

Monteverdi

Vespro della
Beata Vergine

Missa In illo tempore



Bach Collegium Japan
Masaaki Suzuki

MONTEVERDI, Claudio (1567-1643)

BIS-CD-1071

Playing time: 66'30

Missa In illo tempore**26'57****Missa da capelle a sei voci, fatta sopra il motetto In illo tempore del Gomberti (1610)**

Coro a 6 & Continuo (Organo) [Transposed down a fourth]

- | | |
|---|------|
| [1] 1. Kyrie (C, S, A, T, Q, B) | 3'55 |
| [2] 2. Gloria (C, S, A, T, Q, B) | 5'17 |
| [3] 3. Credo (C, S, A, T, Q, B) | 4'10 |
| [4] 4. Crucifixus à 4 (C, S, A, A) | 2'14 |
| [5] 5. [Et in Spiritum sanctum] (C, S, A, T, Q, B) | 3'05 |
| [6] 6. Sanctus (C, S, A, T, Q, B) | 2'04 |
| [7] 7. Benedictus (C, S, A, T, Q, B) | 1'20 |
| [8] 8. Agnus Dei (C, S, A, T, Q, B) | 2'25 |
| [9] 9. Agnus Dei 2 à 7 (C, S, A, T, Q, B, Sp) | 1'56 |

C: Cantus (Soprano I); S: Sextus (Soprano II); A: Altus (Alto I, II); T: Tenor (Tenor I);

Q: Quintus (Tenor II); B: Bassus (Bass I), Sp: Septimus (Bass II)

Vespro della Beata Vergine (opening)**38'41****Vespro della B[eata] Vergine da concerto, composto sopra canti fermi**

- | | |
|---|------|
| [10] Versiculus: Deus in adiutorium (Canto gregoriano) | 2'00 |
|---|------|
- Gerd Türk*

1. Responsorium: Domine ad adiuvandam [à 6] '6 vocibus & 6 instrumentis'

C, S, A, T, Q, B / Flt I,II, Crn I,II,III, Trb I,II,III, Vno I,II, Va I,II,III,IV,

Bassus Generalis (Vne 8', 16', Dlc, Lt, Cemb, Org)

- [11] 2. Psalmus: Dixit Dominus [à 6] '6 vocibus & 6 instrumenti'** 7'00
C, S, A, T, Q, B / Flt I, II, Crn I, II, Trb I, II, III, Vno I, II, Va I, II, III, BG (Vdg, Vne 8', 16', Dlc, Lt, Cemb, Org). *Midori Suzuki, Yoshie Hida, Gerd Türk, Stephan Van Dyck, Stephan MacLeod*
- [12] 3. Concerto: Nigra sum voce sola 'Motetto ad una voce'** 3'17
T / BG (Vne 8', Lt, Cemb, Org). *Stephan Van Dyck*
- [13] 4. Psalmus: Laudate pueri [à 8] 'A 8 voci sole nel organo'** 6'02
C, A, T, B, S, Sp, Q, B, / Vno I, II, Va I, II, III, IV, Vdg, BG (Vne 8', 16', Lt, Org)
Midori Suzuki, Mutsumi Hatano, Gerd Türk, Stephan Van Dyck, Stephan MacLeod, Yoshitaka Ogasawara
- [14] 5. Concerto: Pulchra es [à 2] 'A due voci'** 3'35
C, S / BG (Vne 8', Lt, Cemb, Org). *Midori Suzuki, Mutsumi Hatano*
- [15] 6. Psalmus: Lætatus sum [à 6] 'A sei voci'** 6'41
C, S, A, T, Q, B / Crn I, II, III, Trb I, II, III, Vno I, II, Va I, II, III, IV, Vdg, BG (Vne 8', 16', Dlc, Lt, Cemb, Org). *Midori Suzuki, Yoshie Hida, Gerd Türk, Stephan Van Dyck*
- [16] 7. Concerto: Duo Seraphim [à 3] 'A due voci... a tre voci'** 5'10
T, Q, [T] / BG (Lirone, Vne 8', Lt, Org). *Gerd Türk, Stephan Van Dyck, Yosuke Taniguchi*
- [17] 8. Psalmus: Nisi Dominus [à 10] 'A dieci voci'** 4'27
Coro I: C, A, T, Q, B / Flt I, Vno I, II, Va I, II, III, IV, Vne 8', Dlc
Coro II: C, A, T, Q, B / Flt II, Crn I, II, Trb I, II, III
BG (Vdg, Vne 16', Lt, Cemb, Org)

BIS-CD-1072

Playing time: 61'52

Vespro della Beata Vergine (conclusion)

44'33

- [1] 9. Concerto: Audi Caelum [à 6] 'Prima ad una voce sola, poi nella fine à 6 voci'** 7'56
C, S, A, T, Q, B / Crn I, II, III, Trb I, II, III, Vno I, II, Va I, II, III, BG (Lirone, Vne 8', 16', Dlc, Lt, Cemb, Org). *Gerd Türk, Stephan Van Dyck*
- [2] 10. Psalmus: Lauda Jerusalem [à 7] 'A Sette voci'** [Transposed down a fourth] 3'48
C, A, Q, T, S, Sp, B / Crn, Trb I, II, III, Vno I, II, Va I, II, III, IV, Vdg, BG (Vne 8', 16', Dlc, Lt, Cemb, Org)
- [3] 11. Sonata à 8 sopra 'Sancta Maria ora pro nobis'** 6'27
Canto / Vno I, II, Crn I, II, Trb I, II, III, BG (Vdg, Vne 8', 16', Dlc, Lt, Cemb, Org)

- [4] 12. Hymnus: Ave maris stella** 7'14
- Ave maris stella [à 8]. Coro I: C, A, T, B / Coro II: S, Sp, Q, Sp / BG (Vdg, Vne 8', 16', Org)
 Sumens illud Ave [à 4]. Coro I: C, A, T, B / BG (Vne 8', Org)
 Ritornello [à 5]. Cm I, II, Trb I, II, III, Org
 Solve vincla reis [à 4]. Coro II: S, Sp, Q, Sp / BG (Vne 8', Lt, Org)
 Ritornello [à 5]. Vno I, II, Va I, II, / BG (Vdg, Vne 8', Lt, Cemb, Org)
 Monstra te esse matrem 'Ad una voce Soprano'. C / BG (Vne 8', Lt, Org). *Midori Suzuki*
 Ritornello [à 5]. Cm I, II, Trb I, II, III, Org
 Virgo singularis 'Ad una voce Soprano'. S / BG (Vne 8', Lt, Org). *Mutsumi Hatano*
 Ritornello [à 5]. Flt I, II, Vno I, II / BG (Vne 8', 16', Dlc, Lt, Cemb, Regal, Org)
 Vitam præsta puram 'Tenore solo'. T / BG (Vne 8', Lt, Org). *Stephan MacLeod*
 Sit laus Dei Patri 'à 8. senza ritornello inati'.
 Coro I: C, A, T, B / Coro II: S, Sp, Q, Sp / Cm I, II, Trb I, II, III, Vno I, II, Va I, II, III, IV,
 BG (Vne 8', 16', Dlc, Lt, Cemb, Org).
- 13. Magnificat (I) a 7** {Transposed down a fourth}
- [5] Magnificat 'Septem vocibus & sex instrumentis'** 0'44
- C, S, A, T, Q, B, Sp / Cm I, II, III, Trb I, II, III, Vno I, II, Va I, II, Vdg, BG (Vne 8', 16', Dlc, Lt, Cemb, Org)
- [6] Et exultavit 'a 3 voci'** 1'14
- A, T, Q / BG (Vne 8', Lt, Cemb, Org). *Gerd Türk, Stephan Van Dyck*
- [7] Quia respexit 'ad una voce sola & sei instrumenti...'** 2'00
- Q / Cm I, II, III, Vno I, II, Va, 2 Fifara, 2 Trb, 2 Flauto, Vne 8', BG (Org)
- [8] Quia fecit 'a 3 voci & doi instrumenti'** 1'10
- A, B, Sp / Vno I, II, BG (Vne 8', Lt, Cemb, Org). *Stephan MacLeod, Yoshitaka Ogasawara*
- [9] Et misericordia 'a 6 voci sole in dialogo'** 1'58
- C, S, A, T, B, Sp / BG (Org). *Midori Suzuki, Mutsumi Hatano, Gerd Türk, Chiyuki Urano, Stephan MacLeod, Yoshitaka Ogasawara*
- [10] Fecit potentiam 'ad una voce & tre instrumenti'** 0'57
- A / Vno I, II, Vne 8', BG (Lt, Cemb, Org)

[11]	Deposuit 'ad una voce & due instrumenti' Q / Crn I, II, Vno I, II, BG (Vne 8', Lt, Org)	2'14
[12]	Esurientes 'a due voci & quattro instrumenti' C, S / Crn I, II, III, BG (Vne 8', Lt, Org)	1'30
[13]	Suscepit Israel 'a tre voci' C, S, T / BG (Vne 8', Lt, Org). <i>Midori Suzuki, Mutsumi Hatano</i>	1'30
[14]	Sicut locutus est 'ad una voce sola & sei instrumenti in dialogo' A / Crn I, II, Trb III, Vno I, II, Vne 8', BG (Vne 16', Lt, Cemb, Regal, Org)	0'55
[15]	Gloria Patri 'a tre voci – due de le quali cantano in Echo' C, T, Q / BG (Vne 8', Lt, Org). <i>Gerd Türk, Stephan Van Dyck</i>	2'06
[16]	Sicut erat 'tutti gli instrumenti & voci, & va cantato & sonato forte' C, S, A, T, Q, B, Sp / Crn I, II, III, Trb I, II, III, Vno I, II, Va I, II, Vne 8', BG (Vne 16', Lt, Cemb, Org)	2'10
		(Total timing for <i>Vespers</i> : 83'14)

Magnificat (II) a 6 voci

16'20

Version for A. A. T. Bar. Bar. B [Transposed down a fourth], edited by Clifford Bartlett

[17]	Magnificat 'à 6 voci' C, S, A, T, Q, B / BG (Vne 8', Org). <i>Midori Suzuki, Mutsumi Hatano, Gerd Türk, Stephan Van Dyck, Yoshitaka Ogasawara, Stephan MacLeod</i>	0'55
[18]	Et exultavit 'a 3 voci' A, T, Q / BG (Vne 8', Org)	1'05
[19]	Quia respexit 'à una voce sola' T / BG (Vne 8', Org). <i>Gerd Türk, Stephan Van Dyck, Yosuke Taniguchi</i>	1'29
[20]	Quia fecit 'à 6 in dialogo' C, S, A, T, Q, B / BG (Vne 8', Org). <i>Midori Suzuki, Mutsumi Hatano, Gerd Türk, Stephan Van Dyck, Yoshitaka Ogasawara, Stephan MacLeod</i>	1'25
[21]	Et misericordia 'à 3 voci' C, S, T / BG (Vne 8', Org). <i>Midori Suzuki, Yukari Nonoshita</i>	1'30
[22]	Fecit potentiam 'à 3 voci' C, S, A / BG (Vne 8', Org). <i>Midori Suzuki, Yukari Nonoshita</i>	0'56

[23]	Deposuit 'à 3 voci & cantano doi soprani in Echo'	2'08
	C, S, T / BG (Vne 8', Org). <i>Midori Suzuki, Yukari Nonoshita</i>	
[24]	Esurientes 'à due voci'	1'06
	A, Q / BG (Vne 8', Org). <i>Gerd Türk, Stephan Van Dyck</i>	
[25]	Suscepit Israel 'à due voci'	1'33
	C, S / BG (Vne 8', Org). <i>Midori Suzuki, Mutsumi Hatano</i>	
[26]	Sicut locutus est 'à 5 voci in Dialogo'	1'07
	C, S, A, T, B / BG (Vne 8', Org). <i>Midori Suzuki, Mutsumi Hatano, Gerd Türk, Stephan Van Dyck, Yoshitaka Ogasawara, Stephan MacLeod</i>	
[27]	Gloria Patri 'à 6 voci'	1'30
	C, S, A, T, Q, B / BG (Vne 8', Org). <i>Midori Suzuki, Mutsumi Hatano, Gerd Türk, Stephan Van Dyck, Yoshitaka Ogasawara, Stephan MacLeod</i>	
[28]	Sicut erat 'à 6 voci'	1'18
	C, S, A, T, Q, B / BG (Vne 8', Org). <i>Midori Suzuki, Mutsumi Hatano, Gerd Türk, Stephan Van Dyck, Yoshitaka Ogasawara, Stephan MacLeod</i>	
	C: Cantus, S: Sextus, A: Altus, T: Tenor, Q: Quintus, B: Bassus, Sp: Septimus Flt: Flauto, Crn: Cornetto, Trb: Trombone, Vno: Violino, Va: Viola BG: Bassus Generalis (Basso Continuo), Vne: Violone, Dlc: Dulcian, Lt: Lute, Chitarrone, Vdg: Viola da gamba, Cemb: Cembalo, Org: Organo	

Concerto Palatino, cornetto and trombone

Vocal Soloists:

Midori Suzuki, Yukari Nonoshita, Yoshie Hida, sopranos

Mutsumi Hatano, soprano & alto

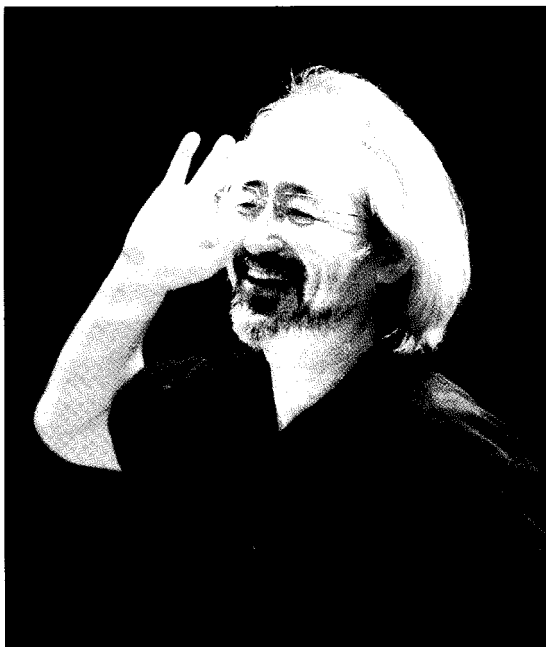
Gerd Türk, Stephan Van Dyck, Yosuke Taniguchi, tenors

Stephan MacLeod, Yoshitaka Ogasawara, basses

Bach Collegium Japan chorus and orchestra

directed by **Masaaki Suzuki**





Masaaki Suzuki

PHOTO: 三浦 圭 K. MIURA

Bach Collegium Japan • Director: Masaaki Suzuki

Missa In illo tempore

Cantus (Soprano I):	Midori Suzuki
Sextus (Soprano II):	Yukari Nonoshita
Altus (Alto I):	Mutsumi Hatano
Tenor (Tenor I):	Gerd Türk
Quintus (Tenor II):	Stephan Van Dyck
Bassus (Bass I):	Stephan MacLeod
Altus (Alto II):	Yuko Anazawa [Credo: Crucifixus]
Septimus (Bass II):	Yoshitaka Ogasawara [Agnus Dei 2]
Organo:	Naoko Imai

Vespro della Beata Vergine

Soloists:

Cantus (Soprano I):	Midori Suzuki
Sextus (Soprano II):	Mutsumi Hatano
	Yoshie Hida
Altus/Tenor (Tenor I):	Gerd Türk
Tenor/Quintus (Tenor II):	Stephan Van Dyck
Tenor (Tenor III):	Yosuke Taniguchi
Quintus/Bassus (Bass I):	Stephan MacLeod
Bassus/Septimus (Bass II):	Yoshitaka Ogasawara

Chorus:

