl Kügle suggéra que ses 334 œuvres musicales pourraient avoir été composées par un seul homme : Jean Hanelle, petit vicaire de la cathédrale

de Cambrai, ensuite transféré à Chypre en 1411 où il fut durant plus de vingt ans maître de chapelle de la cour de Lusignan. L'abondance extraordinaire de son œuvre, pratiquement sans précédent, éclipse complètement celle de célèbres contemporains comme Landini, Machaut et Dufay. Les conclusions les plus importantes des recherches de Karl Kügle sont les suivantes :⁽¹⁾

— Le manuscrit de Turin contient les œuvres choisies d'un compositeur écrites durant une période relativement brève.

— Les œuvres ont été éditées par le compositeur lui-même qui travailla comme scribe aux côtés de ses collègues italiens, probablement de Brescia, responsables de la copie des textes. Le manuscrit était initialement conçu pour Pedro Avogadro de Brescia qui, finalement, ne le reçut jamais pour de nombreuses raisons idéologiques. Hanelle quitta Chypre en 1434 et créa le manuscrit on ne sait où entre 1434 et 1436.

— L'œuvre de Hanelle, reflétant symboliquement le répertoire raffiné de l'*ars subtilior* de la cour de Chypre et suivant le rite du Saint-Sépulcre, peut être connectée à Jérusalem conçu comme le paradis perdu de la chrétienté ; l'édition du manuscrit était prévue pour une église ou une fraternité voulant partager le rite et le répertoire de la cour chypriote de Lusignan.

— Ce manuscrit nomade ne montre aucune trace d'avoir été utilisé, ce qui accentue encore plus son caractère anachronique et, dans ce sens, sa relation exacte avec les répertoires « originaux » interprétés à Chypre – ou la manipulation personnelle de Hanelle ou encore sa contextualisation des pièces – est inconnue. Le manuscrit est physiquement et dans un sens

imaginaire une sorte de *Fremdkörper*, de corps étranger, tant à son époque comme aujourd'hui. Dans ce sens, il ouvre la voie à une histoire de la musique dans l'élaboration...

Donc, pourquoi cette identification n'a-t-elle pas été perçue comme une découverte majeure ?

Bonne question ; la réponse montre à maints égards une déficience de la musicologie occidentale moderne. L'attribution de ce volume massive d'œuvres à un seul compositeur, Jean Hanelle, aurait dû être un évènement musicologique majeur ; une découverte similaire concernant l'art médiéval aurait certainement provoqué une vague de fond. Mais il semble que les musicologues sont plus impressionnés par la quantité de l'œuvre de Hanelle que par sa qualité. L'abondance incroyable des compositions réalisées dans un laps de temps si restreint était utilisée pour juger de sa qualité.

Dans son article de 1992 sur les motets, Margaret Bent⁽²⁾ écrivait : « Dans la grande majorité des cas, les motets sont taillés selon un patron standard et donnent l'impression d'être homogènes. Le fait qu'il semble y avoir eu si peu de création individuelle dans le texte comme dans la musique, et si peu de motets évitant les signes d'une production en série, plaide en faveur d'une composition réalisée durant une courte période. » Daniel Leech-Wilkinson⁽²⁾ conclut, « Un recueil comme celui-ci ne pourrait donc avoir lieu, sauf dans le cas d'un compositeur devant produire une grande quantité de musique relativement rapidement en travaillant à temps complet, par exemple pour remplir un manuscrit ; et il fallait que ce soit un

manuscrit dont la conception devait exclure quoi que ce soit pouvant être trouvé ailleurs, un manuscrit pour lequel tout devait être écrit exclusivement et nouvellement. Nous semblons donc être à la recherche d'un compositeur produisant de la musique sur commande, et pour un patron ravi d'en acheter au mètre, pour ainsi dire. [...] L'exigence de produire rapidement beaucoup de musique était satisfaite par une conception de la composition basée sur un modèle stéréotypé et révélée dans les exemples, une méthode très judicieuse dans ces circonstances. Il est serait surprenant d'y trouver des chefs-d'œuvre ; par contre, nous pouvons raisonnablement nous attendre à une musique habile mais peu inspirée, caractérisée par une cohérence stylistique plutôt que pour des idées surprenantes ou exceptionnelles. Et c'est exactement ce que nous obtenons. [...] [la musique] n'est pas mauvaise, mais [généralement] peu passionnante. »

C'est assez significatif ! Il serait facile de trouver une « conception de la composition basée sur un modèle stéréotypé » dans de nombreuses œuvres de Dufay par exemple, sans parler de la valeur d'un tel paramètre dans la musique médiévale tardive. Le même argument « du bon travail mais conventionnel, celui d'un artisan soumis à la pression du temps » peut se trouver dans le texte de Shai Burstyn⁽²⁾ qui utilise le type d'argumentation esthétique trouvé dans les essais de Umberto Eco pour expliquer « l'ennui » des œuvres analysées, « Commentant les attitudes esthétiques du Moyen Âge, Umberto Eco attire l'attention sur un "type intellectuel de connaissance, qui produit un type désintéressé de plaisir". Il déclare que "l'expérience esthétique ne signifie pas une pos-

session de l'objet, mais la contemplation, l'observation de ses proportions, son intégrité, sa clarté." Ce précepte sur l'esthétique du Moyen Âge central joue encore un rôle significatif dans la musique de la Renaissance, et doit être considéré comme un élément important de la conception et de la perception de la Messe cyclique comme une entité musicale unifiée.»

Cette sorte d'argument remonte à la théorie esthétique moderniste, en essayant de légitimer notre manque de compréhension de cette musique. Pour Burstin, l'incapacité d'apprécier la musique est acceptée à travers l'esthétique médiévale « typique » de distance et d'abstraction. Cet argument est ambigu : il ne dérive pas d'approches pratiques de la musique mais de théories scholastiques générales concernant le beau. Voici la situation dans laquelle nous sommes : ou nous jugeons les compositions avec nos catégories modernes d'appréciation de la musique, ou bien avec une abstraction esthétique pseudo-moderniste trouvée dans la philosophie médiévale. Une interprétation entièrement différente et peut-être plus claire des répertoires médiévaux peut remédier à cette situation. Il est difficile de comprendre aujourd'hui comment les structures abstraites, mathématiques, ont pu être connectées à une interprétation affective et empathique, « *Einführung* » selon Woringer,⁽³⁾ l'un des grands penseurs et historien du « gothique ». L'un des concepts clés permettant de réaliser cela est ce que j'aime appeler « exégèse performative » : une réhabilitation de l'approche empathique des œuvres d'art et du potentiel de ce qu'Alfred Gell⁽⁴⁾ nomme leur « agencement ».

Parmi les 334 œuvres du manuscrit, pourquoi avez-vous choisi les antiennes « O » de l'Avent ?

Les motets sur ce CD forment un cycle liturgique, le plus ample du manuscrit, et sont ce que Richard Hoppin⁽⁵⁾ appela une fois un « Oratorio de Noël avant la lettre ». Ces antiennes, qui commencent toutes par « O », ont été chantées durant les Vêpres avant et après le *Magnificat* durant la dernière semaine de l'Avent. Elles ont été chantées sur la même mélodie, mais le compositeur retravailla (sans références mélodiques) la ligne de ténor et en fit des motets à quatre voix. En plus du ténor et du contre-ténor, il y a deux voix : un duplum et triplum. La voix supérieure se charge plus ou moins du texte original mais, étant extrêmement « tropée », ajoute des commentaires poétiques et exégétiques dans la forme d'un hymne rimé. La seconde voix, chantant aussi un texte tropé, est une sorte de commentaire du commentaire. Les deux textes sont chantés avec l'accompagnement des deux voix plus graves qui forment un climat profond constant, un arrière-plan, pour les voix supérieures.

Ça sonne comme un paysage sonore très dense. Quel est le sens de ces textes en strates et comment un auditeur peut-il les différencier ou les comprendre ?

