

Heinrich Ignaz Franz Biber

Vesperæ a 32

Laetatus sum

ACCENT



Sankt Florianer Sängerknaben

Ars Antiqua Austria · Gunar Letzbor



Concert at *Tage Alter Musik Regensburg* 2025. Copyright: TAM/ Michael Vogl

Heinrich Ignaz Franz Biber

Vesperæ a 32

Lætatus sum

Benedikt Anton Aufschnaiter

Missa »Lætamur in ea« a 12

Sankt Florianer Sängerknaben

Franz Farnberger *direction*

Ars Antiqua Austria

Gunar Letzbor *conductor*

Pater Ignatius (17th c. / source: Nonnberg Abbey, Salzburg)

1 **Aufzug a 2 clarini, 2 trombe & timpani** 1:18

Schwanthaler Trompetenconsort

trumpet Franz Landlinger, Martin Mühringer, Bernhard Mühringer, Samuel Sigl
timpani Stefan Reichinger

Benedikt Anton Aufschnaiter (1665-1742)

Missa »Lætatur in ea« a 12

2	Kyrie	5:55
3	Gloria	2:12
4	Credo	4:24
5	Sanctus	1:24
6	Pleni sunt cœli	0:55
7	Osanna I	2:13
8	Benedictus	1:01
9	Osanna II	2:19
10	Agnus Dei	2:25
11	Dona nobis pacem	1:56

SANKT FLORIANER SÄNGERKNABEN

soprano Valentin Werner (solo), Frederick Derwein, Erich Hoang, Johannes Hurnaus,
Severin Leeb, David Platzer, Bastian Reichl, Tobias Reindl, Jonas Singer

alto Anton Edlinger, Maximilian Felleitner, Leonard Mayrhofer,
Laurenz Oberfichtner, David Öller, Tobias Pointner, Felix Winkler

alto Markus Forster (solo)

tenor Markus Miesenberger (solo), Markus Stumpner

bass Alexandre Baldo (solo), Gerd Kenda

ARS ANTIQUA AUSTRIA

trombone Gerhard Schneider, Norbert Salvenmoser, Ercole Nisini
trumpet Franz Landlinger, Martin Mühringer
timpani Stefan Reichinger
violin Nina Pohn, Daria Spiridonova
viola Peter Aigner, Mira Letzbor
basso di viola Peter Trefflinger
organ Erich Traxler, Magdalena Hasibeder, Sergej Tcherepanov
violone 16` Jan Krigovsky

Salzburger Lautenconsort

lute Hubert Hoffmann
chitarra thiorbata Jakub Mitrik
colascione Daniel Oman

Heinrich Ignaz Franz Biber

12 **Lætatus sum** a 7 in A major [C.9] 9:14
13 Sonata · Gloria Patri 3:37

bass Alexandre Baldo, Gerd Kenda

ARS ANTIQUA AUSTRIA

violin Gunar Letzbor
viola Nina Pohn, Peter Aigner, Daria Spiridonova
basso di viola Peter Trefflinger
violone 8` Jan Krigovsky
organ Erich Traxler

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704)

Vesperæ a 32 in C major (1674)

14	Sonata	1:13
15	Dixit Dominus [C. 11]	0:32
16	Sede a dextris meis (Presto)	1:07
17	Donec ponam inimicos tuos	4:23
18	Dominus a dextris tuis (Presto)	4:38
19	Amen	1:43
20	Magnificat [C. 12]	2:09
21	Quia fecit mihi magna (Presto)	1:23
22	Et misericordia eius	0:58
23	Fecit potentiam	0:35
24	Deposuit potentes	2:26
25	Sonata	0:42
26	Suscepit Israel	0:18
27	Misericordiæ suæ	0:50
28	Sicut locutus est	0:48
29	Gloria Patri	2:03
30	Amen	1:28

Coro I

SANKT FLORIANER SÄNGERKNABEN

soprano	Frederick Derwein (solo Dixit), Tobias Reindl (solo Magnificat), Johannes Hurnaus, Severin Leeb, Bastian Reichl
alto	Maximilian Felleitner Leonard Mayrhofer, Tobias Pointner, Felix Winkler
alto	Markus Forster
tenor	Markus Miesenberger
bass	Alexandre Baldo

