cpo

Orlando di Lasso

cpo 777 957–2 Booklet.indd 1 01.10.2015 13:02:50

Orlando di Lasso

cpo 777 957–2 Booklet.indd 2 01.10.2015 13:02:50

Orlando di Lasso (1530/32–1594)

Magnificat

1	**Cipriano de Rore** (1515/16–1565): **Da le belle contrade à 5**	3'23
2	**Orlando di Lasso**: **Magnificat Sexti Toni, Da le belle contrade à 5**	7'39
3	**Giachet de Berchem** (ca. 1505–1567): **O s'io potessi donna à 4**	2'26
4	**Orlando di Lasso**: **Magnificat Secundi Toni, O s'io potessi donna à 5**	5'27
5	**Josquin des Prez** (1450/55–1521): **Praeter rerum seriem à 6**	6'56
6	**Orlando di Lasso**: **Magnificat Secundi Toni, Praeter rerum seriem à 6**	11'20
7	**Claudin de Sermisy** (ca. 1490–1562): **Il est jour à 4**	1'06
8	**Orlando di Lasso**: **Magnificat Secundi Toni, Il est jour à 4**	6'17

cpo 777 957–2 Booklet.indd 3 01.10.2015 13:02:50

9 **Anselmo de Reulx** (fl c 1524–fl c 1557): **S'io credessi per morte essere scarco à 4** 2'23

10 **Orlando di Lasso: Magnificat Tertii Toni, S'io credessi per morte essere scarco à 4** 6'25

11 **Philippe Verdelot** (ca.1480/85–1530/32): **Ultimi miei sospiri à 6** 2'49

12 **Orlando di Lasso: Magnificat Secundi Toni, Ultimi miei sospiri à 6** 7'34

T.T.: 64'16

*die **Sing**phoniker*

Johannes Euler, Counter-Tenor
Daniel Schreiber, Tenor
Henning Jensen, Tenor
Michael Mantaj, Bass
Christian Schmidt, Bass

***als Gast: Gerhard Hölzle, Tenor**

www.singphoniker.de

cpo 777 957–2 Booklet.indd 4 01.10.2015 13:02:50

Die Singphoniker (© Photo: Mila Pavan)

Lassos *Magnificat ad imitationem cantilenarum*

Orlando di Lasso (1530/32 – 1594), seit 1556 als Komponist und Sänger am Münchner Wittelsbacherhof tätig, wo er 1562/63 die Stelle des Kapellmeisters übernahm, hat man insgesamt 110 Magnificat zugeschrieben. 100 sind durch den Druck *Ivbilvs. B.[eatae] Virginis. Hoc est. Centvm Magnificat ab Orlando de Lasso …* (München, Nikolaus Heinrich, 1619) eindeutig als Werke Lassos ausgewiesen; der Herausgeber der Publikation, Lassos Sohn Rudolph (Organist am Hof des bayerischen Herzogs Maximilian I.), hat damit quasi eine historische Gesamtausgabe der Magnificat seines Vaters erstellt. Einen weiteren (in einer Handschrift aus Ljubljana Lasso zugeschriebenen) Satz hat James Erb, der Herausgeber der Magnificat Lassos im Rahmen der modernen Gesamtausgabe (dort Nr. 102), aufgrund stilistischer und anderer Kriterien eindeutig als von Lasso komponiert erkannt. Neun Werke (die Nr. 67 und 103 – 110) zweifelt Erb an: Gegen Nr. 67 spricht das Fehlen in Rudolph de Lassos Druck von 1619; die nur in einer Quelle aus dem 19. Jahrhundert mit Lassos Namen versehenen Sätze 103 – 110 sind mittlerweile von Andreas Pfisterer als Werke Palestrinas identifiziert worden. Es bleibt also die stattliche Anzahl von 101 Magnificat-Vertonungen.

Für die meisten seiner Magnificat hat Lasso eine damals gängige Alternatimpraxis aufgegriffen: Die ungeradzahligen Verse werden einstimmig ausgeführt, die geradzahligen mehrstimmig (nur wenige Magnificat sind durchgehend mehrstimmig komponiert, die Alternatimpraxis schlägt dann aber in Form von Mehrchörigkeit durch). Für jede der acht Kirchentonarten gibt es schon im Mittelalter ein einstimmiges Vortragsmodell: Die Verse werden größtenteils auf einer Tonhöhe (dem Rezitationston) gesungen; lediglich der Anfang und der Schluss sowie Binnenzäsuren weichen davon ab; die Modelle orientieren sich also an der grammatikalischen Struktur der Verse. Den von Lasso mehrstimmig gesetzten Passagen liegt häufig das einstimmige Vortragsmodell des entsprechenden Kirchentons zugrunde. Daraus resultiert, dass es nach den acht Tonarten geordnete Zyklen von Magnificat gibt.

Die vorliegende CD stellt einen anderen Typus vor: Zwar folgen die Magnificat der skizzierten Alternatimpraxis, die mehrstimmigen Abschnitte basieren aber nicht auf den einstimmigen Modellen, sondern auf präexistenten Kompositionen. Wir haben es also mit Parodie-Magnificat zu tun, oder, wie David Crook schreibt, mit „Imitation Magnificats", ein Terminus, der sich an historischen Bezeichnungen orientiert, da in zeitgenössischen Drucken beispielsweise von „Magnificat … ad imitationem cantilenarum" die Rede ist. Ein bei Messen weitest verbreitetes Verfahren wird damit auf das Magnificat übertragen, 40 der 101 Magnificat Lassos sind diesem Typus zuzurechnen. Bei den Imitationsmagnificat (und ebenso bei nach demselben Verfahren komponierten Messen Lassos oder auch anderer Komponisten) handelt es sich keineswegs um eine simple Neutextierung von präexistenten Werken. Die Annahme, dass das Parodieverfahren im 16. Jahrhundert einfach der Zeitersparnis gedient hätte, wird hinfällig, wenn man Vorlage und Bearbeitung vergleicht. Lasso greift zu Beginn meist ziemlich exakt sein Modell auf, rasch weicht er aber davon ab. Im Magnificat über Rores Madrigal *Da le belle contrade* entspricht der Anfang (der erste Vortrag von „Et exsultavit") der Vorlage, aber schon bald löst er sich davon, die Textpassage „in Deo salutari" ist völlig frei komponiert. Der Beginn des „Quia fecit mihi magna" paraphrasiert ohne exakte Übernahmen die Passage „Ciprigna, ed io Fruiva in braccio al divin' idol" des

cpo 777 957–2 Booklet.indd 6 01.10.2015 13:02:54

Madrigals (vgl. den Bassverlauf); bei der Wiederholung des „Quia fecit" übernimmt Lasso aus dem Abschnitt „mente. Quando senti doppo un sospir ardente" der Vorlage die beiden Unterstimmen und den Alt, der Rest ist frei dazugesetzt. Und beim „Sicut erat in principio" („Wie es war im Anfang") wiederholt Lasso eben den Anfang von Rores Madrigal. Die Vorgehensweise hat also etwas von einem Collage-Verfahren: Die Möglichkeiten reichen von der Übernahme ganzer Passagen bis hin zu Umschichtungen von Blöcken, Paraphrasierung, Zitaten einzelner Stimmen, freier Fortführung etc. Was vorliegt, kann getrost als Neuschöpfung auf der Basis eines präexistenten Werks bezeichnet werden. Und Lasso geht noch einen Schritt weiter: Da ja die geradzahligen Verse einstimmig nach tonartlich gebundenen Melodiemodellen vorgetragen werden, komponiert er im Fall des Magnificats *Da le belle contrade* den achten Vers „Esurientes implevit bonis" als dreistimmigen Satz über dem einstimmigen Vortragsmodell, was der traditionellen Satzweise für Magnificat entspricht. Mittelalterliche Einstimmigkeit, zeitgenössische Mehrstimmigkeit über der einstimmigen Vorlage und das Verfahren der Bearbeitung einer vorgegebenen Komposition gehen also eine Synthese ein.