La façon la plus simple de s'acclimater à ce paysage sonore des motets est de suivre le texte latin et la traduction sur le livret. (Je suis très fier que nous puissions offrir la première version anglaise des hymnes latins tropés, préparée par Jeannine De Landtsheer, professeur à l'Université catholique de Louvain.) L'une

des expériences les plus étranges, pour moi, était de réaliser qu'à l'écoute, on pouvait facilement distinguer les deux textes chantés ensemble en même temps. Bien que d'une certaine façon cette simultanéité provoque un effet de flou, les textes se font de la place l'un l'autre, en créant une sorte de troisième sens, pas encore un sens discernable mais un sens à ruminer... Je suggère à l'auditeur de répéter cet exercice : lire d'abord les textes simultanés jusqu'à ce que le sens des mots soit plus ou moins clair, puis d'écouter par lui-même. J'ai mis du temps à comprendre que l'agencement du texte dans le manuscrit n'était pas aléatoire mais organisé avec le plus grand soin, et créait une structure équilibrée avec des points de repos tout en maintenant une continuité. Les tropes épanouissent le sens du texte de l'antienne originale, et l'expérience, hallucinatoire, des deux textes chantés simultanément crée un sens pas encore saisi ou compris. C'est l'idée des *figurae* dans l'art exégétique de la « tropologie » : elles décalent le sens des mots que nous connaissons et avons en mémoire, et qui commence à se déplacer et à se remplir de *enargeia*, pour ainsi dire... Il y a de nombreuses analogies à établir avec la façon dont les peintres italiens contemporains comme Fra Angelico, influencés par les scholastiques dominicains, rendaient visible l'invisible. Pour Georges Didi-Huberman,⁽⁶⁾ les *figurae* dans les tableaux de Fra Angelico n'ont pas un sens figuratif, mais sont des figures de l'invisible et, dans ce sens, plutôt des dissemblances comme des marbres peints, qui deviennent la figure du mystère de l'Incarnation.

Comment le compositeur organise-t-il ce tout de façon à ce que cela fonctionne pour l'auditeur ?

C'est là où émerge la virtuosité du compositeur, et je dirais alors que l'auditeur et l'interprète sont au même niveau : si l'interprète comprend, et peut exprimer ce qu'il ou elle a compris, l'auditeur le fera aussi. Le compositeur offre une structure solide, un cadre pour le continuum des deux textes devant se chanter simultanément. Il segmente aussi ces textes en *figurae* ou plus petites unités, qui devraient être immédiatement perçues par l'auditeur. Les *figurae* sont connectées les unes aux autres d'une façon continue et simultanée, et créent constamment des strates sémantiques mouvantes. Le texte est précisément placé sous les notes dans le manuscrit de Turin, ce qui me semble indiquer clairement que le compositeur en personne supervisa le travail. Les *figurae* incluent une unité de sons et de silences, de points de suspension, en laissant de l'espace pour l'autre voix. C'est à l'interprète de mettre en jeu cette exégétique en articulant ces *figurae*, en phrasant les aspects séquentiels et mnémoniques de la formule isorythmique, ainsi qu'en créant et en intégrant des cadences à l'aide de la *musica ficta* qui structurent le mouvement et génèrent une suspension affective, propulsive, dynamique. Comprendre, pour l'interprète comme pour l'auditeur, signifie être touchant et être touché : être ému.

Pouvez-vous expliquer votre décision d'insérer des chants byzantins et maronites entre les motets de Hanelle?

Dans les années 1440, une icône (pseudo-)byzantine peinte au XIV^e siècle par un artiste italien inconnu parvint à Cambrai où elle fut vénérée dans la cathédrale comme étant l'icône originale de la Madone peinte par Saint Luc, et exerça une immense influence sur les peintres flamands. J'aime l'idée qu'un compositeur de Cambrai ait travaillé à Chypre (durant l'époque byzantine) et produit un répertoire ayant un rayonnement potentiel « d'authenticité » moyen-orientale connectée avec la Jérusalem perdue des chrétiens et son aura d'exotisme. Je pense que l'encadrement des motets de Hanelle par des chants byzantins et maronites pouvait créer un contexte virtuel d'association et de résonance. Dans ce contexte, nous pouvons non seulement souligner l'importante fonction liturgique des motets mais encore offrir certains équivalents dans la tradition byzantine. C'est une autre façon de travailler avec les matériaux du passé : prendre au sérieux ce qui coexiste ou subsiste dans et entre les cultures.

Afin de choisir quelques chants byzantins adéquats, j'ai collaboré longuement avec Adrian Sirbu, chanteur byzantin et membre de Graindelavoix. Nous avons ajouté à deux tropaires plus courts le célèbre doxastikon du VII^e siècle, *Simeron gennatai ek Parthenou*, qui est le parfait équivalent de *Hodie puer natus* ou de l'arabo-byzantin *Alyama youladou*.

Qu'en est-il de l'antienne originale ?

Chaque motet du CD est précédé par la version simple en plain-chant qui – l'auditeur peut l'imaginer – était probablement chantée avant le *Magnificat*. J'ai creusé l'idée d'un contexte liturgique pour ces motets : mais étant composés dans plusieurs modes, il devenait impossible de les combiner avec l'antienne originale. La version en plain-chant que nous avons utilisée dérive de la ligne du ténor des motets. Je remercie Marcel Pérès qui m'en donna l'idée après la première interprétation du programme pour la Fondation Royaumont, et c'est tout à fait sensé : le manuscrit de Turin contient deux offices cycliques nouvellement composés en plain-chant, et en toute logique le plain-chant des Antiennes « O » devait se chanter dans la version qui apparaît dans la ligne du ténor. Il serait intéressant de savoir si les amples intervalles souvent étranges de ce plain-chant sont connectés à sa fonction en tant que ligne du ténor ou plutôt à des intentions stylistiques afin d'imiter le rite du Saint-Sépulcre ou le rite gallican, où ces sauts ne sont pas rares (je pense à l'étrange mélodie de la *Missa Caput* du rite gallican utilisée comme un cantus firmus à la même époque).

Nous avons donc confié le texte aussi aux voix les plus graves. Selon le processus créatif d'exégèse performative, il comprend, accomplit et articule les signes de la partition comme un diagramme.

NOTES

(1)-(6) : voir « Bibliography » à la page 10 s.v.p.



Jean Hanelle

Zypriotische Vesper

Ein Interview mit Björn Schmelzer
von Anne-Kathryn Olsen

Wer war Jean Hanelle und warum hat man nie zuvor von ihm gehört?

Bei der Entdeckung der Handschrift J.II.9 in Turin im frühen 20. Jahrhundert ging man davon aus, sie enthielte nur anonyme Werke, komponiert wahrscheinlich zu Beginn des 15. Jahrhunderts von nordfranzösischen Komponisten im Dienst des Hauses Lusignan in Zypern. Das Manuskript ist eine umfangreiche Sammlung mit liturgischen *ars-subtilior*-Motetten, Messsätzen, zwei einstimmigen Offizien und französischen Chansons. Fast ein Jahrhundert nach seiner Entdeckung stellte der Musikwissenschaftler Karl Kügle die These auf, dass die 334 Musikwerke aus dem Turiner Manuskript wahrscheinlich von einem einzigen Komponisten stammen, und zwar von Jean

Hanelle. Dieser war *petit-vicaire* an der Kathedrale von Cambrai; er zog 1411 nach Zypern und blieb über 20 Jahre lang als *maitre de chapelle* am Hof des Hauses Lusignan. Der Umfang seines Schaffens ist bis dahin fast beispiellos und stellt wohlbekannte Zeitgenossen wie Landini, Machaut und Dufay völlig in den Schatten. Die wichtigsten Schlussfolgerungen aus Karl Kügles Untersuchungen lauten wie folgt:⁽¹⁾

— Das Turiner Manuskript enthält *opera selecta* eines einzigen Komponisten aus einem kurzen Zeitraum.

— Die Werke wurden vom Komponisten selbst ediert, der dabei mit weiteren italienischen Schreibern zusammenarbeitete. Diese stammten wahrscheinlich aus Brescia und waren für die Abschrift der Texte zuständig. Die Handschrift war ursprünglich für Pedro Avogadro aus Brescia bestimmt, der sie jedoch schlussendlich aus verschiedenen ideologischen Gründen niemals erhielt. Hanelle verließ Zypern im Jahr 1434 und schuf die Handschrift zwischen 1434 und 1436.