Coro II

SANKT FLORIANER SÄNGERKNABEN

soprano Valentin Werner (solo), Erich Hoang, David Platzer, Jonas Singer
alto Laurenz Oberfichtner (solo), Anton Edlinger, David Öller

tenor Markus Stumpner
bass Gerd Kenda

ARS ANTIQUA AUSTRIA

cornett Josué Meléndez, Mathijs Lunenburg
trombone Gerhard Schneider, Norbert Salvenmoser, Ercole Nisini

Schwanthaler Trompetenconsort

trumpet Franz Landlinger, Martin Mühringer, Bernhard Mühringer, Samuel Sigl
timpani Stefan Reichinger

violin Nina Pohn, Daria Spiridonova
viola Peter Aigner, Mira Letzbor
basso di viola Peter Trefflinger

organ Erich Traxler, Magdalena Hasibeder, Sergej Tcherepanov
violone 16` Jan Krigovsky

Salzburger Lautenconsort

lute Hubert Hoffmann
chitarra thiorbata Jakub Mitrik
colascione Daniel Oman

Heinrich Ignaz Franz Biber

Vesperæ a 32

During his lifetime, **Heinrich Ignaz Franz Biber** was renowned primarily for his secular compositions. This reputation rested partly on the fact that many of his works were printed, and partly because, as a violin virtuoso, he performed them beyond the confines of Salzburg. His exceptional standing led to his ennoblement by Emperor Leopold I in 1690. Biber died in Salzburg in 1704. His son, Karl Heinrich von Bibern, later became court Kapellmeister there and thus the superior of Leopold Mozart.

In his sacred music, Biber clearly drew on existing models. The survival of Johann Heinrich Schmelzer's *Vesperæ sollemnes* in the Kroměříž archives suggests that Biber already became acquainted with this work during his employment at the prince-bishop's court there. In both compositions, the division of the eight vocal parts into 'in concerto' (solo) and 'in capella' (tutti) strongly points to a direct stylistic connection.

Biber's **Vespers a 32** is one of his few sacred works that can be dated with any certainty: the score bears the year 1674. This shows that Biber adopted the polychoral practices of his superior Andreas Hofer at a very early stage, and not only in his later *Missa Alleluia*.

A similar Vespers performance tradition was described in 1745 by a certain Frater Heinrich Pichler from Kremsmünster:

The Vespers were performed by the full ensemble in five choirs, one consisting of the vocalists, the organ, the trombones and

two basses, another of the violinists (12 in total), and the third [and fourth] choir had six trumpeters, other [organists] and a timpani, while the fifth choir was down by the altar and consisted of the chapel musicians together with an organ and bass, but they only sang in the tutti. The conductor in the first choir had to set the tempo for everyone ...

(from the preface to the modern edition,
edited by Dr Werner Jaksch)

Several large-scale masses testify to the Salzburg master's extraordinary ability to compose for vast musical forces. As was customary in Salzburg, Biber conceived his works with multiple choirs in mind. At the time, church music at Salzburg Cathedral was strongly influenced by Venetian performance traditions.

This influence extended beyond music. The archbishops Johann Ernst and Max Gandolph remodelled the city according to Italian Baroque ideals. From the Mirabell Palace Gardens through the cathedral to the Hohensalzburg Fortress, a central axis of symmetry runs that structures the entire city. The interior of the newly built Baroque cathedral likewise follows Italian architectural principles. Its cruciform layout creates a square at the intersection of the two axes, supported by four massive pillars. As in St Mark's Basilica in Venice, galleries were added to accommodate multiple choirs. Thus, specific musical requirements were already embedded in the cathedral's architectural design.

The archbishops' financial resources must have been immense. Maintaining a cathedral ensemble capable of such polychoral performances demanded considerable means. Particularly striking in Biber's *Vespers* are the virtuoso demands on the two cornettists and the violinists. Cornett parts of comparable difficulty are rarely found elsewhere in European Baroque music. Biber almost certainly conceived the violin solos with himself in mind. The magnificent five-part trumpet choir – two clarini, two trombe and timpani – adds further splendour. Both vocal choirs require highly developed soprano technique, suggesting intensive training of the choirboys. This is a celebration of musical luxury without equal!