Die Auswahl an Imitationsmagnificat der vorliegenden CD zeigt exemplarisch, welch breites Spektrum bei den Vorlagen zu beobachten ist: Das älteste der Modelle, Josquins *Praeter rerum seriem*, wurde 1519 erstmals publiziert, das jüngste, Rores *Da le belle contrade*, erst 1568 (drei Jahre nach dem Tod des Komponisten). *Praeter rerum seriem* ist eine lateinische Motette über eine mittelalterliche Marien-Sequenz, von deren sechs Strophen Josquin die drei ersten vertont hat. Claudin de Sermisys *Il est jour*, eine Chanson vom Pariser Typus, greift einen frechen französischen Text auf. Die übrigen vier Magnificat basieren jeweils auf italienischen Madrigalen, die die Liebe oder Liebesklagen zum Inhalt haben. Die Vorlagen gehören also drei denkbar unterschiedlichen Gattungen in verschiedenen Sprachen an, auch inhaltlich – ein geistlicher, auf Maria bezogener Text steht neben fünf weltlichen – zeigt sich eine große Bandbreite. Wieso, fragt man sich, werden auch Kompositionen über weltliche Texte zur Grundlage für Magnificat? Die Frage stellt sich umso dringlicher, wenn man bedenkt, dass die Zuhörer sicherlich die eine oder andere Vorlage erkannt haben. Der entscheidende Beweggrund dürfte darin zu sehen sein, dass man weltliche Musik von höchster Qualität durch ihre Umgestaltung zu liturgischer Musik inhaltlich auf ein höheres Niveau heben wollte, wie David Crook dargelegt hat. Dem neuen Text entspricht auf musikalischer Seite die oft auf raffinierteste Weise vorgenommene Neugestaltung des vorgegebenen Materials.

Mit Sicherheit sind Lassos Imitationsmagnificat mit der Gegenreformation in München in Verbindung zu bringen; dies wird deutlich anhand eines Blicks auf die Chronologie, die einer Liste von David Crook zu entnehmen ist. Erst in den 1560er Jahren, also relativ spät, begann Lasso, Magnificat zu komponieren: 24 Sätze sind 1567 publiziert worden und wohl nur wenig vorher entstanden. Es handelt sich dabei jeweils um acht Kompositionen zu sechs, fünf und vier Stimmen, deren Reihenfolge den acht Kirchentönen folgt. Acht weitere nach den Kirchentönen angeordnete Sätze zu je vier Stimmen entstanden wohl schon 1565, sie wurden aber erst 1587 in Paris gedruckt. Bis zur Mitte der 1560er Jahre liegen also erst 32 Magnificat-Vertonungen vor. Nach der Mitte der 1570er Jahre nimmt die Anzahl von Lassos Magnificat zu und die 40 Sätze über präexistente Kompositionen stammen allesamt aus dieser Zeit. Nur ein Zyklus von Magnificat über die acht Kirchentöne ohne Vorlagen ist noch entstanden (die Nr. 71 – 78 der

cpo 777 957–2 Booklet.indd 7 01.10.2015 13:02:54

Gesamtausgabe aus der Zeit um 1585). Ein Großteil dieser späten Magnificat ist zunächst nur handschriftlich überliefert und wird erst posthum gedruckt (zumeist im eingangs genannten *Ivbilvs B.[eatae] Virginis* von 1619). Lediglich 17 Sätze wurden zu Lassos Lebzeiten publiziert (1576 und 1587 in München), die Anordnung nach den Kirchentönen wird dabei aufgegeben.

Ein Grund für diesen Wandel bei den Magnificat-Kompositionen Lassos in den 1570er Jahren ist die in dieser Zeit unter dem Einfluss der Gegenreformation an Bedeutung gewinnende Marienverehrung am Münchner Hof; schließlich ist das Magnificat ein Lobgesang Marias. Insbesondere aber spielt die Einführung der römischen Liturgie am Münchner Hof eine Rolle. Beim Konzil von Trient (1545 – 1563) war die Liturgie erneuert worden, in den folgenden Jahrzehnten wurde sie in den Diözesen durchgesetzt. 1579 übernahm Wilhelm V. die Regierung, und wohl schon bald danach begannen in München am Hof (nicht in der Freisinger Diözese) die Reformbestrebungen. Im Oktober 1581 traf der von Wilhelm nach München gerufene Jesuit Walram Tumler ein und begann mit der Umsetzung der neuen, römischen Liturgie am Hof. Und ab dieser Zeit sind die meisten der späten Magnificat-Vertonungen von Lasso entstanden. Warum aber hat Lasso nur 17 davon publiziert? Möglicherweise war der größere Teil der Sätze dem Gebrauch bei Hof vorbehalten. Wenn das zutrifft, handelt es sich um *Musica reservata*, Musik, die der Öffentlichkeit vorenthalten bleiben sollte.

Ähnliches lässt sich übrigens auch bei Lassos marianischen Antiphonen beobachten: Auch hier steigt die Anzahl der Sätze mit der am Hof wichtiger werdenden Marienverehrung an, ein Großteil der Kompositionen stammt aus der Zeit während und nach der Liturgiereform, und 16 der insgesamt 24 Werke wurden posthum publiziert.

Bernhold Schmid

Zur Spiritualität, Theologie und Liturgie des Magnificat[1]

Das Magnificat ist ein persönlicher Lobgesang, der gut in die Situation Mariens nach Geburtsverkündigung des Engels und Wahrnehmung der anfänglichen Erfüllung seiner Botschaft passt: Lob für die ihr zuteilgewordene einzigartige Würde, die Mutter des Messias zu sein. Das „Magnificat", wie auch die in Lk 1 – 2 eingestreuten Hymnen, haben vor allem eine schriftstellerische Funktion: zum einen „stellen sie Atempausen dar, die Raum zum Innehalten und Hören auf die tiefere Deutung des erzählten Geschehens gewähren"[2], zum anderen heben sie „den Sinn des Offenbarungsgeschehens pneumatisch ins Wort"[3] und formen ihn homologetisch aus. So überraschend die angekündigte Geburt für Maria ist, so wenig auffällig ist es, wenn ein frommes, jüdisches Mädchen, das tief in den religiösen Vorstellungen ihres Volkes verwurzelt ist, ihrem Dank über das sie betreffende Heilswirken Gottes mit Worten der Torah Ausdruck verleiht:

46b Groß macht meine Seele den Herrn,
47 und es jubelt mein Geist über Gott,
meinen Heiland,
48 denn er hat hingesehen auf die Niedrigkeit
seiner Magd.
Und siehe, von nun an werden mich alle
Geschlechter seligpreisen.
49 Denn es hat an mir Großes getan der Mächtige,
dessen Name heilig ist.
50 Und sein Erbarmen (währt) auf viele
Geschlechter hinaus
für die, welche in fürchten.

cpo 777 957–2 Booklet.indd 8 01.10.2015 13:02:54

51 Er hat Macht geübt mit seinem Arm,
hat zerstreut, die hochmütig sind im Sinne ihres Herzens.
52 Er hat Mächtige vom Thron gestürzt
und Niedrige erhöht.
53 Hungernde hat er mit Gütern erfüllt
und Reiche leer davongeschickt,
54 Er hat sich angenommen Israels, seines Knechtes,
zu gedenken seines Erbarmens
55 – wie er geredet hat zu unsern Vätern,
zu Abraham und seinen Nachkommen – in Ewigkeit.[4]

Maria besingt ihren Dank an Gott mit Stellen aus dem ersten und zweiten Buch Samuel, diversen Propheten, dem Pentateuch und den Psalmen im besonderen. Nach der Eröffnung (VV. 46b.47) beginnt die erste Strophe mit Gottes heilschaffendem Handeln an der Sängerin des Liedes (VV. 48.49a) und endet in einer überleitenden, allgemeinen Qualifizierung Gottes (VV. 49b.50). Gottes Gerechtigkeit schaffendes Handeln an bestimmten Menschengruppen (VV. 51–53) eröffnet die zweite Strophe, die in den VV. 54 f. Gottes barmherzige Bundestreue gegenüber Israel artikuliert.[5] Mit Ausnahme von V. 48b ist Gott stets grammatisches und sachliches Subjekt des marianischen Danks. Mit dem Rückgriff auf alttestamentliche Sprachmuster ist die Bestimmung der literarischen Form markiert. Diese literarische Form wird als Hymnus oder Loblied bezeichnet.[6]

Zur Spiritualität des Magnificat

Das persönliche Dankgebet gehört zur alten Tradition israelitischer Frömmigkeit und findet besonders in der Gattung der Psalmen ihren Platz. In einem Danklied wird stets der Anlaß zum Gottespreis angegeben: hier die Berufung zur Gottesmutter (VV. 46 b – 48). Maria wird aufgrund der Verheißung des Engels (Lk 1,31 ff.) einem Kind das Leben schenken, das ihr selbst eine einzigartige Stellung unter allen Geschlechtern zuweist, obwohl sie den unteren Volksschichten angehört. Die „Niedrigkeit" Mariens will als Auszeichnung vor allen Frauen verstanden werden, nicht als Ausdruck sozialer Deklassierung (V. 48). Eben dies, das gnädig-gütige Herabblicken und Erwählen Gottes preist Maria. Schnackenburg spricht deshalb von einer „Armenfrömmigkeit"[7], die Maria verkörpert. Maria als Arme erwartet das messianische Heil, „und das Magnificat ist ein Ausdruck der in jenen Kreisen lebendigen Frömmigkeit".[8] V. 49 macht das machtvolle Geschehen an Maria deutlich, gleichzeitig erschauert die so Ausgezeichnete vor Gottes Heiligkeit und Größe. Gott ist eben – dies thematisieren die unten besprochenen Verse 51 bis 55 – allem menschlichen Trachten und Sinnen überlegen, er ist mächtiger als der Mensch und erbarmt sich seiner (vgl. V. 50). „Von dieser Urerfahrung lebt der religiöse Glaube."[9]