— Die Ausgabe der Werke Hanelles, die symbolisch das exklusive *ars-subtilior*-Repertoire des zypriotischen Hofes widerspiegelten und dem Ritus des Heiligen Grabes folgten, konnte mit Jerusalem als dem verlorenen Paradies der Christenheit in Verbindung gesetzt werden. Sie war für eine Kirche oder eine Bruderschaft bestimmt, die diesen Ritus und das am Hof der Lusignans in Zypern aufgeführte Repertoire weiterführen wollte.

— Dieses weitgereiste Manuskript weist keinerlei Gebrauchsspuren auf, was seine anachronistische Natur noch weiter unterstreicht, und daher weiß man nichts über seine genaue Verbindung zu dem »originalen« Repertoire, wie es in Zypern in Gebrauch war, bzw. über die Art und Weise, wie Hanelle es manipu-

lierte und in welchen Kontext er es setzte. Die Handschrift ist physisch und in der Vorstellung eine Art Fremdkörper, zu ihrer Entstehungszeit genau wie heute. Auf diese Weise erschließt es in der Entstehung begriffene Musikgeschichte...

Warum wurde diese Identifizierung nicht als bahnbrechende Entdeckung wahrgenommen?

Das ist eine gute Frage, und die Antwort deckt in vielerlei Weise ein Defizit in der modernen westlichen Musikwissenschaft auf. Die Zuschreibung dieser großen Masse von Werken an Jean Hanelle als einzigem Urheber hätte ein wichtiges musikologisches Ereignis sein müssen – eine vergleichbare Entdeckung in der Kunstgeschichte des Mittelalters hätte mit Sicherheit hohe Wellen geschlagen. Aber es scheint so, als seien die Musikwissenschaftler stärker von der Quantität als von der Qualität der Werke Hanelles beeindruckt. Die schiere Anzahl der in einem so begrenzten Zeitrahmen entstandenen Kompositionen diene als Messlatte für die Qualität.

Margaret Bent schrieb 1992 in ihrem Artikel über die Motetten:⁽²⁾ »Die große Mehrheit der Motetten ist nach einer Standardvorlage gefertigt und hinterlässt einen homogenen Eindruck. Dass es nur so wenige Werke gibt, die vom Text und von der Musik her individuell sind, so wenige, die nicht die Merkmale der Massenproduktion tragen, spricht dafür, dass sie in einer kurzen Zeitspanne komponiert wurden.« Daniel Leech-Wilkinson zieht folgenden Schluss:⁽²⁾ »Eine Sammlung wie die vorliegende kann nur entstehen, wenn ein Komponist den Auftrag erhält, als Vollzeitbeschäftigung eine große Menge Musik relativ

schnell herzustellen, zum Beispiel um ein Manuskript zu füllen. Dabei muss es sich um ein Manuskript handeln, das keine anderswo verfügbaren Werke enthalten darf, ein Manuskript, für das alles neu und exklusiv geschrieben werden muss. Man scheint hier einem Komponisten dabei zuzusehen, wie er auf Bestellung Musik produziert, und zwar für einen Auftraggeber, der damit zufrieden ist, sie sozusagen am laufenden Meter zu erwerben. [...] Der Anforderung der schnellen Produktion einer großen Anzahl von Werken wird durch eine schablonenhafte modellbasierte Kompositionsweise Genüge getan, wie sie aus den Beispielen hervorgeht; eine Methode, die unter den gegebenen Umständen durchaus sinnvoll ist. Die Entstehung von Meisterwerken ist auf diese Weise natürlich kaum denkbar; so ist es wahrscheinlicher, passable aber uninspirierte Musik zu schaffen, die sich eher durch stilistische Kohärenz auszeichnet als durch überraschende oder außergewöhnliche Ideen. Genau das bekommen wir hier. [...] (Die Musik) ist nicht schlecht, aber [überwiegend] nicht besonders aufregend.«

Diese Aussagen sind recht aufschlussreich. Es wäre einfach, für viele Kompositionen Dufays eine »schablonenhafte modellbasierte Kompositionsweise« nachzuweisen, ganz zu schweigen vom Wert eines solchen Parameters in Bezug auf spätmittelalterliche Musik. Das gleiche Argument, es handle sich um »gute Mainstream-Handwerkskunst unter Zeitdruck« findet man auch in Shai Burstyns Aufsatz,⁽²⁾ in dem jene Art ästhetischer Argumentation zur Anwendung kommt, wie man sie in Schriften Umberto Ecos findet, wenn er die »Langweiligkeit« der analysierten Messsätze erklärt. »Bei der Erör-

terung mittelalterlicher ästhetischer Ansätze lenkt Umberto Eco die Aufmerksamkeit auf eine "intellektuelle Wahrnehmungsweise, die eine unbeteiligte Art des Vergnügens nach sich zieht". Eco stellt die Behauptung auf, die "ästhetische Erfahrung sei nicht gleichbedeutend mit dem Besitz ihres Objekts, sondern vielmehr mit der Versenkung in dieses, mit der Betrachtung seiner Proportionen, seiner Ganzheit, seiner Klarheit". Dieser zentrale Grundsatz für die Ästhetik des Mittelalters spielt in der Musik der Renaissance immer noch eine wesentliche Rolle und muss als bedeutende Komponente bei der Konzeption und der Wahrnehmung einer zyklischen Messe als einheitliche musikalische Entität aufgefasst werden.«

Diese Art der Argumentation greift auf die moderne Theorie der Ästhetik zurück und ist ein Versuch, unser mangelndes Verständnis für diese Musik zu legitimieren. Für Burstyn wird die Unfähigkeit, diese Musik zu schätzen, durch die typisch mittelalterliche Ästhetik der Distanz und der Abstraktion akzeptabel. Diese Argumentation ist mehrdeutig und stammt nicht aus musikpraktischen Ansätzen, sondern aus allgemeinen akademischen Schönheits-theorien. In dieser Situation befinden wir uns: Entweder beurteilen wir die Musik mit unseren modernen Kategorien des Musikverständnisses oder mit einer pseudomodernen Abstraktionsästhetik, basierend auf mittelalterlicher Philosophie. Diese Situation könnte durch eine gänzlich andere und vielleicht klarere Interpretation des mittelalterlichen Repertoires überwunden werden. Heute ist es schwierig nachzuvollziehen, auf welche Weise abstrakte mathematische Strukturen mit einer affektbetonten und empathischen Aufführung in Zusammenhang standen.

Wilhelm Worringer, einer der großen Denker, der sich mit der Gotik befasste, prägte den Begriff der »Einführung«. ⁽³⁾ Einer der Schlüsselsätze dafür liegt in dem, was ich gerne »performative Exegese« nenne: eine Rehabilitation der empathischen Herangehensweise an Kunstwerke und das Potential dessen, was Alfred Gell als ihre »agency« bezeichnete. ⁽⁴⁾

Warum haben Sie aus den 334 Werken in der Handschrift die »O« Antiphone ausgewählt?

Die Motetten auf der CD bilden einen liturgischen Zyklus, den umfangreichsten in dieser Handschrift. Sie stellen das dar, was Richard Hoppin ⁽⁴⁾ einmal als »Weihnachtsoratorium *avant la lettre*« bezeichnet hat. Alle diese Antiphonen beginnen mit »O«; sie erklangen im Vespersgottesdienst in der letzten Adventwoche vor und nach dem *Magnificat*. Sie wurden alle über die gleiche Melodie gesungen, aber der Komponist überarbeitete sie (ohne melodische Bezüge in der Tenor-Linie) zu vierstimmigen Motetten. Neben dem Tenor und dem Contratenor gibt es zwei weitere Stimmen, Duplum und Triplum. Die Oberstimme enthält mehr oder weniger den originalen Text, wenn auch in extrem »tropierter« Form, wobei poetische und exegetische Zusätze in Form eines gereimten Hymnus kommentiert werden. Die zweite Stimme ist ebenfalls ein tropierter Text, eine Art Kommentar des Kommentars. Diese beiden Texte werden zur Begleitung der beiden Unterstimmen aufgeführt, wodurch ein tiefes und durchgängiges Umfeld, ein Hintergrund für die Oberstimmen geschaffen wird.

Das klingt nach einer sehr dichten Klanglandschaft. Was bedeuten diese über einander gelagerten Texte und wie kann ein Zuhörer sie unterscheiden und verstehen?