Yet one crucial aspect should not be overlooked amid this lavish musical splendour. These efforts to create a universal musical experience ultimately benefited only a small elite: the archbishop and his fellow celebrants, positioned at the acoustic centre of the choirs distributed throughout the space. Even a few metres away from the centre, one notices disturbing echoes, and with increasing distance, the sound becomes so diffuse that it is difficult to find anything positive to say about it.

For performers today, adapting the disposition of the various musical groups to the acoustics of the venue remains a challenge. In Biber's time, orientation towards an ideal centre was self-evident: music was offered to God, and the bishop was regarded as His representative on earth. Should this perspective be considered in modern performances informed by historical practice?

In a concert situation, one guiding question is paramount: how can the musical substance of this colossal composition be conveyed to as many listeners in the space as possible? Extensive

experimentation with the placement of the five choirs and the continuo groups ultimately led to a convincing solution. Soloists – particularly the boy soloists – project clearly through the tutti texture. The two vocal choirs are distinctly audible to the left and right of a notional central axis, as are the string and wind choirs. Musical climaxes coincide with the trumpet choir entrances. As a symbol of the divine, the trumpets play from an elevated central position. In the large fugues, the calls seem to resound from all directions, enveloping the listener in the infinite space of the angels' song. In intimate passages, the beauty of the varied instrumental timbres comes to the fore. The three organs also draw attention at key moments. The Salzburg Lute Consort accompanies the string choir as continuo, lending a silvery sheen. One can imagine the excitement when Biber, probably as the first violinist, unleashed his cascades of 32nd notes at the premiere. Fast playing in church was frowned upon, associated with tavern fiddlers of the lowest social standing, yet Biber's dazzling passagework made clear: this is high art in its most exalted form!

Lætatus sum has a chronological connection to the *Vespers*, and here, too, Biber impresses as a violin soloist. The three-part viola consort is particularly innovative for its time, as instruments of the viola da gamba family were still predominant, while the larger violins (violae da braccio) were only just coming into wider use. The same transitional situation applied to the bass instruments. In his *Musicalischer Schlüssel* (Salzburg 1677), Johann Jakob Prinner distinguishes two types of bass instruments: one from the viola da gamba family and one more closely related to the violin family. In our performance, we assign the violone (viola da gamba type) to the singers and the basso di viola from the violin family to the string ensemble.

Biber's early Salzburg compositions introduced a distinctive polyphonic style into the cathedral's polychoral tradition. Until then, church music had been generally performed in a relatively homophonic or simple, imitative style, in the tradition of the late Renaissance and of Gabrieli at St Mark's in Venice. Biber, by contrast, composed an enlightened form of polyphony inspired by the ideas of Athanasius Kircher. Kircher, one of the most influential thinkers of the Catholic world, had revolutionised science and learning in the Jesuit spirit. His *Musurgia universalis* (1650) summarised the contemporary knowledge of music theory, highlighted recent developments, and infused the philosophy of music with an enlightened perspective. Printed in a first edition of 1,500 copies, this musical legacy spread across the known world. Kircher advocated a modular method of composition, assembled almost mechanically from individual building blocks. This modular system allows musical elements to be combined playfully into a larger artistic whole. Biber, in his polyphony, likewise works with such building blocks. The task as a performer, is to identify these elements and define their form and precise contours. From them, a complex musical structure can then be artfully constructed. The quality of the construction becomes apparent only when these building blocks remain recognisable at all times and their beauty can be fully appreciated. This lends the music remarkable transparency and makes even highly complex textures easier to grasp. We devoted considerable effort to developing an interpretation that reflects this principle. Wherever possible, identical musical building blocks are shaped in an identical manner. We ask for your indulgence when minor deviations occur; for most musicians, this type of interpretation is and was uncharted territory.

Benedikt Anton Aufschnaiter was born in Kitzbühel on 21 February 1665 and appears to have studied in Vienna. He names Jakobus Carissimi, Kaspar Kerll and Adam Gumpelzhaimer as his teachers. After a series of family tragedies, Aufschnaiter moved to Passau in 1705, succeeding the late Georg Muffat. As court and cathedral Kapellmeister, he oversaw both sacred and secular music. In contrast to Muffat, however, Aufschnaiter focused primarily on church music, with only a small number of secular works testifying to his skill in that field as well. He died in 1742; his gravestone was later sold and has not survived.

