

MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 8
FRANÇAIS	P. 20
LYRICS	P. 32



This recording has been made with the support of the
Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique).



Recording: Mantova, Basilica di Santa Barbara, 14-19 September 2025

Recording & artistic direction: Aline Blondiau

Editing: Aline Blondiau & Lambert Colson

Executive producer: Jérôme Lejeune

Booklet cover: © Joselito Verschaeve

Cover illustration: Giulio Cesare Procaccini (1574-1625), *The Coronation of the Virgin with Saints Joseph and Francis*, Los Angeles J. Paul Getty Museum

© The J. Paul Getty Museum

CLAUDIO MONTEVERDI

(1567-1643)

Vespro della beata Vergine (1610)

InALTO

Mailys de Villoutreys (MDV), Alice Focroulle (AF), Carine Tinney (CT): *soprano*

Mélodie Ruvio (MR), Bart Uvyn (BU): *alto*

Massimo Altieri (MA), Luca Cervoni (LC), Riccardo Pisani (RP), Roberto Rilievi (RR): *tenor*

Geoffroy Buffière (GB), Guillaume Olry (GO): *bass*

Marie Rouquié, Gabriel Grosbard: *violin*

Esther van der Eijk, Charlotte Gerbitz: *viola*

Ronan Kernoa: *bass violin* / Benoît Vanden Bemden: *violone*

Lambert Colson, Friederike Otto, Tim Meulenbeld: *cornett*

Guy Hanssen, Susanna Defendi, Bart Vroomen, Charlotte Van Passen: *trombone*

Marc Meisel, Joseph Rassam: *organ* / Christoph Sommer, *archlute* / Jonas Nordberg: *theorbo*

Lambert Colson: *direction*

with the participation of

Cappella di San Petronio di Bologna (gregorian)

Michele Vannelli: *direction*

CD I

1. Toccata seconda del primo tuono (Claudio Merulo) 3:21
2. Versiculum et Responsorium: *Deus, in adiutorium* (SSATTB) 1:58
3. Antifona: *Assumpta est Maria in Coelum*** 0:46
4. Psalmus I: *Dixit Dominus* (SSATTB) 7:45
CT, AF, MR, LC, RP, GB*
5. Concerto: *Nigra sum* (T) MA* 3:48
6. Antifona: *Maria Virgo*** 0:53
7. Psalmus II: *Laudate Pueri Dominum* (SSAATTBB) 6:11
CT, AF, BU, MR, MA, LC, GB, GO*
8. Concerto: *Pulchra es amica mea* (SS) MDV, AF* 3:45
9. Antifona: *Exaltata est*** 0:45
10. Psalmus III: *Laetatus sum* (SSATTB) 6:54
MDV, CT, MR, RP, LC, GB*
11. Concerto: *Duo Seraphim* (TTT) MA, LC, RP* 6:41
12. Antifona: *Post partum*** 0:54
13. Psalmus IV: *Nisi Dominus* (SATTB/SATTB) 4:21
14. Concerto: *Audi coelum* (prima pars: TT / seconda pars: SSATTB) 8:25
RP, LC*
15. Antifona: *Paradisi portae*** 0:53
16. Psalmus V: *Lauda Jerusalem* (SAB/T/SAB) 3:59
17. Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis 6:46

CD II

1. Capitulum: *In omnibus requiem quaesivi* RP* 0:29
2. Hymnus: *Ave Maris Stella* 7:49
Versus I: *Ave Maris Stella* (SSAATTBB)

Versus II: *Summen illud* (SATB) AF, BU, LC, GB*
 Versus III: *Solve vincla reis* (SATB) CT, MR, RP, GO*
 Versus IV: *Monstra te esse matrem* (S) BU*
 Versus V: *Virgo singularis* (S) MR*
 Versus VI: *Vitam praesta puram* (T) MA*
 Versus VII: *Sit laus Deo* (SSAAT'TBB)

3. Antifona al Magnificat: <i>Hodie Maria Virgo</i>	0:58
Magnificat	
4. <i>Magnificat anima mea Dominum</i> (SSATTB) MDV*	0:44
5. <i>Et exultavit</i> MA, LC*	1:14
6. <i>Quia respexit</i> RP*	1:56
7. <i>Quia fecit</i> GB, GO*	1:10
8. <i>Et misericordia</i> CT, AF, MR, RP, GB, GO*	2:19
9. <i>Fecit potentiam</i> BU,MR*	0:59
10. <i>Deposuit potentes</i> MA, LC, RP*	2:23
11. <i>Esurientes</i> MDV, CT*	1:28
12. <i>Suscepit Israel</i> AF, CT*	1:22
13. <i>Sicut locutus est</i> BU, MR*	1:01
14. <i>Gloria Patri</i> RP, LC*	2:13
15. <i>Sicut erat</i> (SSATTB)	1:52
16. Oratio: <i>Famulorum tuorum</i> RP*	0:53
17. <i>Canzon Septimi et Octavi Toni à 12</i> (Giovanni Gabrieli)	2:56
18. <i>Salve Regina à 5</i> (Giovanni Pierluigi da Palestrina)	5:52

*soloists / **Cappella di San Petronio di Bologna

Sources:

Claudio Monteverdi: *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ac Vesperae pluribus decantandae* (Amadino – Venezia, 1610)

Claudio Merulo: *Toccate d'intavolatura d'organo* (Verovio – Roma, 1598)

Giovanni Gabrieli: *Sacrae Symphoniae* (Gardano – Venezia, 1597)

Giovanni Pierluigi Palestrina: *Motettorum liber quintus* (Gardano – Roma, 1584)

Antiphonary:

Mantova, Archivio Storico Diocesano, Archivio di S. Barbara, codice corale 11, (Proprio dei Santi dal 29 giugno al 9 settembre), second half of the 16th century

Breviary:

Breviario di Santa Barbara, D. Nicolini – Venezia, 1583

The Graziadio Antegnati organ in the Basilica Palatina di Santa Barbara in Mantua

The organ was built by Graziadio Antegnati in 1565 in accordance with instructions given by Girolamo Cavazzoni, organist to the Duke of Gonzaga until 1577. Whilst the instrument had undergone various transformations from the 18th century onwards, research carried out at the start of this century by a team that included Damiano Rossi, Flavio Dassenno and Umberto Forni revealed that many of its original elements (including half of Antegnati's pipework, the windchest, etc.) had not been lost.

A full restoration was therefore possible and was entrusted to the workshop of Giorgio Carli. This was completed in 2006 and included the restoration of the instrument's original pitch (A3=465 Hz, a semitone above modern pitch), quarter comma meantone temperament, and the split sharp keys. The compass of the keyboard is C1 to F5, with the first octave being short (C-D-E-F-G-A-B flat...); this makes it possible to play in the lower octave in 16' or in 8' in the higher octave. The pedalboard is coupled, with a range from C1 to A2.

Specification: 1. Principale 16 / 2. Fiffaro / 3. Ottava / 4. Decimaquinta / 5. Decima nona / 6. Vigesima seconda / 7. Vigesima sesta / 8. Vigesima nona / 9. Trigesima terza / 10. Trigesima sesta / 11. Flauto in XIX / 12. Flauto in VIII



VESPRO DELLA BEATA VERGINE

By 1610, at the age of 43, with some 18-19 years under his belt as *maestro di capella* of both secular and sacred music at the court of Mantua under Duke Vincenzo Gonzaga, Claudio Monteverdi was exhausted by the incessant demands of the duke and his less-than-modest salary which barely allowed him to support his family. He had already published books of motets, canzonettas and sacred madrigals as a teenager, five books of madrigals (1587-1605), a book of *scherzi musicali* (1607), the opera *The Favola of Orfeo* (1607, publ. 1609), composed his second opera *Arianna* and a dramatic *Ballo delle ingrate* in 1608 for the wedding festivities of the duke's son, prince Francesco, as well as numerous other pieces, especially ballets and much sacred music that never reached publication and no longer survive. Sometime after the demanding wedding festivities, he conceived of publishing his first adult sacred print, a Mass and Vespers dedicated to the Virgin, with its earthly dedication to Pope Paul V, obviously to gain attention as a major composer of sacred music in the hope of finding ecclesiastical employment somewhere away from the capricious demands of a secular prince and dependent on a fixed annual schedule of feasts.

The collection of pieces in this print that constitute Monteverdi's Vespers of 1610, has a history of controversy ever since musicologists began writing about it in the 1920s. These controversies had their origin in two factors: 1) the absence of context, *i.e.* the dearth of knowledge about Italian Vespers music of the 16th and 17th centuries, and 2) the assumption that if the modern scholar couldn't understand baffling aspects of Monteverdi's print, then there must be errors within the print itself — Monteverdi's rubrics and its assemblage of pieces must not mean what they say and its order must either be random or erroneous. It has taken decades of research and hard work to develop that context and to come to the conclusion that Monteverdi and his publisher Amadino knew exactly what they were doing and need to be taken as given. It also took a reversal of attitude: from "if we as moderns don't understand the

print, the print must be faulty in the ways we don't understand it" to "if we don't understand the print, than our understanding is faulty, and we should do the hard work of trying to figure what we don't understand through exploration of its own context in its own time."

We can never have a perfect understanding, of course, but decades of study and publication in the vast repertoire of Italian 16th and 17th-century Vespers music, entirely unknown as recently as the early 1970s, allow me to advance my views with confidence that they represent far more closely the intent of Monteverdi and his publisher than the variety of theories that have been offered in the past, and to some extent continue to be offered

What is typically performed and recorded (in contrast to many musicological theories) as the Monteverdi Vespers of 1610 comprises a set of 13 pieces, plus an alternative Magnificat, that were assembled for publication under the rubric *Vespro della B. Vergine da concerto composto sopra canti fermi*. The term *da concerto* alerts the print's user to the modern style of the music — polyphonic works with a basso continuo for organ and/or other instruments in which there is variety of texture, voicing, rhythm and meter, in every large-scale piece as well as a basso continuo supporting a solo voice or few solo voices in the style derived from solo monody in the small-scale pieces. The large-scale pieces present the main musical elements of the liturgy for Vespers of the Virgin: opening response, five psalms, hymn and Magnificat (in two related versions). These are all based, in one way or another, on a cantus firmus as described in the rubric. These pieces were clearly written at different times as demonstrated by their conspicuous variety in tonality, voicing, textures, structure, instrumentation when there is any, and even notation. They were assembled in the order of the designated psalms for a Marian service especially for the 1610 print.