In den VV. 51 – 55 kommt das eschatologische Heilshandeln Gottes zum Ausdruck. Ethisch-religiös qualifiziert werden die Hochmütigen (vgl. V. 51), die zu denen gehören, die Ihn nicht fürchten. Ab V. 52 f. werden die Hochmütigen politisch-sozial charakterisiert: Sie sind gleichzeitig die Mächtigen in Herrscherstellung und die Reichen dieser Welt. Die kleinen Leute aber sind die Armgemachten und Gottesfürchtigen (vgl. V. 50). Nur das Kommen Gottes kann die gegenwärtigen Macht- und Besitzverhältnisse aufheben (vgl. VV. 52.53). Mit dieser Zuspitzung wird deutlich, daß Gott auf seiten der Benachteiligten, der Randständigen und Deklassierten steht. Hier geht es um soziale Gerechtigkeit.[10] Mit dem Sturz Mächtiger vom Thron (vgl. V. 52) meint Maria respektive Lukas niemand anderen als den römischen Kaiser. Für den Evangelisten hat das Imperium Romanum

cpo 777 957–2 Booklet.indd 9 01.10.2015 13:02:54

den Charakter des Vorläufigen und Vergänglichen, er weist so indirekt auf die Präsenz einer neuen Zeit, nämlich einer echten Heilszeit hin mit dem eigentlichen König der Welt, Jesus Christus. V. 54 zeigt, daß es um die endzeitliche Wiederherstellung und Erhöhung Israels geht, m. a. W.: In Sicht kommt das ideale, messianisch erneuerte Israel der Endzeit, das nur noch aus „Gottesfürchtigen" (V. 50) besteht und nun Ruhe hat vor den Hochmütigen und Reichen innerhalb und außerhalb seiner Grenzen.

Schließlich zieht Gottes Erbarmen Israel, den „Knecht Gottes" (V. 54), aus dem Staub und erhöht es. Die Verheißung der den Vätern zugesicherten Erbarmungstaten ereignet sich nun. Speziell Abraham und seine Nachkommen werden als Identitätsfiguren Israels genannt (vgl. V. 55), die Bundeszusage an ihn und die Väter wird in den Ereignissen um die Geburt Jesu aktualisiert. Ganz in der Denkungsart ihres Volks sieht Maria sich als Erfüllungsgehilfin für die Verheißungen, die der Messias mittels der Patriarchen seinem Volk in Aussicht stellt.[11] Mit dem Blick auf Gottes ganzes Wirken in der Geschichte also schließt der Hymnus würdig ab.

Zur Theologie des Magnificat

„Sie kam den Hang herauf, schon schwer, fast ohne
an Trost zu glauben, Hoffnung oder Rat;
doch da die hohe tragende Matrone
ihr ernst und stolz entgegentrat

und alles wußte ohne ihr Vertrauen,
da war sie plötzlich an ihr ausgeruht;
vorsichtig hielten sich die vollen Frauen,
bis daß die junge sprach: Mir ist zumut,

als wär ich, Liebe, von nun an für immer.
Gott schüttet in der Reichen Eitelkeit
fast ohne hinzusehen ihren Schimmer;
doch sorgsam sucht er sich ein Frauenzimmer
und füllt sie an mit seiner fernsten Zeit.

Daß er mich fand. Bedenk nur; und Befehle
um meinetwillen gab von Stern zu Stern -.

Verherrliche und hebe, meine Seele,
so hoch du kannst: den HERRN."[12]

Das Magnificat steht im Kontext: Ankündigung der Geburt Johannes' des Täufers (Lk 1,5 – 25), Geburt des Johannes (1,26 – 38), Besuch Marias bei Elisabeth (1,39 – 56), Geburt des Johannes (1,57 – 80), Geburt Jesu (2,1- 20). Deutlich ist die Steigerung in der Darstellung von Johannes zu Jesus hin zu erkennen.

Der Besuch Marias bei Elisabeth stellt die Klammer zwischen johanneischer Verheißung und Erfüllung in Jesus Christus dar und bietet den engeren Rahmen für das Magnificat. Johannes „hüpft auf", als Elisabeth Maria, die den Größeren im Leibe trägt, grüßt (vgl. V.1,43 f. und Gen 25). Deshalb bezeichnet Elisabeth Maria als „die Mutter meines Herrn" und legt so den Grund aller späteren Mariologie. Die Größe Marias wurzelt, wie erwähnt, in der einzigartigen Würde, Mutter des Messias zu sein, und dies aufgrund ihres Glaubensgehorsams. Der von der Jungfrau angestimmte Lobgesang hebt ihren vorbildhaften Glauben – im Unterschied zu Zacharias' Unglauben, im hohen Alter noch ein Kind zu empfangen (vgl. Lk 1,20) – hervor und bestätigt „nur noch", was Elisabeth aussprach: Alle künftigen Geschlechter werden Maria seligpreisen, nicht um ihrer selbst willen, sondern wegen des Großen, das Gott an ihr vollbringt, und darum gebührt Gott allein die Ehre.

cpo 777 957–2 Booklet.indd 10 01.10.2015 13:02:54

Die historisierende Neigung, den Besuch Marias und die Begrüßungsszene genau zu rekonstruieren, war für die Urkirche weit weniger wichtig als die Verdeutlichung des Offenbarungs- und Verkündigungswerts der eben beschriebenen Szene: das Magnificat Mariens als poetischer Reflex auf die kurzen, prosaischen Worte Elisabeths. In der Art, wie Maria ihr Danklied formuliert, blickt sie über ihre eigene Person hinaus: Seele (psyche) und Geist (pneuma) stehen in den VV. 46 b.47 für das „Ich" der Beterin, „die mit ihrer ganzen Existenz den Herrn erhebt."[13] Maria erkennt sich zwar als Repräsentantin des alten Gottesvolkes, durch die Geburt des Messias aber wird sie zugleich die Mutter des neuen Gottesvolkes, der Kirche.[14]

„Großartiger kann das Offenbarungs- und Heilsgeschehen … gar nicht beleuchtet werden als in diesem Gott preisenden Hymnus aus dem Mund derjenigen, die zuerst davon betroffen ist: Gottes wunderbares, barmherziges, seine Verheißungen erfüllendes Handeln, das allen Geschlechtern zum Heil und Segen wird."[15]

Das Magnificat in der Liturgie[16]

Maria in ihrer eben erwähnten Eigenschaft als Urbild der Kirche wird liturgisch besonders im neutestamentlichen Lied des Magnificats verehrt, das – anfangs in den Laudes verankert und jetzt vom „Benedictus" ersetzt – später in die Vesper abgewandert ist (dagegen ist es im gallischen Bereich am Morgen beibehalten), wo es mit einer eigenen, reicheren Psalmodie ausgestattet ist, die sich in stetiger Wiederholung des Initiums für jeden Vers ausdrückt im Gegensatz zu den Vesperpsalmen, deren Verse mit Ausnahme des ersten Verses auf dem Ténor intoniert werden. Als ein Stück Evangelium wird das Magnificat durch Aufstehen, Selbstbekreuzigung und Lichter hervorgehoben; es zog auch die festliche Inzensation an sich. So ist dem Magnificat als einer Zusammenschau der Maria und uns allen erwiesenen Gnade in der kirchlichen Abendliturgie würdig Ausdruck verliehen.