The complete performance material for the **Missa "Lætatur in ea"** is preserved at Lambach Abbey in Upper Austria. During the Baroque period, Upper Austria belonged to the Diocese of Passau, so it is unsurprising that many compositions by the Passau Kapellmeister Aufschnaiter survived in monasteries and abbeys throughout the "Land ob der Enns," though many of these compositions still await rediscovery. Lambach also has Aufschnaiter's earliest dated works from the late 17th century. The *Missa "Lætatur in ea"* can be dated to the first quarter of the 18th century; the mass listed immediately before it in the catalogue is from 1708, while Aufschnaiter's last surviving mass bears the year 1726. The title likely refers to Psalm 117, verse 24: Hæc dies quam fecit Dominus exultemus et lætemur in ea (This is the day that the Lord has made; let us rejoice and be glad in it). The mass is notable because the Gloria and Credo are listed separately in the partbooks. Were these movements only performed on major feast days? Aufschnaiter refers to a "new style" of composition, characterised by structural clarity and restraint. In the early Enlightenment, composers sought new ways to communicate faith through music, and a less lavish treatment of the Mass text was

evidently perceived as modernisation. These ideas were considered highly progressive, which may explain the special emphasis signalled by the separate titles. The musical setting proceeds almost syllabically. The usual changes of tempo and character associated with individual textual images are largely omitted. Only in the 'crucifixus' and 'mortuorum' passages does the composer permit himself a brief shift in expression. It would be fascinating to investigate the origins of these enlightened ideas. Might Aufschnaiter's early years in Vienna have played a role where similar innovations can also be found?

Many years ago, in the introduction to our recording of the church sonatas *Dulcis Fidium Harmoniæ*, Op.4, I ventured to compare Aufschnaiter with Johann Sebastian Bach – a suggestion that provoked an outcry in several reviews. Since then, my thoughts on the matter have become more clearly defined, and I once again dare to describe Aufschnaiter as the "Catholic Bach". Both composers cultivated a style deeply rooted in Renaissance polyphony and achieved the highest mastery in this art. In their sacred music, each pursued a highly personal path, largely in-

different to prevailing fashions, and in doing so reached the utmost limits of what was possible within their respective idioms. A defining feature of their avant-garde spirit is the expansion of polyphony through modulation, extending even into distant keys. In this way, both composers break with the symmetrical ideals of their Renaissance models, imbuing their music with a baroque intensity that is at once theatrical and expressive.

That they arrive at very different musical results may well be explained by the contrast between Catholic and Protestant culture. Bach, a Lutheran steeped in the Central German cantorial tradition, placed the word at the central of his musical thinking. Aufschnaiter, by contrast, drew masterfully on the powerful, centuries-old tradition of Catholic vocal polyphony, conveying the religious message primarily through imagery and affect. Bach clothes newly written German devotional texts in expressive, commentary-like music. Aufschnaiter, working with immutable Latin texts, creates musical tableaux which, like the vast paintings in Baroque Catholic churches, seek above all to evoke an emotional experience of salvation, a vision of the "heavenly Jerusalem".

Gunar Letzbor



The cathedral choir during the time of H.I.F. Biber at a festive service in Salzburg Cathedral (etching by Melchior Küsell, ca. 1675)

Heinrich Ignaz Franz Biber

Vêpres à 32

Heinrich Ignaz Franz Biber acquit la célébrité dès son vivant surtout en raison de ses compositions profanes : tout d'abord parce que beaucoup de ses œuvres furent imprimées, et ensuite parce qu'il les présentait en sa qualité de violoniste virtuose également en dehors de Salzbourg. Sa grande renommée lui valut d'être anobli en 1690 par l'empereur Léopold I^{er}. Il mourut en 1704 à Salzbourg. Son fils, Karl Heinrich von Bibern, y devint plus tard maître de chapelle de cour et donc le supérieur hiérarchique de Léopold Mozart.

Dans ses compositions religieuses, Biber avait certainement des modèles. Notamment l'existence des sources des *Vesperae sollemnes* de Johann Heinrich Schmelzer dans les archives de Kroměříž démontre que Biber avait pris connaissance de l'ouvrage alors qu'il était au service de la cour du prince-évêque de cette même ville. Quoi qu'il en soit, les 8 parties vocales « in concerto » (solo) et « in capella » (tutti) permettent d'établir un rapport dans les deux compositions.