The small-scale pieces are not strictly liturgical, but constitute insertions into the liturgy, and only one, the *Sonata sopra Sancta Maria*, is based on a cantus firmus. Monteverdi calls these *sacri concentus* (more commonly called motets), which follow each of the psalms in the position where the post-psalm antiphon would occur in the liturgy. Because of their position in the print, they too fall under the *Vespro della B. Vergine da concerto* rubric, even though

four of them do not fulfill the remainder of the description of *composto sopra canti fermi*, which applies to all the other pieces. Officially, in the early 17th century, the fulfillment of the liturgy would have required the antiphons (in Gregorian chant) to be sung before the psalm and either after the psalm preceding the motet, or by a cleric said or sung (obviously quietly) simultaneously with the motet. The idea that choirmasters always strictly followed the official liturgy and its restrictions, however, is patently false. The official liturgy functioned as the Church's desideratum, which was manipulated in various ways by musicians in the act of performance. Liturgy as prescribed and liturgy as performed often differed from one another. Insertions into the liturgy such as Monteverdi's motets filled the function of added commentary on or explanation of the feast.

Thus, Monteverdi, in his *Vespro della B. Vergine*, provides the complete textual and musical apparatus for a full-scale performance of a Vespers service on any of the feasts of Mary. But what's more, he does so in a remarkable, unique way. A distinguishing feature of Monteverdi's sacred music is that he elaborates extensively and uniquely on the basic music materials needed for a musical presentation of a service. As he himself noted in his rubric, the liturgical elements of the collection are all based on a cantus firmus, but except for the hymn, *Ave maris stella* and the *Sonata sopra Sancta Maria*, these cantus firmi are psalm or Magnificat tones, consisting principally of repeated notes enunciating the syllables of the text, *i.e.*, they are quite static.

These static cantus firmi are given to a single voice or pair of voices in unison, contrasting with the elaborate polyphonic, few-voiced, or soloistic textures of the surrounding parts. This juxtaposition establishes a tension between the stasis of the chant and the dramatic dynamism of the other voices, which permeates the collection. It also establishes a tension between older tradition (the cantus firmi) and modern style in the other parts. By this time it was unusual for a composer to use a psalm or Magnificat tone in even one verse of a setting of such a text, and no one else of Monteverdi's generation uses a psalm or Magnificat chant throughout an entire piece. In the hymn *Ave maris stella*, the cantus firmus melody is presented in the

cantus part, which then serves as the basis of every verse, the first and last in duple time for eight-voice choir, the others in triple time, beginning with two for four voices by each of the two choirs, then shifting to monody for the internal verses, each with a different soloist. Interspersed between the verses are instrumental ritornelli, with instrumentation unspecified, creating an overall complex structure for a strophic hymn. In addition to Monteverdi's unique use of cantus firmi, the vocal writing, counterpoint, ornamentation, rhythmic interactions, and underlying structures are more elaborate and multifaceted than any other contemporary composer of sacred music, including the Gabriellis.

Likewise, the *sacri concentus*, in their recitatives, arioso soloistic style, and ornamentation surpass in sophistication the motets of most of his contemporaries. Much ornamentation at this time was improvised, but Monteverdi writes out his in detail. In the Magnificats he indicates organ registration instructions for every verse, as well as specific instrumentation instructions, both unique in the sacred repertoire of the period.

Because the *sacri concentus* are not strictly liturgical and are mentioned separately on the title page, some scholars have argued they don't belong in a Vespers service dedicated to the Virgin. However, their texts have either an implicit or traditional association with Mary or direct reference to her. The central motet, *Duo Seraphim*, is the most elaborate and the text around which the others are ordered in a theological explanation of the significance of Mary and feasts in her honor. These pieces begin with the solo motet *Nigra sum*, a text already associated with feasts of Mary in the liturgy, but making no mention of her. Rather, the text symbolizes the Catholic doctrine of the New Testament as the New Dispensation, or New Law, that replaces the Old Dispensation and Law of the Old Testament. *Pulchra es*, another text traditionally associated with the liturgy of the Virgin, for two soprano parts, speaks of an unnamed beautiful maiden, lovely as Jerusalem (which *Nigra sum* also references), but also terrifying as an army arrayed in the field. The identification of that anonymous maiden is implied in the central motet, *Duo Seraphim*, which directly juxtaposes the Old Dispensation by means of a text taken from Isaiah (6:3) set for two voices, to the New Dispensation by

means of a text from the first epistle of John (5:7) which celebrates the Trinity in three voices. Mary is not named in this text, but her role in Christian theology is implicit, for she is the vessel through which the transition from the Old Law to the Trinity of the New Law is effected. In the fourth motet a solo tenor worshipper asks who this maiden is, to be answered by a second tenor in echo, suggesting a voice from Heaven, that she is Mary. Having finally been identified, a crowd of five more voices joins the tenor invoking her in communal prayer. Now that we know the identity behind the sequence of texts, the *Sonata sopra Sancta Maria*, employs a solo voice simply and repeatedly asking for her intervention with God in support of humanity (“Holy Mary, pray for us”) to the accompaniment of a virtuoso sonata of instruments. The progressive theological revelation of the five motets is cast in a palindromic symmetrical sequence of one, two, three, two and one solo voices. Such an abstract underlying structure is typical of Monteverdi in lengthy pieces, or, in this case, sequence of pieces, already by this time in his career.

In his 1610 print, Monteverdi presents the primary liturgical textual elements of a complete Vespers service for feasts of the Virgin together with a series of motets explaining the background and rationale for the Church’s calendar of her feasts. But for listeners, the musical interpretations with which Monteverdi clothes his texts are the primary focus of attention as he assembles the most elaborate and sophisticated musical structures and few-voiced settings of his era in a magnificent and moving whole that never ceases to awe audiences with their beauty and splendor—characteristics of Mary herself that are so often cited in Catholic theology and rendered visually in paintings from medieval times to the present day.

JEFFREY KURTZMAN

Itinerary of a reconstruction

It was in June 2022 that I received a phone call from Jan Van den Borre, artistic director of the MA Festival in Bruges, with a proposal that I and InAlto should close the 2023 festival with Monteverdi's *Vespers*. I then threw myself into an in-depth study of a work that I thought I knew well, diving yet again into every available recording of the work and attempting to document the fascinating process of how interpretations take root and develop.

What are we really performing when we perform Monteverdi today?

All the outward signs of familiarity are there: the work has been extensively recorded, discussed, taught, and performed. And yet, behind this seeming clarity, I slowly came to the conclusion that we were dealing with a work whose current form is perhaps simply the result of a performance history instead of its point of origin.

The Ship of Theseus, also known as Theseus's paradox, is a classic thought experiment concerning the concept of identity: it involves imagining a ship in which every component is gradually replaced until none of the original parts remain. We must then ask, inevitably, if it is still the same ship or a different one I'm now going to use this paradox in an attempt to reflect on Monteverdi's *Vespers* today. Plutarch presented the paradox in its essence: does the continuity of an object rest on the permanence of its matter or on the permanence of its form? Thomas Hobbes radicalised the argument and introduced a second level of complexity: if the original elements of a ship are preserved to rebuild another ship elsewhere, which of the two can legitimately claim to be the original ship? This philosophical digression is not simply an analogy; I find, indeed, that it offers a particularly relevant conceptual framework for thinking about the situation of historically informed performance: we have an object whose successive transformations were motivated by a desire for fidelity but which have ultimately profoundly redefined its very identity.

In the case of the *Vespers*, what we term an interpretative tradition functions exactly like this process of replacement. Each generation deems certain elements to be inappropriate, outdated, or insufficiently informed, and replaces them: revised instrumentation, modified

instruments, rethought tempi, an enriched or reduced continuo, and a redefined dramaturgy. The accumulation of these various elements produces a phenomenon that we can describe as a layered interpretative tradition.

What had been intended to make the work more ‘authentic’ ultimately results in a new work, one whose coherence no longer stems from Monteverdi himself, but from the history of its performances.

The antiphons within the liturgical structure of Vespers are not incidental elements but modal and theological anchors. They structure the relationship between the psalms, establish semantic fields and give the service a specific coherence — usually that of a particular feast day.

This constraint, however, has gradually been abandoned in many contemporary versions. The very real difficulty — which has been extensively documented by Jeffrey Kurtzman — of finding antiphons that correspond precisely to the mode of each psalm often leads to a preference for pragmatic solutions: the choice of antiphons that are compatible, which are either coherent in terms of sound or which simply function well within a concert context. A practical solution such as this, however, has profound consequences as it undermines the liturgical unity of the work. We then witness an almost imperceptible transformation of the structure itself: what was once part of a clearly defined service becomes a patchwork. The theological framework dissolves in favour of an aesthetic logic, and the work as a whole tends to function as an implicit synthesis of the Marian feasts of several Marian Feasts, such as the Assumption or the Immaculate Conception; it is as if their distinctions, although constituent with the liturgical calendar, were losing their relevance.

It is at this point that the analogy with Theseus’s ship becomes clear. These transformations do not stem from a desire to break with the past, but rather are driven by a desire for coherence, clarity, and even fidelity — in other words, by a desire to preserve the work by making it accessible today. With each alteration, however, it is the object itself that is redefined. Faced with this situation, I found it necessary to change this approach. Rather than prolonging this process of replacement indefinitely — as if one could recover an original form panel by panel

— I chose to accept its irreversible nature and replace restoration with reconstruction.