Gerhard Hölzle

1 Grundlegend für die Ausführungen sind Jakob Kremer Lukasevangelium. Würzburg 1988, 30 ff.; Rudolf Schnackenburg, „Das Magnificat, seine Spiritualität und Theologie", in: Geist und Leben 38 (1965), 342 - 357; Heinz Schürmann, Das Lukasevangelium, 1.Teil. Freiburg im Breisgau 41990, 70 - 80; Stefan Schreiber, Weihnachtspolitik. Göttingen 2009.
2 Schreiber, 18.
3 Schürmann, 80.
4 Übersetzung nach Schürmann, 71 f. Eine sehr ähnliche Übersetzung mit Verweis auf alttestamentliche Stellen liefert Kremer, 31.
5 Zur Zweiteilung vgl. Schreiber, 18.
6 Vgl. Schreiber, 20.
7 Schnackenburg, 346.
8 Schnackenburg, 346.
9 Schnackenburg, 346.
10 Vgl. Schreiber, 75.
11 Vgl. Kremer, 31.
12 Rainer Maria Rilke, Lyrik und Prosa. Frankfurt/Main o. J., 244.
13 Kremer, 31.
14 Vgl. Schnackenburg, 355.
15 Schnackenburg, 353.
16 Vgl. im folgenden Rupert Berger, Kleines liturgisches Wörterbuch, 275.

cpo 777 957–2 Booklet.indd 11 01.10.2015 13:02:54

Die Singphoniker

Das deutsche Vokalensemble „Die Singphoniker" wurde vor drei Jahrzehnten von sechs damaligen Studenten der Musikhochschule München gegründet, zu einer Zeit, in der die Comedian Harmonists mit ihrem fantastischen Ensemblegesang und den so einzigartigen Arrangements nach Jahrzehnten der Vergessenheit – ausgelöst durch Eberhard Fechners Dokumentation – in den Fokus der historischen Musikwissenschaft gerieten und gleichzeitig die englischen King´s Singers in Deutschland mit ihrer Programmmischung vom Madrigal übers Zeitgenössische bis zur Close Harmony ein breiteres Publikum zu begeistern begannen.

Gleich von Anfang an war den Singphonikern bewusst, dass reines Epigonentum auf Dauer echten Spaß und Erfolg nicht bringen würde. Die Frage war vielmehr: Gibt es eine deutsche Tradition vokaler Kammermusik für Männerstimmen – abseits der damals weit verbreiteten Tümelei im Laien-Männerchor – die zu pflegen und fortzusetzen und mit der ganzen Bandbreite der Musik unserer Zeit in Verbindung zu bringen sich lohnt? Aber ja! Die Archive hielten einige Schätze im Verborgenen bereit. Mit Neugier und Entdeckergeist machte man sich auf eine spannende Reise, die in der Folge immer wieder auch in Fachkreisen für Überraschungen sorgte. Werke wie Schuberts „Mehrstimmige Gesänge" etwa bilden für die Singphoniker seitdem das Zentrum einer deutschsprachigen romantischen Tradition. Erstaunlich ist, was sich von Lasso bis Orff (beide ja der singphonischen Heimat München lange Jahre verbunden) oder von Grieg bis Villa-Lobos und darum herum alles an wunderbaren Kompositionen entdecken ließ. Im Spannungsfeld von historischem deutschen Vorbild, aktueller internationaler Vokalensembleszene, wieder belebter und weiterentwickelter deutscher Tradition und all der spannenden Musik unserer Tage haben sich die Singphoniker ein breites Repertoire und unverwechselbares Profil im Kreise der wenigen weltweit agierenden Vokalsolistenensembles erarbeitet. Die regelmäßige Einbeziehung des Klaviers schärft künstlerisches Profil und Unverwechselbarkeit zusätzlich.

Zahlreiche Preise und Auszeichnungen und die fruchtbare Partnerschaft mit vielen namhaften Künstlern – darunter z.B. Gert Westphal, Ute Lemper oder Angelika Kirchschlager – künden von ihrem Ansehen. Ebenso arbeiten sie regelmäßig mit internationalen Orchestern (zuletzt Gulbenkian Orchester Lissabon, NDR-Radiophilharmonie) und Dirigenten zusammen (u.a. Lawrence Foster, Paul Daniel, Ulf Schirmer, Howard Griffiths).

Einer ganzen Reihe renommierter zeitgenössischer Komponisten verdankt das Ensemble viele spannende Beiträge zum Repertoire. Auch die derzeitige Besetzung pflegt begeistert diese Tradition und entdeckt mit Freude Neues. Den Singphonikern wird immer wieder attestiert, scheinbar mühelos die Kunst zu beherrschen, Leichtem Gewicht zu verleihen und Schweres mit Leichtigkeit zu präsentieren. Bemerkenswert ist, dass dabei alles andere als ein beliebiges Nebeneinander entsteht, vielmehr die Grenzen zwischen weit auseinanderliegenden Epochen oder sogenannter U- und E-Musik durchlässig werden, sich Renaissancemusik und Moderne, Pop und Gospel, Schlager und Volkslied zu einem neuen Ganzen fügen, einer Einheit mit neuem Sinn. Reizvolle Kontraste, schillernde Farben und ungeahnt unerhörte Verbindungen können sich dabei auftun.

Ihr Ensembleklang – der schon immer konsequent auf alle Hilfsmittel technischer Klanganreicherung verzichtet hat – gilt als warmtönend, gleichermaßen fein ausbalanciert bis geschlossen kraftvoll, vom tiefsten Dunkel bis zum strahlendsten Licht alle Facetten einer rein männlichen Besetzung widerspiegelnd. Sechs Stimmen,

cpo 777 957–2 Booklet.indd 12 01.10.2015 13:02:54

vereint im Ziel, jenen musikalischen Sog zu entfachen, der berührt und mitzureißen vermag.

Bei der vorliegenden Einspielung danken die Singphoniker ganz herzlich Dr. Bernhold Schmid (zuständig für die Lasso-Gesamtausgabe an der Akademie der Wissenschaften in München), der von Anfang an diese Produktion aufmerksam begleitet und intensiv beraten hat und ebenso Gerhard Hölzle, der mit großem Einfühlungsvermögen und sängerischem Können das Ensemble auf in den sechsstimmigen Magnificatvertonungen und deren Vorlagen nötige Besetzung mit drei Tenorstimmen erweitert hat.

Lasso's Magnificat ad imitationem cantilenarum

A total of 110 Magnificats have been ascribed to Orlando di Lasso (1530/32–94), who began his active service as a composer and singer at the Wittelsbach court in Munich in 1556 and assumed the post of chapel master there in 1562/63. A hundred of these settings are clearly attested as works by Lasso in the printed volume *Ivbilvs. B.[eatae] Virginis. Hoc est. Centvm Magnificat ab Orlando de Lasso …* (Munich: Nikolaus Heinrich, 1619). The editor of this publication, Lasso's son Rudolph, an organist at the court of Duke Maximilian I of Bavaria, compiled what amounts to a historical complete edition of his father's Magnificats. On the basis of style and other criteria James Erb, the editor of Lasso's Magnificats in the modern complete edition, has recognized another setting, attributed to Lasso in a manuscript from Ljubljana, as a work definitely authored by him (No. 102 in Erb's edition). Erb questions the authenticity of nine works, Nos. 67 and 103–10. The absence of No. 67 from Rudolph de Lasso's printed volume of 1619 speaks against its authenticity. Andreas Pfisterer has since identified Nos. 103–10, which appear with Lasso's name only in a source from the nineteenth century, as works by Palestrina. Lasso thus continues to have a handsome number of 101 Magnificat settings to his credit.

For most of his Magnificats Lasso drew on the alternatim practice current at the time. The odd-numbered verses were set monophonically and the even-numbered verses polyphonically. (Only a very few Magnificats were set polyphonically throughout; in such cases the alternatim practice is reflected in the form of polychorality.) Already during the Middle Ages a monophonic recitation model existed for each of the eight church modes: the verses were sung for the most part on a single pitch (the reciting tone); only the initial and terminal segments and the medial caesuras departed from it; the models thus followed the grammatical structure of the verses. The passages set polyphonically by Lasso are frequently based on the monophonic recitation model of the corresponding church mode. As a result, there are cycles of Magnificats ordered in accordance with the eight church modes.

The present compact disc features another Magnificat type. Although the Magnificats heard here follow the alternatim practice sketched above, the polyphonic segments are based not on monophonic models but on preexistent compositions. Accordingly, what we have are parody Magnificats or, as David Crook writes, »imitation Magnificats,« a term derived from historical designations inasmuch as contemporaneous printed volumes mention, for example, »Magnificat … ad imitationem cantilenarum.« Here a procedure very widespread in Masses is applied to the Magnificat; forty of Lasso's 101 Magnificats are to be assigned to this type. In the imitation Magnificats (and likewise in the Masses by Lasso or

cpo 777 957–2 Booklet.indd 13 01.10.2015 13:02:54

other composers written in accordance with the same procedure) what is involved is in no way a simple re-textualization of preexistent works. The assumption that the parody procedure in the sixteenth century merely served to save time cannot be maintained when we compare the original and the new version. At the beginning Lasso mostly quite precisely draws on his models but then rather quickly departs from them. In the Magnificat on Rore's madrigal *Da le belle contrade* the beginning (the first recitation of »Et exsultavit«) corresponds to the original, but soon it departs from it; the textual passage »in Deo salutari« is completely freely composed. The beginning of »Quia fecit mihi magna« paraphrases without exact borrowings the passage »Ciprigna, ed io Fruiva in braccio al divin' idol« from the madrigal (cf. the course of the bass part); when Lasso repeats »Quia fecit,« he incorporates the two lower voices and the alto from the original passage »mente. Quando senti doppo un sospir ardente,« while the rest is freely added to it. At »Sicut erat in principio« (As it was in the beginning) Lasso then repeats the beginning of Rore's madrigal. This method thus has something in common with collage technique: the possibilities range from the importation of entire passages to the relayering of blocks, paraphrasing, quotations of individual voices, free continuation, and so on. The result may surely be termed a new creation on the basis of a preexistent work. Moreover, Lasso takes an additional step: since the even-numbered verses are recited monophonically on the basis of melodic models related to the modes, in the case of the Magnificat *Da le belle contrade* he set the eighth verse, »Esurientes implevit bonis,« in three voices based on the monophonic recitation model, which corresponds to the traditional setting style for Magnificats. Accordingly, medieval monophony, Renaissance polyphony based on the monophonic original, and the procedure involving the reworking of a preexistent composition form a synthesis.