Der einfachste Weg, sich in der Klanglandschaft dieser Motetten zurechtzufinden, besteht darin, den abgedruckten lateinischen Text und seine Übersetzung im Booklet zu verfolgen. (Ich bin sehr stolz darauf, dass hier die erste englische Übersetzung der tropierten lateinischen Hymnen durch Prof. Jeannine De Landtsheer von der Universität Löwen vorliegt). Für mich war es eine sehr merkwürdige Erfahrung, wie leicht und klar man beim Zuhören die beiden gleichzeitig gesungenen Texte voneinander unterscheiden kann. Obwohl sie gewissermaßen verschwimmen, gewähren sie sich auch gegenseitig Raum und schaffen eine Art dritter, noch nicht erkennbarer Bedeutung, eine Bedeutung zum Sinnieren... Ich schlage dem Zuhörer die Wiederholung der folgenden Übung vor: Lesen Sie die simultanen Texte zunächst, sodass die Bedeutung der Worte mehr oder weniger klar ist, dann hören Sie selbst. Ich habe eine gewisse Zeit gebraucht um zu begreifen, dass die Platzierung des Textes in der Handschrift nicht zufällig, sondern sehr sorgfältig organisiert ist. Sie schafft eine ausgewogene Struktur mit Ruhepunkten und Kontinuität. Die Tropen erweitern die Bedeutung des ursprünglichen Antiphon-Textes, und die beiden gleichzeitig gesungenen Texte führen zu einer halluzinatorischen Erfahrung; sie schaffen eine Bedeutung, die noch nicht erfasst oder begriffen werden kann. Das ist die Idee der *figurae* in der Kunst der »Tropologie«: Durch sie wird die Bedeutung der Worte, die wir kennen und

an die wir uns erinnern, verschoben, sie beginnen, sich zu bewegen und sozusagen mit *enargeia* zu erfüllen... Man kann viele Analogien dazu ziehen, wie zeitgenössische italienische Maler wie etwa Fra Angelico unter dem Einfluss dominikanischer Scholastiker das Unsichtbare sichtbar machten. Georges Didi-Huberman ⁽⁶⁾ beschreibt, dass *figurae* in den Bildern Fra Angelicos keine figurative Bedeutung haben, sondern Abbildungen des Unsichtbaren sind, und in diesem Sinne eher Entstellungen wie Murbilder, die zu Abbildungen des Mysteriums der Inkarnation werden.

Wie gestaltet der Komponist all dies, damit es für den Zuhörer funktioniert?

Genau hierbei tritt die Virtuosität des Komponisten an den Tag, und ich würde sagen, dass sich der Interpret und der Zuhörer hier auf der gleichen Ebene befinden. Wenn der Interpret das Werk versteht und sein Verständnis zum Ausdruck bringen kann, wird der Zuhörer es auch verstehen. Der Komponist bietet eine solide Gesamtstruktur, einen Rahmen für das Kontinuum der beiden simultanen Texte. Er unterteilt diese Texte außerdem in kleinere, verständliche Einheiten oder *figurae*, die für den Zuhörer unmittelbar wahrzunehmen sein sollten. Die einzelnen *figurae* sind auf kontinuierliche und simultane Weise miteinander verbunden und schaffen sich beständig verschiebende Bedeutungsebenen. Der Text ist in der Turiner Handschrift exakt unter den Noten platziert, und daraus ergibt sich für mich eindeutig, dass der Komponist selbst ihre Herstellung überwachte. Die *figurae* umfassen eine Einheit von Tönen und Pausen

bzw. Spannungspunkten, die Raum schaffen für den Text in der anderen Stimme. Der Interpret bringt diese exegetische Arbeit ins Spiel, indem er die *figurae* artikuliert, indem er die sequenzierenden und mnemonischen Aspekte der isorhythmischen Formel phrasiert sowie Kadenzen mithilfe von *musica ficta* kreiert und integriert, die das Werk strukturieren und affektive Spannung, Schwung und Dynamik schaffen. Verständnis heißt für den Interpreten und den Zuhörer, sowohl aktiv als auch passiv mit seinen Affekten beteiligt zu sein, kurz: ergriffen zu sein.

Können Sie erklären, aus welchem Grund Sie den Motetten Hanelles byzantinische und maronitische Gesänge an die Seite gestellt haben?

In den 1440-er Jahren gelangte eine (pseudo-)byzantinische Ikone, die ein unbekannter italienischer Künstler gemalt hat, nach Cambrai und wurde in der Kathedrale als originale Madonnenikone verehrt, die angeblich der Apostel Lukas gemalt hatte. Sie hatte einen riesigen Einfluss auf die flämischen Maler. Mir gefällt die Vorstellung, dass ein Komponist aus Cambrai im (byzantinischen) Zypern arbeitet und ein Repertoire schafft, das über die potentielle Ausstrahlung nahöstlicher »Authentizität« verfügt, in Verbindung mit dem für Christen verloren gegangenen Jerusalem und seiner Aura von Exotik. Hanelles Motetten mit maronitischen und byzantinischen Gesängen zu umgeben sollte einen virtuellen Kontext von Assoziationen und Resonanzen schaffen. In diesem Kontext können wir außerdem die wichtige liturgische Funktion der Motetten noch betonen und

einige Äquivalente aus der byzantinischen Tradition anbieten. Dies ist eine weitere Weise, mit Material aus der Vergangenheit zu arbeiten: das ernstzunehmen, was in verschiedenen Kulturen koexistiert oder subsistiert.

Um einige passende Gesänge aus dem Byzantinischen Choral auszuwählen, habe ich intensiv mit Adrian Sirbu zusammengearbeitet, einem byzantinischen Kantor, der zu den Stammmitgliedern von Graindelavoix gehört. Neben zwei kürzeren *troparia* haben wir auch das bekannte *doxasticon* aus *Simeron gennatai ek Parthenou* (7. Jahrhundert) hinzugefügt, das ein perfektes Äquivalent zu *Hodie puer nascitur* oder dem arabisch-byzantinischen *Alyama youladou* darstellt.

Was ist mit der originalen Antiphon?

Jeder Motette auf der CD geht die einstimmige Choralversion voran, die – wie der Hörer sich vorstellen sollte – wohl vor dem *Magnificat* gesungen wurde. Ich habe mich mit der Idee eines liturgischen Kontexts für diese Motetten schwer getan: Sie stehen in verschiedenen Modi, was die Kombination mit der ursprünglichen Antiphon unmöglich machen würde. Die Choralfassung, die wir schließlich verwendet haben, ist aus der Tenorlinie der Motetten abgeleitet. Ich bin Marcel Pérès sehr dankbar, der diese Idee nach der Premiere dieses Programms in Royaumont vorgeschlagen hat – sie ist auch sehr plausibel: Das Turiner Manuskript enthält zwei neu komponierte einstimmige Offiziumszyklen, und es ist nur logisch, dass der »O« Antiphon in der Version gesungen wurde, wie sie in der Tenorstimme der Motette erscheint. Es wäre

interessant zu wissen, ob die häufig vorkommenden großen Intervalle dieser Chormelodie mit ihrer Funktion als Tenorlinie in Verbindung stehen oder ob eher die stilistische Absicht ausschlaggebend war, den Ritus vom Heiligen Grab oder den Gallikanischen Ritus zu imitieren, in dem solche Sprünge nicht ungewöhnlich sind (man denke nur an die merkwürdige gallikanische *Caput*-Melodie, die zur gleichen Zeit als *Cantus firmus* verwendet wurde).

Konsequenterweise haben wir den Text auch in den Unterstimmen hinzugefügt. In Übereinstimmung mit dem kreativen Prozess der performativen Exegese bedeutet dies, die Zeichen der Partitur als Diagramm zu verstehen, zu vollenden und zum Ausdruck zu bringen.

ANMERKUNGEN

(1)-(6) : siehe bitte »Bibliography« auf Seite 10.



01 Arsala 'Ilah

أرسل الله ابنه يسوع نوراً للأنبياء
حين ولدته مريم البتول حلم الآيات
أشرق نجمه بحدود فارس فاطلّ السلا
و أثار المجوس فحملوا إليه هدايا الإكرام

هلل هلل هللوا

لك المجد يا من ظهر بأمة إنساناً يدوي
باتحاد طبيعتين و مشيئتين في وحدة الأقدوس
لك للآب و للروح القدس شكرٌ محتوي
ثلاثة أقانيم إلهٌ واحد ليس بمقسوي

هلل هلل هللوا

02 O Sapientia

O Sapientia, quae ex ore Altissimi prodisti,
attingens a fine usque ad finem,
fortiter suaviterque disponens omnia:
veni ad docendum nos viam prudentiae.