There is no longer a question of preserving an inherited object, but rather of returning to the conditions that make that object possible.

It is with this in mind that this version focuses on a specific feast — the Assumption of the Virgin — and is placed exclusively within a Mantuan context. The plainchants, most probably performed by the entire choir of the basilica (some sixty singers!) on major feast days, are here entrusted to the Cappella di San Petronio of Bologna under Michele Vanelli. The plainchants that we chose and their arrangement within the liturgy are based on an antiphonary and a breviary from the late 16th century kept in the archives of the Diocese of Mantua, in the immediate vicinity of the Palatine Basilica.

These choices do not form a simple documentary context: they underpin the liturgical coherence of the work as a whole.

It is no longer a question of adapting the work to our habits, but of delving beneath the layers of interpretation to attempt to rediscover what might be called its operational essence. The entire body of work presented here was set out from this point of view.

We begin with the form: Jeffrey Kurtzmann's research radically shifts our understanding of Vespers, showing that the work's structure is not a compilation but a construction. The *sacri concentus* (*Nigra sum*, *Pulchra es*, *Duo Seraphim*, *Audi coelum*, *Sonata*) follow their own logic that is independent of the psalm sequence and is structured according to a progression that is both musical and theological. Banchieri's *Conclusioni nel suono dell'organo* (1609) has also guided us in how the service is conducted, in particular his instruction that a toccata must be performed *avanti il vespro*. We have therefore chosen a toccata by Claudio Merulo, which is matched by a *Canzon* by Giovanni Gabrieli from the 1597 collection and placed after the Magnificat and the *oratio*. These two pieces are written in the first mode and thus contribute to the modal coherence of the whole.

These reflections were accompanied by a re-examination of the forces used and the acoustic setting. Monteverdi's work, fascinating and flamboyant, has often inspired a kind of expansion

of the ensemble used in modern performances, with large choirs, an enriched continuo, and the addition of instruments not found in the score. Monteverdi's later association with the Basilica di San Marco in Venice has largely fuelled this vision of grandeur. A reference on the work's title page — *ad sacella sive Principum Cubicula accomodata* — nonetheless suggests a very different scale, one suited to a chapel or to ducal chambers.

The version presented here reflects this concept. It adheres strictly to Monteverdi's own specifications with one singer per part and employs an instrumental ensemble faithful to the score. The work was recorded in the Basilica Palatina di Santa Barbara in Mantua and unfolds within a space closely linked to this context. The combined use of the historic organ (Graziadio Antegnati, 1565) and the copy of the Cipri organ (1578) from Monte San Giovanni (Nicola Ferroni, 2022) profoundly alters the ensemble's dynamic logic: the registrations, particularly those specified by Monteverdi in the Magnificat, become structural elements and thus contribute to the articulation of the musical discourse.

Another crucial point lay in taking the fundamental parameters of musical composition into account: the tactus, proportions and transposition. These elements do not fall within the scope of interpretation in the modern sense, but rather define the very nature of the musical work.

The tactus and the proportions determine not only the tempo, but also the internal hierarchy of musical time — the way in which musical events relate to one another. Using the system of proportions as practised in Monteverdi's time often provides a decisive guide for determining the tactus. A first illuminating example can be found in the interplay between the tutti passages and the instrumental ritornelli of the responsory *Deus in adiutorium meum intende*; the ritornelli are very clearly structured in a 3:2 proportion known as the *sesquialtera*. The tactus, understood as the fundamental pulse, remains unchanged and continues to be based on the *semibrevis*; only its subdivision changes, shifting from a binary division to a ternary one. The result is a broad, solemn and measured ternary rhythm that is far removed from any dancing dynamism. For this interplay of proportions to retain its full clarity and coherence,

it is essential that the binary sections retain a certain liveliness, a necessary condition for the perception of the rhythmic transformation.

A second example can be found in the *Sonata sopra Sancta Maria*. A close examination of the basso continuo part is particularly revealing here, as the cantus firmus is placed in the bass line. Despite changes in proportion that affect the surrounding texture, the cantus firmus itself always remains stable. This consistency in the rhythmic articulation of the prayer addressed to the Virgin Mary calls for a precise adherence to the historical proportional relationships. Here again we find a *sesquialtera* (3/2), and its equivalent in crotchet notation, confirming the structural role of these proportions in the temporal organisation of the work.

To ignore this data or to subordinate it to an intuitive perception is to sever the music from the system within which it operates.

The *chiavette* system — as described extensively by numerous theoretical and practical sources from the late 16th and early 17th centuries — has been thoroughly documented by Andrew Parrott on the basis of a particularly extensive and consistent body of evidence. These sources describe transposition practices — most often by a fourth — which profoundly reconfigure every aspect of the acoustic structure, including vocal ranges, instrumental idioms and overall balance.

The metaphor of Theseus's ship reaches its limits in this context and transcends them. It is no longer simply a question of knowing whether the object has changed its identity, but of asking oneself what there is within that object that is still capable of producing meaning.

The approach I have endeavoured to adopt in this version might well be this: not to seek to preserve the boat as it appeared to us, but to reconstruct an object capable of sailing according to the principles that define it. The result may give the impression of something new — but this innovation does not stem from a desire to invent, but rather from an effort to achieve coherence. It is not a question of claiming to possess an absolute truth, but of seeking to suspend the accumulated layers of interpretation in an attempt to reconfigure the problem at its root.

The recording in the Palatine Basilica of Santa Barbara in Mantua naturally made use of the historic organ at the very heart of the liturgical setting. We chose, however, not to place all of the musicians solely in the gallery. Some will no doubt find this surprising in the name of a certain spatial orthodoxy, but there were several practical considerations that led to this decision. Very real constraints of space and balance made a layout situated exclusively at the upper level difficult; the most important factor of all, however, was that sound recording introduces a fundamental parameter that did not exist in the early 17th century: the mediation of the sound via the microphone. Our desire to reproduce a clear and lively balance for the listener meant that we had to rethink the placing of the musicians within the space, most notably by bringing certain sound sources closer to the listening point.

This arrangement is by no means out of step with historical practice. In venues such as St Mark's Basilica in Venice, *palchetti* — intermediate podia placed between the floor and the galleries — were used to distribute the musicians across different levels of the building in order to achieve the spatial effects and musical dialogue characteristic of polychoral composition. It is in this spirit that we have also utilised the floor space — the area surrounding the second organ in particular — as an extension of the arrangement rather than a departure from a supposedly fixed model.

Taking both fidelity to the source material and the constraints of recording into account, our approach seeks not so much to fix a hypothetically 'correct' arrangement as to rediscover its underlying principle: a conception of space in the service of sound. In other words, it is not so much a matter of reproducing an image as of recreating a listening experience in which the soundscapes, their distances and their balances become perceptible.

I would like to extend my warmest thanks to everyone who made this recording possible: Jan Van den Borre, for the initial spark; Jeffrey Kurtzman, Licia Mari and Don Massimiliano Cenzato for their generous advice and access to sources; Monsignor Giancarlo Manzoli and Umberto Forni for opening the doors of the Basilica of Santa Barbara to us and allowing us to use the magnificent Antegnati organ.

To record this work under these conditions — whilst constantly bearing in mind the profound significance of the text and the ritual it embodies, without a conductor in the traditional sense, which allowed for a deep rapport between the musicians, and amidst the exceptional acoustics of Santa Barbara — was an experience of rare intensity for all of us. I hope that the listener, in turn, will be able to sense some of that resonance.

LAMBERT COLSON

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

Lambert Colson © Martin Chiang



VESPRO DELLA BEATA VERGINE

En 1610, à l'âge de 43 ans, après avoir occupé pendant une petite vingtaine d'années le poste de *maestro di capella* chargé de la musique à la cour du duc Vincent Gonzague de Mantoue, Claudio Monteverdi est épuisé par les exigences incessantes du duc et par son salaire, qui lui permet à peine de subvenir aux besoins de sa famille. Depuis son adolescence, il a publié des recueils de motets, de canzonettas et de madrigaux sacrés, cinq recueils de madrigaux (1587-1605), un recueil de *scherzi musicali* (1607), l'opéra *L'Orfeo* (1607, publ. 1609), a composé son deuxième opéra *Arianna* et un *Ballo delle ingrate* dramatique pour les festivités de mariage du fils du duc, le prince François, en 1608 ainsi que de nombreuses autres pièces, notamment des ballets et de la musique sacrée, jamais publiés et qui n'ont pas été conservés. Quelque temps après les éprouvantes festivités du mariage, il a l'idée de publier un premier ouvrage sacré destiné à un public adulte, une messe et des vêpres dédiées à la Vierge, avec une dédicace au pape Paul V, manifestement pour se faire remarquer en tant que compositeur majeur de musique sacrée dans l'espoir de trouver un emploi ecclésiastique loin des exigences capricieuses du prince et qui reposerait sur un calendrier fixe.

La collection de pièces figurant dans ce recueil, à savoir les *Vêpres* de 1610, suscite la controverse depuis que les musicologues ont commencé à s'y intéresser dans les années 1920. Deux éléments en sont la cause : l'absence de contexte, c'est-à-dire le manque de connaissances sur la musique des vêpres italiennes des XVI^e et XVII^e siècles, et l'hypothèse selon laquelle si les chercheurs modernes ne parviennent pas à comprendre certains aspects de l'édition originale, c'est qu'il doit y avoir des erreurs : les intitulés de Monteverdi et l'assemblage des pièces ne doivent pas signifier ce qu'ils semblent dire, et leur ordre doit être aléatoire, sinon erroné. Il faudra des décennies de recherches et de travail acharné pour établir ce contexte et parvenir à la conclusion que Monteverdi et son éditeur Amadino savaient exactement ce qu'ils faisaient. Il faudra également un changement d'attitude : ne plus penser que « si nous,

aujourd'hui, ne comprenons pas l'édition, c'est qu'elle doit être erronée », mais que « si nous ne comprenons pas l'édition, c'est que notre approche est erronée et que nous devons tâcher de saisir le contexte de l'époque ».