The selection of imitation Magnificats on the present compact disc offers an exemplary look at the broad spectrum in evidence in Lasso's sources. The oldest of his models, Josquin's *Praeter rerum seriem*, was first published in 1519, and the latest, Rore's *Da le belle contrade*, not until 1568, three years after this composer's death. *Praeter rerum seriem* is a Latin motet on a medieval Marian sequence, and Josquin set the first three of its six strophes. Claudin de Sermisy's *Il est jour*, a chanson of the Parisian type, draws on a saucy French text. The other four Magnificats are based on Italian madrigals on the topic of love or amatory lament. Lasso's sources thus belong to three quite different genres in various languages. Their content also ranges over a broad spectrum: one Marian sacred text and five secular texts. How can it be, one might ask, that compositions to secular texts served as the basis for Magnificats? The question becomes even more urgent when we bear in mind that the listeners surely would have recognized this or that source. As David Crook has demonstrated, the decisive motivation may be seen in the intention to elevate secular music of the highest quality to a higher level of content by reshaping it as liturgical music. On the musical side the new design of the preexistent material, often elaborated in the most sophisticated way, suits the new text.

Lasso's imitation Magnificats are definitely to be associated with the Counter-Reformation in Munich. This association becomes clear when we consider the chronology to be derived from a list by David Crook. It was not until the 1560s, that is, relatively late, that Lasso began to compose Magnificats; he published twenty-four settings in 1567 and most likely had written them only shortly prior to this time. In each case he published eight compositions in six, five, and four

cpo 777 957–2 Booklet.indd 14 01.10.2015 13:02:54

voices in a sequence following the eight church modes. He probably had composed eight other settings in four voices already in 1565, but they were first published in Paris in 1587. Through to the mid–1560s, then, thirty-two Magnificat settings were in existence. After the mid–1570s the number of Lasso's Magnificats increased, and all of his forty settings of preexistent compositions date from this period. He later composed only one cycle of Magnificats on the eight church modes without sources, Nos. 71–78 in the complete edition (composed around 1585). A great many of these later Magnificats were initially transmitted solely in manuscript form and not published until after the composer's death, most of them in the *Ivbilvs. B.[eatae] Virginis* of 1619 mentioned above. Only seventeen settings were published during Lasso's lifetime, in Munich in 1576 and 1578; here the ordering in keeping with the church modes was abandoned.

One reason for this change in Lasso's Magnificat compositions during the 1570s was the increased importance of devotion to Mary at the Munich court during this time in conjunction with the Counter-Reformation. After all, the Magnificat is a song of praise by Mary. In particular, however, the introduction of the Roman liturgy at the Munich court played a special role. The liturgy had been renewed at the Council of Trent (1545–63) and was established in the dioceses during the following decades. In 1579 Wilhelm V became the Duke of Bavaria, and certainly soon thereafter reform efforts began at the court in Munich (though not in the Diocese of Freising). Walram Tumler, the Jesuit called to Munich by Wilhelm, arrived in October 1581 and soon thereafter began to introduce the new, Roman liturgy at the court. It was from this time forth that Lasso wrote most of his Magnificat settings. Why did Lasso publish only seventeen of them? Possibly a great many of them were reserved for use at the court. If this indeed was the case, then they would have been *Musica reservata*, music that was supposed to be withheld from the public.

By the way, something similar can be observed in the case of Lasso's Marian antiphons. Here too the number of settings increases with the rise of the importance of Marian devotion at the court. Most of these compositions date from the period during and after the liturgical reform, and sixteen of the total of twenty-four such works were published posthumously.

Bernhold Schmid
Translated by Susan Marie Praeder

The Spirituality, Theology, and Liturgy of the Magnificat (1)

The Magnificat is a personal song of praise harmonizing quite well with Mary's circumstances after the angel's annunciation of the birth of Jesus and her perception of the initial fulfillment of his tidings: praise for the unique honor bestowed on her as the Mother of the Messiah. The Magnificat, like the other hymns inserted in Luke 1–2, has what is above all a literary function: on the one hand, »they represent breathers offering space for pausing and listening to the deeper interpretation of the narrated event« (2); on the other hand, they articulate »the meaning of the revelatory event pneumatically in verbal form« (3) and shape it homologetically. As surprising as the birth as announced may seem to Mary, it is just as little unusual for a pious Jewish girl, deeply rooted in the religious thought of her people, to lend expression to her gratitude for God's salvific work pertaining to her with words from the Torah:

46b My soul magnifies the Lord,
47 and my spirit rejoices in God, my Savior,
48 for he has regarded the lowliness of his

cpo 777 957–2 Booklet.indd 15 01.10.2015 13:02:54

handmaiden.
And, behold, henceforth all generations shall
call me blessed.
49 For he who is mighty has done great things
in me,
he whose name is holy.
50 And his mercy (endures) over many generations
for those who fear him.
51 He has exercised might with his arm
and scattered the haughty in the imagination of
their hearts.
52 He has removed the mighty from their thrones
and exalted the lowly.
53 He has filled the hungry with good things
and sent the rich empty away.
54 He has helped Israel, his servant,
in remembrance of his mercy
55 – as he has spoken to our fathers,
to Abraham and his descendants – forever and ever.
(4)

Mary sings her thanks to God with passages from the First and Second Books of Samuel, various Prophets, the Pentateuch, and especially the Psalms. After the opening (vv. 46b–47) the first strophe begins with God's salvific work involving the singer of the song (vv. 48–49a) and ends in a transitional, general qualification of God (vv. 49b–50). God's action bringing about righteousness for certain specified groups of people (vv. 51–53) opens the second strophe, which in vv. 54f. is articulated in God's merciful covenant faithfulness to Israel. (5) With the exception of v. 48b God is always the grammatical and material subject of Mary's thought. The recourse to Old Testament verbal models marks the function of the literary form. This literary form is known as a hymn or a song of praise. (6)

The Spirituality of the Magnificat

The personal prayer of thanksgiving belongs to the ancient tradition of Israelite piety and finds its place particularly in the genre of the Psalms. In a song of thanksgiving the occasion for praise of God is always stated: here Mary's vocation as the Mother of God (vv. 46b–48). The angel's promise (Lk 1:31ff.) means that Mary will give life to a child and thus be assigned a unique position among all the generations even though she is member of the lower social classes. The »lowliness« of Mary is to be understood as a distinction above all women, not as an articulation of social degradation (v. 48). Precisely this, God's merciful and kindhearted regard and selection, is what Mary praises. This is why Schnackenburg speaks of the »piety of the poor« (7) embodied by Mary. As a poor woman Mary awaits messianic salvation, »and the Magnificat is an expression of the piety alive in those circles.« (8) V. 49 renders apparent the mighty work accomplished in Mary; at the same time the woman so distinguished trembles before God's holiness and grandeur. God is precisely – and this is what vv. 51–55 (discussed below) thematize – higher than human striving and thinking; he is mightier than man and has mercy on him (cf. v. 50). »Religious faith lives on this prototypical experience.« (9)

God's eschatological salvific work comes to expression in vv. 51–55. The haughty (cf. v. 51) numbering among those who do not fear God are qualified ethically and religiously. In vv. 52f. the haughty are characterized politically and socially: they are at the same time the mighty in positions of rule and the rich of this world. The little folk, however, are those who have become poor and fear God (cf. v. 50). Only the coming of God can eliminate the current relations based on power and wealth (cf. vv. 52f.). With this intensification it becomes

cpo 777 957–2 Booklet.indd 16 01.10.2015 13:02:54

evident that God is on the side of the disadvantaged, the marginalized, and the degraded. What is involved here is social justice. (10) By the removal of the mighty from their thrones (cf. v. 52) Mary or Luke means none other than the Roman emperor. For the evangelist the Roman Empire has the character of something temporary and transitory; for this reason he refers indirectly to the presence of a new time, specifically, to a genuine time of salvation with the true king of the world, Jesus Christ. V. 54 shows that what is meant is the end-time restoration and exaltation of Israel, or, in other words: the ideal Israel of messianic renewal during the last days comes into view; it consists only of »those who fear God« (v. 50) and now has rest from the haughty and rich inside and outside its borders.