01 Arsala 'Ilah

God sent his only Son as a light for his people; he was made
manifest through being concealed in the womb of the Virgin
Mary. As Bethlehem had proclaimed, his star shone forth in
Persia; through him lighting their way, the Magi have brought
him their gifts.

Alleluia.

We worship you, perceived as a man by your mother, bringing
together two natures and two characters in one single
person. To you, your Father and your Holy Spirit, we give
thanks, three persons, but one sole and indivisible God.

Alleluia.

02 O Sapientia

O Wisdom, coming forth from the mouth of the Most High,
reaching from one end to the other,
mightily and sweetly ordering all things:
Come and teach us the way of prudence.

03 O Sapientia incarnata / Nos demoramur

I
O Sapientia incarnata,
Mente seraphica contemplata,
Voce angelica nunciata,
Alvo almifica enutrita,

A patre genita prodisti,
Post patrem florida non fulcisti
Una, sed splendida comprobasti
Unius merita, Cum fuisti

Cuntorum entium primus motor
Et ut celestium fabricator,
Sic et humilium contractator,
Actorum omnium terminator,

Cunta qui nectis modo sublimi
Eaque fortis iure suavi
Semper disponis ordine, primi
Velle resolvis atque supremi.

Veni, benigne instrue mentes
Fervoris igne redde prudentes
Molesque frange usque prementes,
Nos tecum iunge diu morantes.

II
Nos demoramur, benigne rector,
Et prestolamur, que tu, promissor,
Spondes, et famur quia transgressor
Egit ut remur fieri horror.

Inde, gementes acre timemus
Ne deviantes nos pereamus,
Cum ignorantes, exerceamus
Que cupientes desideramus.

03 O Sapientia incarnata / Nos demoramur

I
O Wisdom incarnate,
by seraphic mind contemplated,
announced by the voice of the angel,
nurtured by a fostering womb.

Born from the Father, you appeared,
you not only shone next to the Father,
but also confirmed the splendid merits
of that only One. For you were

the prime mover of all that exists;
you are both maker of all heavenly creatures
and you govern all things on earth
and set bounds to all actions.

You join all things together in a sublime way
and you cease not to order all things firmly
according to your benign law, and reveal the will
of Him who is first and sovereign over all that is.

Come, full of benevolence, and teach our minds;
by the fire of your passion make us wise;
break the burdens still weighing upon us.
Unite us with you, for we have waited long.

II
We linger, benevolent Ruler,
awaiting the promises you made,
and say that a transgressor has caused
(so we think) something dreadful to arise.

Hence, moaning we live in nagging anxiety
that we go astray and perish
by ignorantly pursuing
what we are longing for.

Ergo, lux verax, fuga tenebras
Quas nodus tenax usque latebras
Limbiq;ue portas nobis acerbas
Dedit et minas ille superbas.

Dum ergo fatum parentis primi
Tremimus, casum Plutonis diri,
Viam prudentum rogamus pii,
Voce silentum ne simus, veni.

04 O Adonay

O Adonay, et Dux domus Israel,
qui Moysi in igne flammae rubi apparuisti,
et ei in Sina legem dedisti:
veni ad redimendum nos in brachio extento.

05 O Adonay domus Israel / Pictor eterne syderum

I
O Adonay, domus Israel,
O dux, vere deus, Emanuel,
O tu creator cui Michael,
Assunt eque pius et Raphael,

In Syna fulvum qui transformasti
Candentem rubum, quem ostendisti
Esse te verum, atque dedisti
Moysi legem quem docuisti,

Brachium potens, fortis, ostende
Redime, fervens, firmus, intende
Ut liberemur igne gehenne,
Ne teneamur inde perenne.

O future libris propheticis,
Expectate dictis veridicis,

Chase, then, the darkness, o true light,
the recesses which that tenacious fetter
has enforced on us; chase the pitiless gates
of hell and its disdainful threats.

Trembling because of the fate
of the first of men, the hazard of cruel Pluto,
we piously ask for the way of the wise men.
Come and let us not be silent.

04 O Adonay

O Adonai, and leader of the House of Israel,
who appeared to Moses in the fire of the burning bush
and gave him the law on Sinai:
Come and redeem us with an outstretched arm.

05 O Adonay domus Israel / Pictor eterne syderum

I
O Adonai, House of Israel,
O ruler, true God, Emanuel,
O Thou, Creator, with Michael
and the equally pious Raphael at your side.

On Sinai you changed the tawny bush
into flaming red; you showed that
you are the true God and gave
the law you taught to Moses.

Show, mighty Lord, your strong arm;
redeem us, o loving God; resolutely
grant that we be liberated from hellfire
and not be kept there in eternity.

O Thou, predicted in the prophets' books
expected by prophetic utterances,

Affirmate signis mirificis,
Tu sperate bonis alimificis,

Iam tandem veni, manus extendens
Ad redimendum nos miserascens,
Aridam sitim undis extinguens,
Eleos guttis rite perungens.

II
Pictor eterne syderum,
Via, salus et veritas,
Qui prebes iter prosperum
His qui que vera trinitas

Rite fatentur, liliium,
Viola, rosa, probitas,
Ros, fides, spes, subsidium,
Cedrus, ignis et caritas,

Veni, succurre propere
In brachii potentia,
Fias redemptor libere
In promissi iusticia:

Nos liberabis onere
Quo gravamur astucia
Hostis antiqui colere ;
Intendemus leticia.

O Israel Adonay
Te clamamus humiliter:
Veni de monte Sinay,
Leva luctantes iugiter.

confirmed by wondrous signs,
Thou, longed for because of your gracious gifts,

come now, at last, extending your hand
to liberate us in your compassion.
quenching with your water our searing thirst,
anointing us ritually with the tears of mercy.

II
Eternal painter of the stars,
the way, salvation, and truth,
who prepares a propitious road
for whoever duly worships

the true Trinity. Lily,
violet, rose, integrity,
dew, faith, hope, support,
cedar, fire, and affection:

come and help us quickly,
with the strength of your arm
be willingly our redeemer,
true to your promise.

You will set us free from the burden
by which we are oppressed
by the guile of the ancient enemy.
Full of joy we will direct our steps.

O Adonai, Lord of Israel,
we humbly invoke you:
come down from Mount Sinai,
and ease our continuous struggle.

06 Bithleem estimazu

Βηθλεὲμ ἐτοιμάζου· εὐτρεπιζέσθω ἡ
φάτινῃ· τὸ Σπήλαιον δεχέσθω, ἡ ἀλήθεια
ἦλθεν· ἡ σκιά παρέδραμε· καὶ Θεὸς
ἀνθρώποις, ἐκ Παρθένου πεφανέρωται,
μορφωθείς τὸ καθ' ἡμᾶς, καὶ θεώσας τὸ
πρόσωπον. Διὸ Ἀδὰμ ἀνανεοῦται σὺν
τῇ Εὐᾷ, κράζοντες· Ἐπὶ γῆς εὐδοκία
ἐπεφάνη, σῶσαι τὸ γένος ἡμῶν.

07 O Radix Yesse

O Radix Yesse, qui stas in signum populorum,
super quem continebunt reges os suum,
quem Gentes deprecabuntur:
veni ad liberandum nos, jam noli tardare.

08 O Radix Yesse splendida / Cuncti fundent precamina

I
O Radix Yesse splendida
Solares vincens radios,
O fundatrix prefulgida
Diversos signans populos,

O altrix vere candida
Sermones claudens regios,
O igne micans fervida
Campos purgans Elisios,

Tu laude digna fertilis,
Quam reges adorabunt,
Pennis a celo agilis,
Quam regine salutabunt,

06 Bithleem estimazu

Bethlehem, prepare yourself, let be made ready the crib for its
use and the grotto to receive the Lord! Now, the flawless
reality approaches, the shadow of the law has been driven
away: by being born of a virgin, God made himself shown to
humankind, by taking our form and by exalting the nature
thus taken. With Eve, the reawakened Adam cried out: God's
benevolence has appeared on earth for the salvation of the
human race.