Nous ne parviendrons bien sûr jamais à une compréhension parfaite, mais des décennies de recherches et de publications consacrées au vaste répertoire de la musique des vêpres italiennes des XVI^e et XVII^e siècles, qui était encore totalement inconnu au début des années 1970, me permettent d'avancer mes thèses avec la certitude qu'elles reflètent bien plus fidèlement l'intention de Monteverdi et de son éditeur que les diverses théories qui ont été formulées par le passé et qui, dans une certaine mesure, continuent de l'être.

Ce qui est généralement joué et enregistré (à l'encontre de ce qu'avancent de nombreuses théories musicologiques) sous le nom de *Vêpres* de 1610 consiste en un ensemble de treize pièces et un magnificat alternatif, qui ont été rassemblés pour la publication sous le titre de *Vespro della B. Vergine da concerto composto sopra canti fermi*. Le terme « *da concerto* » attire l'attention du lecteur sur le style moderne de la musique : des œuvres polyphoniques avec une basse continue pour l'orgue et/ou d'autres instruments présentant une variété de textures, d'harmonisations, de rythmes et de mesures, que ce soit dans les pièces de grande envergure ou dans celles où seule la basse continue accompagne une ou plusieurs voix solistes dans un style dérivé de la monodie. Les pièces de grande envergure présentent les principaux éléments musicaux de la liturgie des Vêpres de la Vierge : répons d'ouverture, cinq psaumes, hymne et magnificat (en deux versions apparentées). Toutes sont basées, d'une manière ou d'une autre, sur un *cantus firmus* tel que décrit dans l'intitulé. Ces pièces ont manifestement été composées à des époques différentes, comme en témoigne leur grande variété en matière de tonalité, de voix, de textures, de structure, d'instrumentation (le cas échéant) et même de notation. Pour l'édition de 1610, elles ont été rassemblées dans l'ordre des psaumes conçus pour l'office marial.

Les plus petites pièces ne sont pas strictement liturgiques, mais constituent des insertions dans la liturgie, et seule l'une d'entre elles, la *Sonata sopra Sancta Maria*, est basée sur un *cantus firmus*. Monteverdi qualifie ces pièces de *sacri concentus* (ou motets), et elles se placent après

chacun des psaumes, où se trouvait l'antienne post-psalmique dans la liturgie. En raison de leur position dans la partition, elles relèvent elles aussi de l'intitulé *Vespro della B. Vergine da concerto*, même si quatre d'entre elles ne répondent pas au reste de la description, « *composto sopra canti fermi* », qui s'applique à toutes les autres pièces. Au début du XVII^e siècle, le respect de la liturgie aurait exigé que les antiennes (en chant grégorien) soient chantées avant le psaume, puis soit après le psaume précédant le motet, soit simultanément avec le motet, récitées ou chantées (évidemment à voix basse) par un clerc. Cependant, l'idée selon laquelle les maîtres de chœur suivaient toujours strictement la liturgie et ses restrictions est manifestement fausse. La liturgie officielle représentait le *desideratum* de l'Église, et les musiciens l'adaptaient de diverses manières. La liturgie prescrite et la liturgie telle qu'elle était exécutée différaient souvent. Des insertions dans la liturgie comme les motets de Monteverdi faisaient fonction de commentaire ou d'explication.

Ainsi, dans ses *Vespro della B. Vergine*, Monteverdi fournit l'appareil textuel et musical complet nécessaire à l'exécution intégrale d'un office de vêpres de n'importe quelle fête mariale. Mais surtout, il le fait d'une manière remarquable et unique, notamment par le fait qu'il développe de façon originale les éléments musicaux requis pour l'encadrement musical d'un office. Comme il le note lui-même dans l'intitulé, les éléments liturgiques du recueil sont tous basés sur un *cantus firmus*, mais à l'exception de l'hymne *Ave Maris Stella* et de la *Sonata sopra Sancta Maria*, ces *cantus firmi* sont des tons de psaume ou de magnificat composés principalement de notes répétées énonçant les syllabes du texte, c'est-à-dire qu'ils sont assez statiques.

Ces *cantus firmi* statiques sont confiés à une seule voix ou à un duo chantant à l'unisson, contrastant ainsi avec les textures polyphoniques élaborées des autres parties, chantées par une ou plusieurs personnes. Cette juxtaposition crée une tension entre l'immobilité du *cantus firmus* et le dynamisme dramatique des autres voix, tension qui imprègne l'ensemble du recueil. Elle établit également une tension entre la tradition ancienne (le *cantus firmus*) et le style moderne des autres parties. À cette époque, il était inhabituel qu'un compositeur utilise un ton de psaume ou de magnificat, ne serait-ce que dans un seul verset de la mise en musique

d'un tel texte, et chez aucun autre compositeur de la génération de Monteverdi on ne trouve un psaume ou un magnificat utilisé tout au long d'une pièce. Dans l'hymne *Ave maris stella*, la mélodie du *cantus firmus* est présentée à la partie de *cantus*, qui sert ensuite de base à chaque verset : le premier et le dernier, en binaire, sont destinés à un chœur à huit voix ; les autres, en ternaire, commencent par deux parties à quatre voix pour chacun des deux chœurs puis passent à la monodie pour les versets intermédiaires, chacune avec un soliste différent. Des ritournelles instrumentales, dont l'instrumentation n'est pas précisée, s'intercalent entre les versets, créant une structure globale complexe pour une hymne strophique. Outre l'utilisation unique que fait Monteverdi du *cantus firmus*, l'écriture vocale, le contrepoint, l'ornementation, les interactions rythmiques et les structures sous-jacentes sont plus élaborés et plus variés que chez tout autre compositeur contemporain de musique sacrée, y compris les frères Gabrieli.

De même, les *sacri concentus*, par leurs récitatifs, leur style *arioso* soliste et leurs ornements, surpassent en raffinement les motets de la plupart de ses contemporains. À cette époque, la plupart des ornements sont improvisés, mais Monteverdi les note en détail. Dans les magnificats, il donne pour chaque verset des instructions de registration d'orgue et d'instrumentation, deux éléments uniques dans le répertoire sacré de l'époque.

Les *sacri concentus* n'étant pas strictement liturgiques et étant mentionnés séparément sur la page de titre, certains chercheurs ont avancé qu'ils n'avaient pas leur place dans un office de vêpres dédié à la Vierge. Cependant, leurs textes soit présentent un lien implicite ou traditionnel avec Marie, soit lui font directement référence. Le motet central, *Duo Seraphim*, est le plus élaboré et le texte autour duquel les autres s'articulent, dans une explication théologique de l'importance de Marie et des fêtes en son honneur. La première de ces pièces est le motet solo *Nigra sum*, dont le texte est associé aux fêtes de Marie dans la liturgie, mais qui ne la mentionne pas. Le texte symbolise plutôt la doctrine catholique du Nouveau Testament comme Nouvelle Alliance, ou Nouvelle Loi, qui remplace l'Ancienne Alliance ou Loi de l'Ancien Testament. *Pulchra es*, un autre texte traditionnellement associé à la liturgie de la Vierge, pour deux sopranos, évoque une jeune fille sans nom mais d'une grande beauté, aussi ravissante que Jérusalem (à laquelle *Nigra*

sum fait également référence), mais aussi terrifiante qu'une armée en ordre de bataille. L'identité de cette jeune fille anonyme est suggérée dans le motet central, *Duo Seraphim*, qui juxtapose l'Ancienne Alliance, avec un texte tiré d'Isaïe (6, 3) mis en musique pour deux voix, à la Nouvelle, avec un texte tiré de la première épître de Jean (5, 7) qui célèbre la Trinité à trois voix. Marie n'est pas nommée dans ce texte, mais son rôle dans la théologie chrétienne est implicite, car elle est le vecteur par lequel s'opère la transition de l'Ancienne Loi à la Trinité de la Nouvelle Loi. Dans le quatrième motet, un ténor soliste demande qui est cette jeune fille, et un deuxième ténor lui répond en écho, comme une voix venue du Ciel, qu'il s'agit de Marie. Une fois son identité révélée, cinq voix supplémentaires se joignent au ténor pour l'invoquer dans une prière collective. Maintenant que nous savons qui se cache derrière la jeune fille, la *Sonata sopra Sancta Maria* fait appel à une voix soliste qui, de manière simple et répétée, implore l'intervention de Marie auprès de Dieu en faveur de l'humanité (« Sainte Marie, priez pour nous ») avec l'accompagnement d'une sonate instrumentale virtuose. La révélation théologique progressive des cinq motets s'inscrit dans une séquence palindromique symétrique d'une, deux, trois, deux et une voix solistes. Une telle structure est typique de Monteverdi dans ses pièces longues, ou, comme ici, dans ses séries de pièces, déjà à ce stade de sa carrière.

Dans son édition en 1610, Monteverdi présente les principaux éléments textuels liturgiques d'un office complet de vêpres pour les fêtes mariales accompagnés d'une série de motets expliquant le contexte et la raison d'être de ces fêtes. Mais ce sont les interprétations musicales dont Monteverdi habille ses textes qui retiennent l'attention des auditeurs, car il assemble les structures musicales les plus élaborées et les arrangements les plus sophistiqués en un ensemble magnifique et émouvant qui ne cesse d'émerveiller par sa beauté et sa splendeur, qui sont aussi les caractéristiques de Marie, si souvent citées dans la théologie catholique et représentées dans les tableaux depuis le Moyen Âge.

JEFFREY KURTZMAN

TRADUCTION: CATHERINE MEEÛS

sont jugés inappropriés, dépassés ou insuffisamment informés et sont remplacés : effectifs repensés, instruments modifiés, tempi révisés, continuo enrichi ou épuré, dramaturgie redéfinie. L'accumulation de ces différents éléments produit un phénomène de sédimentation.