D'autre part, les **Vêpres à 32** de Biber sont l'une des rares œuvres sacrées pouvant être datées sans conteste puisqu'elles comportent l'année 1674. Cela signifie que Biber avait repris très tôt les coutumes à plusieurs chœurs de son supérieur hiérarchique Andreas Hofer et pas seulement dans sa *Missa Alleluia* plus tardive.

Un certain Frère Heinrich Pichler de Kremsmünster décrit encore en 1745 une coutume similaire de représenter les vêpres :

Les vêpres étaient jouées par l'ensemble complet de 5 chœurs ; dans l'un se trouvaient les voix, l'orgue, les trombones, deux basses, dans l'autre les violonistes, à savoir 12, dans les chœurs 3 [et 4] trompettes, d'autres [organistes] et une timbale, tandis que le 5^e chœur se trouvait en bas près de l'autel, se composant de la chapelle avec orgue et basses mais celles-ci ne chantent que dans le tutti. Le maître de chapelle doit donner la mesure pour tous dans le 1^{er} chœur...

(extrait de l'avant-propos de l'édition moderne utilisée
du Dr Werner Jaksch)

Plusieurs messes dotées d'un grand orchestre attestent les talents de composition hors pair du maître salzbourgeois pour venir à bout des grandes instrumentations. Comme il était courant à Salzbourg, Biber table sur des représentations à plusieurs chœurs. À l'époque, la musique sacrée à la cathédrale de Salzbourg avait pour modèle la pratique d'exécution vénitienne.

Dans le réagencement de la physionomie de la ville, les archevêques de Salzbourg (Johann Ernst et Max Gandolph) se conformèrent entièrement aux idées formelles du baroque italien. Des jardins du palais Mirabell jusqu'à la forteresse du Haut-Salzbourg en passant par la cathédrale s'étend un axe de symétrie qui parcourt toute la ville. L'intérieur de la nouvelle cathédrale baroque se soumet à la rigoureuse conception formelle d'architectes italiens. Le plan en croix permet à l'intersection des deux axes un

champ carré formé par quatre colonnes portantes. Comme à la basilique Saint-Marc de Venise, des tribunes furent posées sur ces colonnes, permettant une pluralité des chœurs. Les exigences musicales spéciales ont donc été prises en considération dès la conception architecturale de la cathédrale.

La richesse matérielle des archevêques devait être presque incommensurable. L'entretien d'une chapelle adaptée à des représentations polychorales requérait lui aussi de gros moyens financiers. On remarque chez Biber les exigences virtuoses envers les deux cornettistes et les violonistes. Rares sont les parties de cornet à bouquin d'une difficulté comparable dans d'autres œuvres de la musique baroque européenne. Le maître s'est certainement écrit les soli de violon sur mesure. Le magnifique chœur de trompettes à cinq voix comporte 2 clarini, 2 cors et une timbale. Les deux chœurs vocaux exigent des sopranos une solide technique de chant, ce qui indique un grand souci de formation des jeunes chanteurs. Un luxe sans égal est célébré ici !

Cette somptuosité musicale prodigue ne doit pas faire oublier que tous ces efforts pour parvenir à une expérience musicale universelle n'étaient destinés qu'à une élite restreinte, à savoir l'archevêque et les célébrants qui se trouvaient au centre sonore des chœurs répartis dans l'espace. À quelques mètres du centre déjà, on note des chevauchements acoustiques gênants, et plus on s'éloigne, plus le son est diffus, si bien qu'on n'y trouve rien de positif ou presque.

Adapter la mise en place des différents groupes musicaux aux exigences du lieu demeure aujourd'hui encore un défi pour les interprètes. À l'époque, cette orientation de l'art sur un centre idéal allait de soi car la musique sonnait pour Dieu et l'évêque était considéré comme son représentant sur terre. Devrait-on tenir compte de ce fait en regard d'une pratique d'exécution historique, même à notre époque ?