07 O Radix Yesse

O Root of Jesse, standing as a sign among the peoples;
before you kings will shut their mouths,
to you the nations will make their prayer:
Come and deliver us, and delay no longer.

08 O Radix Yesse splendida / Cuncti fundent precamina

I
O splendid root of Jesse
surpassing the rays of the sun,
o radiant founder
who gives the nations their individuality,

o truly brilliant nurse
who silences the conversations of kings,
o you who purifies the Elysian fields
in the glow of a blazing fire.

You laudable and fruitful,
whom kings will worship,
you, on agile wings descending from heaven,
whom queens will greet,

In terris conversabilis
Tum te procures timebunt,
Tandem cruce passibilis
Quam prophete expectabunt.

Veni, gloriosissime,
Expectantes delibera,
Frange, tu potentissime,
Manu ferventi infera,

Et si velis, iustissime,
Correctionis efferat
Virga, secte, probissime,
Plebem iniquam carcera:
Ne tardes, velocissime.

II
Cuncti fundent precamina:
Reges, magnates populi,
Continebunt affamina
Super radice agili;

Quid precabuntur agmina,
Quid peroptabunt singuli,
Quid decantabunt carmina,
Quid perorabunt versuli?

Certe, ut cito venias
Ad redimendum scelera.
Ergo, ut plene fulgeas,
Ad nos benignus propera,

Misericordem prebeas
Ut iurasti per viscera,
Plene nobis indulgeas,
Iram antiquam tempera.

Noli tardare, domitor,
Ad liberandum subditos,

you, dwelling on earth
before whom the mighty leaders will tremble ,
you, finally suffering on the cross,
whom the prophets will expect.

Come, most illustrious one,
deliver those who await you
and crush, almighty one, with your fiery hand
the shackles of the underworld.

And if you wish, most righteous one,
remove the rod of purification;
lead, model of virtue,
the wicked people to the dungeon,
do not delay, come with all speed.

II
They all will pour out their prayers
– Kings, rulers, and nations –
and they will restrain their words
around that agile root.

What will the nations ask with their prayers?
What will be the wishes of each of them?
What songs will they sing?
What will they implore in their verses?

Surely that you will come soon
to redeem their crimes.
Hence, make haste to show the fullness
of your radiance, kind as you are towards us.

Show your mercy
as you have sworn by the entrails;
Give us your grace in abundance,
and temper your anger of former days.

Do not wait any longer, mighty ruler,
to set free your subjects.

Revela fontes, conditor,
Nube delicti perditos.

09 O Clavis David

O Clavis David, et sceptrum domus Israel;
qui aperis, et nemo claudit;
claudis, et nemo aperit:
veni, et educ vinctum de domo carceris,
sedentem in tenebris, et umbra mortis.

10 O Clavis David aurea / Quis igitur aperiet

I
O clavis David aurea
Et sceptrum Israeliticum
Adaperiens sydera
Per baculum propheticum,

Nulli tam grandis opera
Qui possit tuum abditum
Noticia tam prospera
Sibi tenere subditum.

Nemo claudit cum aperis,
Nemo cum claudis aperit,
Nemo negat si asseris,
Omnis, cum iubes, obedit.

Veni cito, si iusseris,
Cor desolatum defuit,
Succurre, precor, miseris
Quibus reatus obfuit,

Vinctos de domo carceris
Educ ad lucem presperam,

Reveal the guilty ones, Lord,
who perished in a cloud of wrongdoing.

09 O Clavis David

O Key of David and sceptre of the House of Israel;
you open and no one can shut;
you shut and no one can open:
Come and lead the prisoners from the prison house,
those who dwell in darkness and the shadow of death.

10 O Clavis David aurea / Quis igitur aperiet

I
O golden Key of David
and scepter of the Israelites,
opening the heavens
with your prophetic staff .

None has such great power,
none such a fortunate knowledge,
that he is able to keep your secrets
hidden in his heart.

No one closes what you open,
no one opens what you close.
No one denies what you assure,
everyone obeys your commands.

Come quickly: upon your command
The desolate heart will no longer be forlorn.
Come and help, I beg you, the unfortunate
who have been hurt by sinfulness.

Lead the vanquished from the house
of captivity to the blissful light,

Quos primi culpa sceleris
Viam immersit deviam.

Ut sedeant in tenebris
Prodant antiquam patriam,
Ergo nos ab illecebris,
Clavis, reduc in propriam,
Quos mors in umbris continet.

II
Quis igitur aperiet,
Vinctos solvet ligamine,
Quis declamantes audiet
Ut revincantur carcere?

Sola clavis davitica
Que tecta cuncta reserat,
Israel, domus inclita,
Ut victoriam referat.

Defractus Ditis postibus
Portas attollet principum,
Et mute factis hostibus,
Franget ianuas demonum.

Sedentes tunc in tenebris
Et in mortis caligine
Vincla remittent demonis
Sine iuris examine.

Veni, tu clavis optima
Et carceratos libera.

those whom the guilt of original sin
has directed to the wrong path

so that they dwell in darkness
and have betrayed their ancient land.
Hence lead us, O Key,
whom death holds in her dark grip,
from those enticements back to our true the land.

II
Who then will open the gates
and set the vanquished free from their shackles?
Who will hear their weeping
and free them from their prison?

Only the Key of David,
who unlocks all houses,
so that the renowned House of Israel
will be victorious.

Once the doors of Dis ⁽¹⁾ have been broken down,
Israel will raise up the gates of the Princes.
After imposing silence on the enemy,
he will break down the doors of the demons.

Whoever is then dwelling in darkness
and in the mist of death ,
will shed the chains of Satan
without any thinking of right.

Come then, O Key without equal,
to release the prisoners.

11 I parthenos simeron

Βηθεεμ· έτοιμάζου· εύτρεπιζέσθω ή
φάτνη· τὸ Σπήλαιον δεχέσθω, ή αλήθεια
ήλθεν· ή σκιά παρέδραμε· και Θεός
άνθρώποις, έκ Παρθένου πεφανέρωται,
μορφωθείς τὸ καθ' ήμās, και Θεώσας τὸ
πρόσλημμα. Διὸ Ἀδὰμ ἀνανεοῦται σὺν
τῇ Εὐφ., κρίζοντες· Ἐπὶ γῆς εύδοκία
έπεφάνη, σώσαι τὸ γένος ήμῶν.

12 O Oriens

O Oriens,
splendor lucis aeternae, et sol iustitiae:
veni, et illumina sedentes in tenebris,
et umbra mortis.

13 Lucis eterne splendor / Veni splendor mirabilis

I
(O Oriens),
Lucis eterne splendor,
Qui ortus es sol iusticie,
Patris mirande decor,
Noster fautor amicie,

Dubius ne sis memor
Veteris nostre nequitie,
Summe te rabbi precor:
Dimitte culpam versutie.

Nam digne quis te querere
Suis possit operibus,
Quis te valet adquirere
Propriis suis opibus?

11 I parthenos simeron

On that day the virgin made herself ready in a grotto,
ineffably, to give birth to the Word from before the centuries.
At this news, the whole world, singing and dancing, gives
worship along with Angels and Shepherds, to he who
deigned to become a newborn babe, the God from before
the world began.

12 O Oriens

O Morning Star,
splendour of light eternal and sun of righteousness:
Come and enlighten those who dwell in darkness
and the shadow of death.

13 Lucis eterne splendor / Veni splendor mirabilis

I
(O Morning Star),
O splendour of the eternal light,
Which arose as the Sun of righteousness,
wonderful beauty of the Father,
who forsters our friendship,

do not be mindful
of our former wickedness.
Supreme teacher, I beg you:
please forgive our former deceitfulness.

For who can worthily find you
through his own efforts?
Who is able to reach you
with his own resources?

Datum est nobis credere,
Quo ligna velut ignibus
Ardemus, inde serere
Conamur virtutibus.

Quos mortis umbra continet,
Veni, splendor et adiuva,
Quos tenebrarum possidet
Locus horrendus libera,

Mirra, incensum offeret
Nostra anima gratifera,
Cum illa dies afferet
Cum animabus corpora,
Tunc spes omnis desinet.