Finally, God's mercy removes Israel, the »servant of God« (v. 54), from the dust and elevates it. The promise of the deeds of mercy guaranteed to the fathers now occurs. In particular Abraham and his descendants are named as identification figures for Israel (cf. v. 55); the covenant promise made to him and the fathers is fulfilled in the events pertaining to the birth of Jesus. Very much in the manner of her people's thought, Mary sees herself as a fulfillment helper for the promises made by the Messiah to his people through the patriarchs. (11) The hymn thus comes to a worthy conclusion with its focus on the whole of God's work in history.

The Theology of the Magnificat

»She came up the slope, now heavy, almost without
believing in comfort, hope, or counsel;
but then the aged matron with child
seriously and proudly stepped toward her

And knew everything without her having confided it,
when suddenly with her she found repose;
cautiously the pregnant women embraced
until the maidenly one said: I do feel

As if I were, love, henceforth and forever.
God heaps up vanity in the rich
almost without noticing such splendor;
but carefully he seeks out a woman
and fills her with his most faraway time.

That he found me. Just think; and gave commands
for my sake from star to star -.

Glorify and exalt, my soul,
as highly as you can: the LORD.« (12)

The Magnificat occurs in a context: the annunciation of the birth of John the Baptist (Lk 1:5–25), the birth of John (1:26–38), the visitation of Mary to Elizabeth (1:39–56), the birth of John (1:57–80), and the birth of Jesus (2:1–20). The intensification in the representation from John to Jesus is clearly recognizable.

The visitation of Mary to Elizabeth forms the bracket between the promises of John and their fulfillment in Jesus Christ and supplies the more immediate frame for the Magnificat. Johannes »leaps up« when Elizabeth greets Mary, who carries the greater child in her womb (cf. Lk 1:43f. and Genesis 25). Therefore Elizabeth terms Mary »the mother of my Lord« and thus lays the foundation for all later mariological thought. Mary's greatness, as already mentioned, is rooted in her unique distinction as the Mother of the Messiah, and this in turn is a factor of her faithful obedience. The song of praise intoned by the Virgin emphasizes her model faith – in contrast to Zachariah's disbelief that his wife might conceive a

cpo 777 957–2 Booklet.indd 17 01.10.2015 13:02:54

child in her old age (cf. Lk 1:20) and »merely additionally« confirms what Elizabeth states: all future generations shall call Mary blessed not because of her own person but because of the great work accomplished by God in her. For this reason honor is owed to God alone and to no other.

The historicizing interest in the precise reconstruction of the visitation of Mary and the greeting scene was much less important to the early church than the clarification of the revelatory and proclamatory significance of the scene just described here: the Magnificat of Mary as a poetic response to the short, prosaic words of Elizabeth. The manner in which Mary formulates her song of thanksgiving means that she looks beyond her own person: soul (psyche) and spirit (pneuma) in vv. 46b–47 stand for the »I« of the praying woman, »who exalts the Lord with her whole being.« (13) Although Mary recognizes that she is the representative of the old people of God, at the same time the birth of the Messiah makes her the mother of the new people of God, the church. (14)

»The history of revelation and salvation cannot be illustrated more magnificently than it is in the hymn in praise of God from the mouth of the woman who first is impacted by it: God's wondrous, merciful action fulfilling his prophecies and bringing salvation and blessing to all generations.« (15)

The Magnificat in the Liturgy (16)

It is in particular the New Testament song of the Magnificat that in the liturgy honors Mary in her abovementioned function as the prototype of the church. Initially anchored in the Laudes and now replaced by the »Benedictus,« the Magnificat later found its way to the Vespers (whereas it continued to be maintained during the morning in the Gallican region). Here it is endowed with its own, richer psalmody articulated in the constant repetition of the beginning of each verse – unlike the case in the Vesper psalms, whose verses with the exception of the first verse are intoned on the tenor. As a passage from the gospel the Magnificat is emphasized by standing, signs of the cross, and lights; it was also a point of attraction for solemn presentation. In this way worthy expression is lent to the Magnificat in the church's evening liturgy as a synoptic picture of Mary and the grace shown to us.

Gerhard Hölzle
Translated by Susan Marie Praeder

(1) The comments here are based on: Jakob Kremer, *Lukasevangelium*, Würzburg, 1988, pp. 30ff.; Rudolf Schnackenburg, »Das Magnificat, seine Spiritualität und Theologie,« in: *Geist und Leben* 38 (1965), pp. 342–57; Heinz Schürmann, *Das Lukasevangelium, 1. Teil*, 4th ed., Freiburg im Breisgau, 1990, pp. 70–80; Stefan Schreiber, *Weihnachtspolitik*, Göttingen, 2009.

(2) Schreiber, p. 18.

(3) Schürmann, p. 80.

(4) Translation after Schürmann, pp. 71f. Kremer (p. 31) supplies a very similar translation with references to Old Testament passages.

(5) For the two-part structure, cf. Schreiber, p. 18.

(6) Cf. Schreiber, p. 20.

(7) Schnackenburg, p. 346.

(8) Schnackenburg, p. 347.

(9) Schnackenburg, p. 348.

(10) Cf. Schreiber, p. 75.

(11) Cf. Kremer, p. 31.

(12) Rainer Maria Rilke, *Lyrik und Prosa*, Frankfurt am Main, s. d., p. 244.

(13) Kremer, p. 31.

(14) Cf. Schnackenburg, p. 355.

cpo 777 957–2 Booklet.indd 18 01.10.2015 13:02:54

(15) Schnackenburg, p. 353.

(16) Cf. in the following: Rupert Berger, *Kleines liturgisches Wörterbuch*, p. 275.

The Singphoniker

The German vocal ensemble »Die Singphoniker« was founded three decades ago by six singers who then were students at the Munich College of Music – at a time when the Comedian Harmonists with their fantastic ensemble singing and so very unique arrangements came into view in historical musicology after decades of neglect (with the documentation by Eberhard Fechner inspiring this new interest) and when the English King's Singers were beginning to gain an enthusiastic following among a broader public in Germany with their programs ranging from the madrigal through contemporary music to close harmony.

Right from the very beginning the Singphoniker knew that in the long run mere epigonism would not bring enjoyment and success. The question instead was: Is there a German tradition of vocal chamber music for male voices – apart from what was then the widespread musical populism of amateur male choirs – that they might cultivate and continue and that would bring rewards when combined with the whole wide range of the music of our times? And the answer was: Well, yes! The archives held some hidden treasures in store. Curious to learn more and in the spirit of discovery, the ensemble set out on a thrilling journey that repeatedly led to surprises even in expert circles. Ever since then works such as Schubert's multipart songs for male ensemble, for example, have formed the center of a German-language romantic tradition for the Singphoniker. It is astonishing what can be discovered in the way of wonderful compositions from Lasso to Orff (both, by the way, associated with Munich, the home territory of the Singphoniker) or from Grieg to Lobos and all around. The Singphoniker have developed a broad repertoire and a unique profile among the group of the few vocalist ensembles active worldwide in their work bringing together the historical German model, the current international vocal ensemble scene, the revived and developing German tradition, and all the exciting music of our days. The regular inclusion of the piano additionally sharpens the ensemble's artistic profile and unique sound.

Numerous prizes and distinctions and productive cooperation with many renowned artists – including Gert Westphal, Ute Lemper, and Angelika Kirchschlager – attest to the esteem enjoyed by the Singphoniker. They also regularly work with international orchestras (most recently, the Gulbenkian Orchestra of Lisbon and the NDR Radio Philharmonic) and conductors such as Lawrence Foster, Paul Daniel, Ulf Schirmer, and Howard Griffiths.