Soprano I:	Midori Suzuki
	Mikiko Suzuki
	Aki Yanagisawa
Soprano II:	Mutsumi Hatano
	Yoshie Hida
	Naoko Yamamura
Alto I:	Yuko Anazawa
	Tomoko Koike
Alto II:	Tamaki Suzuki
	Masako Yui
Tenor I:	Gerd Türk
	Yosuke Taniguchi
	Hiroyuki Harada
Tenor II:	Stephan Van Dyck
	Satoshi Mizukoshi
	Takanori Ohnishi
Bass I:	Stephan MacLeod
	Chiuyuki Urano
	Tetsuya Oh'i
Bass II:	Yoshitaka Ogasawara
	Tetsuya Odagawa
	Seiji Yoshikawa

Orchestra:

Concerto Palatino:

Cometto:	Bruce Dickey
	Doron David Sherwin
	Yoshimichi Hamada
Trombone alto:	Simen Van Mechelen
Trombone tenore:	Charles Toet
Trombone basso:	Wim Becu
Fifara *	Satoko Ota
	Shizu Saito
Flauto:	Yoshimichi Hamada
	Jun'ichi Furuhashi
	Koji Ezaki
Violino:	Natsumi Wakamatsu
	Azumi Takada
Viola:	Yoshiko Morita
	Keiko Watanabe
	Luna Oda
	Yuko Takeshima

Bassus Generalis (Basso Continuo):

Lirone/Viola da gamba:	Hiroshi Fukuzawa
Violone 8':	Hidemi Suzuki
Violone 16':	Yoshiaki Maeda
Dulcian:	Koji Ezaki
Lute/Chitarrone:	Hiroshi Kaneko
Cembalo:	Haru Kitamika
Organo/Regal:	Naoko Imai

*Fifara (Renaissance flute, used in the Magnificat a 7, 'Quia respexit') made by Kiyoto Hoshika, 1999

Magnificat II

Cantus (Soprano I):	Midori Suzuki
Sextus (Soprano II):	Mutsumi Hatano
	Yukari Nonoshita
Altus (Tenor I):	Gerd Türk
Tenor (Tenor II):	Stephan Van Dyck
Quintus (Bass I):	Yoshitaka Ogasawara
Bassus (Bass II):	Stephan MacLeod
Cantus firmus:	Yosuke Taniguchi
Violone 8':	Hidemi Suzuki
Organo:	Naoko Imai



Midori Suzuki



Yukari Nonoshita



Yoshie Hida



Mutsumi Hatano



Gerd Türk
PHOTO: © K. MIURA



Stephan Van Dyck



Yosuke Taniguchi



Stephan MacLeod
PHOTO: © OMAR GARRIDO



Yoshitaka Ogasawara

Monteverdi and the Publication of 1610

During his long and prolific career, Claudio Monteverdi (1567-1643) wrote in various musical genres from madrigals for the Mantuan court, via sacred music for San Marco (St. Mark's), to operas for the Venetian theatre. In 1610, however, when a thick volume of his sacred music was published, the 43-year-old musician was best known for his secular music. His principal works up to that time were the *Canzonette* a 3 (1584), *Madrigali Spirituali* a 4 (1584), five books of madrigals a 5 (1587-1605), *Scherzi musicali* a 3 (1607), sacred Italian *contrafacta* based on his own madrigals (1607-09) and three music dramas: *Orfeo* (1607), *L'Arianna* (1608, now lost except the *Lamento*) and *Il Ballo delle ingrate* (1608, published 1638). If he had died before *Orfeo*, he would have been described simply as one of the most important madrigalists of the late Renaissance.

In fact, the *Mass* and the *Vespers* of 1610, all the movements of which are recorded here faithfully according to their order in the source, were virtually the first Latin church music by Monteverdi to be published, preceded only by the *Sacræ cantionclæ* a 3 (1582), an immature work written when Monteverdi was teenager studying under Marc'Antonio Ingegneri (c. 1536-92), *maestro di cappella* of Cremona Cathedral.

The title page of the *Bassus generalis* reads: 'SANC-TISSIMÆ/ VIRGINI/ MISSA SENIS VOCIBUS/ AD ECCLESIAIUM CHOROS/ Ac Vespere pluribus decantandæ/ CUM NONNULLIS SACRIS CONCENTI-BUS./ ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata' ('The most holy Virgin's Mass of six voices for church choirs, along with the [most holy Virgin's] Vespers of more singing parts, with a number of sacred concertos, appropriate for a small chapel (*sacellum*) or a chamber (*cubiculum*) of Princes.') It is curious for us that the *Mass* seems to be the principal work in the volume, written in capitals and placed before the splendid *Vespers* that are nowadays far more popular. Since the grammar and wording are rather vague, the title has caused huge controversies: a reference to the *sacri concentus* seems uncertain, since they can be interpreted as separate pieces which are not included in the *Vespers*. Another point is that the *Vespers* might be intended for intimate or private venues, such as the Ducal chapel or Mantuan court, rather than for a big cathedral.

A composer of a transitional period, Monteverdi is one of the first historically-minded composers who, like Stravinsky

or Schoenberg, consciously employed different styles: the *Mass* is written in the *prima pratica* ('first practice') or conventional polyphony, while in the *Vespers* we find the *seconda pratica* ('second practice'), an expressive style appropriate to the words. This set might be seen as a sort of curriculum vitæ, containing almost all kinds of writing available then, in terms both of style and of structure.

Monteverdi's motivation for composing the *Mass* and the *Vespers* is a mystery, since the official church music in Mantua was mostly provided by Lodovico Grossi da Viadana (c. 1560-1627), *maestro di cappella* of the cathedral, and Giovanni Giacomo Gastoldi (c. 1550-1622), *maestro* of Santa Barbara, the court chapel of the Gonzaga family. Monteverdi might have had little chance of writing such a huge volume of liturgical music at that time, or at least until Gastoldi became sick and left his post towards the end of 1608. Although there is no evidence, it can be assumed that certain pieces – or maybe even all of the *Vespers* – could have been premiered at ducal celebrations, possibly as part of the festivities for the marriage of Francesco di Gonzaga on 25th May 1608 (Pentecost) or, more probably, the name day of his daughter Maria on 25th March 1609 (the feast of the Annunciation).

At that time Monteverdi had faced a series of crises. As *maestro di cappella* to the court of Duke Vincenzo Gonzaga since 1601, he was not content with his circumstances, either financially or socially; his letters from 1604 to 1611 are full of complaints, even accusing the authorities of the Duke's household of insulting behaviour to him on festive occasions. After the successful première of *Orfeo* in February 1607, he lost his loving wife Claudia Cataneo in September. An excessive workload contributed to his own illness the following year, and he stayed in his home town, Cremona, until the autumn of 1609. Now he was looking for a new position.

He travelled to Rome in the autumn of 1610 to publish his volume of sacred music there but, eventually, it was printed in Venice by Riccardo Amadino. The dedication (dated 1st September 1610) was addressed to Pope Paul V, in an attempt to secure a position for Monteverdi's nine-year-old son Francesco at the Papal seminary, and very probably asking for a own position on his own behalf at the Papal Chapel as well; both of these attempts failed. It was only in July 1612, after the Duke's death, that he finally left.

Recent research has discovered some documentary evidence (in the form of account records in Venice) suggesting

that the *Mass* and the *Vespers* could have been performed at the Basilica of San Marco, probably during Monteverdi's *prova* (trial) period as the new *maestro di cappella* there, in August or September 1613*. It may have been the *Mass*, in fact, which caused the Venetian authority to choose to elect him as the new *maestro* on 19th August.

The Mass

The six-part *Missa In illo tempore* is a *tour de force* of abstract polyphony. The music is strictly based on ten *fughe* (motifs or points of imitation) taken from the motet *In illo tempore Loquente Jesu ad turbas* (*At that time, while Jesus was speaking to the crowds*) published in Venice in 1538, also in six parts, by Nicolas Gombert (c. 1495-c. 1560), a Franco-Flemish composer to Emperor Charles V, known for his unusually thick and heavy contrapuntal writing. In the *Mass* we find various methods of elaborating Gombert's materials, notably its principal motif (G-C-D-E-E-D if not transposed), such as inversion or retrograde. According to a letter by Bassano Casola, Monteverdi's assistant, dated July 1610, he devoted enormous time and energy to the composition of this complicated *Mass*. The motet text (Luke 11:27-28) has a Marian connection which may be a reason to call the work a 'Virgin's Mass.'

This is not an example of the so-called 'parody mass' of the time. In terms of texture it is quite unique and old-fashioned, even atavistic, with its extraordinarily dense writing that reflects the original motet: the lines contain so few rests that, once they have started, the singers require enormous stamina. Unlike the sacred music of Lassus, Palestrina or Victoria, or even Monteverdi's other works, there are no antiphonal dialogues between the higher and lower voices. As in his early madrigals, sequences and repetitions of rhythmic motifs abound; in this way the music weaves an elaborate tapestry of polyphony, rather than expressing the meaning of the text. Consequently, the words are for the most part hardly audible, contrary to the guidelines established by the council of Trent. Moreover, unlike those 16th-century works in which the number of voices is normally reduced at certain moments (such as 'Christe' in the *Kyrie*, 'Et incarnatus est' in the *Credo*, or the *Benedictus*), most sections are set for six parts (although the last two are obviously homophonic and employ a kind of modulation from the basic Ionian mode); only the 'Crucifixus', the central portion of the *Credo*, is scored for

four voices (SSAA), while the last movement, the second *Agnus Dei*, is for seven – adding another bass. Both of these exceptions follow a common procedure in the traditional mass writing. The 'Hosanna' after the *Benedictus* is written out, but contains basically the same music as the previous one after the *Sanctus*.

All the voices are treated equally, but the bass occasionally moves independently, such as at 'Pleni sunt' in the *Sanctus*. The continuo part, here played by a chamber organ, is provided but is virtually a *basso seguente*, i.e. reinforcing the bass line. The mass can also be sung without accompaniment, but it may also have been performed with 14 or 15 instruments *colla parte* (doubling the vocal lines) in Venice in 1613.

This *Mass* soon became very well-known and widely circulated. It was reprinted in Antwerp as early as 1612, and regularly sung *a cappella* at the Papal Chapel until at least 1724, when the manuscript was replaced for the second time. Even in 1776, Padre Martini in Bologna, a renowned theorist and a teacher of the young Mozart, admired the first *Agnus Dei* as the most perfect example of the *stile antico*. It is the *Vespers*, however, that have attracted listeners since the later part of the 20th century.

The Vespers

The latter part of the volume of 1610, the so-called *Marian Vespers*, contains all the major musical sections of the Vespers liturgy (except the six antiphons which vary according to the feasts) set polyphonically; they contain a huge variety of writing, ranging from simple chordal recitation by way of elaborate polyphony to the revolutionary *concertato* style. Most innovative was the subtle and brilliant monody, a style which had just emerged from the aristocratic circles in Florence, Ferrara and Mantua, and which was quite new both to Rome and to Venice; music at San Marco was then famous for its spectacular effects, using the *cori spezzati* or dividing the singers and instrumentalists spatially into two or more groups alternating antiphonically. Among many publications of music for the Vespers in Italy, Monteverdi's setting is extraordinarily elaborate, and greatly influenced Italian composers in the following decades.

Probably, as presented in this recording, the *Vespers* consist of 14 pieces: an overture-like *Versicle* a 6, five *Psalms* a 6, 7, 8 and 10, five *Sacri concertus* or *concerti* (four motets a 1, 2, 3 and 6 and a *Sonata* a 8), a *Hymn* a 8 and two versions

of the *Magnificat* (a 7 and a 6, one of which is optional). The order of these items has proved quite controversial, and some even doubt that the *Vespers* were conceived as a unified work but rather a loose collection of pieces, possibly assembled by the publisher. It is generally accepted nowadays, however, that the *Vespers* is a flexible collection of sacred music, and that all the items might well have been used within the liturgy of the *Vespers*, most likely for the seven major feasts of the Virgin Mary.

The *bassus generalis* part has another title in Italian: 'Vespro della B[eata] Vergine da concerto composto sopra canti fermi' or 'Vespers of the Blessed Virgin, in the concerto style, composed on canti fermi'. As this suggests, all the pieces except four motets (*concerti*) are based on plainchants. The glorious *Versicle* (more precisely *responsorium*, following the *versiculus* intoned by the priest) is set as *falsobordone*, i.e. a simple harmonization of the reciting notes, in the same style as Allegri's *Miserere*, while the instrumental obbligato parts and *ritornelli* are a rendition from the introductory *Toccata of Orfeo*. The five Psalms employ plainchant psalm tones in certain parts of the polyphonic texture, but their procedures vary depending on the piece. In the first three Psalms, the treatment of the chant is flexible: choral *falsobordone* and solo intonation alternating and combined with solos or duets and short *ritornelli* (*Dixit Dominus* a 6), the chant migrating from one part to another, sometimes transposed (*Laudate pueri* a 8), or the psalm tone used only in a sporadic way, as a motif of elaboration (*Letatus sum* a 6). In *Nisi Dominus* a 10 and *Lauda Jerusalem* a 7, the psalm tones are kept in the tenor(s) as a cantus firmus, while other parts sing antiphonally, or provide dense polyphony, sometimes with close-knit canon.

As mentioned above, the title seems to suggest that the five *concerti* might be treated as optional pieces and could even be omitted from the liturgy. Printed between the five Psalms, they are set for solo singers and the continuo. Their use and position in the liturgy is still controversial but, following contemporary practice in northern Italy, it is quite natural to put them after the Psalms or the *Magnificat* as substitutes for the repetition of the Gregorian antiphons, which are supposed to be sung before and after them, or even after the repeated antiphons.

Written in the new monodic style created by Caccini and Peri, they fully express the meaning of the text through vir-

tuoso vocal techniques such as long, complicated melisma or *trillo*, rapid repetition on the same notes. All the motets deal with the Virgin apart from *Duo Seraphim* which is in praise of the Holy Trinity; this might seem inappropriate for a Marian liturgy but this piece may originally have been composed for the feast of St. Barbara, a virgin martyred for her faith in the Holy Trinity. The words of *Nigra sum* and *Pulchra es*, taken from the Song of Solomon, are paraphrases of the antiphons for the Marian feasts, while most of *Audi cælum* is new, probably written around 1600. There are some effective examples of word-painting: the most striking of these is perhaps the abrupt choral *tutti* at 'omnes' ('all') in *Audi cælum*, a dramatic piece using an echo effect. Another word-play can be found here, at 'maria' ('the seas'), which is repeated as 'Maria' ('Mary'), though the composer carefully emphasizes the different accentuation of the two words.

The *Sonata sopra San[c]ta Maria* is the most unusual piece in the collection; highly virtuosic lines for eight instruments are developed with kaleidoscopic variations of texture and harmony, while the *canto* in unison (or solo) intones the Litany of the Saints, in this case directed to the Virgin Mary (possibly to St. Barbara if it was performed in Mantua) no less than eleven times. Its liturgical rôle is shrouded in mystery: although printed after the fifth Psalm, some assumed the *Sonata* to have been a substitute for the *Magnificat* antiphon, and that it should be placed just after the *Magnificat* to conclude the *Vespers*.

Perhaps the best-known Marian hymn, *Ave maris stella*, is here set for eight parts, with the plainchant melody fixed in the uppermost voice. It has a symmetrical structure: of the seven verses, the first and the last are musically identical (except for the final *Amen*) set for all eight voices. The second and third verses are for four parts, while the fourth, fifth and sixth are for one (*cantus* [soprano I], *sextus* [soprano II] and tenor respectively), and both groups moreover have the same music. Dance-like *ritornelli* are inserted after verses 2, 3, 4 and 5.

The *Magnificat* for 'seven voices and six instruments' is the culmination of the *Vespers*. Just like the *Versicle* and the *Sonata*, it has independent, written-out instrumental parts, and the textures and tempi are greatly changed to reflect the meaning of the words, though the plainchant *Magnificat* tone is very clearly presented throughout with long notes by one of the voices. It has a similar symmetry to the hymn: of its twelve

movements, the first and the last are for *tutti*, the second, fourth, ninth and eleventh are for three voices, the third, sixth, seventh and tenth are for solo, and so on. As in the *Sonata*, the instrumental parts are indispensable.