II
Veni, splendor mirabilis,
Et obsitos caligine
Tuis involve radiis,
Tuo corruses lumine.

Libera nos subsidiis,
Formasti quos ymagine
Plena fecisti gratiis
Tua similitudine.

Horrore mortis tegimur
Spissis umbrarum nubibus,
Ardore mentis coquimur
Diris Parcarum sortibus,

Fervore cordis fallimur
Scissis terrarum molibus,
Stridore dentis quatimur
Miris penarum oribus.

O ergo, lucis claritas,
Funde potenter radios;

We were given to believe that we,
like wood in the fire glow,
burn and then try to sow
through our own virtues;

Come, splendour, and help all
Who are enclosed by the shadow of death.
Release all those who are held in
that horrifying abode of darkness.

Our grateful souls will offer you
myrrh and incense
On that day, when the bodies will be
Reunited with their souls,
then all hope will cease.

II
Come, amazing splendor;
enfold with your rays
and illumine with your light
those shrouded in darkness.

Free us with your support,
whom you configured to your image
and filled with the grace
of your good will.

We are threatened by the horror of death
and thick clouds of darkness,
consumed by the fire of our mind,
by the dire allotments of the Fates. ⁽²⁾

We are deceived by the passion of our heart,
now that the burdens of Earth are torn asunder;
We are shaken by the gnashing of teeth
from horrible mouths condemned to punishments.

Hence let your rays, bright light,
shine in abundance upon us.

O summa, veni, bonitas,
Salva fidem ter noxios.

14 O Rex gentium

O Rex gentium, et desideratus earum,
lapisque angularis, qui facis utraque unum:
veni, et salva hominem,
quem de limo formasti.

15 O Rex virtutum gloria / Quis possit digne exprimere

I
O Rex, virtutum gloria,
Desideratus gentium,
Lapis ductus in angula,
Incognitus amentium,

Aule celestis incola,
Spes et dilectus fortium,
Veni festinus, immola
Corpus nobis dominicum.

Qui utraque unum facis
Tui ordinis virtute,
Qui creatum orbem alis
Eternalis probitate,

Expectantes diu colis
Paternali caritate,
Nos esurientes velis
Pascere sacietate.

Quem de limo tu formasti,
Veni et salva hominem
Quem de nichilo creasti,
Redempturus per virginem;

Come, paragon of goodness,
and rescue the faith of us, archsinners.

14 O Rex gentium

O King of the nations, and their desire,
the cornerstone making both one:
Come and save the human race,
which you fashioned from clay.

15 O Rex virtutum gloria / Quis possit digne exprimere

I
O King, glory of all virtues,
Desired of nations,
stone used as corner stone,
unknown to the insane.

Occupant of the heavenly palace,
hope and love of the brave:
come hastily and immolate
the body of the Lord for us.

You turned both into one
by virtue of your command
you who feeds the world you created
with eternal goodness.

and cherishes people full of expectation
with your paternal affection,
may you feed us, your hungry people,
until we are satisfied.

Come and rescue mankind
whom you have formed from clay,
whom you have created out of nothing
to be redeemed through the Virgin.

Dele crimen prothoplasti
A quo eximi neminem,
Recto iure voluisti,
Nisi puram et immunem
Per quam carnem liberasti.

II
Quis possit digne exprimere
Sacre rei misterium?
Qua via comprehendere
Quis possit puerperium,

Ut se possit inserere
In aliam matris alveum,
Sine reatus scelere,
Quo nobis datur vinculum?

Sine peccato originis,
Nasciturus ex virgine,
Veni, benignus premiis,
Libera nos voragine,

Tui terrore fulminis
Infice quos in flumine
Flegetonis inveneris,
Desistat diro turbine.

Quos tu creasti redime,
Qui sedemus in tenebris
Et nos sperantes suscipe,
Purgemur a miseriis.

Clear the crime of the first creation,
from which you have rightly wanted that
none should be exempted,
unless that pure and undefiled Virgin
by whom you have freed the flesh.

II
Who can worthily express
so holy a mystery?
How can anyone understand
That she gave birth to the child?

How could it enclose itself
in the nourishing womb of its mother,
without the stain of the sin
that keeps us shackled?

He will be born of the Virgin
without original sin.
Come, most generous in your rewards,
deliver us from the deep abyss.

Inflict with the fear of your lightning
those whom you find in Phlegethon. ⁽³⁾
Bring the horrific maelstrom
to a standstill.

Redeem us, whom you have created,
who dwell in darkness.
Include us, full of hope in your love
And let us be purged of our misery.

16 Alyawma youlado mina Ibatoul

اليوم يولد من البتول الضابط الخليفة بأسرها في قبضته
الذي يجوهه غير ملموس يدرج في الأقمطة كطفل
الإله الذي ثبت السماوات قديماً منذ البدء بتكن في مذود
الذي أمطر للشعب مناً في القفر يقتدي من التدين لبناً
ختن البينة يستدعي المجوس وابن العذراء يستقبل منهم الهدايا
تسجد لميلادك أيها المسيح
فأرنا ظهورك الإلهي

17 O Emanuel

O Emmanuel, Rex et legifer noster,
exspectatio Gentium, et Salvator earum:
veni ad salvandum nos, Domine, Deus noster.

18 O Emanuel rex noster / Magne virtutum conditor

I
O Emanuel, rex noster,
Gentium expectatio,
O salvator et legifer,
Fessorum exhortatio,

Fidelium salutifer,
O tuorum salvator
O inclite vexillifer,
Hostium pavefactio.

Sane languentes propere,
Ne languore deficiant ;
Lacrimas nostras apprime
Sicca, ne magis defluant ;

16 Alyawma youlado mina Ibatoul

Today is born of a virgin, he who holds the whole world in his
hands, he, who nothing may affect, is lain in swaddling
clothes like a babe; God, the creator of the heavens, is to be
found lying in a manger; he, who made manna rain down on
his people in the desert, is fed by his mother's milk. We
worship your birth, O Christ! For that reason, reveal to us your
divine Manifestation!

17 O Emanuel

O Emmanuel, our king and our lawgiver,
the hope of the nations and their Saviour:
Come and save us, O Lord our God.

18 O Emanuel rex noster / Magne virtutum conditor

I
O Emmanuel, our King,
hope of the Gentiles,
O Savior and legislator,
stimulant of the weary,

bringer of salvation to those who believe.
O Saviour of your people,
o glorious standard-bearer,
source of panic to the enemy:

Make haste to heal the depressed,
that they do not succumb to their lethargy.
But first, stem our tears,
that they stop flowing.

Promissiones relege
Et cito nobis affluent ;
Errantes pedes revehe
Ne prepediti decidant.

Infelix hostis corruat
Et tu veni redimere
Quos ille nodis alligat.
Tu iube manu solvere,

Penam quam ille preparat
Velis, pie, destruere,
Ne Tartarus absorbeat
Quos tu iussisti vivere:
Veni, antequam rapiat.

Il
Magne virtutum conditor,
Emanuel rectissime,
Firme potentum domitor,
Deus noster doctissime,

Alte celorum ianitor,
Mandator invictissime,
Summe iustorum portitor,
Donator clementissime.

Virga silentum diligens,
Et tremor infernalium,
Panis et potus refovens,
Corona supernalium,

Habitaculum redolens,
Domus cara fidelium,
Gloria indeficiens
Ad alta properantium.

Veni salvare, Domine,
Diu qui expectavimus,

Fulfill your promises
and may we soon be flooded by them.
Bring back our errant feet,
that we stumble not and fall.

May our enemy perish without success;
and you come to set us free;
order him to loose the knots
of the hands he entangled and bound.

May you mercifully undo
the punishment that he is plotting,
so that those you wished to live
are not gulped down by Tartarus.
Come, before he drags them away.

Il
Mighty creator of virtues,
Emanuel, paragon of righteousness,
mighty vanquisher of the powerful,
our most learned God,

exalted guardian of heaven,
invincible guarantor,
exalted messenger of the just ,
most generous benefactor.

Wand that loves silence
and terror of the underworld,
refreshing food and drink,
crown of those who dwell above.

Fragrant home,
house dear to the faithful,
unfailing fame
of those who hasten to their heavenly home.

Come and save us, Lord,
Who have long awaited you.

Coperi nos de lumine
Quod diu perquisivimus.