The ensemble has a great many renowned contemporary composers to thank for many appealing contributions to the repertoire. The current members of the ensemble also enthusiastically cultivate this tradition and derive pleasure from the discovery of new works. It has repeatedly been certified that the Singphoniker exhibit a seemingly effortlessness command of the art of lending weight to light music and of presenting weighty material with lightness. It is remarkable that the result is anything but a miscellaneous juxtaposition. Instead, the boundaries between epochs greatly separated by time or between the genres of light and serious music are blurred; Renaissance music and modern music, pop and gospel, hits and the folk song combine to form a new whole, a unity with a new meaning. Fascinating contrasts, iridescent colors, and entirely new combinations can be produced in this process.

cpo 777 957–2 Booklet.indd 19 01.10.2015 13:02:54

The ensemble sound of the Singphoniker – which has always systematically refrained from all the means of technical sound enhancement – is regarded as a sound with a warm tone, fine balance, and just as much resolute power, as a sound reflecting all the facets of an ensemble consisting entirely of male singers, from the deepest darkness to the most radiant light. Six voices, united toward the goal of rousing the musical forces with the power to move and to stir.

In conjunction with the present recording, the Singphoniker extend a sincere word of thanks to Dr. Bernhold Schmid (responsible for the complete edition of Lasso's works at the Academy of Sciences in Munich), who from the beginning has accompanied this production with attention and given intensive advice, and to Gerhard Hölzle, who with great intuitive power and vocal talent has joined the ensemble for the six-part magnificats compositions requiring three tenor voices.

cpo 777 957–2 Booklet.indd 20 01.10.2015 13:02:54

Already available: ***cpo*** 777 751–2 (CD, DDD, 2012)
klassik-heute com 02/13: *„Es gibt maßstabsetzende Aufnahmen von den Messen, den Motetten, den Madrigalen, auch von den zotigen Chansons und Moresche - nun gesellt sich dazu die Aufnahme der Singphoniker mit den Hymnen von Lasso. In der Tag: maßstabsetzend!"*

1. Magnificat anima mea Dominum.

2. Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

3. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

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

5. Et misericordia ejus a progenies timentibus eum.

6. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.

7. Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.

8. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.

9. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.

10. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham, et semini ejus in saecula.

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

12. Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

1. Groß macht meine Seele den Herrn,

2. und es jubelt mein Geist über Gott, meinen Heiland,

3. denn er hat hingesehen auf die Niedrigkeit seiner Magd. Und siehe, von nun an werden mich alle Geschlechter seligpreisen.

4. Denn es hat an mir Großes getan der Mächtige, dessen Name heilig ist.

5. Und sein Erbarmen (währt) auf viele Geschlechter hinaus für die, welche in fürchten.

6. Er hat Macht geübt mit seinem Arm, hat zerstreut, die hochmütig sind im Sinne ihres Herzens.

7. Er hat Mächtige vom Thron gestürzt und Niedrige erhöht.

8. Hungernde hat er mit Gütern erfüllt und Reiche leer davongeschickt,

9. Er hat sich angenommen Israels, seines Knechtes, zu gedenken seines Erbarmens

10. - wie er geredet hat zu unsern Vätern, zu Abraham und seinen Nachkommen - in Ewigkeit.

11. Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste.

12. Wie es war im Anfang, so auch jetzt und allezeit und in Ewigkeit. Amen.

cpo 777 957–2 Booklet.indd 22 01.10.2015 13:02:54

1. My soul magnifies the Lord,

2.and my spirit rejoices in God, my Savior,

3. for he has regarded the lowliness of his handmaiden. And, behold, henceforth all generations shall call me blessed.

4. For he who is mighty has done great things in me, he whose name is holy.

5. And his mercy (endures) over many generations for those who fear him.

6. He has exercised might with his arm and scattered the haughty in the imagination of their hearts.
7. He has removed the mighty from their thrones and exalted the lowly.

8. He has filled the hungry with good things and sent the rich empty away.

9. He has helped Israel, his servant, in remembrance of his mercy

10. – as he has spoken to our fathers, to Abraham and his descendants – forever and ever.

11. Glory be to the Father and the Son and the Holy Spirit .

12. As it was in the beginning, is now and ever and forever. Amen

cpo 777 957–2 Booklet.indd 23 01.10.2015 13:02:54

[1] Cipriano de Rore: Da le belle contrade
(Textautor unbekannt)

Da le belle contrade d'oriente
Chiare e lieta s'ergea Ciprigna, ed io
Fruiva in braccio al divin' idol mio
Quel piacer che non cape humana mente.

Quando senti doppo un sospir ardente:
„Speranza del mio cor dolce desio,
Te'n vai haime! Sola mi lasci! Addio!
Che sarà qui di me scura e dolente?

Ahi crudo amor! Ben son dubbiose e corte
Le tue dolcezze poi ch'ancor ti godi
Che l'estremo piacer finisca in pianto."

Ne potendo dir più cinseme forte
Iterando gl'amplessi in tanti nodi
Che giamai ne fer più l'edra o l'acanto.

(Text aus David Crook, Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counterreformation Munich, Princeton 1994, S.232)

[1] Cipriano de Rore: Da le belle contrade
(Textautor unbekannt)

Aus den schönen Ländern des Ostens
Erhob sich hell und leuchtend der Morgenstern,
Und ich genoss im Arm meiner göttlichen Angebeteten
Jene Freude, die menschlicher Vestand nicht fasst.

Da hörte ich, nach einem brennenden Seufzer:
„Du Hoffnung meines Herzens, du mein süßes
Verlangen, Du gehst, weh' mir, lässt mich allein, ade.
Was wird hier mit mir sein, der ich betrübt und traurig zurückbleibe?

Weh', grausamer Amor, gar zweifelhaft und kurz
Sind deine Wonnen, denn du freust dich noch daran,
Dass die höchste Freude in Weinen endet."

Und nicht imstande, mehr zu sagen, umschlang sie mich heftig,
Indem sie die Umarmungen in so vielen Verschlingungen wiederholte,
Wie weder der Efeu noch der Akanthus sie jemals machten.

(Deutsche Übersetzung aus: Bernhard Meier, „Affektives in Komposition und Ausführung von Vokalmusik der Renaissance", in: Alte Musik und Musikpädagogik, hrsg. v. Hartmut Krones, Wien 1997, S.132.)

cpo 777 957–2 Booklet.indd 24 01.10.2015 13:02:55

[1] Cipriano de Rore: Da le belle contrade
(Textautor unbekannt)

From the beautiful regions of the East
Clear and joyful rose the morning star, and I
Was enjoying, in the arms of my divine idol,
That pleasure that transcends human understanding,

When I heard, after a passionate sigh:
"Hope of my heart, sweet desire,
You go, alas, you leave me alone, farewell!
What will happen to me here, gloomy and sad?

Alas, cruel Love, how uncertain and short-lived
Are your pleasures, for it even pleases you
That the greatest pleasure should end in tears."

Unable to say more, she held me tightly,
Repeating her embraces in more entwinings
Than ivy or acantus ever made.

(Englische Übersetzung aus: http://gaylordjr251.web.unc.edu/cipriano-de-rore/)

cpo 777 957–2 Booklet.indd 25 01.10.2015 13:02:55

[3] Giachet Berchem (oder Arcadelt): O s'io potessi donna

O s'io potessi, donna,
Dir quel ch'è nel mirar voi prov'e sento,
Invidioso farei, chi unch'e contento
Splende nel vostro viso un vivo sole;
E da i begli occhi piove
Fuoco d'amor, che m'ard'e strugg'e'l core,
E dagli accesi labri un fiato move
Di si grate parole
Che più l'accende, e fa dolce l'ardore.
O che felice amore
Via più d'ogni altr'il mio di fuoco e vento,
Beato viv'a rimirarvi intento.
(Text aus Crook, Orlando di Lasso's Imitation Magnificats, S.257)

[5] Josquin des Prez: Praeter rerum seriem
(Strophe 1-3 einer sechsstrophigen Sequenz, teils auch nur 1-3 überliefert (als Cantio); 13. Jahrhundert erstmals? Anal. Hymn.)

I. pars
Praeter rerum seriem
Parit deum hominem
Virgo mater.

Nec vir tangit virginem
Nec prolis originem
Novit pater.

II. pars
Virtus sancti spiritus
Opus illud coelitus
Operatur.

[3] Giachet Berchem (oder Arcadelt): O s'io potessi donna

O Madame, könnte ich doch nur sagen,
Was ich bei Eurem Anblick spür' und fühle,
Ich machte jeden neidisch, der da glücklich ist.
Hell strahlt ein Licht von Eurem Antlitz,
Aus schönen Augen glüht der Liebe Feuer,
Das mir das Herz versengt und schmilzt,
Und von den glühenden Lippen entströmt
Der Hauch so liebevoller Worte,
Daß süßer noch entfacht wird diese Glut.
Oh, daß die Liebe meine Leidenschaft
Mehr als alles andere entzünde
Und glücklich ich erwarte, Euch wiederzusehen.

[5] Josquin des Prez: Praeter rerum seriem
(Strophe 1-3 einer sechsstrophigen Sequenz, teils auch nur 1-3 überliefert (als Cantio); 13. Jahrhundert erstmals? Anal. Hymn.)