When this splendid version is used, the five Psalms, the Hymn and the Magnificat can be performed with instruments doubling the vocal lines, as heard on this recording. On the other hand, at the end of the 1610 volume, there is another version of the Magnificat for six voices and continuo only (this version concludes the present recording). This is obviously an alternative version, replacing the seven-part setting, and is intended for a smaller, more intimate performance (indeed, it must have been very difficult to hire three excellent cornettists!). Some movements in this version use similar thematic material to their counterparts in the larger one, but it is hard to judge which is earlier. When this version is used, the whole of the *Vespers* can be performed with ten singers and organ (plus some continuo instruments). In such a case the *Vespers* would comprise the *Versicle*, the five Psalms, the Hymn (all without instrumental doubling and the *ritornelli*) and the Magnificat a 6. Again, the four motets might be optional, whilst the *Sonata* would be excluded; these *concerti* could also be replaced by other vocal or instrumental pieces.

© Koh Yoshimura 2001

*Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610: music, context, performance* (Oxford University Press, 1999), pp. 52-55; this book contains extensive information on the *Vespers* and their performance.

Notes on the Performance

Our main purpose for this recording was to perform all the music contained in the collection that Monteverdi published in 1610. Concerning the order of the pieces, we followed the source exactly, including the five *concerti*. We chose not to place any plainchant antiphons before or after the Psalms or the *Magnificat*.

If the *Marian Vespers* were indeed performed during a liturgy in those days, the plainchants would naturally have been included. As, however, we cannot be sure where or how the antiphons were performed, or which ones were used, I felt I had no other choice but to follow the remaining sources. Since this particular work, just like Bach's *Passions*, is mu-

sically worth performing as a concert piece separate from the liturgy, I do not regard the question of including or omitting the antiphons as a determining factor in achieving a good performance, unless it could clearly be established which antiphons were specified by Monteverdi himself or which ones should be used.

In the *Mass*, the *Lauda Jerusalem* and the two settings of the *Magnificat*, which are written in *chiavette* or a combination of high clefs, I chose to transpose the music down a fourth, as suggested by Andrew Parrott **, not only because I agree with his theory concerning common practice of the era, but because this transposition avoids the unusually high scream in the cornets and bass parts in the two settings of *Magnificat* and, overall, makes for a more natural performance.

We used here the high pitch of $a' = 465$ Hz, one of the common pitches of organs and cornets in Northern Italy, a semitone higher than the modern concert standard. It is possible, however, that it should be a semitone higher still ($a' = c. 490$ Hz) or lower ($a' = c. 440$ Hz). We are already experienced in the technique of playing with the *Chorton* or $a' = 465$ Hz from our recordings of Bach's early cantatas. String players are required to make some adjustments, such as to change strings, but there are far more advantages to playing and singing 17th-century repertoire in this way.

There is a confusing indication of 'fifara' and 'pifara' in the 'Quia respexit' of the *Magnificat* a 7; generally the word 'pifara' indicated a reed instrument and the 'fifara' a flute, but I have assumed that 'pifara' is a misprint for 'fifara' in this particular work, and have accordingly used two Renaissance flutes for this passage.

© Masaaki Suzuki 2001

(interviewed by Koh Yoshimura)

** Andrew Parrott, 'Transposition in Monteverdi's Vesper of 1610: an "aberration" defended,' *Early Music* 12 (1984), pp. 490-516.

The Shoin Women's University Chapel, in which this CD was recorded, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic

resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

The **Bach Collegium Japan** (BCJ) has acquired a formidable worldwide reputation for its recordings of Johann Sebastian Bach's church cantatas on BIS since 1995. The BCJ was founded in 1990 by Masaaki Suzuki (who remains its music director) with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works of the baroque period. As the name of the ensemble indicates, its main focus has been on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who proceeded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Boehm.

The BCJ comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ presents major works such as Bach's *St. Matthew Passion*, Handel's *Messiah*, Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin Mary*, and smaller programmes for soloists or small vocal ensembles.

The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan. For many of its projects it has been pleased to welcome eminent European artists. In January 1999, the BCJ was invited to Israel as the highlight of the opening series of the concert hall 'Heichal Hatarbut' in Rishon Le Zion, and performed cantatas, Handel's *Messiah* and Bach's *St. John Passion*. Further international tours are planned.

Founded in 1987 by American cornettist Bruce Dickey and Dutch trombonist Charles Toet, **Concerto Palatino** has come to be recognized internationally as the leading ensemble specializing in music written for cornetti and trombones and one of the most important ensembles performing seventeenth-century music today. In 16th- and 17th-century Europe, from Venice to Brussels, from Paris to Warsaw, cornetto and trombone players were prominent – both in wind ensembles such as the famous *Concerto Palatino della Signoria di Bologna* and, together with voices and other instruments, in grandiose church music. With a combination of scholarship and technical brilliance, *Concerto Palatino* has set out to recreate the sounds of these historical ensembles and to bring their vast

unknown musical repertoire to the attention of modern audiences.

With a nucleus of two cornettos, three trombones and organ, *Concerto Palatino* often expands to perform large-scale wind music and polychoral vocal works, and frequently collaborates with other leading ensembles, in particular Cantus Cölln (Konrad Junghänel), the Belgian vocal ensemble Currende, Trio Sonnerie (Monica Huggett), the Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), and the Bach Collegium Japan.

The organist, harpsichordist and conductor **Masaaki Suzuki** was born in 1954 in Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from Tokyo University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Having achieved Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (Basso continuo) in 1980 and third Prize in the Organ Competition in 1982 in the Flanders Festival at Bruges, Belgium. During 1981-83 he was a harpsichord instructor at the Staatliche Hochschule für Musik in Duisburg, Germany. Since his return to Japan, he has not only given many concerts as organist and harpsichordist all over the country, but has organized an acclaimed concert series at the chapel of Shoin Women's University in Kobe, where a French classical organ built by Marc Garnier is installed.

Meanwhile Masaaki Suzuki has acquired an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has been the musical director of the Bach Collegium Japan; as such, he works regularly with renowned European soloists and ensembles. Suzuki has won an enviable reputation for his interpretation of Bach's cantatas on BIS. In addition, Suzuki is recording J.S. Bach's complete harpsichord music for BIS.

Since 1983 Suzuki has given organ concerts in France, Italy, Germany, Holland, Switzerland, Austria and other countries every summer. In July 1995 and 1997 Suzuki was invited by Philippe Herreweghe to conduct *Collegium Vocale*, Ghent. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at Tokyo University of Fine Arts and Music.

Yoshie Hida was born in Osaka and graduated from Kobe College and then, with a masters degree, from the Kyoto City University of Arts. She won first prize at the Concours de Musique de la Société Musicale France Japonaise du Kansai in 1990. Besides having a special interest in French music which has led to numerous celebrated performances as a recitalist and in opera, Yoshie Hida is also a noted performer of baroque music and has sung regularly with the Bach Collegium Japan since 1991.

Yukari Nonoshita, soprano, was born in the Oh'ita prefecture, Japan. After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music, she continued her studies in France. Her teachers have included Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane and Gérard Souzay, and she has won prizes in eminent competitions. Since making her debut at Rennes (as Cherubino in *The Marriage of Figaro*), she has sung numerous operatic rôles. Her repertoire ranges from mediæval to modern music, with an emphasis on French, Spanish and Japanese songs. She has taken part in various world première performances.

Midori Suzuki, soprano, was born in Kobe. She graduated from the Kyoto City University of Arts with an award from the Kyoto Music Society. In 1991 she travelled to the Netherlands to study baroque singing with Prof. Max van Egmond at the Academy for Early Music, Amsterdam, and to study aspects of vocal ensemble technique ranging from Gregorian Chant to the renaissance and baroque periods with Dr. Rebecca Stewart at Brabants Conservatorium. She received her diploma in 1995. Midori Suzuki has given concerts in various countries in Europe and in Japan. She appears as a soloist in cantatas and oratorios, as a member of vocal ensembles, and sometimes in a contemporary music group as well. In 1994, she won a prize at the festival of contemporary music in Belgium. Midori Suzuki often performs solo parts for the Bach Collegium Japan.

After graduating from Miyazaki University, Japan, **Mutsumi Hatano**, mezzo-soprano, completed her studies at Trinity College of Music, London. Her repertoire is wide and varied, and she regularly performs as a soloist in music ranging from the middle ages to the 18th century, and as an ensemble member in numerous performances of madrigals and cantatas.

Mutsumi Hatano is also extensively involved in contemporary music, often performing works by Takemitsu and other 20th-century composers.

Yosuke Taniguchi, tenor, was born in Yokohama in 1976, and started studying the piano at the age of eight. He gradually became more and more interested in vocal music, however, especially that of the baroque era. At the age of 17 he began his vocal studies, going on to the Kunitachi College of Music. In 1998, after graduating, Yosuke Taniguchi became a member of the Bach Collegium Japan.

Gerd Türk, tenor, received his first vocal training with the Limburger Domsingknaben (Boys' Choir of Limburg Cathedral). At the Frankfurt College of Music he studied church music and choir direction. After having taught at the Speyer Institute of Church Music he devoted his attention entirely to singing. Studies of baroque singing and interpretation with René Jacobs and Richard Levitt at the Schola Cantorum Basiliensis led to a career as a sought after singer, touring in Europe, South-East Asia, the USA and Japan. He has performed at major festivals of early music, e.g. in Bruges, Utrecht, Stuttgart, London, Lucerne and Aix-en-Provence. Gerd Türk has a great preference for ensemble singing. He is a member of Cantus Cölln, Germany's leading vocal ensemble, and Gilles Binchois (France), renowned for its interpretation of mediæval music. Gerd Türk also teaches singing and oratorio interpretation at the Heidelberg College of Music.

The Belgian tenor **Stephan Van Dyck** completed his studies with a diploma at the Paris Conservatoire after having studied musicology and singing in Brussels. He has worked with some of the foremost ensembles in the field of Renaissance and baroque music, including La Chapelle Royale and Les Arts Florissants, and he has performed as a soloist under Jordi Savall, Ton Koopman and many others. Stephan Van Dyck has been a soloist at many European opera houses; he also teaches and has given masterclasses in various countries.

Born in 1971, **Stephan MacLeod**, bass-baritone, started his vocal studies in Geneva, continuing them at the Musikhochschule in Cologne and later in Lyon. His repertoire is varied, ranging from Renaissance and baroque music by way of Lieder to contemporary composers such as Philip Glass.

Stephan MacLeod has performed with conductors such as Michel Corboz, Jos van Immerseel, Sigiswald Kuijken and Jesús López-Cobos in most European countries and in other parts of the world.

After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music, **Yoshitaka Ogasawara**, bass, continued his vocal studies in Vienna. He has been a member of the Bach Collegium Japan since its foundation, regularly participating in concerts and recordings. As a concert singer, Ogasawara has specialized in music from the 17th-19th centuries, focusing on baroque music. He has performed in many European countries as well as in Australia and Israel.



**The 'fifara' made by K. Hoshita
(Magnificat a 7, 'Quia respexit')**

PHOTO: © SATOSHI AOYAGI

Monteverdi und die Veröffentlichung von 1610

Im Laufe seiner langen und produktiven Karriere komponierte Claudio Monteverdi (1567-1643) für die verschiedensten musikalischen Genres – von Madrigalen für den Hof von Mantua über geistliche Musik für San Marco bis hin zu Opern für das Theater in Venedig. Im Jahr 1610 jedoch, als ein umfangreicher Band geistlicher Musik erschien, war der 43jährige Musiker vor allem für seine weltliche Musik bekannt. Seine Hauptwerke waren bis dato die *Canzonette* a 3 (1584), die *Madrigali Spirituali* a 4 (1584), fünf Bücher fünfstimmige Madrigale (1587-1605), die *Scherzi musicali* a 3 (1607), geistliche italienische Kontrafakta eigener Madrigale (1607-09) und drei Musikdramen: *Orfeo* (1607), *L'Arianna* (1608, bis auf das *Lamento* verschollen) und *Il Ballo delle ingrate* (1608, veröffentlicht 1638). Wäre er vor dem *Orfeo* gestorben, so hätte man in ihm einfach einen der bedeutendsten Madrigalisten der Spätrenaissance gesehen.

Tatsächlich stellen die *Messe* und *Vesper* des Jahres 1610, deren sämtliche Sätze hier getreu der Anordnung der Quelle folgen, praktisch die erste Veröffentlichung lateinischer Kirchenmusik von Monteverdi dar: früheren Datums sind allein die *Sacrae cantionae* a 3 (1582), ein eher unreifes Werk, das Monteverdi als Jugendlicher während seines Unterrichts bei Marc'Antonio Ingegneri (ca. 1536-92), Kapellmeister am Dom von Cremona geschrieben hat.

Die Titelseite des *Bassus generalis* trägt die Bezeichnung: „SANCTISSIMÆ VIRGINI/ MISSA SENIS VOCIBUS/ AD ECCLESJARUM CHOROS/ Ac Vespere pluribus decantandæ/ CUM NONNULLIS SACRIS CONCENTIBUS/ ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata“ („Messe der heiligsten Jungfrau, sechsstimmig, für Kirchenchöre, mit einer Vesper zu mehreren Stimmen, mit einigen geistlichen Konzerten, geeignet für eine kleine Kapelle [*sacellum*] oder eine Kammer [*cubiculum*] von Prinzen.“) Es mutet eigenartig an, daß die *Messe* das Hauptwerk dieser Ausgabe zu sein scheint – in Großbuchstaben gesetzt und der vorzüglichen *Vesper* vorangestellt, die heute weitaus populärer ist. Mit seiner ziemlich ungenauen Grammatik und Terminologie hat der Titel erhebliche Kontroversen verursacht: ein Hinweis auf die *sacri concentus* erscheint ungewiß, da sie als separate Stücke gedeutet werden können, die nicht in der *Vesper* enthalten sind. Ein weiteres Problem ist, daß die *Vesper* eher für intime oder private Orte wie die herzogliche Kapelle oder den Hof von Mantua vorgesehen sein könnten als für einen großen Dom.

Komponist einer Übergangsperiode, ist Monteverdi einer der ersten historisch orientierten Komponisten, die, wie Strawinsky oder Schönberg, ganz bewußt unterschiedliche Stile verwendeten: Die *Messe* ist in der *prima prattica* („erste Kompositionsart“), d.h. der traditionellen Polyphonie geschrieben, wohingegen wir in den *Vespern* die *seconda prattica* („zweite Kompositionsart“), d.h. einen expressiven Stil, der den Worten folgt, finden. Diese Sammlung ist vielleicht wie sein Lebenslauf überhaupt, enthält sie doch sowohl in stilistischer wie in struktureller Hinsicht nahezu alle damals verfügbaren Kompositionsarten.

Was Monteverdi veranlaßt hat, die *Messe* und die *Vesper* zu komponieren, ist ein Rätsel. Da die offizielle Kirchenmusik in Mantua zumeist von dem Domkapellmeister Lodovico Grossi da Viadana (ca. 1560-1627) und Giovanni Giacomo Gastoldi (ca. 1550-1622), Kapellmeister an Santa Barbara, der Hofkapelle der Familie Gonzaga, geliefert wurde, Monteverdi wird wenig Gelegenheit gehabt haben, eine derart große Menge an liturgischer Musik zu schreiben, wenigstens bis Gastoldi erkrankte und seinen Posten Ende 1608 niederlegte. Auch wenn es keinen Beleg dafür gibt, so darf man doch annehmen, daß bestimmte Stücke – oder vielleicht sogar die gesamte *Vesper* – bei herzoglichen Feierlichkeiten aufgeführt wurde, möglicherweise als Teil der Feiern anläßlich der Hochzeit Francesco von Gonzaga am 25. Mai 1608 (Pfingsten) oder, wahrscheinlicher noch, zum Namenstag seiner Tochter Maria am 25. März 1609 (Fest der Verkündigung).