19 O Virgo virginum

O Virgo virginum, quomodo fiet istud?
Quia nec primam similem visa es nec habere sequentem.
Filiae Jerusalem, quid me admiramini?
Divinum est mysterium hoc quod cernitis.

20 O sacra Virgo virginum / Tu nati nata suscipe

I
O sacra Virgo virginum,
Mater et patris genita,
Perfecta salus hominum,
Omni virtute condita,

Tu expers es similiū,
Humilitati dedita,
Terror et pena demonum,
Recuperans deperdita.

Hierusalem, Hierusalem,
Quid miraris assidue?
Si talem queris hominem
Tu invenire propere,

Non invenies similem
Toto quesito opere.
Ante et post te neminem
Omni tranato ethere.

Divinum est misterium
Quod in te tantum cernitur;
Celeste est imperium
Quod factum tuum colitur,

Cover us with the light
that we have long sought.

19 O Virgo Virginum

O Virgin of virgins, how shall this be?
For neither before thee was any like thee, nor shall there be after.
Daughters of Jerusalem, why marvel ye at me?
The thing which ye behold is a divine mystery.

20 O sacra Virgo Virginum / Tu nati nata suscipe

I
O Virgin, blessed among virgins,
mother and daughter of the father,
perfect salvation of mankind,
adorned with every virtue,

you are without equal,
devoted to humility,
terror and punishment of demons,
you who recovers what was lost.

Jerusalem, Jerusalem,
why do you keep looking?
If you are searching for such a person,
you will soon find him.

You may search all of creation,
but will not find her equal.
You may cross the universe,
but there is none before or after her.

It is a divine mystery
which is seen only in you.
It is the heavenly kingdom,
which honours your deed.

Ergo, puerperium
Quod virginalē noscitur,
Da nobis ministerium
Quo multis celum scanditur,
Et para chatherthirium.

II
Tu, nati nata, suscipe
Nostra vota que reddimus,
Tuorum preces accipe
Quas tibi pie fundimus,

Te invocantes despice
Quia diu deflevimus,
Ne peccatores reice
A sinu quem quesivimus.

Plena omnis leticie,
Corda nostra letifica ;
Donatrix omnis gratie,
Clamantes te gratifica,

Fautrix omnis iusticie,
Delinquentes iustifica,
Mater misericordie,
Te poscentes almifica.

O sola porta glorie,
Pulsanti valvas aperi,
Et filios miserie
Parcendo manto coperi.

So, by the birth
acknowledged as virginal,
give us the support
which leads many to heaven
and prepare us the access to heaven.

II
You, daughter of the son, listen
to the prayers that we offer you.
Accept the prayers of your people,
which we piously pour out to you.

Look down from heaven on those invoking you
for we have wept so long;
do not reject us, sinners,
from the bosom we have sought.

Full of all joy,
Fill our hearts with happiness.
Patroness of all grace,
be merciful to those who call upon you.

Patroness of all justice,
Render justice to us, sinners.
Mother of mercy,
Have mercy on us, who invoke you.

O sole Gate of Glory
open the doors to him who knocks
and cover the children of misery
with the cloak of your compassion.

21 Simeron ghennate ek Parthenou

Σήμερον γεννάται ἐκ Παρθένου, ὁ δρακί
τὴν πᾶσαν ἔχων κτίσιν

Ῥάκει καθάπερ βροτὸς σπαργανοῦται,
ὁ τῇ οὐσίᾳ ἀναφής.

Θεὸς ἐν φάτνῃ ἀνακλίνεται, ὁ
στερεώσας τοὺς οὐρανοὺς πάλαι κατ'
ἀρχάς.

Ἐκ μαζῶν γάλα τρέφεται, ὁ ἐν τῇ
ἐρήμῳ Μάννα ὀμβρίσας τῷ Λαῷ.
Μάγους προσκαλεῖται, ὁ Νυμφίος τῆς
Ἐκκλησίας.

Δώρα τούτων αἶρει, ὁ Υἱὸς τῆς
Παρθένου.

Προσκυνούμεν σου τὴν Γένναν Χριστέ.
Δεῖξον ἡμῖν καὶ τὰ θεῖά σου Θεοφάνεια.

22 Hodie Christus natus est

Hodie Christus natus est:
Hodie Salvator apparuit:
Hodie in terra canunt Angeli,
laetantur Archangeli
Hodie exsultant justi, dicentes:
Gloria in excelsis Deo.
Alleluia.

21 Simeron ghennate ek Parthenou

On that day was born of the Virgin, he, who in his hands holds
the whole earthly creation, is swathed in swaddling clothes;
he, who by his very essence is the elusive God; in a crib lies,
he who strengthened the heavens at the dawn of time; he is
fed at the breast, he who made the manna rain down on his
people in the desert; the Bridegroom of the Church, he
caused the Magi to make their way; he accepts their presents,
the Son of the Virgin. O Christ, we bow down before your
Nativity, reveal to us your divine Manifestation.

22 Hodie Christus natus est

Today Christ is born:
Today the Savior appeared:
Today on Earth the Angels sing,
Archangels rejoice:
Today the righteous rejoice, saying:
Glory to God in the highest.
Alleluia.

23 Hodie puer nascitur / Homo mortalis firmiter

I
Hodie puer nascitur
Ante secula genitus;
Agnus tener depromitur,
Carne mortali conditus,

Matre intacta ducitur,
Luce quam fecit candidus,
Qui preveditur, colitur,
Quo non videtur splendidus.

Splendor in nubem funditur,
Nec a sole divellitur;
Splendor in nube conditur,
Nec a nube minuitur;

Nubes eodem alitur,
Nec alimentum sumitur;
Nubes interdum patitur,
Nec ille splendor pungitur.

In carne verbum seritur
Unione fortissima,
Qua caro verbum creditur
Ratione firmissima,

Et verbum non deseritur
A carne solidissima,
Nec unquam caro linquitur
A luce potentissima,

Inest qui splendor textitur
Alma cum semper anima.

23 Hodie puer nascitur / Homo mortalis firmiter

I
Today A child is born
conceived before all time.
The delicate lamb is brought forth,
born with mortal flesh.

He springs from a Virgin Mother, out of the light
that he, the radiant one, made shine.
He is predicted and honored,
no more radiant being was ever seen.

His brilliance is diffused into a cloud,
without being separated from the sun;
his brilliance is diffused into a cloud,
yet without being diminished by that cloud.

The cloud is fed through him,
but the brightness does not feed on the cloud.
While the cloud is tolerated,
it does not affect the glow.

The word was sown in the flesh
in a very close union,
by which the flesh is believed to be the word
with very solid reasoning.

And the word is not abandoned
By the unyielding flesh,
nor will the flesh ever be deserted
by that most powerful light.

Its brilliance is interwoven
with the ever soothing soul.

II

Homo mortalis, firmiter
Carni cum heret anima,
Humana passibiliter
Coniuncta sunt hec infima,

Duo creata duplici
Natura reddunt unicum,
Cum gratia duplici
Separandarum partium

Sed increata tertia
Talem confecit hominem,
Qualem superna gratia
Ubivis fecit neminem.

Nam splendor carni additus
Et anime mirabilem
Perpetuum divinitus,
Sibi assumpsit hominem.

Ergo, si caro linquitur
Ab anima passibili,
Mortuus homo creditur
Tantum natura duplici.

II

Man is mortal, although the soul
is strongly linked to the flesh,
and everything human is connected
in suffering with everything on earth.

Thus two creatures with dual
nature make a single being,
with the multiple grace
of separable parts.

But the third, uncreated being,
has made a man in such a way
as no one, anywhere, has ever
been created by divine grace.

For brilliance added to the flesh
and to the soul
by divine agency has created
an everlasting man.

Hence, when the sensitive soul
leaves the flesh,
it is believed that man is dead,
but only in as far as regards its dual nature.



The motet 'O Sapia incarnata / Nos demoramur' as delivered in the Turin manuscript J.II.9.

NOTES

- (1) Dis = Pluto, the god of the Underworld, hence the Hell.
- (2) In Roman mythology the three Parcae (the Fates) held the spindle that contained the thread of human life. When the third of the Fates, Atropos, cut the thread, one's life was over.
- (3) One of the rivers enclosing the Underworld in Greek and Roman mythology.