Ce qui devait rendre l'œuvre plus « authentique » finit alors par produire un nouvel objet, dont la cohérence tient non plus à Monteverdi lui-même, mais à l'histoire de ses interprétations.

Dans la logique liturgique des *Vêpres*, les antiennes ne sont pas des éléments accessoires, mais des points d'ancrage modaux et théologiques. Elles organisent le rapport entre les psaumes, déterminent des champs de signification et inscrivent l'office dans une cohérence spécifique – celle d'une fête donnée.

Or, dans de nombreuses versions contemporaines, cette contrainte est progressivement abandonnée. La difficulté – réelle, et largement documentée par Jeffrey Kurtzman – de trouver des antiennes correspondant précisément au ton de chaque psaume conduit souvent à privilégier des solutions pragmatiques : choix d'antiennes « compatibles », cohérentes d'un point de vue sonore, ou simplement « efficaces » dans le cadre du concert. Mais cette résolution pratique entraîne des conséquences profondes. Elle désagrège l'unité liturgique de l'œuvre. On assiste alors, presque imperceptiblement, à une transformation du dispositif lui-même : ce qui relevait d'un office bien identifié devient un assemblage. Le cadre théologique se dissout au profit d'une logique esthétique, et l'ensemble tend à fonctionner comme une synthèse implicite de différentes fêtes mariales – Assomption, Immaculée Conception –, comme si ces distinctions, pourtant constitutives du calendrier liturgique, perdaient leur pertinence.

C'est à ce point que l'analogie avec le bateau de Thésée prend toute sa force. Car ces transformations ne procèdent pas d'une volonté de rupture. Elles sont au contraire motivées par un désir de cohérence, de lisibilité, voire de fidélité – autrement dit par une volonté de préserver l'œuvre en la rendant praticable aujourd'hui. Mais, de correction en correction, c'est l'objet lui-même qui se trouve redéfini.

Face à cette situation, il m'a semblé nécessaire de repenser la posture adoptée. Plutôt que de prolonger encore ce processus de remplacement – comme si l'on pouvait,

planche après planche, retrouver une forme originelle –, j’ai choisi d’en assumer le caractère irréversible : ne pas restaurer, mais reconstruire. Il ne s’agit plus de préserver un objet hérité, mais de revenir aux conditions qui rendent cet objet possible.

C’est dans cette optique que la présente version met l’accent sur une célébration spécifique – celle de l’Assomption de la Vierge – replacée dans un cadre exclusivement mantouan. Le plain-chant, probablement interprété par l’ensemble des chanoines de la basilique (près de soixante personnes !) lors des grandes fêtes, est ici confié à la Cappella de San Petronio de Bologne dirigée par Michele Vanelli. Leur sélection ainsi que l’organisation liturgique reposent sur un antiphonaire et un bréviaire de la fin du XVI^e siècle, conservés dans les archives diocésaines de Mantoue, à proximité immédiate de la basilique palatine.

Ce choix ne relève pas d’un simple contexte documentaire : il fonde la cohérence liturgique de l’ensemble. Il ne s’agit plus d’ajuster l’œuvre à nos habitudes, mais de remonter au-delà de la sédimentation interprétative pour tenter d’en retrouver ce que l’on pourrait appeler l’essence opératoire. C’est à partir de là que s’articule l’ensemble du travail présenté ici.

La forme, d’abord : les recherches de Jeffrey Kurtzmann refondent radicalement notre compréhension des *Vêpres*. Elles montrent que l’organisation du recueil n’est pas un assemblage, mais une construction. Les *sacri concentus* (*Nigra Sum*, *Pulchra Es*, *Duo Seraphim*, *Audi Coelum*, *Sonata*) suivent une logique propre, indépendante de la succession des psaumes et structurée selon une progression à la fois musicale et théologique. Banchieri (*Conclusioni nel suono dell’organo*, 1609) nous guide par ailleurs dans la conduite de l’office. Il indique notamment qu’une *toccata* doit être exécutée *avanti il vespro*. Nous avons choisi, dans cet esprit, une *toccata* de Claudio Merulo, à laquelle répond une *canzon* de Giovanni Gabrieli issue de la collection de 1597, placée après le *Magnificat* et l’*Oratio*. Ces deux pièces, écrites dans le premier ton, participent ainsi à la cohérence modale de l’ensemble.

Cette réflexion s’est également accompagnée d’un travail sur les effectifs et le cadre sonore. L’œuvre de Monteverdi, fascinante et flamboyante, a souvent suscité, dans ses réalisations modernes, une forme d’expansion des forces : grands chœurs, enrichissement du continuo,

ajout d'instruments absents de la partition. Le lien ultérieur de Monteverdi avec San Marco a largement nourri cet imaginaire monumental.

Or, une mention en page de titre – « *ad sacella sive Principum Cubicula accomodata* » – suggère une tout autre échelle : celle de la chapelle, de la chambre des princes.

La version présentée ici s'inscrit dans cette tension. Elle suit strictement les effectifs indiqués par Monteverdi, avec un chanteur par partie, et adopte un *instrumentarium* conforme à la partition. Enregistrée dans la basilique palatine Santa Barbara de Mantoue, elle se déploie dans un espace étroitement lié à ce contexte. L'utilisation conjointe de l'orgue historique (Graziadio Antegnati, 1565) et de la copie de l'orgue Cipri (1578) de Monte San Giovanni (Nicola Ferroni, 2022) modifie en profondeur la logique dynamique de l'ensemble : les registrations, notamment celles précisées par Monteverdi pour le *Magnificat*, deviennent des éléments structurels, participant à l'articulation du discours.

Un point décisif réside enfin dans la prise en compte des paramètres fondamentaux de l'écriture : le *tactus*, les proportions et la transposition. Car ces éléments ne relèvent pas de l'interprétation au sens moderne du terme. Ils définissent la nature même de l'objet musical.

Le *tactus* et les proportions ne déterminent pas seulement la vitesse, mais aussi la hiérarchie interne du temps musical – la manière dont les événements existent les uns par rapport aux autres. La prise en compte du système de proportions tel qu'il était pratiqué à l'époque de Monteverdi constitue souvent un guide décisif pour la détermination du *tactus*. Un premier exemple éclairant se trouve dans l'enchaînement entre les passages en tutti et les ritournelles instrumentales du répons *Deus in adiutorium meum intende*. Ces dernières s'inscrivent très nettement dans une proportion de 3 pour 2 – la *sesquialtera*. Le *tactus*, entendu comme pulsation fondamentale, demeure inchangé et continue de reposer sur la *semibrevis* (la ronde) ; seule sa subdivision évolue, passant d'une division binaire à une division ternaire. Il en résulte un ternaire ample, grave et mesuré, très éloigné de toute dynamique dansante. Pour que ce jeu de proportions conserve toute sa lisibilité et sa cohérence, il est essentiel que les sections en binaire gardent une certaine vivacité, condition nécessaire à la perception de la transformation rythmique.

Un deuxième exemple peut être observé dans la *Sonata sopra Sancta Maria*. L'examen de la partie de basse continue y est particulièrement révélateur, puisque le *cantus firmus* s'y superpose à la ligne de basse. Malgré les changements de proportions qui affectent l'écriture environnante, le *cantus firmus*, lui, demeure rigoureusement stable. Cette constance dans l'énonciation rythmique de la prière adressée à la Vierge invite à respecter avec précision les rapports proportionnels historiques. On retrouve ici, à nouveau, une *sesquialtera* (3/2) et son double en notation noire, confirmant le rôle structurant de ces proportions dans l'organisation temporelle de l'œuvre.

Ignorer ces données, ou les subordonner à une perception « intuitive », revient à désolidariser la musique de son système. Le système des *chiavette*, tel qu'il est abondamment attesté par de nombreuses sources théoriques et pratiques de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, a été largement documenté par Andrew Parrott à partir d'un corpus particulièrement étendu et convergent. Ces sources décrivent des pratiques de transposition – le plus souvent à la quarte – qui reconfigurent en profondeur l'ensemble du dispositif sonore : tessitures vocales, idiomatisme instrumental, équilibre global.

C'est dans ce contexte que la métaphore du bateau de Thésée trouve sa limite – et son dépassement. Car il ne s'agit plus seulement de savoir si l'objet a changé d'identité, mais de se demander ce qui, dans cet objet, est encore capable de produire du sens.

Le geste que j'ai cherché à mettre en œuvre dans cette version pourrait alors se formuler ainsi : ne pas chercher à conserver le bateau tel qu'il nous est apparu, mais reconstruire un objet capable de naviguer selon les principes qui le définissent. Ce qui en résulte peut donner l'impression d'une nouveauté – mais une nouveauté qui ne procède pas d'un désir d'inventer, plutôt d'un effort de cohérence. Il ne s'agit pas de prétendre à LA vérité, mais de chercher à suspendre la sédimentation pour tenter de reconfigurer le problème à sa racine.

L'enregistrement dans la basilique palatine de Santa Barbara à Mantoue s'est naturellement appuyé sur l'orgue historique, au cœur même du dispositif liturgique. Cependant, nous avons fait le choix de ne pas concentrer l'ensemble des musiciens uniquement en tribune. Certains

s'en étonneront sans doute, au nom d'une forme d'orthodoxie spatiale. Mais cette décision répond à plusieurs réalités. D'une part, des contraintes très concrètes d'espace et d'équilibre rendaient difficile une disposition exclusivement en hauteur. D'autre part – et surtout –, la question de la prise de son introduit un paramètre fondamental qui n'existait pas au début du XVII^e siècle : celui de la médiation par le microphone. Chercher à restituer une balance lisible et vivante pour l'auditeur implique nécessairement de repenser l'inscription des musiciens dans l'espace, en rapprochant notamment certaines sources du point d'écoute.