Une réflexion est prioritaire et importante en concert. Comment la substance musicale de cette composition colossale peut-elle atteindre si possible tous les auditeurs dans l'espace ? Nous avons beaucoup expérimenté avec les possibilités d'emplacement des cinq chœurs plus les groupes de continuo et nous sommes finalement arrivés à un résultat satisfaisant : les solistes et surtout les enfants de chœur solistes s'imposent face au tutti. Les deux chœurs vocaux sont bien discernables à gauche et à droite de l'axe médian fictif, de même que le chœur des cordes et des instruments à vent. Les points culminants sonores sont atteints aux endroits où intervient le chœur des trompettes. Symbole de la divinité, les trompettes sonnent du centre d'une position surélevée. Pour les fugues de grandes dimensions, on entend les appels apparemment de toutes les directions. L'auditeur est pour ainsi dire immergé dans l'espace infini du chant des anges. Dans les passages plus intimes, la beauté de différentes couleurs sonores de l'instrumentation se fait jour. Même le son des trois orgues éveille l'attention. L'ensemble de luths de Salzbourg est joint au chœur des cordes comme groupe continuo et confère au tout un éclat argenté. Quelle n'a pas dû être l'excitation lorsqu'à l'occasion de la création des vêpres, Biber égrena probablement des triples croches dans la cathédrale en sa qualité de premier violon. Un jeu rapide dans une église était encore mal vu à l'époque car cela était caractéristique des violoneux d'auberge qui appartenaient aux couches sociales les plus basses. Mais avec ses guirlandes impressionnantes, Biber porte ici l'art à son sommet !

Le **Laetatus sum** est en rapport temporel avec les Vêpres. Là encore, Biber démontre ses impressionnantes qualités de soliste. L'ensemble d'altos à trois voix est très innovant car à l'époque, les violes de la famille des violes de gambe étaient encore en

usage tandis que les grands violons (violes de bras) devenaient seulement à la mode. Il en va de même pour l'instrument grave de la famille des violons. Johann Jakob Prinner présente dans son traité *Musicalischer Schlüssel* (Salzbourg 1677) deux types de basses – l'une pouvant être rangée dans la famille des violes de gambe et l'autre plutôt dans la famille des violons. Nous avons attribué le violone (contrebasse de viole) aux chanteurs et la contrebasse de la famille des violons à l'ensemble de cordes.

Les premières compositions de Biber pour la cathédrale de Salzbourg coïncident aussi avec l'avènement d'un style polyphonique particulier dans la pratique d'exécution polychorale de la cathédrale. Jusqu'alors, on jouait de manière relativement homophone ou simplement en imitation dans le style de la Renaissance tardive et de Gabrieli à la basilique Saint-Marc. Biber compose une polyphonie éclairée inspirée d'Athanasius Kircher. Ce penseur d'excellence avait révolutionné la science dans le royaume catholique dans l'esprit du jésuitisme. Son *Musurgia universalis* (1650) récapitule les connaissances théoriques sur la musique de son époque, révèle de nouvelles tendances et donne à la philosophie de la musique un vernis d'esprit des Lumières. Ce testament musical fut imprimé pour la première fois en 1500 et diffusé partout dans le monde d'alors. Kircher préconise une méthode de composition pour ainsi dire modulaire. Un système de composition permet d'assembler facilement des éléments musicaux en une œuvre d'art relativement volumineuse. Biber travaille lui aussi avec des modules dans sa polyphonie. Il s'agit de saisir ces composants et de fixer leur forme, de définir leur contour. Ces modules permettent ensuite de construire avec art un édifice musical complexe. La qualité de la construction n'apparaît que si l'on peut à tout moment reconnaître les composants et

les appréhender dans toute leur beauté. La composition acquiert ainsi une incroyable transparence et elle est plus facile à saisir en dépit de sa structure compliquée. Nous avons longtemps travaillé à une interprétation adéquate. Nous parvenons presque toujours à donner aux même modules une forme quasiment identique. On nous pardonnera quelques petites divergences, mais pour presque tous les musiciens, ce type d'interprétation est et était un terrain inconnu.

Benedikt Anton Aufschnaiter est né à Kitzbühel le 21 février 1665. Il est attesté qu'il fit des études à Vienne. Lui-même nomme Jakobus Carissimi, Kaspar Kerll et Adam Gumpelzhaimer comme ses professeurs. Après des revers familiaux, Aufschnaiter s'établit en 1705 à Passau où il prend la succession du défunt Georg Muffat. En sa qualité de maître de chapelle de la cour et de la cathédrale, il est responsable de la musique sacrée et de la musique profane. Contrairement à Muffat, il se concentre plutôt sur la musique sacrée et seules quelques œuvres profanes témoignent de ses dons en la matière. Aufschnaiter meurt en 1742 à Passau, sa pierre tombale fut vendue plus tard, il est donc introuvable aujourd'hui.