Zu jener Zeit hatte Monteverdi eine Reihe von Krisen durchlaufen. Als Kapellmeister am Hofe von Herzog Vincenzo Gonzaga (seit 1601) war er mit seinen Verhältnissen weder in finanzieller noch in gesellschaftlicher Hinsicht zufrieden; seine Briefe aus den Jahren 1604 bis 1611 sind voller Klagen und beschuldigen gar die Vorstände des herzoglichen Haushalts an, ihn bei feierlichen Anlässen verletzend behandelt zu haben. Nach der erfolgreichen Premiere des *Orfeo* im Februar 1607 verlor er im September seine liebevolle Frau Claudia Cataneo. Ein exzessives Arbeitspensum war mitverantwortlich für seine eigene Erkrankung im folgenden Jahr, so daß er bis zum Herbst 1609 in seiner Heimatstadt Cremona blieb. Dann sah er sich nach einer neuen Anstellung um.

Im Herbst 1610 reiste er nach Rom, um dort seinen Band mit geistlicher Musik zu veröffentlichen, doch wurde er schließlich von Riccardo Amadino in Venedig gedruckt. Die auf den 1. September 1610 datierte Widmung richtete sich an

Papst Paul V. – ein Versuch, Monteverdis neunjährigem Sohn Francesco eine Stellung im päpstlichen Seminar zu sichern und höchstwahrscheinlich ihn selber für eine Anstellung in der päpstlichen Kapelle ins Spiel zu bringen; beide Versuche schlugen fehl. Erst im Juli 1612, nach dem Tod des Herzogs, sollte er Cremona verlassen.

Bei neueren Forschungen sind dokumentarische Belege (venezianische Rechnungsbücher) entdeckt worden, die vermuten lassen, daß die *Messe* und die *Vesper* in der Basilika von San Marco aufgeführt wurden, wahrscheinlich während Monteverdis *prova* (Probezeit) als dortiger neuer Kapellmeister im August oder September 1613*. Diese Messe könnte für die venezianische Obrigkeit der Anlaß gewesen sein, ihn am 19. August zum neuen Maestro zu ernennen.

Die Messe

Die sechsstimmige *Missa In illo tempore* ist eine Tour de Force abstrakter Polyphonie. Die Musik basiert auf zehn *fughe* (Motiven) aus der Motette *In illo tempore Loquente Jesu ad turbas* (Zu jener Zeit, da Jesus zum Volke sprach), die 1538 ebenfalls sechsstimmig von Nicolas Gombert (ca. 1495 – ca. 1560) in Venedig veröffentlicht worden war. Gombert, ein franko-flämischer Komponist am Hofe Kaiser Karls V., war für seinen außerordentlich dichten und gewichtigen kontrapunktischen Stil bekannt. In der *Messe* finden wir verschiedene Methoden, Gomberts Material – vor allem das Hauptmotiv (G-C-D-E-E-D) – zu verarbeiten, u.a. als Umkehrung und Krebs. Einem Brief zufolge, den Bassano Casola, Monteverdis Assistent, im Juli 1610 schrieb, verwandte er eine große Menge Zeit und Energie auf die Komposition dieser komplexen Messe. Der Motettentext (Lukas 11, 27-28) hat einen marianischen Hintergrund, was ein Grund sein mag, das Werk „Messe der Jungfrau“ zu nennen.

Hier handelt es sich nicht um ein Beispiel der sogenannten „Parodie-Messe“ jener Zeit. Hinsichtlich der Satztechnik ist das Werk ziemlich einzigartig und altertümlich, ja sogar atavistisch mit seiner außerordentlich dichten Schreibweise, die die Originalmotette reflektiert: die Stimmen enthalten so wenig Pausen, daß die Sänger, haben sie einmal angefangen, ein enormes Durchhaltevermögen benötigen. Anders als in der geistlichen Musik eines Lassus, Palestrina oder Victoria, anders auch als in Monteverdis anderen Werken, gibt es keine antiphonischen Dialoge zwischen hohen und tiefen Stimmen. Wie in seinen frühen Madrigalen, wimmelt es

von Sequenzierungen und Wiederholungen rhythmischer Motive; auf diese Weise webt die Musik ein kunstvolles polyphones Gewebe, das weniger nach deutlicher Textvertonung trachtet. Folglich – und im Gegensatz zu den Richtlinien des Tridentiner Konzils – sind die Worte meistenteils kaum erkennbar. Mehr noch – anders als in den Werken des 16. Jahrhunderts, bei denen die Stimmenzahl an bestimmten Stellen reduziert ist (wie beim „Christe“ im *Kyrie*, beim „Et incarnatus est“ im *Credo* oder im *Benedictus*), sind die meisten Abschnitte sechsstimmig gesetzt (wenngleich die letzten beiden offenkundig homophon sind und eine Art Modulation, ausgehend vom zentralen jonischen Modus, enthalten); nur das „Crucifixus“, der zentrale Abschnitt des *Credo*, ist vierstimmig gesetzt (SSAA), während der letzte Satz, das zweite *Agnus Dei*, durch einen zusätzlichen Baß siebenstimmig wird. Diese beiden Ausnahmen folgen einer für die herkömmliche Meßkomposition üblichen Praxis. Das „Osanna“ nach dem *Benedictus* ist auskomponiert, enthält aber im wesentlichen dieselbe Musik wie dasjenige nach dem *Sancus*.

Alle Stimmen werden gleichwertig behandelt, doch bewegt sich der Baß gelegentlich selbständig, wie beim „Pleni sunt“ im *Sancus*. Ein Continuo-Part – hier von einer Kammerorgel gespielt – ist vorgesehen, doch handelt es sich dabei eigentlich um einen *basso seguente*, d.h. um eine fortlaufende Stimme, die die Baßlinien verstärkt. Die *Messe* kann auch ohne Begleitung gesungen werden; 1613 in Venedig könnte sie indes mit 14 oder 15 Instrumenten *colla parte* (Verdopplung der Singstimmen) aufgeführt worden sein.

Die *Messe* wurde rasch und weithin bekannt. Bereits 1612 legte man sie in Antwerpen neu auf; in der päpstlichen Kapelle wurde sie regelmäßig *a cappella* gesungen – zumindest bis 1724, als man das Manuskript zum zweiten Mal austauschte. Selbst noch 1776 bewunderte Padre Martini aus Bologna, ein anerkannter Musikgelehrter und Lehrer des jungen Mozart, das erste *Agnus Dei* als das perfekte Beispiel für den *stile antico*. Es ist jedoch die *Vesper*, die die Hörer seit dem späten 20. Jahrhundert gefesselt hat.

Die Vesper

Der letzte Teil der Ausgabe von 1610, die sogenannte *Marienvesper*, enthält alle größeren musikalischen Abschnitte der Vesperliturgie (abgesehen von den sechs Antiphonen, die gemäß den jeweiligen Festen wechseln) in polyphonem Satz; sie verkörpern eine große stilistische Vielfalt, die von ein-

facher akkordischer Rezitation über kunstvolle Polyphonie bis hin zum revolutionären *concertato*-Stil reicht. Überaus innovativ war die subtile und brillante Monodie, eine Kompositionsweise, die gerade erst aus den aristokratischen Zirkeln von Florenz, Ferrara und Mantua hinausgedrungen war und sowohl in Rom als auch in Venedig als rechte Neuheit galt; die Musik in San Marco war damals berühmt für ihre spektakulären Effekte, die vor allem durch die *cori spezzati*, d.h. durch die räumliche Aufteilung der Sänger und Instrumentalisten in zwei oder mehr antiphonisch alternierende Gruppen, erreicht wurden. Unter zahlreichen veröffentlichten Vespermusikern in Italien sticht Monteverdis Vertonung durch außergewöhnliche Kunstfertigkeit hervor; sie war von großem Einfluß auf die italienischen Komponisten der nachfolgenden Jahrzehnte.

Allem Anschein nach (und wie dieser Einspielung zu Grunde gelegt) besteht die *Vesper* aus 14 Stücken: ein ovartürenartiger *Versikel* a 6, fünf *Psalmen* a 6, 7, 8 und 10, fünf *Sacri concertus* oder *concerti* (vier Motetten a 1, 2, 3 und 6 sowie eine Sonate a 8), ein *Hymnus* a 8 und zwei optionale Versionen des *Magnificat* (a 7 und a 6). Die Reihenfolge der Stücke ist umstritten; man hat sogar bezweifelt, daß die *Vesper* als einheitliches Werk konzipiert wurde und stattdessen angenommen, es habe sich um eine lose Folge von Stücken gehandelt, die vielleicht vom Verleger zusammengestellt wurde. Heutzutage gilt jedoch als erwiesen, daß die *Vesper* eine flexible Sammlung geistlicher Musik ist, deren Teile sich gut in die Vesperliturgie einfügen, höchstwahrscheinlich an den sieben hohen Festtagen der Jungfrau Maria.

Der *bassus generalis* trägt noch einen anderen, italienischen Titel: „Vespro della [Beata] Vergine da concerto composto sopra canti fermi“ oder „Vesper der Heiligen Jungfrau, im *concerto*-Stil, komponiert über Canti fermi“. Bis auf vier Motetten (*concerti*), basieren, wie der Titel nahelegt, alle Stücke auf gregorianischen Gesängen. Der prächtige *Versikel* (genauer: ein Responsorium, das dem vom Priester intonierten Versus folgt) ist als Falsobordone gesetzt, d.h. als einfache Harmonisierung der vorgetragenen Noten, im selben Stil wie Allegris *Miserere*, während die instrumentalen obligato-Stimmen und Ritornelli eine Neugestaltung der Eingangs-Toccata des *Orfeo* sind. Die fünf *Psalmen* verwenden in bestimmten Teilen des polyphonen Satzes Choral-Psalmtöne, doch hängen ihre Verfahren vom jeweiligen Stück ab. In den ersten drei Psalmen wird der Choral flexibel gehandhabt:

Falschordone des Chors im Wechsel mit Sologesang und kombiniert mit Soli oder Duetten und kurzen Ritornellen (*Dixit Dominus* a 6), während der Choral von einer Stimme zur anderen wandert, manchmal transponiert (*Laudate pueri* a 8), manchmal mit bloß sporadisch verwendetem, motivisch verarbeiteten Psalmton (*Letatus sum* a 6). Im *Nisi Dominus* a 10 und im *Lauda Jerusalem* a 7 befinden sich die Psalmtöne als Cantus firmus im Tenor, während andere Stimmen antiphonisch singen oder eine intrikate Polyphonie mit bisweilen dicht gewebtem Kanon ausprägen.

Wie bereits erwähnt, scheint der Titel die Möglichkeit einzuräumen, daß die fünf *Concerti* als optionale Stücke behandelt und sogar aus der Liturgie weggelassen werden können. Zwischen den fünf *Psalm*en abgedruckt, sind sie für Solosänger und Continuo gesetzt. Ihr Gebrauch und ihr Ort in der Liturgie sind immer noch umstritten; einer zeitgenössischen norditalienischen Praxis folgend, ist es jedoch recht naheliegend, sie hinter die *Psalm*en oder das *Magnificat* zu setzen (wo sie einen Ersatz für die Wiederholung der gregorianischen Antiphone bilden, die vor und nach ihnen gesungen werden sollten) oder gar hinter die wiederholten Antiphone.

Im neuen, monodischen Stil eines Caccini und Peri geschrieben, drücken sie den Textinhalt durch virtuose Stimmtechniken wie lange, komplexe Melismen oder Trillo – schnelle Wiederholungen auf derselben Note – vollständig aus. Alle Motetten handeln von der Jungfrau, bis auf das *Duo Seraphim*, das die Heilige Dreifaltigkeit preist; in einer Marienliturgie mag dies ein wenig unangebracht erscheinen, doch war das Stück ursprünglich wohl für das Fest der Heiligen Barbara komponiert worden, eine Jungfrau, die ihres Glaubens an die Heilige Dreifaltigkeit wegen zur Märtyrerin wurde. Die dem Hohelied entnommenen Worte des *Nigra sum* und des *Pulchra es* sind Paraphrasen der Antiphone für die Marienfeste, während der Großteil des *Audi cælum* um 1600 neu gedichtet wurde.

Es gibt einige effektvolle Beispiele für Tonmalerei, das eindringlichste darunter ist vielleicht das abrupte Chor-Tutti bei „omnes“ („alle“) in *Audi cælum*, einem dramatischen Stück, das einen Echo-Effekt benutzt. Hier findet sich auch ein weiteres Wortspiel: „maria“ („die See“) wird als „Maria“ wiederholt, wenngleich der Komponist die unterschiedliche Betonung der beiden Wörter sorgsam hervorhebt.

Die *Sonata sopra San[c]ta Maria* ist das ungewöhnlichste Stück dieser Sammlung: die hochvirtuosen Linien der acht

Instrumente werden mit kaleidoskopischen Veränderungen von Satz und Harmonik entfaltet, während der *canto* in unisono (oder solo) die Litanie der Heiligen, die sich in diesem Fall an die Jungfrau Maria (möglicherweise an Santa Barbara, wenn es sich um eine Aufführung in Mantua handelte) richtet, nicht weniger als elfmal intoniert. Ihre liturgische Funktion ist in Dunkel gehüllt: Obwohl sie nach dem fünften Psalm abgedruckt ist, hat man vermutet, daß sie einen Ersatz darstelle für die *Magnificat*-Antiphon und deshalb nach dem *Magnificat* die *Vesper* beschließen sollte.

Der wohl bekannteste Marienhymnus, *Ave maris stella*, ist hier achtstimmig gesetzt, wobei die Chormelodie der obersten Stimme vorbehalten bleibt. Er hat eine symmetrische Struktur: Von den sieben Versen sind der erste und der letzte, achtstimmig, musikalisch identisch (abgesehen vom Schluß-Amen). Der zweite und der dritte Vers sind vierstimmig, während der vierte, fünfte und sechste solistisch sind (*cantus* [Sopran I], *sextus* [Sopran II] bzw. Tenor); beide Gruppen haben überdies dieselbe Musik. Tänzerische Ritornelle sind nach den Versen 2, 3, 4 und 5 eingeschoben.

Das *Magnificat* für „sieben Stimmen und sechs Instrumente“ ist der Höhepunkt der *Vesper*. Wie der *Versikel* und die *Sonate* hat es unabhängige, ausgeschriebene Instrumentalteile: Satz und Tempi verändern sich stark, um die Bedeutung der Worte widerzuspiegeln, obgleich das Choral-*Magnificat* von jeweils einer der Stimmen allzeit sehr deutlich und mit langen Noten präsentiert wird. Es weist eine ähnliche Symmetrie auf wie der *Hymnus*: von seinen zwölf Sätzen sind der erste und der letzte für Tutti gesetzt, der zweite, vierte, neunte und elfte dreistimmig, der dritte, sechste, siebente und zehnte für Solo usw. Wie in der *Sonate* sind auch hier die Instrumentalstimmen unentbehrlich.

Wenn diese prächtige Fassung verwendet wird, können die Instrumente in den fünf *Psalm*en, dem *Hymnus* und dem *Magnificat* den Vokalpart verdoppeln, wie dies in der vorliegenden Einspielung geschehen ist. Andererseits gibt es am Ende der Ausgabe 1610 eine weitere Version des *Magnificat* für nur sechs Stimmen und Continuo (diese Fassung beschließt die Einspielung). Dies ist offenkundig eine Alternativfassung, die die siebenstimmige Ausgabe ersetzt und für eine kleinere, intimere Aufführung gedacht ist (in der Tat muß es sehr schwierig gewesen sein, drei exzellente Zinkenisten zu finden!). Einige Sätze dieser Ausgabe verwenden ähnliches thematisches Material wie ihr jeweiliges Pendant in der größeren

Fassung, doch läßt sich schwerlich sagen, welcher der beiden der frühere ist. Benutzt man diese Fassung, so kann die ganze *Vesper* mit zehn Sängern und Orgel (und einigen Continuo-Instrumenten) aufgeführt werden. In einem solchen Fall würde die *Vesper* den *Versikel*, den *Hymnus* (allesamt ohne instrumentale Verdopplung und Ritornelli) und das *Magnificat* a 6 umfassen. Wiederum könnten die vier Motetten optional sein, während die Sonate ausgeschlossen wäre; diese Concerti könnten auch von anderen Vokal- und Instrumentalstücken ersetzt werden.