Ce déplacement n'est pas pour autant étranger aux pratiques historiques. Dans des lieux comme la basilique San Marco de Venise, l'utilisation de *palchetti* – espaces intermédiaires entre le sol et les tribunes – permettait précisément de répartir les musiciens à différents niveaux de l'édifice, afin de servir les effets de spatialisation et de dialogue propres à l'écriture polychorale. C'est dans cet esprit que nous avons investi également l'espace au sol, notamment autour d'un second orgue, comme une extension du dispositif plutôt que comme une entorse à un modèle supposé fixe.

Entre fidélité aux sources et contraintes de l'enregistrement, notre démarche cherche moins à figer une hypothétique disposition « correcte » qu'à retrouver ce qui en constitue le principe : une pensée de l'espace au service du son. Autrement dit, il ne s'agit pas tant de reproduire une image que de restituer une écoute où les plans sonores, leurs distances et leurs équilibres deviennent perceptibles.

Je souhaite adresser mes plus chaleureux remerciements à toutes les personnes qui ont rendu cet enregistrement possible : Jan Van den Borre, pour l'étincelle initiale ; Jeffrey Kurtzman, Licia Mari et Don Massimiliano Cenzato, pour la générosité de leurs conseils et l'accès aux sources ; monseigneur Giancarlo Manzoli et Umberto Forni, pour nous avoir ouvert les portes de la basilique Santa Barbara et offert l'accès au clavier du magnifique orgue Antegnati.

Enregistrer cette œuvre dans ces conditions – en gardant constamment en vue la signification profonde du texte et du rite qu'il porte, sans direction au sens traditionnel du



terme, permettant une grande connivence entre les musiciens et au cœur de l'acoustique exceptionnelle de Santa Barbara – a été pour nous tous une expérience d'une rare intensité. J'espère que l'auditeur pourra, à son tour, en percevoir quelque résonance.

LAMBERT COLSON

2. Versiculum et Responsorium
Deus in adjutorium (Ps. 69 (70))

Deus, in adjutorium meum intende

Deus, in adjutorium meum intende:
Domine, ad adjuvandum me festina.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in sæcula sæculorum. Amen.
Alleluja.

3. Antifona
Assumpta est Maria in cœlum

Assumpta est Maria in cœlum

Assumpta est Maria in coelum:
gaudent angeli, Laudantes benedicunt Dominum.

4. Psalmus
Dixit Dominus (Ps. 109 (110))

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.
Juravit Dominus, et non poenitebit eum:
tu es sacerdos in æternum
secundum ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis
confregit in die iræ suæ reges.
Judicabit in nationibus, implebit ruinas:
conquassabit capita in terra multorum.
De torrente in via bibet
propterea exaltabit caput.

Deus, in adjutorium meum intende

Make haste, O God, to deliver me:
 make haste, O Lord, to help me.
 Glory be to the Father and to the Son
 and to the Holy Spirit.
 As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
 without end. Amen.
 Allelujah.

Assumpta est Maria in cœlum

Mary is taken up into heaven,
 the Angels rejoice, praising, they bless God.

Dixit Dominus

The Lord said to my Lord,
 sit at my right hand, until I make thine enemies
 thy footstool.
 The Lord shall send out the rod of thy strength from
 Zion: rule thou in the midst of thine enemies.
 At thy beginning in thy day of glory
 in the splendour of the holy places,
 before the first light I begat thee.
 The Lord hath sworn, and will not repent:
 thou art a priest for ever
 after the order of Melchisedech.
 The Lord at thy right hand
 shall destroy kings in the day of his wrath.
 He shall judge among the nations, fill them with the
 dead, and smash heads in many lands.
 He shall drink of the brook in the way:
 thus shall he raise his head.

Deus, in adjutorium meum intende

Ô Dieu, viens me délivrer !
 Seigneur, viens vite à mon aide !
 Gloire au Père, et au Fils,
 et au Saint-Esprit.
 Comme il était au commencement, maintenant
 et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.
 Alléluia.

Assumpta est Maria in cœlum

Marie a été emportée au Ciel.
 Les anges se réjouissent ; ils louent et bénissent le
 Seigneur.

Dixit Dominus

Oracle de l'Éternel à mon seigneur :
 « Sièges à ma droite, que je fasse de tes ennemis
 ton marchepied. »
 Que l'Éternel étende de Sion la puissance de ton sceptre.
 Domine au milieu de tes ennemis !
 Ton peuple est plein d'ardeur le jour où paraît ta force ;
 les montagnes saintes, du lieu où naît l'aurore te vient
 une rosée de jouvence.
 L'Éternel l'a juré, il ne s'en repentira pas :
 « Tu es prêtre pour toujours, à la manière de
 Melchisédeq. »
 Le Seigneur est à ta droite,
 Il a écrasé des rois au jour de sa colère.
 Il juge les nations ; les cadavres s'entassent :
 Partout sur la terre, il a écrasé des têtes.
 En chemin, il boit au torrent,
 Aussi relève-t-il la tête.

5. Concerto

Nigra sum (*Canticum Canticorum* 1,4; [2,3;] 2,11-12)

Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in sæcula sæculorum.
Amen.

Nigra sum sed formosa filia Jerusalem.

Nigra sum sed formosa filia Jerusalem.
Ideo dilexit me rex et introduxit in cubiculum suum
et dixit mihi:
Surge, amica mea, et veni.
Jam hiems transiit, imber abiit, et recessit.
Flores apparuerunt in terra nostra,
tempus putationis advenit.

6. Antifona

*Maria Virgo***Maria Virgo**

Maria virgo assumpta est
Ad ethereum thalamum
In quo rex regus stellate sedet solio.

7. Psalmus

Laudate Pueri Dominum (Ps. 112 (113))**Laudate pueri Dominum:**

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 coelos gloria ejus.
Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,
et humilia respicit in coelo et in terra?

Glory be to the Father and to the Son
and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
without end.
Amen.

Nigra sum sed formosa filia Jerusalem.

I am a black but comely daughter of Jerusalem.
Therefore the king hath delighted in me
and brought me to his chamber and said to me:
Arise, my love, and come.
For the winter is passed, the rain is over and gone;
Flowers have appeared in our land,
the time of pruning is at hand.

Maria Virgo

Mary the Virgin is taken up
into the heavenly chamber,
in which the King of kings sits upon His starry throne.

Laudate pueri Dominum:

Praise the Lord, ye servants:
praise the name of the Lord.
Blessed be the name of the Lord,
from this time forth for evermore.
From the rising to the setting of the sun,
the Lord's name be praised.
The Lord is high above all nations,
and his glory above the heavens.
Who is like the Lord our God, who dwelleth on high,
Yet respecteth humbly what is in heaven and earth?

Gloire au Père, et au Fils,
et au Saint-Esprit.
Comme il était au commencement, maintenant
et toujours, pour les siècles des siècles.
Amen.

Nigra sum sed formosa filia Jerusalem.

Je suis noire et belle, filles de Jérusalem ;
c'est pourquoi le Roi me chérit,
me fait entrer dans sa chambre,
et me dit : « Debout, mon aimée, ma belle, et viens !
Car voici que l'hiver passe ; la pluie cesse, elle s'en va.
On voit des fleurs dans le pays ;
la saison pour chanter est arrivée.

Maria Virgo

La Vierge Marie a été emportée
jusqu'au lit nuptial éthéré,
où le Roi des rois siège sur un trône étoilé.

Laudate pueri Dominum:

Serviteurs de l'Éternel, louez,
louez le nom du Seigneur !
Que le nom du Seigneur soit béni,
dès maintenant et pour toujours !
Du soleil levant au soleil couchant,
loué soit le nom du Seigneur !
L'Éternel domine toutes les nations,
et sa gloire est au-dessus des cieux.
Qui est semblable au Seigneur notre Dieu ?
Il siège tout en haut et abaisse son regard sur les cieux
et la terre.

8. Concerto

Pulchra es amica mea (Canticum Canticorum .6,3-4)

9. Antifona

Exaltata est

10. Psalmus

Lætatus sum (Ps.121 (122))

Suscitans a terra inopem,
et de stercore erigens pauperem:
Ut collocet eum cum principibus,
cum principibus populi sui.
Qui habitare facit 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.

Pulchra es amica mea

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.

Exaltata est

Exaltata est sancta Dei genitrix
Super choros angelorum ad celestia regna.

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:
cujus participatio ejus in idipsum.
Illuc enim ascenderunt tribus,
tribus Domini testimonium Israël
ad confitendum nomini Domini.

He raiseth the simple from the dust,
and lifteth the poor from the mire.
That he may set him with princes,
even the princes of his people.
Who maketh a barren woman to
dwell in a house.
Glory be to the Father and to the Son
and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
without end. Amen.

Pulchra es amica mea

Thou art beautiful, my love,
a sweet and comely daughter of Jerusalem.
Thou art beautiful, my love, sweet and comely as
Jerusalem, terrible as an army arrayed for battle.
Turn thine eyes from me,
for they make me flee away.

Exaltata est

The holy mother of God has gone up
to the heavenly kingdom, above the choirs of angels.

Lætatus sum

I was glad when they said to me:
we will go into the house of the Lord.
Our feet shall stand in thy gates, O Jerusalem.
Jerusalem, that is built as a city
that is at one with itself.
For thither the tribes go up,
the tribes of the Lord, to the testimony of Israël,
to give thanks to the name of the Lord.

Il relève le faible de la poussière,
du fumier il tire le pauvre,
pour le faire asseoir avec les princes,
les princes de son peuple.
Il donne un foyer à celle qui était stérile,
en mère joyeuse au milieu de ses enfants.
Gloire au Père, et au Fils,
et au Saint-Esprit.
Comme il était au commencement, maintenant
et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.

Pulchra es amica mea

Que tu es belle, mon aimée,
douce et gracieuse fille de Jérusalem.
Que tu es belle, mon aimée, douce et gracieuse
mais terrible comme une armée rangée en bataille.
Détourne de moi tes yeux,
car eux m'ensorcellent.