Le matériel musical pour notre représentation est intégralement conservé à l'abbaye de Lambach en Haute-Autriche. À l'ère baroque, la Haute-Autriche faisait partie de l'évêché de Passau et il est donc logique que nombre de compositions d'Aufschnaiter, maître de chapelle de la cour et de la cathédrale de Passau soient conservées dans beaucoup d'abbayes et de couvents du « pays en amont de l'Enns » et n'attendent plus que d'être redécouvertes. On trouve aujourd'hui à Lambach des premières œuvres d'Aufschnaiter datant encore du 17^e siècle. On peut situer la **Missa « Laetamur in ea »** dans le premier quart du 18^e siècle. La messe,

inscrite au catalogue avant la Missa *Laetetur in ea*, date de l'an 1708. La dernière messe conservée d'Aufschnaiter date de 1726. Le titre *Laetetur in ea* se réfère probablement au Psaume 117, Verset 24 : « Haec dies quam fecit Dominus exultemus et laetetur in ea » (Voici le jour que le Seigneur a fait ; vivons-le dans l'allégresse et la joie). La messe est intéressante parce que dans les parties, Gloria et Credo sont notés à part. Ne chantait-on ces parties de la messe qu'à l'occasion de fêtes spécifiques ? Aufschnaiter mentionne aussi le nouveau type de composition, concis et peu prolixe. Au début du siècle des Lumières, on s'efforçait de trouver de nouveaux moyens pour communiquer la foi par la musique. La composition moins chargée des parties de la messe était manifestement ressentie comme une modernisation. À l'époque d'Aufschnaiter, ces idées étaient extrêmement modernes, d'où la mise en relief spéciale avec un propre titre. La musique progresse ici de façon presque syllabique. On omet les changements courants de tempo et de caractère pour les différents tableaux. Uniquement sur « crucifixus » et « mortuorum », le compositeur ne peut s'empêcher de faire un bref changement scénique. Il serait intéressant de rechercher l'origine de ces idées des Lumières. Le séjour d'Aufschnaiter à Vienne au début de sa carrière pourrait-il en être responsable ? On trouve ici aussi des innovations similaires.

À l'occasion d'un avant-propos à notre enregistrement des sonates d'église *Dulcis Fidium Harmoniae*, op. 4, j'osai, il y a bien des années de cela, comparer Aufschnaiter à Johann Sebastian Bach. Maint critique poussa les hauts cris. Entretemps, mes ré-

flexions sur le sujet se sont affûtées et j'ose de nouveau appeler Aufschnaiter le 'Bach catholique'. Les deux maîtres pratiquaient un style de composition qui renvoie en fait à la musique de la Renaissance. Dans la polyphonie, tous deux sont parvenus à une maîtrise parfaite. Dans la musique sacrée, ils ont tracé imperturbablement leur voie à travers les modernismes et ont atteint, chacun à sa manière, le sommet absolu du possible dans leur style respectif. L'ouverture de la polyphonie à travers la dimension supplémentaire de la modulation, jusque dans des tonalités éloignées, est un critère majeur de leur esprit d'avant-garde. Les deux compositeurs dépassent ainsi l'harmonie recherchée par leurs modèles de la Renaissance et confèrent à leur musique une intensité baroque et des plus théâtrales.

Qu'ils obtiennent ici des résultats totalement opposés réside sans doute dans la différence entre culture catholique et protestante. Tandis que Bach, protestant luthérien issu de la pratique chorale du centre de l'Allemagne, appréhende la Parole comme l'objet central de son travail, le catholique Aufschnaiter puise avec virtuosité dans l'ancestrale et puissante tradition de la polyphonie vocale et transmet ainsi le message religieux avec les moyens d'une franche plasticité. Bach est tenu de revêtir les nouveaux textes allemands d'une contemplation religieuse dans une musique qui a pour rôle de commenter. Sur des textes latins séculaires, Aufschnaiter peint des tableaux musicaux qui, comme les peintures débordantes des églises catholiques baroques, aimeraient faire ressentir tout d'abord sur le plan émotionnel l'histoire du Salut dans l'évocation d'une « Jérusalem céleste ».