© Koh Yoshimura 2001

* Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610: music, context, performance* (Oxford University Press, 1999), S.52-55: dieses Buch enthält ausführliche Informationen zu der *Vesper* und ihrer Aufführung.

Anmerkungen zu dieser Einspielung

Unser Hauptziel bei dieser Einspielung war es, sämtliche Musik zu verwenden, die Monteverdi in seiner Ausgabe von 1610 veröffentlicht hat. Hinsichtlich der Reihenfolge der Stücke folgten wir, auch im Fall der fünf *Concerti*, genau der Quelle. Wir haben darauf verzichtet, Choralantiphonen vor oder nach den *Psalm*en oder dem *Magnificat* zu platzieren.

Wurde die *Marienvesper* damals wirklich in einem liturgischen Rahmen aufgeführt, dann hat man sicherlich Choräle eingefügt. Da wir jedoch weder genau wissen, an welcher Stelle und auf welche Weise die Antiphone gesungen wurden, noch welche Antiphone verwendet wurden, glaubte ich keine andere Wahl zu haben, als den überlieferten Quellen zu folgen. Da dieses besondere Werk, ähnlich wie Bachs *Passionen*, in musikalischer Hinsicht eine separate, nichtliturgische Aufführung im Konzertsaal nahelegt, betrachte ich die Frage, ob die Antiphone eingefügt oder ausgelassen gehören, nicht als wesentlichen Faktor für das Zustandekommen einer guten Aufführung – solange nicht mit Bestimmtheit nachgewiesen werden kann, welche Antiphone Monteverdi selber ausgewählt hat bzw. welche benutzt werden sollten.

In der *Messe*, dem *Laud*e Jerusalem und in den beiden Fassungen des *Magnificat*, die in *Chivette* – einer Kombination hoher Schlüssel – notiert sind, habe ich mich dazu entschlossen, die Musik, wie von Andrew Parrott** vorge schlagen, eine Quarte tiefer zu transponieren; nicht nur, weil

ich seiner Hypothese hinsichtlich der üblichen Praxis jener Zeit folge, sondern weil diese Transposition den ungewöhnlich hohen „Schrei“ vermeidet, den die Zink- und Baßpartien beider *Magnificat*- Fassungen enthalten; außerdem klingt die gesamte Aufführung durch diese Maßnahme natürlicher.

Wir haben mit der hohen Stimmung $a'=465$ Hz eine der üblichen Stimmhöhen von Orgeln und Zinken in Norditalien gewählt, die einen Halbton über dem modernen Konzertstandard liegt. Es ist jedoch möglich, daß der eigentliche Stimmton noch einen weiteren Halbton höher ($a'=ca.490$ Hz) oder tiefer ($a'=ca.440$ Hz) lag. Erfahrungen im Spiel mit dem Chorton ($a'=465$ Hz) haben wir mit den Einspielungen von Bachs frühen Kantaten gemacht. Streicher müssen einige Änderungen vornehmen – u.a. müssen sie die Saiten austauschen –, aber dies bietet erheblich größere Vorteile für die Aufführung des Repertoires des 17. Jahrhunderts.

Im „*Quia respexit*“ des *Magnificat* a 7 gibt es die verwirrenden Instrumentationsangaben „fifara“ und „pifara“: im allgemeinen bezeichnet der Terminus „pifara“ ein Rohrblattinstrument und „fifara“ eine Flöte, doch habe ich in diesem speziellen Werk „pifara“ als Druckfehler von „fifara“ interpretiert und demgemäß zwei Renaissanceflöten für diesen Teil verwendet.

© Masaaki Suzuki 2001
(Interview mit Koh Yoshimura)

** Andrew Parrott, „Transposition in Monteverdi's *Vesper* of 1610: an „aberration“ defended“, in: *Early Music* 12 (1984), S.490-516.

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse zu werden, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa 3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, den Nachklang der tiefen Register zu reduzieren. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel. Konzerte finden regelmäßig statt.

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) hat seit 1995 durch seine Aufnahmen der Kirchenkantaten J.S. Bachs bei BIS einen enormen Ruhm erlangt. Das BCJ wurde 1990 von Masaaki Suzuki gegründet, der nach wie vor sein musikalischer Leiter ist, mit dem Ziel, das japanische Publikum mit Aufführungen der großen Barockwerke auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Wie der Name des Ensembles andeutet, konzentrierte man sich auf die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher protestantischer Musik, die seine Vorgänger waren und ihn beeinflussen, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhm.

Das BCJ umfaßt sowohl ein Barockorchester als auch einen Chor; zu den wichtigen Aktivitäten gehört eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und eine Reihe von Instrumentalprogrammen. Außerdem bringt das BCJ größere Werke wie Bachs *Matthäuspassion*, Händels *Messias*, Monteverdis *Marienvesper*, und kleinere Programme für Solisten oder kleine Vokalensembles.

Das BCJ hat seinen Sitz in Tokio und Kobe, spielt aber in ganz Japan, und für viele Projekte hat es sich gefreut, europäische Künstler zu begrüßen, wie Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooyl, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper, Stephan Schreckenberger, Enrico Gatti, Marcel Ponseele, Alfredo Bernardini, Dan Laurin und das Concerto Palatino.

Im Januar 1999 wurde das BCJ nach Israel eingeladen, als Höhepunkt der Eröffnungskonzerte des Konzerthauses „Heichal Hatarbut“ in Rishon Le Zion, wo es Kantaten, den *Messias* und die *Johannespassion* aufführte. Das BCJ will künftig im Ausland auf Tourneen gehen.

Nachdem **Concerto Palatino** 1987 von dem amerikanischen Kornettisten Bruce Dickey und dem holländischen Posaunisten Charles Toet gegründet worden war, machte es sich international einen Namen als führendes Ensemble, das sich auf Musik für Kornette und Posaunen spezialisiert hat, sowie als eines der wichtigsten Ensembles, die heute Musik aus dem 17. Jahrhundert aufführen. Im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts, von Venedig bis Brüssel, von Paris bis Warschau, waren Kornett- und Posaunenspieler ein wichtiger Bestandteil sowohl in Bläserensembles wie dem berühmten Concerto Palatino della Signoria de Bologna als auch gemeinsam mit Vokalstimmen und anderen Instrumenten in festlicher Kirchenmusik. Concerto Palatino hat sich mit einer Kombination von

musikwissenschaftlicher Forschung und technischer Brillanz vorgenommen, den Klang dieser historischen Ensembles wiederzubeleben und die Aufmerksamkeit der heutigen Zuhörer auf ein unerschöpfliches, unbekanntes musikalisches Repertoire zu lenken. Concerto Palatinos Stammbesetzung von zwei Kornetten, drei Posaunen und Orgel wird häufig erweitert, um großangelegte Bläsermusik und mehrstimmige Vokalmusik aufführen zu können. Außerdem arbeiten sie regelmäßig mit anderen führenden Ensembles zusammen, insbesondere mit Cantus Cölln (Konrad Junghänel), dem belgischen Vokalensemble Currende, dem Trio Sonnerie (Monica Huggett), dem Amsterdamer Barockorchester (Ton Koopman) sowie dem Bach Collegium Japan.

Masaaki Suzuki wurde 1954 in Kobe geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er, beim sonntäglichen Gottesdienst Orgel zu spielen. Nach Absolvieren der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio in den Fächern Komposition und Orgel setzte er seine Studien in Cembalo und Orgel am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Prof. Ton Koopman und Prof. Piet Kee fort. Nachdem er in Amsterdam Solistendiplome für beide Instrumente bekommen hatte, erhielt er den zweiten Preis beim 1980er Cembalowettbewerb (Basso continuo) und den dritten Preis beim 1982er Orgelwettbewerb des Flandern-Festivals in Brügge. Masaaki Suzuki genießt einen außerordentlichen Ruf, nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent. Seit 1990 ist er künstlerischer Leiter des Bach Collegium Japan.

Suzuki hat durch seine Aufnahmen von Bachs Kantaten für BIS großes Renommee erworben. Er nimmt für BIS Bachs gesamte Cembalomusik auf. Seit 1983 gibt Suzuki jeden Sommer Konzerte in Frankreich, Italien, Deutschland, Holland, der Schweiz, Österreich und anderen Ländern. Im Juli 1995 und 1997 wurde er von Philippe Herreweghe eingeladen, das Collegium Vocale in Gent zu dirigieren. Als Professor für Orgel und Cembalo unterrichtet er an der Universität für bildende Künste und Musik in Tokio.

Nach Abschluß ihrer Studien am Kobe College erwarb die in Osaka geborene **Yoshie Hida** einen Masters Degree der Kyoto City University of Arts. 1990 gewann sie den ersten Preis bei den Concours de Musique de la Société Musicale France Japonaise du Kansai. Neben ihrem speziellen Interesse für französische Musik, welches zahlreiche gefeierte Auftritte

bei Soloabenden und Opernaufführungen mit sich führt, ist Yoshie Hida eine bekannte Interpretin von Barockmusik und tritt seit 1991 regelmäßig mit dem Bach Collegium Japan auf.

Yukari Nonoshita, Sopran, wurde in der Oh'ita-Präfektur in Japan geboren. Nachdem sie die Nationale Universität für bildende Künste und Musik in Tokio absolviert hatte, setzte sie ihre Studien in Frankreich fort. Zu ihren Lehrern gehören Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane und Gérard Souzay, und sie errang Preise bei großen Wettbewerben. Seit ihrem Debüt in Rennes als Cherubino in *Figaros Hochzeit* sang sie zahlreiche Opernrollen. Ihr Repertoire streckt sich von mittelalterlicher zu moderner Musik, mit Schwerpunkt auf französischen, spanischen und japanischen Liedern. Sie wirkte bei verschiedenen Uraufführungen mit.

Midori Suzuki, Sopran, wurde in Kobe geboren. Sie absolvierte die Kunstuniversität der Stadt Kyoto mit einem Diplom der Musikgesellschaft Kyoto. 1991 reiste sie nach den Niederlanden. Dort studierte sie Barockgesang bei Prof. Max van Egmond an der Akademie für frühe Musik in Amsterdam; bei Dr. Rebecca Stewart am Brabanter Konservatorium studierte sie Gesangsensembletechnik vom gregorianischen Gesang bis zu den Renaissance- und Barockperioden, wofür sie 1995 ein Diplom erhielt. Midori Suzuki konzertierte in verschiedenen europäischen Ländern und in Japan als Solistin in Kantaten und Oratorien, als Mitglied in Vokalensembles, und manchmal auch in einem Ensemble für zeitgenössische Musik. 1994 erhielt sie einen Preis beim Festival für zeitgenössische Musik in Belgrad. Midori Suzuki gestaltet häufig Solopartien für das Bach Collegium Japan.

Nachdem sie die Miyazaki Universität in Japan absolviert hatte, vollendete die Mezzosopranistin **Mutsumi Hatano** ihre Studien am Trinity College of Music in London. Ihr Repertoire ist umfangreich und vielseitig; regelmäßig tritt sie auf als Solistin mit Musik vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert sowie als Ensemblemitglied bei zahlreichen Konzerten mit Madrigalen und Kantaten. Außerdem ist Mutsumi Hatano eine engagierte Interpretin zeitgenössischer Musik, die häufig Werke von Takemitsu und anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts aufführt.

Der Tenor **Yosuke Taniguchi** wurde 1976 in Yokohama geboren und begann seinen Klavierunterricht mit acht Jahren. Allmählich jedoch interessierte er sich mehr und mehr für Vokalmusik, insbesondere der Barockzeit. Im Alter von 17 Jahren nahm er ein Gesangsstudium am Kunitachi College of Music auf. Nach dem Abschluß im Jahr 1998 wurde Yosuke Taniguchi Mitglied des Bach Collegium Japan.

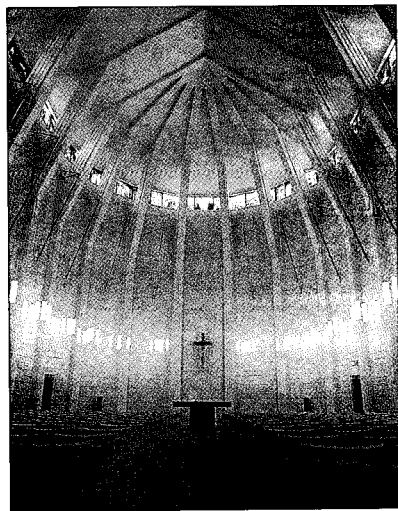
Gerd Türk, Tenor, erhielt seine erste Gesangsausbildung bei den Limburger Domsingknaben. An der Frankfurter Musikhochschule studierte er Kirchenmusik und Chordirigieren. Nach einer Zeit als Lehrer am Institut für Kirchenmusik in Speyer widmete er sich zur Gänze dem Gesang. Nach Studien in Barockgesang und Interpretation bei René Jacobs und Richard Levitt an der Schola Cantorum Basiliensis begann er eine Karriere als gefragter Sänger, und Tourneen führten ihn durch Europa, Südostasien, die USA und Japan. Er tritt bei großen Festivals für frühe Musik in Brügge, Utrecht, Stuttgart, London, Luzern, Aix-en-Provence usw. auf. Gerd Türk singt gerne in Ensembles. Er ist Mitglied des führenden deutschen Vokalensembles Cantus Cölln, und des französischen Gilles Binchois, das durch seine Interpretationen mittelalterlicher Musik berühmt wurde. Gerd Türk unterrichtet Gesang und Oratorieninterpretation an der Hochschule für Musik in Heidelberg.

Der belgische Tenor **Stephan Van Dyck** schloß sein Studium mit einem Diplom am Pariser Conservatoire ab, nachdem er Musikwissenschaft und Gesang in Brüssel studiert hatte. Er hat mit einigen der renommiertesten Ensembles für Renaissance- und Barockmusik zusammengearbeitet, u.a. mit La Chapelle Royale und Les Art Florissants; als Solist konzertierte er unter Jordi Savall, Ton Koopman und vielen anderen. Stephan Van Dyck war Solist an vielen europäischen Opernhäusern; außerdem unterrichtet er und gibt Meisterklassen in verschiedenen Ländern.

1971 geboren, begann der Baßbariton **Stephan MacLeod** seine Gesangsstudien in Genf, um sie an der Kölner Musikhochschule und danach in Lyon fortzusetzen. Sein Repertoire ist weitgefächert und reicht von Renaissance- und Barockmusik über das Liedfach bis hin zu zeitgenössischen Komponisten wie Philip Glass. Mit Dirigenten wie Michel Corboz, Jos van Immerseel, Sigiswald Kuijken und Jesús Lopez-

Cobos hat Stephan MacLeod in den meisten europäischen Ländern und in anderen Teilen der Welt konzertiert.

Nachdem er seine Studien an der Tokyo National University of Fine Arts and Music abgeschlossen hatte, setzte der Bäl **Yoshitaka Ogasawara** seine Gesangsstudien in Wien fort. Er ist Gründungsmitglied des Bach Collegium Japan und nimmt regelmäßig an Aufführungen und Einspielungen teil. Als Konzertsänger hat sich Ogasawara auf die Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts spezialisiert, wobei die Barockmusik den Schwerpunkt bildet. Er ist in zahlreichen europäischen Ländern sowie in Australien und Israel aufgetreten.



Kobe Shoin Women's University Chapel

Monteverdi et la publication de 1610

Au cours de sa carrière, longue et féconde, Claudio Monteverdi (1567-1643) écrit dans plusieurs genres musicaux, des madrigaux pour la cour de Mantoue à des opéras pour le théâtre de Venise, en passant par de la musique pour San Marco. En 1610 cependant, à la publication d'un épais volume de musique sacrée, le musicien de 43 ans était surtout connu pour sa musique profane. Jusqu'alors, ses principales œuvres étaient *Canzonette* à 3 (1584), *Madrigali Spirituali* à 4 (1584), cinq livres de madrigaux à 5 (1587-1605), *Scherzi musicali* à 3 (1607), *contrafacta* italiens sacrés basés sur ses propres madrigaux (1607-09) et trois drames musicaux: *Orfeo* (1607), *L'Arianna* (1608, maintenant perdu sauf le *Lamento*) et *Il Ballo delle ingrate* (1608, publié en 1638). S'il était mort avant *Orfeo*, il aurait été décrit simplement comme l'un des plus importants madrigalistes de la fin de la Renaissance.