Exaltata est

Elle a été exaltée, la Sainte Mère de Dieu,
au-dessus des chœurs angéliques, jusqu'aux royaumes
célestes.

Lætatus sum

Quelle joie quand on m'a dit :
« Allons à la maison du Seigneur ! »
Nous nous sommes arrêtés
à tes portes, Jérusalem !
Jérusalem, la bien bâtie,
ville d'un seul tenant.
C'est là que sont montées les tribus,
les tribus de l'Éternel,

11. Concerto

Duo Seraphim (Is. 6, 3; Joh. Epist. I. 5, 7-8)

12. Antifona:

Post partum

Quia illic sederunt sedes in iudicio,
sedes super domum David.
Rogate quæ ad pacem sunt Jerusalem:
et abundantia 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,
quæsivi bona tibi.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in sæcula sæculorum. Amen.

Duo Seraphim

Duo Seraphim clamabant alter ad alterum:
Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Plena est omnis terra gloria ejus.
Tres sunt, qui testimonium dant in coelo:
Pater, Verbum et Spiritus Sanctus:
et hi tres unum sunt.
Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Plena est omnis terra gloria ejus.

Post partum

Post partum virgo inviolate permansisti
Dei genitrix intercede pro nobis.

For there are the seats of judgement,
the thrones of the house of David.
Pray for the peace of Jerusalem:
they shall prosper that love thee.
Peace be within thy walls,
and plenty within thy palaces.
For my brethren, and my companions,
I will seek peace for thee.
For the house of the Lord our God,
I will seek to do thee good.
Glory be to the Father and to the Son
and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
without end. Amen.

Duo Seraphim

Two seraphim cried to one another:
Holy, holy, holy is the Lord God of Sabaoth.
The whole earth is full of his glory.
There are three who bear witness in heaven:
the Father, the Word, and the Holy Spirit:
and these three are one.
Holy, holy, holy is the Lord God of Sabaoth.
The whole earth is full of his glory.

Post partum

After childbirth thou didst still remain an inviolate
virgin:
O Mother of God, intercede for us.

selon la règle en Israël,
pour célébrer le nom du Seigneur.
Car là sont placés des trônes pour la justice,
des trônes pour la maison de David.
Demandez la paix pour Jérusalem :
Que ceux qui t'aiment vivent tranquilles ;
que la paix soit dans tes murs,
et la tranquillité dans tes palais !
À cause de mes frères et de mes amis,
je désire la paix chez toi !
À cause de la maison du Seigneur notre Dieu,
je veux ton bonheur.
Gloire au Père, et au Fils,
et au Saint-Esprit.
Comme il était au commencement, maintenant
et toujours, pour les siècles des siècles. Amen

Duo Seraphim

Deux Séraphins se criaient l'un à l'autre :
« Saint est le Seigneur, Dieu de l'univers.
Sa gloire remplit toute la terre ! »
C'est qu'ils sont trois à rendre témoignage,
l'Esprit, l'eau et le sang,
et ces trois convergent en un.
Saint est le Seigneur, Dieu de l'univers.
Sa gloire remplit toute la terre !

Post partum

Après l'enfantement, vierge immaculée tu es
demeurée.
Mère de Dieu, intercède en notre faveur !

13. Psalmus

Nisi Dominus (Ps. 126 (127))**Nisi Dominus**

Nisi Dominus ædificaverit domum,
in vanum laboraverunt qui ædificant eum.

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, hæreditas Domini filii:
merces, fructus ventris.

Sicut sagittæ in manu potentis:
ita filii excussorum.

Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis:
non confundetur cum loquetur
inimicis suis in porta.

Gloria Patri et Filio

et Spiritui Sancto.

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

14. Concerto

*Audi cælum***Audi cælum.**

Audi, cælum, audi 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, coelos, maria. (Maria)

Maria virgo illa dulcis prædicta de
propheta Ezekiel, porta orientalis ? (Talis)

Illa sacra et felix porta per
quam mors fuit expulsa

Nisi Dominus

Unless the Lord build the house,
 they labour in vain who build it.
 Except the Lord keep the city,
 he watcheth in vain who keepeth it.
 It is vain for you to rise before dawn:
 rise later, ye who have eaten the bread of sorrows;
 When he will give sleep to his chosen.
 Lo, children are an heritage of the Lord;
 a reward, the fruit of the womb.
 As arrows in the hands of the mighty,
 thus are the children of outcasts.
 Blessed is the man whose quiver is full of them:
 they shall not be ashamed when they confront
 their enemies in the way.
 Glory be to the Father and to the Son
 and to the Holy Spirit.
 As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
 without end. Amen.

Audi Coelum.

Hear, O heaven, hear my words full
 of longing and pervaded by joy. (I hear)
 Tell me, I pray, who is she
 that shines like the dawn in her rising,
 that I might bless her? (I will tell)
 Tell me, for she, beauteous as the moon,
 radiant as the sun, fills with joy the earth,
 heavens and seas. (Mary)
 Mary, that sweet virgin foretold by the prophet
 Ezekiel, the gateway to the East? (Even she)
 That sacred and happy portal through
 which death was driven out

Nisi Dominus

Si le Seigneur ne bâtit la maison,
 ses bâtisseurs travaillent en vain.
 Si le Seigneur ne garde la ville,
 la garde veille en vain.
 Rien ne sert de vous lever tôt,
 de retarder votre repos, de manger un pain pétri de
 peines ! / À son ami qui dort, il donnera tout autant.
 Mais oui ! des fils sont un héritage du Seigneur,
 et la progéniture une récompense.
 Telles des flèches aux mains d'un guerrier,
 tels sont les fils de votre jeunesse.
 Heureux l'homme qui en a rempli son carquois !
 Il ne perdra pas la face,
 s'il doit affronter l'adversaire aux portes de la ville.
 Gloire au Père, et au Fils,
 et au Saint-Esprit.
 Comme il était au commencement, maintenant
 et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.

Audi Coelum.

Écoute, ô ciel, mes paroles
 pleines de désir et remplies de joie. (J'écoute)
 Dis-moi, je t'en prie, qui est celle qui monte
 et qui brille comme l'aurore
 afin que je la chante. (Je vais le dire)
 Parle, car elle est belle comme la lune,
 exquise comme le soleil elle remplit de joie
 la terre, les cieux et les mers. (Marie !)
 La douce Vierge Marie,
 annoncée par le prophète Ézéchiel
 comme la porte de l'Orient. (Celle-là même)
 La porte sacrée et bénie, par laquelle la mort a été

15. Antifona
Paradisi portae

16. Psalmus
Lauda Jerusalem (Ps. 147)

introducta 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.
Consequamur. (Sequamur)
Præstet nobis Deus, Pater hoc et Filius
et Mater cujus nomen invocamus dulce
miseris solamen. (Amen)

Benedicta es, virgo Maria,
in sæculorum sæcula.

Paradisi portae

Paradisi portae per te nobis aperte sunt
que hodie gloriosa cum angelis triumphans.

Lauda, Jerusalem

Lauda, Jerusalem, Dominum:
lauda Deum tuum, Sion.
Quoniam confortavit seras 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 ejus.
Qui dat nivem sicut lanam:
nebulam sicut cinerem spargit.
Mittit crystallum suam sicut buccellas:
ante faciem frigoris ejus quis sustinebit?
Emittet verbum suum, et liquefaciet ea:

and life brought in? (Yes)
 She who is always a sure intermediary
 between men and God,
 the cure for our sins? (The Mediatrix)
 Let us all therefore follow her through
 whose grace we may be granted eternal life.
 Let us go with her. (Let us follow)
 May God help us, God the Father, and the Son,
 and the Mother on whose sweet name we call
 as a comfort to the wretched. (Amen)

Thou art blessed, virgin Mary,
 for ever and ever.

Paradisi portae

Through Thee have the gates of Paradise been
 thrown open to us O thou who this day dost triumph
 so gloriously among the Angels.

Lauda, Jerusalem

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 wheat.
 He sendeth his commandment to the earth;
 his word runneth swiftly.
 He giveth snow like wool;
 he scattereth hoar frost like ashes.
 He casteth forth his ice like morsels;
 before his cold who can stand?
 He sendeth out his word, and melteth them;

expulsée et qui a amené la vie. (Oui)
 Accordant une protection sûre, elle est la médiatrice
 entre les hommes et Dieu,
 remède pour nos fautes. (La médiatrice !)
 Aussi, suivons-la tous,
 car, par sa grâce, nous obtiendrons la vie éternelle.
 Suivons-la. (Suivons-la)
 Que Dieu nous aide, le Père et le Fils et que la Mère,
 dont nous invoquons le doux nom,
 apporte la consolation aux malheureux. (Amen)

Tu es bénie, Vierge Marie,
 pour les siècles des siècles.

Paradisi portae

Les portes du paradis ont été ouvertes par toi,
 toi qui, en ce jour, triomphes dans la gloire avec les
 anges.

Lauda, Jerusalem

Glorifie le Seigneur, Jérusalem !
 Sion, loue ton Dieu !
 Car il a renforcé les verrous de tes portes,
 chez toi il a béni tes fils.
 Lui qui donne la paix à ton territoire,
 il te rassasie de fleur de froment.
 Il envoie ses ordres à la terre :
 et aussitôt court sa parole.
 Il répand la neige comme des flocons de laine,
 il éparpille le givre comme de la cendre.
 Il jette ses glaçons comme des miettes ;
 devant ses gelées qui résistera ?
 Il envoie sa parole, c'est le dégel ;

17. *Sonata sopra Sancta Maria.*

CD II

1. Capitulum

In omnibus requiem quaesivi

2. Hymnus

Ave Maris Stella

flabit spiritus ejus, et fluent aquæ.

Qui annunciate verbum suum Jacob:

justitias et judicia sua Israël.

Non fecit taliter omni nationi:

et judicia sua non manifestavit eis.