1. Teil
Gegen den Lauf der Dinge
Gebar die jungfräuliche Mutter
Gott als Menschen.

Weder berührte die Jungfrau ein Mann,
Noch kannte der Vater
Die Herkunft des Sohnes.

2. Teil
Die Kraft des heiligen Geistes
Bewirkt
Jenes himmlische Werk.

cpo 777 957–2 Booklet.indd 26 01.10.2015 13:02:55

[3] Giachet Berchem (oder Arcadelt): O s'io potessi donna

My lady, if I could only express
What I feel when I look upon you,
I would make all happy men green with envy.
A bright ray beams from your face,
And the fire of love blazes in your beautiful eyes,
Searing and melting my heart.
From your glowing lips flows
The breath of words so filled with love
That my ardour burns more sweetly still.
Oh, may love enflame my passion
Above all else,
And may I happily await your return.

[5] Josquin des Prez: Praeter rerum seriem
(Strophe 1-3 einer sechsstrophigen Sequenz, teils auch nur 1-3 überliefert (als Cantio); 13. Jahrhundert erstmals? Anal. Hymn.)

Part 1
This is no normal scheme of things:
God and man is born
Of a virgin mother.

She has known no man;
The child's origin is unknown
To the father.

Part 2
By the Holy Spirit's power
This heavenly work has been
Brought about.

cpo 777 957–2 Booklet.indd 27 01.10.2015 13:02:55

Initus et exitus
Partus tui penitus
Quis scrutatur?

Dei providentia
Quae disponit omnia
Tam suave.

Tua puerperia
Transfer in mysteria.
Mater, ave.
(Text nach Crook, Orlando di Lasso's Imitation Magnificats, S.260)

[7] Claudin de Sermisy: Il est jour
(Textautor unbekannt)

Il est jour, dit l'alouette.
Susbout, allons jouer sur l'herbette.
Mon père m'a mariée
À un ort villain jaloux;
Le plus let de cette ville,
Et le plus malgracieux,
Qui ne scait, qui ne peult,
Qui ne veult faire la chosette;
Voire da qui est si doucette.
(Text aus Crook, Orlando di Lasso's Imitation Magnificats, S.244)

[9] Anselmo de Reulx: S`io credessi per mort'
(Text: Francesco Petrarca, aus Canzionere, Nr. XXXVI)

S'io credessi per mort'essere scarco
Del pensier amoroso che m'atterra
Con le miei man'avrei già post'in terra

Anfang und Ende
Deiner Zeugung:
Wer kann es ganz ergründen?

Die Vorsehung Gottes,
Die alles
So vorzüglich geordnet

Deine Niederkunft verweist
Ins Mystische.
Gegrüßt seist du, Mutter.

[7] Claudin de Sermisy: Il est jour
(Textautor unbekannt)

Es ist Tag, trillert die Lerche!
Spiel zu Ende unser Spiel im grünen Bette.
Mein Papa hat mich vermählt
Einem eifersücht'gen Greis
Der ist hässlich und er hat
Überhaupt kein Zartgefühl.
Denn er macht, denn er kann,
Denn er will nie das Spiel, das kleine,
Schau mal, schau mal, bin doch so der Süßen eine!
(Freie Nachdichtung von Leobald Loewe (©©) Juli 2011, aus http://leo.kowald.org/texte/alouette.htm#FENSTER)

[9] Anselmo de Reulx: S`io credessi per mort'
(Text: Francesco Petrarca, aus Canzionere, Nr. XXXVI)

Glaubt ich, es könnte mich der Tod entladen
Der Liebeswehn, die mich zu Boden schlagen,
Zu Grab hätt ich mit eigner Hand getragen

cpo 777 957–2 Booklet.indd 28 01.10.2015 13:02:55

The beginning and end
Of your giving birth
Who can really know?

By God's grace,
Which orders all things
So smoothly,

Your childbearing
Confronts us with a mystery.
Hail, Mother.
(Englische Übersetzung aus http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/Praeter_rerum_seriem)

[7] Claudin de Sermisy: Il est jour
(Textautor unbekannt)

Day has come, chirrups the lark!
Let's finish our game in the green bed.
My papa married me to a
Jealous greybeard
Who's ugly and has
No sense of tenderness.
For he never can, nor will,
Nor wants to play the little game.
Look, just look: I'm a sweet one, I am!

[9] Anselmo de Reulx: S`io credessi per mort'
(Text: Francesco Petrarca, aus Canzionere, Nr. XXXVI)

If I believed I could free myself, by dying,
From amorous thoughts that bind me to the earth,
I would already have laid these troubled limbs

cpo 777 957–2 Booklet.indd 29 01.10.2015 13:02:55

Queste membre noios'e quello incarco
Ma perch'io temo che sarrebb'un varco
Di piant'in piant' e d'un'in altra guerra;
Di qua dal passo ancor che mi si serra
Mezzo rimango lasso, e mezzo il varco

Tempo ben fôra omai d'avere spinto
L'ultimo stral la dispietata corda,
Ne l'altrui sangue già bagnato e tinto.

Ed io ne prego amore, e quella sorda
Che mi lascio del suo color dipinto,
E di chiamarmi a sè non le ricorda.
(Text aus Crook, Orlando di Lasso's Imitation Magnificats, S.270)

[11] Verdelot: Ultimi miei sospiri

Ultimi miei sospiri
Che mi lasciate freddo e senza vita,
Contate i miei martiri
Ai chi morir mi vede e non m'aita.
Dite o beltà infinita
Dal tuo fedel ne caccia empio martire,
E se questo gli è grato,
Gitene rato in ciel a miglior stato,
Ma se pietà gli porge il vostro dire,
Tornate a me, ch'io non vorro morire.
(Text aus Crook, Orlando di Lasso's Imitation Magnificats, S.276)

Längst diese Last, die Glieder schmerzbeladen;
Doch würd ich ach! vielleicht auf seinen Pfaden
Aus Leid in Leid, aus Krieg in Krieg verschlagen;
Drum steh am Weg ich, möcht und kann's nicht wagen,
Und schmachte doch nach anderen Gestaden.

Wohl wär es an der Zeit nun, dass entglitte
Der letzte Pfeil dem unbarmherzgen Bogen,
In andrer Blut getaucht schon und getränket.

Das ist's, um was ich Lieb und jenen bitte,
Der, taub, mich lässt mit seiner Farb umzogen
Und mich hinweg zu rufen nicht gedenket.
(Deutsche Übersetzung von Karl Förster aus: http://www.sonett-central.de/petrarca.htm)

[11] Verdelot: Ultimi miei sospiri

Ihr, meine letzten Seufzer,
Lasst mich kalt und leblos zurück.
Erzählt von meinem Martyrium,
Verursacht durch die Eine, die es mit ansieht, aber mir nicht hilft.
O unendlich Schöne, sprich,
Damit dein Getreuer vor unendlichen Qualen bewahrt werde.
Sollte das doch dein Wille sein,
Möchte ich lieber in den Himmel eilen, zu einem besseren Sein.
Aber wenn ich mit meinen Worten Mitleid erwecke,
Kehre zu mir zurück, denn ich möchte nicht sterben.
(Deutsche Übersetzung aus: http://www.vocapella-bielefeld.de/programme/2010_Madrigale_Texte_Uebersetzungen.pdf)

cpo 777 957–2 Booklet.indd 30 01.10.2015 13:02:55

And their burden in the earth myself:
But because I fear to find a passage
From tears to tears, and one war to another,
I remain in the midst, alas, of staying and crossing
On this side of the pass that is closed to me.

There has been enough time now
For the merciless bow to fire its final arrow
Bathed and dyed already with others' blood:

Yet Love does not take me, or that deaf one
Who has painted me with his own pallor,
And still forgets to call me to him.
(Englische Übersetzung aus: http://petrarch.petersadlon.com/canzoniere.html?poem=36)

[11] Verdelot: Ultimi miei sospiri

My last sighs
Leave me cold without life.
Count my martyrdoms
To the one who sees me and does not help me.
And speak, O infinite beauty,
That your faithful one may be spared pitiless suffering
And if this is pleasing to her,
Go swiftly to heaven to a better state,
But if your words arouse her pity,
Return to me because I do not want to die.

(Englische Übersetzung aus: http://www1.cpdl.org/wiki/index.php/Ultimi_miei_sospiri_%28Philippe_Verdelot%29)

cpo 777 957–2 Booklet.indd 31 01.10.2015 13:02:55

Die Singphoniker (© Photo: Mila Pavan)

cpo 777 957–2 Booklet.indd 32 01.10.2015 13:02:58