En fait, la *Messe* et les *Vêpres* de 1610, dont tous les mouvements sont enregistrés ici fidèlement à leur ordre dans la source, furent en fait la première musique sacrée en latin de Monteverdi à être publiée, précédée seulement par les *Sacra cantionclæ* à 3 (1582), une œuvre qui manque de maturité, écrite quand Monteverdi était un adolescent étudiant avec Marc'Antonio Ingegneri (env. 1536-92), *maestro di capella* de la cathédrale de Crémone.

On lit sur la page de titre de *Bassus generalis*: "SANTISSIMÆ/ VIRGINI/ MISSA SENIS VOCIBUS/ AD ECCLESIAIUM CHOROS/ Ac Vespere pluribus decantandæ/ CUM NONNULLIS SACRIS CONCENTIBUS./ ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata" ("La messe de la très sainte Vierge, à six voix pour chœurs d'église, en compagnie des Vêpres [de la très sainte Vierge] pour encore plus de voix, avec un certain nombre de concertos sacrés, appropriés à une petite chapelle (*sacellum*) ou une chambre (*cubiculum*) de princes.") Il est curieux pour nous que la *Messe* semble être l'œuvre principale du volume, écrite en majuscules et placée avant les splendides *Vêpres* qui sont aujourd'hui beaucoup plus populaires. Puisque la grammaire et le choix des mots sont plutôt vagues, le titre a été l'objet d'énormes controverses: une référence aux *sacri concentus* semble incertaine car ils peuvent être vus comme des pièces séparées non incluses dans les *Vêpres*. Un autre point est que les *Vêpres* pourraient avoir été destinées à des salles intimes ou privées, comme la chapelle ducale ou la cour de Mantoue, plutôt qu'à une grande cathédrale.

Actif dans une période de transition, Monteverdi est l'un des premiers compositeurs à l'esprit historique qui, comme Stravinsky ou Schoenberg, employa consciemment différents styles: la *Messe* est écrite dans la *prima prattica* ("première pratique") ou polyphonie conventionnelle, tandis que les *Vêpres* offrent la *seconda prattica* ("seconde pratique") ou un style expressif adapté aux paroles. Ces œuvres sont peut-être comme son curriculum vitae, renfermant presque toutes sortes d'écritures alors possibles, en termes de style et de structure.

Ce qui a motivé Monteverdi à composer la *Messe* et les *Vêpres* est un mystère puisque la musique sacrée officielle à Mantoue était probablement fournie par Lodovico Grossi da Viadana (env. 1560-1627), *mastro di cappella* de la cathédrale, et Giovanni Giacomo Gastoldi (env. 1550-1622), *mastro* de Santa Barbara, la chapelle de la cour de la famille Gonzaga. Monteverdi pourrait avoir eu une petite chance d'écrire alors un si gros volume de musique liturgique, au moins jusqu'à ce que Gastoldi tombe malade et quitte son poste vers la fin de 1608. Quoiqu'il n'y ait pas de preuves, on peut croire que certaines pièces – ou peut-être même toutes les *Vêpres* – pourraient avoir été créées lors de célébrations ducales, possiblement dans le cadre des festivités pour le mariage de Francesco de Gonzaga le 25 mai 1608 (Pentecôte) ou, plus probablement, le jour de fête de sa fille Maria le 25 mars 1609 (la fête de l'Annonciation).

Monteverdi avait alors fait face à plusieurs crises. En tant que *mastro di cappella* à la cour du duc Vincenzo Gonzaga depuis 1601, il n'était pas satisfait de ses conditions, ni financières ni sociales; ses lettres de 1604 à 1611 sont remplies de plaintes, accusant même les autorités de la maison du duc de comportement insultant à son égard lors d'occasions festives. Après la première couronnée de succès d'*Orfeo* en février 1607, il perdit sa femme bien-aimée Claudia Cataneo en septembre. Une charge excessive de travail contribua à sa propre maladie l'année suivante et il resta dans sa ville natale, Crémone, jusqu'à l'automne 1609. Il se mit alors à la recherche d'un nouveau poste.

Il alla à Rome en automne 1610 pour y publier son volume de musique sacrée mais, en fin de compte, il fut imprimé à Venise par Riccardo Madina. La dédicace (datée du 1^{er} septembre 1610) fut adressée au pape Paul V dans un essai d'assurer, à son fils de neuf ans, une position au séminaire papal et fort probablement aussi de demander un poste pour lui-même à la chapelle papale; les deux espoirs furent déçus.

Ce n'est qu'en juillet 1612, après la mort du duc, qu'il finit par partir.

Des recherches récentes ont découvert certaines preuves documentées (sous forme d'entrées dans les livres de Venise) suggérant que la *Messe* et les *Vêpres* pourraient avoir été données à la basilique St-Marc, probablement pendant la période de *prova* (d'essai) de Monteverdi comme nouveau *mastro di cappella*, en août ou septembre 1613*. Il se pourrait en fait que ce fût à cause de la *Messe* que les autorités vénitiennes le choisirent, le 19 août, comme nouveau *mastro*.

La Messe

La *Missa In illo tempore*, à six voix, est un tour de force de polyphonie abstraite. La musique est strictement basée sur dix *fughe* (motifs ou points d'imitation) tirées du motet *In illo tempore Loquente Jesu ad turbas* (*En ce temps-là, pendant que Jésus parlait aux foules*) publié à Venise en 1538, également à six voix, de Nicolas Gombert (env. 1495-1560), un compositeur franco-flamand de l'empereur Charles V, connu pour son écriture contrapuntique exceptionnellement épaisse et lourde. Dans la *Messe*, nous trouvons diverses méthodes de développement des matériaux de Gombert, particulièrement de son motif principal (sol-do-ré-mi-mi-ré s'il n'est pas transposé), comme l'inversion et la rétrogradation. Selon une lettre datée de juillet 1610 de Bassano Casola, l'assistant de Monteverdi, il consacra énormément de temps et d'énergie à la composition de cette *Messe* compliquée. Le texte du motet (Luc 11:27-28) a un lien marial qui pourrait expliquer l'épithète une "Messe de la Vierge".

Ce n'est pas un exemple de la messe dite "de parodie" de l'époque. En termes de texture, elle est assez unique et à l'ancienne, atavique même avec son écriture extraordinairement dense qui reflète le motet original; les lignes renferment si peu de silences que, une fois qu'ils ont commencé, les chanteurs ont besoin d'une énorme résistance physique. Contrairement à la musique sacrée de Lassus, Palestrina ou Victoria, ou même des autres œuvres de Monteverdi, il n'y a pas de dialogues entre les voix élevées et graves. Comme dans ses premiers madrigaux, les séquences et répétitions de motifs rythmiques abondent; ainsi, la musique tisse un tapis compliqué de polyphonie plutôt que d'exprimer la signification du texte. Par conséquent, les paroles sont en majeure partie à peine audibles, contrairement aux lignes directrices établies par le concile de Trente. De plus, contrairement à ces œuvres du 16^e siècle où

le nombre de voix est normalement réduit à certains moments (comme "Christe" dans le *Kyrie*, "Et incarnatus est" dans le *Credo*, ou le *Benedictus*), la plupart des sections sont à six voix (quoique les deux dernières soient évidemment homophones et utilisent une sorte de modulation tirée du mode ionien); seul le "Crucifixus", la partie centrale du *Credo*, est écrite pour quatre voix (SSAA) tandis que le dernier mouvement, le second *Agnus Dei*, l'est pour sept – ajoutant une basse supplémentaire. Ces deux exceptions suivent une procédure commune dans la messe traditionnelle. L'"osanna" après le *Benedictus* est recopié mais il renferme dans le fond la même musique que le précédant après le *Sanctus*.

Toutes les voix sont traitées également mais la basse se meut à l'occasion indépendamment, comme au "Pleni sunt" dans le *Sanctus*. Le continuo, joué ici par un orgue de chambre, est fourni mais est en fait un *basso seguente*, c'est-à-dire une ligne renforcant la partie de basse. La messe peut aussi être chantée sans accompagnement mais elle peut également avoir été donnée avec 14 ou 15 instruments *colla parte* (doublant les lignes vocales) à Venise en 1613.

La *Messe* devint rapidement bien connue et elle circula partout. Elle fut réimprimée à Anvers en 1612 déjà et chantée régulièrement à la chapelle papale jusqu'en 1724 au moins, alors que le manuscrit fut remplacé pour la seconde fois. En 1776 même, Padre Martini à Bologne, un célèbre théoricien et professeur du jeune Mozart, admirait le premier *Agnus Dei* comme l'exemple le plus parfait du *stile antico*. Ce sont les *Vêpres* cependant qui séduisent les auditeurs depuis la deuxième partie du 20^e siècle.

Les Vêpres

La seconde partie du volume de 1610 se compose des dites *Vêpres mariales*, renfermant toutes les sections majeures de la liturgie des Vêpres (sauf les six antienne qui varient selon les fêtes) mises en polyphonie; elles présentent une énorme variété d'écriture, de la simple récitation d'accords en passant par la polyphonie compliquée jusqu'au style *concertato* révolutionnaire. Le trait le plus innovateur était la monodie subtile et brillante, un style qui venait juste d'émerger des cercles aristocratiques à Florence, Ferrara et Mantoue et qui était assez nouveau à Rome et à Venise; la musique à San Marco fut alors célèbre pour ses effets spectaculaires, utilisant les *core spezzati* ou divisant les chanteurs et instrumentistes en deux groupes ou plus et en les faisant alterner. Parmi plusieurs pub-

lications des Vêpres en Italie, la composition de Monteverdi est extraordinairement compliquée et elle a grandement influencé les compositeurs italiens des décennies suivantes.

Il semble donc, ainsi que présenté sur cet enregistrement, que les *Vêpres* consistent en 14 pièces: un genre d'ouverture *Versicle* à 6, cinq *Psalmes* à 6, 7, 8 et 10, cinq *Sacri concertus* ou *concerti* (quatre motets à 1, 2, 3 et 6 ainsi qu'une *Sonata* à 8), une *Hymne* à 8 et deux versions du *Magnificat* (à 7 et 6 dont l'une est optionnelle). L'ordre de ces pièces a été la source de bien des controverses et certains doutent même que les *Vêpres* eussent été conçues comme une œuvre unifiée mais y voient une suite lâche de pièces possiblement assemblées par l'éditeur. Il est cependant généralement accepté de nos jours que les *Vêpres* sont un recueil flexible de musique sacrée et que tous les morceaux pourraient bien être utilisés dans la liturgie des Vêpres, fort probablement pour les sept grandes fêtes de la Vierge Marie.

La partie de *bassus generalis* porte un autre titre en italien: "Vespro della B[eata] Vergine da concerto composto sopra canti fermi" ou "Vêpres de la Sainte Vierge, dans le style de concerto, composées sur des canti fermi". Comme suggéré par le titre, toutes les pièces, sauf quatre motets (*concerti*) reposent sur du plain-chant. Le splendide *Versicle* (plus précisément *responsorium*, suivant le *versiculus* entonné par le prêtre) est travaillé en *falsobordone*, soit une simple harmonisation des notes du récit, dans le même style que le *Miserere* d'Allegri, tandis que les parties instrumentales *obligato* et les *ritornelli* sont une traduction de la *Toccata* d'introduction d'*Orfeo*. Les cinq *Psalmes* emploient des notes de cantiques de plain-chant dans certaines parties de la texture polyphonique mais leur traitement varie selon la pièce. Dans les trois premiers *Psalmes*, le chant est travaillé avec flexibilité: *falsobordone* choral et intonation solo en alternance et combinés avec des solos ou duos et de courts *ritornelli* (*Dixit Dominus* à 6), le chant passant d'une partie à l'autre, parfois transposé (*Laudate pueri* à 8) ou les notes du psaume utilisées seulement de manière sporadique comme motif d'élaboration (*Lætatus sum* à 6). Dans *Nisi Dominus* à 10 et *Lauda Jerusalem* à 7, les notes du psaume sont gardées aux ténors comme *cantus firmus* tandis que d'autres parties chantent de manière antiphonale ou fournissent une polyphonie dense, parfois avec un canon serré.

Comme mentionné ci-haut, le titre semble suggérer que les cinq *concerti* pourraient être vus comme des pièces option-

nelles et même être omis de la liturgie. Imprimés entre les cinq Psaumes, ils sont écrits pour voix solos et continuo. Leur emploi et leur position dans la liturgie sont encore contestés mais, suivant la pratique contemporaine en Italie du nord, il est assez naturel de les placer après les Psaumes ou le *Magnificat* comme remplacement de la répétition des antiennes grégoriennes qui doivent être chantées avant et après eux, ou même après la répétition des antiennes.

Écrits dans le nouveau style monodique créé par Caccini et Peri, ils expriment entièrement la signification du texte au moyen de techniques vocales virtuoses assez longues, telles que mélismes difficiles ou le *trillo*, répétition rapide des mêmes notes. Tous les mots traitent de la Vierge sau *Duo Seraphim* qui honore la Sainte Trinité; cela pourrait sembler impropre à une liturgie mariale mais cette pièce pourrait avoir été composée pour la fête de sainte Barbara, une vierge martyre pour sa foi en la Sainte Trinité. Les paroles *Nigra sum* et *Pulchra es*, tirées du Cantique des Cantiques, sont des paraphrases des antiennes pour les fêtes mariales tandis que la majeure partie d'*Audi cælum* est nouvelle, écrite probablement vers 1600. Il se trouve d'excellents exemples de mot-tableau: le plus frappant est peut-être l'abrupt *tutti* choral à "omnes" ("tous") dans *Audi cælum*, une pièce dramatique utilisant un effet d'écho. Un autre jeu de mots se trouve ici à "maria" ("les mers") qui est répété comme "Maria" ("Marie"), quoique le compositeur souligne soigneusement les différentes accentuations des deux mots.

La *Sonata sopra San[c]ta Maria* est la plus originale de la collection; des lignes très virtuoses pour huit instruments sont développées avec des variations kaléidoscopiques de texture et d'harmonie tandis que le *canto* à l'unisson (ou solo) entonne la litanie des saints, dans ce cas tournée vers la Vierge Marie (possiblement vers sainte Barbara si elle était chantée à Mantoue) pas moins de onze fois. Son rôle liturgique est enveloppé de mystère: quoiqu'elle fût imprimée après le cinquième Psaume, certains présument que la *Sonata* avait remplacé l'antienne du *Magnificat* et qu'elle devrait être placée juste après celui-ci pour clore les *Vêpres*.

L'hymne mariale peut-être la mieux connue, *Ave maris stella*, est écrite ici pour huit parties avec la mélodie de plainchant à la voix supérieure. Sa structure est symétrique: des sept versets, les premier et dernier sont musicalement identiques (sauf l'*Amen* final), écrits pour les huit voix. Les second et troisième versets sont à quatre voix tandis que les qua-

trième, cinquième et sixième le sont à une [respectivement *cantus* (soprano I), *sextus* (soprano II) et ténor] et les deux groupes ont de plus la même musique. Des *ritornelli* dansants sont insérés après les versets 2, 3, 4 et 5.

Le *Magnificat* pour "sept voix et six instruments" est le sommet des *Vêpres*. Juste comme le *Versicle* et la *Sonata*, il renferme des parties instrumentales écrites indépendantes et les textures et tempi sont grandement variés pour refléter la signification des mots, quoique le *Magnificat* en plainchant soit présenté très clairement tout le long avec de longues notes par l'une des voix. Sa symétrie est semblable à celle de l'*Hymne*: de ses onze mouvements, les premier et dernier sont pour *tutti*, les second, quatrième, neuvième et onzième pour trois voix, les troisième, sixième, septième et dixième sont pour solo, et ainsi de suite. Comme dans la *Sonata*, les parties instrumentales sont indispensables.