Gloria Patri et Filio

et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper,

et in sæcula sæculorum. Amen.

Sonata sopra Sancta Maria.

Sancta Maria, ora pro nobis.

In omnibus requiem quaesivi

In omnibus requiem quaesivit et in hereditate ejus

morabor

Tunc praecepit et dixit mihi creator omnium et qui

creator omnium

et qui creavit me requievit in tabernacula meo.

Ave Maris Stella.

Ave maris stella,

Dei Mater alma

Atque semper Virgo

Felix coeli porta.

Sumens illud Ave

Gabrielis ore,

Funda nos in pace,

Mutans Evæ nomen .

his spirit blows, and the waters flow.
He sheweth his word unto Jacob,
his statutes and judgements to Israël..
He hath not dealt so with any nation;
and his judgments he hath not made manifest.
Glory be to the Father and to the Son
and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
without end. Amen.

Sonata sopra Sancta Maria.

Holy Mary, pray for us.

In omnibus requiem quaesivi

In all these I sought rest, and I shall abide in the
inheritance of the Lord.
Then the creator of all things commanded, and said
to me: and he that made me, rested in my tabernacle.

Ave Maris Stella.

Hail, star of the sea,
bountiful mother of God
and ever Virgin,
happy gate of heaven.

Taking that Ave
from the mouth of Gabriel,
preserve us in peace,
giving Eve a new name.

il fait souffler le vent, les eaux s'écoulent.
Il proclame sa parole à Jacob,
ses lois et ses commandements à Israël.
Cela il ne l'a fait pour aucune des nations,
et elles ne connaissent pas ses commandements.
Gloire au Père, et au Fils,
et au Saint-Esprit.
Comme il était au commencement, maintenant
et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.

Sonata sopra Sancta Maria.

Sainte Marie, prie pour nous.

In omnibus requiem quaesivi

Parmi tout ceci, j'ai cherché le repos afin de m'établir
dans son héritage.
Alors il me donna un ordre ; il me parla, lui, le
Créateur de tout. Et Celui qui me créa reposa dans
mon tabernacle.

Ave Maris Stella.

Nous te saluons, étoile de la mer,
féconde Mère de Dieu,
qui es toujours Vierge,
et l'heureuse porte du ciel.

Comme tu as reçu le salut
de la bouche de Gabriel,
donne-nous l'assurance de la paix,
et change le nom d'Ève.

3. Antifona
Hodie Maria Virgo

Solve vincla reis,
Profer lumen cæcis,
Mala nostra pelle,
Bona cuncta posce.

Monstra te esse matrem,
Sumat per te preces,
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 collætémur.

Sit laus Deo Patri,
Summo Christo decus,
Spiritus Sancto
Trinus honor unus. Amen.

Hodie Maria Virgo

Hodie Maria Virgo celos ascendit gaudete
quia cum christo regnat in eternum.

Loose the chains of the bound,
bring light to the blind,
drive out our ills,
invoke all things good.

Show thyself to be a mother,
may he who was born for us
receive our prayers through thee.

Singular virgin,
more gentle than all,
absolve us from sin and
make us gentle and pure.

Grant us a pure life,
prepare a safe way,
that in seeing Jesus
we may rejoice for ever.

Praise be to God the Father,
glory to Christ on high,
and with the Holy Spirit
one triple honour. Amen.

Hodie Maria Virgo

Today the Virgin Mary ascended into heaven;
rejoice, for she reigns with Christ forever.

Romps les liens des coupables,
donne la lumière aux aveugles,
chasse nos maux, et que ton intercession
obtienne de nous tous les biens.

Montre-toi comme notre Mère,
et qu'il reçoive par toi nos prières,
celui qui, né pour nous,
voulut bien être ton Fils.

Vierge sans égale,
la plus douce qui ne fût jamais,
romps les chaînes de nos péchés,
et fais que nous soyons doux et chastes.
Donne-nous une âme pure :
rends sûr notre chemin vers le ciel,
afin que, voyant Jésus dans son trône,
nous nous réjouissons éternellement.

Louange soit à Dieu le Père,
gloire à Jésus-Christ notre Roi,
et à l'Esprit saint :
à la Trinité soit rendu un seul hommage.
Amen.

Hodie Maria Virgo

En ce jour, la Vierge Marie est montée aux cieux.
Réjouissez-vous, car elle règne avec le Christ pour
l'éternité !

4. *Magnificat* (Luc. 1,46-55)

5. *Et exultavit*

6. *Quia respexit*

7. *Quia fecit*

8. *Et misericordia*

9. *Fecit potentiam*

10. *Deposuit potentes*

11. *Esurientes*

12. *Suscepit Israel*

13. *Sicut locutus est*

14. *Gloria Patri*

15. *Sicut erat*

Magnificat.

Magnificat anima mea Dominum:

et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

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

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

Et misericordia ejus a progenie in progenies
timentibus eum.

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

Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.

Suscepit Israël puerum suum,
recordatus misericordiæ suæ.

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

Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.

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

Magnificat

My soul doth magnify the Lord,

and my spirit hath rejoiced in God my saviour.

For he hath regarded the lowliness of his handmaiden:
for behold from henceforth
all generations shall call me blessed.

For he that is mighty hath done great things to me,
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 of heart.

He hath put down the mighty from their seat,
and hath exalted the lowly.

He hath filled the hungry with good things,
and the rich he hath sent empty away.

He hath sustained Israël his servant,
remembering his mercy.

As he promised to our forefathers,
Abraham and his seed for ever.

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

As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
without end. Amen.

Magnificat

Mon âme exalte le Seigneur,

et mon esprit se réjouit en Dieu, mon Sauveur,

parce qu'il a regardé la bassesse de sa servante.
Car voici, désormais toutes les générations
me diront bienheureuse.

Le Tout-Puissant a fait pour moi
de grandes choses : Saint est son nom.

Sa miséricorde s'étend d'âge en âge
sur ceux qui le craignent.

Il a déployé la force de son bras ; il a dispersé ceux
qui avaient dans le coeur des pensées orgueilleuses.

Il a renversé les puissants de leurs trônes,
et il a élevé les humbles à cette place.

Il a rassasié de biens ceux qui souffraient la faim,
et il a renvoyé vides et pauvres ceux qui étaient riches.

Il a pris sous sa protection Israël son serviteur,
se souvenant de sa miséricorde ;

selon la promesse qu'il a faite à nos pères,
à Abraham et sa postérité pour toujours.

Gloire au Père, et au Fils,
et au Saint-Esprit.

Comme il était au commencement, maintenant
et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.

16. Oratio

*Famulorum tuorum***Famulorum tuorum**

Famulorum tuorum, quaesumus, Domine delictis
ignosce ut, qui tibi placere de actibus nostris
non valemus genetricis Filii tui Domini nostri
intercessione salvemur.

Per eundem Dominum nostrum Jesus Christum
Filium tuum qui tecum vivit et regnat in unitate
spiritus sancti Deus,
Per omnia saecula saeculorum.

18. *Salve Regina***Salve Regina**

Salve Regina, Mater Misericordiae,
Vita, dulcedo, et spes nostra, Salve!
Ad te clamamus, exsules filii [H]evae,
Ad te suspiramus, gementes et flentes,
In hac lacrimarum valle.

Eja ergo, Advocata nostra,
Illos tuos misericordes oculos ad nos converte
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
Nobis, post hoc exilium, ostende,
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.

Famulorum tuorum

Pardon the faults of your servants, we pray, O Lord,
that we, who cannot please you by our own deeds,
may be saved through the intercession of the Mother
of your Son and our Lord.

Through our Lord, Jesus Christ, your Son,
Who livest and reignest with God the Father in the
unity of the Holy Spirit, one God,
for ever and ever.

Salve Regina

Hail, Holy Queen, Mother of mercy,
[Hail] our life, our sweetness and our hope!
To thee do we cry, poor banished children of Eve,
to thee do we send up our sighs,
mourning and weeping in this valley of tears.
Turn, then, most gracious advocate,
thine eyes of mercy toward us,
and after this, our exile,
show unto us the blessed fruit of thy womb, Jesus.
O clement, O loving, O sweet Virgin Mary.

Famulorum tuorum

De tes serviteurs, nous t'en prions, Seigneur,
pardonne les péchés, afin que nous qui ne pouvons te
plaire par nos actes soyons sauvés par l'intercession
de la Mère de ton Fils, notre Seigneur.

Par ce même Seigneur Jésus-Christ, ton Fils, qui vit
et règne avec toi dans l'unité du Saint-Esprit, pour les
siècles des siècles.

Salve Regina

Salut à toi, Reine, Mère de miséricorde,
notre vie, notre douceur et notre espoir, salut à toi.
Vers toi montent nos cris, nous les fils d'Ève en exil.
Vers toi nous soupirons, en gémissant
et en pleurant dans cette vallée de larmes.
Alors toi, notre secours,
tourne vers nous tes yeux miséricordieux.
Et après cet exil, montre-nous Jésus,
le fruit béni de tes entrailles.
Ô vierge Marie, indulgente, sainte et douce..

Qui quū
triarche
io, puri-
issimęq;
co se cō-
terito eū
camus,
cū mini-
do fidei,
atem.

Rect. ij.
pietate,
llustris,
ē inuito

dixerunt. Felix venter, q te porta-
uit. Et ille. Immo felices, q audiūt
verbum Dei, ⁊ custodiunt illud.
In Laudib⁹ post cōm. S. Eusebij,
fit cōmem. Vigil. hoc modo, Añā.
Beata es Maria, q credidisti: pfi-
cientē i te, q dicta sūt tibi a dño. **✠.**
Stā viscera Marię xgus. **✠.** Que
portauerūt eterni p̄is filiū. **Dño.**

O Eus q virginalē aulā beatę
Marię xginis, i qua habi-
tares eligere dignatus es: da que-
sumus; vt sua nos defensione mu-
nitos, iucundos facias sue interes-