Quand cette version splendide est utilisée, les cinq Psaumes, l'*Hymne* et le *Magnificat* peuvent être donnés avec les instruments doublant les lignes vocales, comme sur cet enregistrement. D'un autre côté, la fin du volume de 1610 renferme une autre version du *Magnificat* pour six voix et continuo seulement (cette version termine le disque présent). Il s'agit évidemment d'une version alternative, remplaçant celle à sept parties et elle vise une exécution plus restreinte et intime (il doit en effet avoir été très difficile d'engager trois excellents cornettistes!) Certains mouvements dans cette version utilisent du matériel thématique semblable à leurs contreparties dans l'autre mais il est difficile de juger laquelle est la première. Quand cette version est utilisée, les *Vêpres* en entier peuvent être données par dix chanteurs et orgue (plus quelques instruments de continuo). Dans ce cas, les *Vêpres* renfermeraient le *Versicle*, les cinq Psaumes, l'*Hymne* (le tout sans doublure instrumentale ni les *ritornelli*) et le *Magnificat* à 6. Les quatre motets pourraient encore être optionnels tandis que la *Sonata* serait omise; ces *concerti* pourraient aussi être remplacés par d'autres pièces vocales ou instrumentales.

© Koh Yoshimura 2001

* Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610: music, context, performance* (Oxford University Press, 1999), pp. 52-55; ce livre renferme des informations détaillées sur les *Vêpres* et leur exécution.

Notes sur l'exécution

Notre but principal avec cet enregistrement était d'exécuter toute la musique renfermée dans la collection publiée par Monteverdi en 1610. En ce qui a trait à l'ordre des pièces, nous suivons exactement la source, y compris les cinq *concerti*. Nous avons choisi d'omettre toute antienne de plain-chant avant ou après les Psaumes ou le *Magnificat*.

Si les *Vêpres mariales* étaient vraiment chantées dans une liturgie en ce temps-là, les plains-chants auraient certainement été inclus. Cependant, comme nous ne pouvons pas savoir avec exactitude où et comment les antiennes étaient chantées ou lesquelles étaient employées, j'ai senti que je n'avais pas d'autre choix que de suivre les sources restantes. Puisque cette œuvre particulière, tout comme les *Passions* de Bach, vaut musicalement la peine d'être donnée comme pièce de concert séparée de la liturgie, je ne considère pas la question d'inclusion ou d'omission des antiennes comme un facteur déterminant dans une bonne interprétation à moins qu'il puisse être clairement établi quelles antiennes furent spécifiées par Monteverdi lui-même ou lesquelles devraient être utilisées.

Dans la *Messe*, le *Lauda Jerusalem* et les deux versions du *Magnificat*, qui sont écrites en *chiavette* ou une combinaison de clés élevées, j'ai choisi de transposer la musique une quarte plus bas comme Andrew Parrott** le suggère, non seulement parce que je suis d'accord avec sa théorie concernant la pratique commune de l'époque, mais parce que cette transposition évite l'éclat exceptionnellement aigu des cornets et des parties de basse dans les deux *Magnificat* et permet en général une exécution plus naturelle. Nous avons employé ici le diapason élevé de la'=465 Hz, l'un des diapasons communs aux orgues et cornets de l'Italie du nord, un demi-ton plus aigu que celui courant de concert moderne. Il est possible cependant qu'il devrait être un autre demi-ton plus aigu (la'=env. 490 Hz ou plus bas (la'=440 Hz). Nous avons déjà de l'expérience dans l'emploi du *Chorton* ou la'=465 Hz de nos enregistrements des premières cantates de Bach. Les instrumentistes de cordes doivent faire certains ajustements, comme de changer de cordes, mais il y a beaucoup plus d'avantages à jouer et à chanter le répertoire du 17^e siècle de cette façon.

Il se trouve une indication déroutante de "fifara" et "pifara" dans le "Quia respexit" du *Magnificat* à 7: le mot "pifara" indiquait généralement un instrument à anches et "fifara" une flûte, mais j'ai supposé que "pifara" est une faute d'impres-

sion pour "fifara" dans cette œuvre et j'ai ainsi utilisé deux flûtes de la Renaissance pour ce passage.

© Masaaki Suzuki 2001
(interviewé par Koh Yoshimura)

** Andrew Parrott, "Transposition in Monteverdi's *Vesper* of 1610: an 'aberration' defended," *Early Music* 12 (1984), pp. 490-516.

Ce disque compact fut enregistré à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue; c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts.

Le Collegium Bach du Japon (CBJ) a acquis une énorme réputation mondiale pour ses enregistrements des cantates sacrées de Johann Sebastian Bach sur BIS depuis 1995. Le CBJ fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki (qui en reste le directeur musical), dans le but de familiariser le public japonais avec des exécutions sur des instruments d'époque des grandes œuvres du baroque. Comme le nom de l'ensemble l'indique, il vise principalement les œuvres de Johann Sebastian Bach et des compositeurs de musique protestante allemande qui l'ont influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Boehm.

Le Collegium Bach du Japon compte un orchestre et un chœur baroques et ses activités principales incluent une série annuelle de quatre concerts des cantates de Bach et des programmes instrumentaux. De plus, le CBJ présente des œuvres majeures telles que la *Passion selon saint Mathieu* de Bach, les *Vêpres de la Bienheureuse Vierge Marie* de Monteverdi et des programmes mineurs pour solistes ou petits ensembles vocaux.

Le CBJ a sa base à Tokyo et à Kobe mais il joue partout au Japon. Il a été heureux d'accueillir d'éminents artistes européens pour plusieurs de ses projets. En janvier 1999, le

CBJ a été invité en Israël comme le clou de la série d'ouverture de la salle de concert "Heichal Hatarbut" à Rishon Le Zion et il a donné des cantates, le *Messie* de Händel et la *Passion selon saint Jean* de Bach. D'autres tournées internationales sont présentement projetées.

Fondé en 1987 par le cornettiste américain Bruce Dickey et le tromboniste allemand Charles Toet, **Concerto Palatino** est maintenant reconnu internationalement comme l'un des meilleurs ensembles spécialisés en musique écrite pour cornets et trombones et l'un des groupes les plus importants de l'heure en interprétation de musique du 17^e siècle. Dans l'Europe des 16^e et 17^e siècles, de Venise à Bruxelles, de Paris à Varsovie, le cornet et le trombone étaient des instruments d'importance – à la fois dans des ensembles à vent comme le célèbre Concerto Palatino della Signoria di Bologna ou, avec des voix et d'autres instruments, dans de la musique sacrée grandiose. Grâce à sa combinaison d'érudition et de technique brillante, Concerto Palatino cherche à recréer les sons de ces ensembles historiques et d'attirer l'attention du public moderne sur leur vaste répertoire musical inconnu.

Avec un noyau de deux cornets, trois trombones et orgue, Concerto Palatino grossit souvent son effectif pour s'attaquer à la musique pour grands ensembles à vent et aux œuvres polyphoniques vocales; il collabore fréquemment avec d'autres ensembles éminents, en particulier avec Cantus Cölln (Konrad Junghänel), l'ensemble vocal belge Currende, le Trio Sonnerie (Monica Huggett), l'Orchestre Baroque d'Amsterdam (Ton Koopman) et le Collegium Bach du Japon.

L'organiste, claviciniste et chef d'orchestre **Masaaki Suzuki** est né en 1954 à Kobe au Japon. À l'âge de 12 ans, il commença à jouer de l'orgue pour les services dominicaux. Après son diplôme en composition et orgue à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, il continua à étudier le clavecin et l'orgue au conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Ayant reçu ses diplômes de soliste dans ses deux instruments à Amsterdam, il gagna le second prix du concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du concours d'orgue au festival des Flandres à Bruges en Belgique en 1982. De 1981 à 83, il enseigna le clavecin à la Staatliche Hochschule für Musik à Duisburg en Allemagne. Depuis son retour au Japon, il a donné de nombreux concerts comme organiste et claviciniste partout dans le pays et il a

organisé une série réputée de concerts à la chapelle de l'Université pour femmes Shoin à Kobe qui est dotée d'un orgue classique français bâti par Marc Gamier.

Entretiens, Masaaki Suzuki a acquis une réputation exceptionnelle non seulement comme organiste et claviciniste soliste mais encore comme chef d'orchestre. Suzuki est depuis 1990 directeur musical du Collegium Bach du Japon: comme tel, il travaille régulièrement avec d'éminents solistes et ensembles européens. Suzuki s'est mérité une réputation enviable pour ses interprétations des cantates de Bach sur étiquette BIS. De plus, il enregistre l'intégrale de la musique pour clavecin de Bach pour BIS.

Depuis 1983, Suzuki a donné des concerts d'orgue en France, Italie, Allemagne, Hollande, Suisse, Autriche et autres pays chaque été. En juillet 1995 et 1997, Suzuki fut invité par Philippe Herreweghe à diriger le Collegium Vocale à Gand. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo.

Née à Osaka, **Yoshie Hida** est une diplômée du Collège de Kobe puis, avec une maîtrise, de l'université des Arts de la ville de Kyoto. Elle gagna le premier prix au Concours de Musique de la Société Musicale France Japonaise du Kansai en 1990. En plus de s'intéresser particulièrement à la musique française, ce qui lui a amené de nombreux concerts salués comme récitaliste et en opéra. Yoshie Hida est également une interprète remarquée de musique baroque et elle chante régulièrement avec le Collegium Bach du Japon depuis 1991.

Yukari Nonoshita, soprano, est née dans la préfecture d'Oh'ita au Japon. Après avoir obtenu son diplôme à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, elle poursuivit ses études en France. Parmi ses professeurs se trouvent Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane et Gérard Souzay; elle a gagné des prix dans d'éminents concours. Depuis ses débuts à Rennes (comme Chérubin dans *Les Noces de Figaro*), elle a chanté de nombreux rôles d'opéra. Son répertoire passe de la musique médiévale à la moderne avec une spécialité en chansons françaises, espagnoles et japonaises. Elle a participé à plusieurs créations mondiales.

Née à Kobe, **Midori Suzuki**, soprano, est une diplômée de l'université des arts de la ville de Kyoto avec un prix de la

Société de musique de Kyoto. En 1991, elle se rendit aux Pays-Bas étudier le chant baroque avec le professeur Max van Egmond à l'Académie de musique ancienne à Amsterdam, et au Conservatorium de Brabant étudier, avec le docteur Rebecca Stewart, les aspects de l'ensemble vocal du chant grégorien à la Renaissance et au baroque; elle obtint son diplôme en 1995. Midori Suzuki a donné des concerts dans plusieurs pays d'Europe et au Japon, chantant comme soliste dans des cantates et des oratorios, comme membre d'ensembles vocaux et parfois aussi dans un groupe de musique contemporaine. En 1994, elle gagna un prix au festival de musique contemporaine à Belgrade. Midori Suzuki se produisit souvent comme soliste avec le Collegium Bach du Japon.

Après l'obtention de son diplôme à l'université Miyazaki au Japon, **Mutsumi Hatano**, mezzo-soprano, termina ses études au Trinity College of Music à Londres. Son répertoire est large et varié et elle chante régulièrement comme soliste dans des œuvres passant du moyen âge au 18^e siècle, et comme membre d'un ensemble dans de nombreuses exécutions de madrigaux et de cantates. Mutsumi Hatano est aussi très engagée dans la musique contemporaine, chantant souvent des œuvres de Takemitsu et d'autres compositeurs du 20^e siècle.

Yosuke Taniguchi, ténor, est né à Yokohama en 1976 et a commencé à étudier le piano à huit ans. Il devint peu à peu de plus en plus intéressé à la musique vocale, surtout celle du baroque. A 17 ans, il entreprit ses études vocales au conservatoire de musique Kunitachi. En 1998, après l'obtention de son diplôme, Yosuke Taniguchi devint membre du Collegium Bach du Japon.

Gerd Türk, ténor, reçut sa première éducation vocale au "Limburger Domsingknaben" (Chœur des petits chanteurs de la cathédrale de Limbourg). Au conservatoire de Francfort, il étudia la musique sacrée et la direction chorale. Après avoir enseigné à l'Institut Speyer de musique sacrée, il se consacra entièrement au chant. Des études du chant baroque et d'interprétation avec René Jacobs et Richard Levitt à la Schola Cantorum Basiliensis débouchèrent sur une carrière de chanteur demandé faisant des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux Etats-Unis et au Japon. Il a participé à des festivals importants de musique ancienne à Bruges, Utrecht, Stuttgart, Londres, Lucerne et Aix-en-Provence entre autres. Gerd Türk

a une grande préférence pour le chant d'ensemble. Il est membre de "Cantus Cölln", l'ensemble vocal majeur d'Allemagne, et de "Gilles Binchois" (France), renommé pour ses interprétations de musique médiévale. Gerd Türk enseigne aussi le chant et l'interprétation d'oratorio au conservatoire de Heidelberg.

Le ténor belge **Stephan Van Dyck** termina ses études avec un diplôme au Conservatoire de Paris après avoir étudié la musico-logie et le chant à Bruxelles. Il a travaillé avec certains des meilleurs ensembles de musique de la Renaissance et du baroque dont La Chapelle Royale et Les Arts Florissants; il s'est produit comme soliste avec Jordi Savall at Ton Koopman entre autres. Stephan Van Dyck a été soliste à plusieurs maisons d'opéra européennes; il enseigne et a donné des classes de maître dans divers pays.

Né en 1971, **Stephan MacLeod**, baryton-basse, commença ses études vocales à Genève, les poursuivit à la Musikhochschule de Cologne et plus tard, à Lyon. Son répertoire est varié, s'étendant de la musique de la Renaissance et du baroque aux compositeurs contemporains comme Philip Glass en passant par les lieder. Stephan MacLeod a chanté sous des chefs comme Michel Corboz, Jos van Immerseel, Sigiswald Kuijken et Jésus Lopez-Cobos dans la plupart des pays européens et dans d'autres parties du monde.

Après l'obtention d'un diplôme à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, **Yoshitaka Ogasawara**, basse, poursuivit ses études vocales à Vienne. Il est membre du Collegium Bach du Japon depuis sa fondation, participant régulièrement à des concerts et enregistrements. Comme chanteur de concert, Ogasawara s'est spécialisé en musique des 17^e-19^e siècles, surtout en musique baroque. Il a chanté dans plusieurs pays européens ainsi qu'en Australie et en Israël.

Missa In illo tempore

1 Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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

2 Gloria

Gloria in excelsis Deo
Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex cælestis.
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu 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 Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

Glory to God in the highest,
And peace to his people on earth.
Lord God, heavenly King,
Almighty God and Father,
We worship you, we give you thanks,
We praise you for your glory.
Lord Jesus Christ,
Only Son of the Father,
Lord God, Lamb of God,
You take away the sins of the world, have mercy on us;
You take away the sins of the world,
Receive our prayer.
You are seated at the right hand of the father, have mercy on us.
For you alone are the Holy One.
You alone are the Lord,
You alone are the most high, Jesus Christ
With the Holy Spirit, in the glory of God the Father.
Amen.

3 Credo

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem
cæli et terræ, visibilium omnium et invisibilium. Et in
unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia sæcula. Deum de Deo, lumen
de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum,
consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui
propter nos homines, et propter nostram salutem descendit
de cælis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine:
et homo factus est.

I believe in one God, the Father Almighty, Maker of heaven
and earth, and 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. God of God, Light of Light, true God
of true God. Begotten, not made, of one substance with the
Father. By whom all things were made. Who for us men and for
our salvation came down from heaven. And became incarnate
by the Holy Spirit of the Virgin Mary: and was made man.

4 Crucifixus

Crucifixus etiam pro nobis; sub Pontio
Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas. Et ascendit in cælum: sedet ad

He was also crucified for us, suffered and was buried. And
on the third day He rose again according to the Scriptures. He
ascended into heaven and sits at the right hand of the Father.

dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis.

[5] [Et in Spiritum sanctum]

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 venturae saeculi. Amen.

[6] Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

[7] Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

[8], [9] 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.

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 is glorified, and who spoke 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

Holy, holy, holy Lord,
God of power and might.
Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest.

Blessed is he who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

Lamb of God, you take away the sins of the world,
Have mercy on us.
Lamb of God, you take away the sins of the world,
Have mercy on us.
Lamb of God, you take away the sins of the world,
Grant us peace.

Vespro della Beata Vergine

[10] Versiculus: Deus in adiutorium – Responsorium: Domine in adiuvandum

Deus in adiutorium meum intende:
Domine ad adiuvandum me festina.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum.
Amen.
Alleluia.
After Psalmus 69

Be pleased, O God, to deliver me;
O Lord, make haste to help me.
Glory be to the Father and to the Son,
and to the Holy Ghost.
As it was in the beginning,
Is now and ever shall be: world without end.
Amen.
Alleluia.
After Psalm 70

[11] Psalmus: Dixit Dominus

Dixit Dominus Domino meo:
Sede a dextris meis:
Donec ponam inimicos tuos,
scabellum pedum tuorum.
Virgam virtutis tuæ
emittet Dominus ex Sion:
dominare in medio inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuæ
in splendoribus sanctorum,
ex utero ante luciferum
genui te.
Iuravit Dominus, et non poenitebit eum:
Tu es sacerdos in æternum
secundum ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis,
confregit in die iræ suæ reges.
Iudicabit in nationibus, implebit ruinas,
conquassabit capita in terra multorum.
De torrente in via bibet:
propterea exaltabit caput.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper,
et in sæcula sæculorum.
Amen.

Psalmus 109

[12] Concerto: Nigra sum

Nigra sum, sed formosa,
filiæ Jerusalem.
Ideo dilexit me rex
et introduxit me in cubiculum suum
et dixit mihi:
Surge, amica mea, et veni.
Iam hiems transit,
imber abiit et recessit.
flores apparuerunt in terra nostra.
Tempus putationis advenit.

After Cant. cant. 1, 5.4; 2, 10-13

The Lord said unto my Lord:
Sit thou at my right hand,
Until I make thine enemies thy footstool.
The Lord shall send the rod of thy strength
Out of Zion:
Rule thou in the midst of thine enemies.
Thy people shall be willing
In the day of thy power,
In the beauties of holiness
From the womb of the morning:
Thou hast the dew of thy youth.
The Lord has sworn, and will not repent.
Thou art a priest for ever
After the order of Melchizedek.
The Lord at thy right hand
Shall strike through kings in the day of his wrath.
He shall judge among the heathen,
He shall fill the places with the dead bodies;
He shall wound the heads over many countries.
He shall drink of the brook in the way;
Therefore shall he lift up the head.
Glory be to the Father and to the Son,
And to the Holy Ghost.
As is was in the beginning
Is now and ever shall be; world without end. Amen.
Psalm 110

I am black but comely
O ye daughters of Jerusalem.
Therefore the King hath loved me
And hath brought me into his chambers
And said unto me:
Rise up, my love, and come away.
For lo, the winter is past.
The rain is over and gone.
The flowers appear on the earth.
It is time to cut the vines.
After The Song of Solomon 1, 5.4; 2, 10-13

[13] Psalmus: Laudate pueri

Laudate pueri Dominum.
laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum ex hoc
nunc et usque in sæculum.
A solis ortu usque ad occasum
laudabile nomen Domini.
Excelsus super omnes gentes Dominus
et super cœlos gloria ejus.
Quis sicut Dominus Deus noster,
qui in altis habitat,
et humilia respicit in cœlo et in terra?
Suscitans a terra inopem,
et de stercore erigens pauperem;
Ut collocet eum cum principibus,
cum principibus populi sui.
Qui habitare fecit sterilem in domo,
matrem filiorum lætantem.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper
et in sæcula sæculorum.
Amen.
Psalmus 112

[14] Concerto: Pulchra es

Pulchra es, amica mea.
suavis et decora filia Jerusalem.
Pulchra es, amica mea,
suavis et decora sicut Jerusalem.
terribilis ut castrorum
acies ordinata.
Averte oculos tuos a me,
quia ipsi me avolare fecerunt.
After Cant. cant. 6, 4.5

[15] Psalmus: Lætatus sum

Lætatus sum in his, quæ dicta sunt mihi:
In domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri.
in atriis tuis Jerusalem.
Jerusalem, quæ ædificatur ut civitas:
cuius participatio eius in idipsum.

Praise, o ye servants of the Lord,
Praise the name of the Lord.
Blessed be the name of the Lord
From this time forth and for evermore.
From the rising of the sun unto the going down
Of the same the Lord's name is to be praised.
The Lord is high above all nations.
And his glory above the heavens.
Who is like unto the Lord our God,
Who dwelleth on high?
Who humbleth himself to behold the things
That are in heaven, and in the earth?
He raiseth up the poor out of the dust,
And lifteth the needy out of the dunghill;
That he may set him with princes,
Even with the princes of his people.
He makes the barren woman to keep house,
And to be a joyful mother of children.
Glory be to the Father and to the Son, and to the Holy Ghost.
As it was in the beginning
Is now and ever shall be: world without end.
Amen.
Psalm 113

Thou art beautiful, my love,
Sweet and comely daughter of Jerusalem;
Thou art beautiful, my love,
Sweet and comely as Jerusalem,
Terrible as an army
Drawn up for battle.
Turn away thine eyes from me
For they have made me fly away.
After the Song of Solomon 6, 4.5

I was glad when they said unto me:
Let us go into the house of the Lord.
Our feet shall stand
Within thy gates, O Jerusalem.
Jerusalem is built as a city
That is compact together:

Illuc enim ascenderunt tribus,
tribus Domini:
testimonium Israel
ad confitendum nomini Domini.
Quia illic sederunt sedes in iudicio,
sedes super domum David.
Rogate quæ ad pacem sunt Jerusalem:
et abundantia in diligentibus te:
Fiat pax in virtute tua:
et abundantia in turribus tuis.
Propter fratres meos et proximos meos,
loquebar pacem de te:
Propter domum Domini Dei nostri,
quæsiui bona tibi.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper.
et in sæcula sæculorum.
Amen.

Psalmus 121

[16] Concerto: Duo Seraphim

Duo Seraphim clamabant alter ad alterum:
Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Plena est omnis terra gloria eius.
Tres sunt qui testimonium dant in cœlo:
Pater, Verbum et Spiritus Sanctus.
Et hi tres unum sunt.
Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Plena est omnis terra gloria eius.
After Isaiah 6. 3 / Joh. epist. 1. 5, 7-8

[17] Psalmus: Nisi Dominus

Nisi Dominus ædificaverit domum,
in vanum laboraverunt qui ædificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem,
frustra vigilat qui custodit eam.
Vanum est vobis ante lucem surgere:
surgite postquam sederitis,
qui manducatis panem doloris.
Cum dederit dilectis suis somnum:
ecce hereditas Domini filii:
merces, fructus ventris.
Sicut sagittæ in manu potentis,

Whither the tribes go up,
The tribes of the Lord,
Unto the testimony of Israel,
To give thanks unto the name of the Lord.
For there are set thrones of judgement,
The thrones of the house of David.
Pray for the peace of Jerusalem:
They shall prosper that love thee.
Peace be within they walls,
And prosperity within thy places.
For my brethren and companions' sakes,
I will now say, Peace be within thee.
Because of the house of the Lord our God
I will seek thy good.
Glory be to the Father and to the Son,
And to the Holy Ghost.
As it was in the beginning, is now and ever shall be:
World without end.
Amen.

Psalm 122

Two seraphim cried one unto the other:
'Holy is the Lord God of hosts!
The whole earth is full of His glory!'
For there are three that bear record in heaven,
the Father, the Word and the Holy Ghost:
and these three are one.
Holy is the Lord God of hosts!
The whole earth is full of His glory.
After Isaiah 6. 3; 1 Joh. 5. 7-8

Except the Lord build the house,
They labour in vain that build it:
Except the Lord keep the city,
The watchman waketh but in vain.
It is vain for you to rise up early,
To sit up late,
To eat the bread of sorrows:
For so he giveth his beloved sleep.
Lo, children are an heritage of the Lord:
And the fruit of the womb is his reward.
As arrows are in the hand of a mighty man,

ita filii excussorum.
Beatus vir qui implevit
desiderium suum ex ipsis:
non confundetur
cum loquatur inimicis suis in porta.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper,
et in sæcula sæculorum.
Amen.
Psalmus 126

BIS-CD-1072

1 Concerto: Audi Cælum

Audi, cælum, verba mea,
plena desiderio
et perfusa gaudio.
– audio. –
Dic, quæso, mihi:
Quæ est ista,
quæ consurgens ut aurora rutilat,
ut benedicam?
– dicam. –
Dic nam. ista pulchra
ut luna electa,
ut sol replet lætitia
terras, cœlos, maria
– Maria. –
Maria virgo illa dulcis
prædicata de propheta Ezechiel
porta Orientalis
– talis. –
Illa sacra et felix porta,
per quam mors fuit expulsa,
introduxit autem vita
– ita. –
Quæ semper tutum est medium
inter homines et Deum
pro culpis remedium
– medium. –
Omnes hanc ergo sequamur,
qua cum gratia mereamur
vitam æternam.

So are children of the youth.
Happy is the man
That hath his quiver full of them:
They shall not be ashamed,
But they shall speak with the enemies in the gate.
Glory be to the Father and to the Son
And to the Holy Ghost.
As it was in the beginning, is now and ever shall be:
World without end.
Amen.
Psalm 127

Hear. Heaven, my words,
Filled with desire
And drenched with joy.
– I hear. –
I beg you, tell me
Who is she
Who rises like the glistening dawn,
That I may praise her?
– I shall tell you. –
Tell me, for she is fair
As the one moon;
As the sun she fills with happiness
The earth, the heavens, the seas
– Mary. –
The sweet Virgin Mary
Foretold by the prophet Ezechiel
As the gate of sunrise
– She. –
The holy blessed gate
By which death was driven out
And which brought life in
– The same. –
She who always surely intercedes
With God for men
To cure our guilt
– The mediator. –
Let us then follow her.
Through whose grace we gain
Eternal life.

Consequamur
– sequamur. –
Præstet nobis Deus,
Pater hoc et Filius
et Mater, cuius nomen invocamus dulce
miseris solamen.
– Amen. –

Benedicta es, virgo Maria,
in sæculorum sæcula.

Anonymous, 16th century (?)

[2] Psalmus: Lauda Jerusalem

Lauda, Jerusalem, Dominum:
lauda Deum tuum, Sion.
Quoniam confortavit servas portarum tuarum:
benedixit filiis tuis in te.
Qui posuit fines tuos pacem:
et adipe frumenti satiat te.
Qui emittit eloquium suum terræ:
velociter currit sermo eius.
Qui dat nivem sicut lanam:
nebulam sicut cinerem spargit.
Mittit cristallum suam sicut buccellas:
ante faciem frigoris eius quis sustinebit?
Emittet verbum suum, et liquefaciet ea:
flabit spiritus eius, et fluent aquæ.
Qui annuntiat verbum suum Jacob:
iustitias et iudicia sua Israel.
Non fecit taliter omni nationi:
et iudicia sua non manifestavit eis.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper,
et in sæcula sæculorum.
Amen.
Psalms 147

[3] Sonata à 8 sopra ‘Sancta Maria ora pro nobis’

[4] Hymnus: Ave maris stella

Ave maris stella,
Dei mater alma,
atque semper Virgo,
felix cæli porta.

Let us follow her
– We shall follow her. –
Thus we stand to God
The Father and the Son
And Mother whose sweet name we call
As solace to the suffering
– Amen. –
Blessed are you, Virgin Mary,
For ever and ever.
Anonymous, 16th century (?)

Praise the Lord, O Jerusalem;
Praise thy God, O Zion.
For he hath strengthened the bars of thy gates;
He hath blessed thy children within thee.
He maketh peace in thy borders,
And filleth thee with the finest of the wheat.
He sendeth forth his commandment upon earth:
His word runneth very swiftly.
He giveth snow like wool:
He scattered the hoarfrost like ashes.
He casteth forth his ice like morsels:
Who can stand before his cold?
He sendeth out his word, and melteth them:
He causeth his wind to blow, and the waters flow.
He sheweth his word unto Jacob,
His statutes and his judgement unto Israel.
He hath not dealt so with any nation:
And as for his judgement, they have not known them.
Glory be to the Father and to the Son,
And to the Holy Ghost.
As it was in the beginning, is now and ever shall be:
World without end.
Amen.
Psalms 147

Hail, star of the sea.
Kind Mother of God,
And eternal Virgin,
Blessed gate of heaven.

Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Evæ nomen.

Solve vincla reis,
profer lumen cæcis,
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.

Monstra te esse matrem,
sumat per te precem,
qui pro nobis natus
tulit esse tuus.

Virgo singularis,
inter omnes mitis,
nos culpis solutos
mites fac et castos.

Vitam præsta puram,
iter para tutum,
ut videntes Jesum
semper collatetur.

Sit laus Deo Patri,
summo Christus decus.
Spiritus Sancto
tribus honos unus.
Amen.

Anonymus. 11. Jh.

You who took up the Ave
From Gabriel's lips
Give foundation to our peace,
Turning Eva's name about.

Loose the bonds of guilty men
Bring light to the blind
Drive our ills away
Intercede for all good things.

Show yourself a mother
Let Him through you receive our prayer
Who was born for us
And is called your Son.

Rare Virgin.
Mild above all others,
Make us, freed from sins,
Mild and chaste.

Give us pure lives
Protect our path
That seeing Jesus
We may rejoice in eternity.

To God the Father be praise:
Glory to Christ on high
And to the Holy Ghost
Ane honour to the three.
Amen.

Anonymous, 11th century

Magnificat

[5], [17] Magnificat

Magnificat anima mea Dominum.

My soul doth magnify the Lord.

[6], [18] Et exultavit

Et exultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.

And my spirit hath rejoiced
In God my Saviour.

[7], [19] Quia respexit

Quia respexit humilitatem
ancillæ suæ:
Ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes.

For he hath regarded the low estate
Of his handmaiden:
For, behold, from henceforth
All generations shall call me blessed.

[8], [20] Quia fecit

Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.

[9], [21] Et misericordia

Et misericordia eius a progenie
in progenies timentibus eum.

[10], [22] Fecit potentiam

Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordes sui.

[11], [23] Deposuit

Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.

[12], [24] Esurientes

Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.

[13], [25] Suscepit Israel

Suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiæ suæ.

[14], [26] Sicut locutus est

Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in sæcula.

[15], [27] Gloria Patri

Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.

[16], [28] Sicut erat

Sicut erat in principio et nunc et semper
et in sæcula sæculorum.
Amen.

Luc. 1, 46-55

For he that is mighty hath done to me great things:
And holy is his name.

And his mercy is on them that fear him
From generation to generation.

He hath shewed strength with his arm:
He hath scattered the proud in the imagination of their hearts.

He hath put down the mighty from their seats,
And exalted them of low degree.

He hath filled the hungry with good things;
And the rich he hath sent empty away.

He hath helped his servant Israel,
In remembrance of his mercy.

As he spake to our fathers,
To Abraham, and to his seed for ever.

Glory be to the Father and to the Son,
And to the Holy Ghost.

As it was in the beginning, is now and ever shall be:
World without end.
Amen.
Luke, 1, 46-55

Pitch: a' = c. 465 Hz. Temperament: Meantone
Keyboard tuner: Toshihiko Umeoka

Recording data: 1999-12-12/19 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Balance engineer/Tonmeister: Uli Schneider
Neumann microphones; Studer 961 and 962 mixers; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones
Producer: Marion Schwebel
Digital editing: Stefan Reich, Harald Gericke
Cover text: © Koh Yoshimura 2001

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)
Front cover: illuminated capital from a 14th-century gradual, kindly supplied by Buch-Kunstverlag Eital
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England
Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB,
Stationsvägen 20,
S-184 50 Åkersberga,
Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
e-mail: info@bis.se
Website: <http://www.bis.se>

© 1999 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

Special thanks to: Kobe Shoin Women's University, Mr. Masahiro Arita, Mr. Kiyoto Hoshika



The Bach Collegium Japan and Masaaki Suzuki performing Monteverdi's
Missa In illo tempore and *Vespro della Beata Vergine*, December 1999

Photo: © Satoshi Aoyagi