Gunar Letzbor



Recording session in the summer refectory of St Florian Abbey (photo: Mira Letzbor)

Heinrich Ignaz Franz Biber

Vesperæ a 32

Heinrich Ignaz Franz Biber wurde schon zu Lebzeiten vor allem seiner weltlichen Kompositionen wegen berühmt: einmal, weil viele seiner Werke gedruckt wurden, zum anderen, weil er mit ihnen als Violinvirtuose auch außerhalb Salzburgs auftrat. Sein großes Ansehen führte dazu, dass er 1690 von Kaiser Leopold I. geadelt wurde. 1704 verstarb er in Salzburg. Sein Sohn, Karl Heinrich von Bibern, wurde hier später ebenfalls Hofkapellmeister und damit Vorgesetzter von Leopold Mozart.

In seinen kirchenmusikalischen Kompositionen hatte Biber sicherlich Vorbilder. Gerade die Existenz des Quellenmaterials von Johann Heinrich Schmelzers *Vesperæ sollemnes* im Archiv von Kroměříž deutet darauf hin, dass Biber dieses Werk noch während seiner Stellung am dortigen fürstbischöflichen Hof kennengelernt hatte. Jedenfalls lassen die 8 Vokalstimmen „in concerto“ (Solo) und „in capella“ (Tutti) in beiden Kompositionen einen Bezug zu.

Andererseits ist die Bibersche **Vesper a 32** eines der wenigen geistlichen Werke, die – mit der Jahreszahl 1674 versehen – eindeutig zeitlich einzuordnen ist. Das bedeutet, dass Biber auch bereits frühzeitig mehrchörige Gepflogenheiten seines Vorgesetzten Andreas Hofer aufnimmt und nicht erst in seiner späteren *Missa Alleluia*. Einen ähnlichen Vesper-Aufführungssusus beschreibt noch 1745 ein gewisser Frater Heinrich Pichler aus Kremsmünster:

Die Vesper wurde unter der ganzen Music producirt [vom vollen Ensemble] auf 5 Chöre, in einem waren die Vokalisten, die Orgel,

die Bassaunen [Posaunen], zwey Bäss, auf dem anderen die Violinisten nemlich 12, auf dem 3. [und 4.] 6 Trompetter, andere [Organisten] und ein Bauggen [Pauke], der 5. Chor aber ist herunten bey dem Altar und bestehet diese in der Capellen-Music sambt einer Orgel und Bass, diese aber singen nur mit, wan es tutti ist [im vollen Ensemble]. Den Tact muess geben auf dem 1. Chor vor alle der Capelln-Maister ...

(aus dem Vorwort der verwendeten modernen Ausgabe von Dr. Werner Jaksch)

Mehrere großbesetzte Messen bezeugen die herausragenden kompositorischen Fähigkeiten des Salzburger Meisters beim Bewältigen großer Besetzungen. Wie in Salzburg üblich rechnet Biber mit mehrchörigen Aufführungen. Die Kirchenmusik am Salzburger Dom orientierte sich damals ganz an der Aufführungspraxis in Venedig. Die Salzburger Erzbischöfe (Johann Ernst und Max Gandolph) richteten sich bei der Neukonzipierung des Salzburger Stadtbildes ganz nach den barocken Formideen aus Italien. Vom Schlossgarten Mirabell über den Dom bis zur Festung Hohensalzburg erstreckt sich eine Spiegelungsachse, welche die ganze Stadt durchzieht. Auch das Innere des neuerbauten Barockdomes unterwirft sich der strengen Formkonzeption italienischer Architekten. Die kreuzförmige Anlage ermöglicht im Schnittpunkt der beiden Achsen ein quadratisches Feld, das durch vier tragende Säulen gebildet wird. Ähnlich wie in San Marco von Venedig wur-

den auf diesen Säulen Emporen angebracht, die ein mehrchöriges Musizieren ermöglichen. Es wurde also bei der architektonischen Konzipierung des Domes bereits auf spezielle musikalische Anforderungen Rücksicht genommen.

Der materielle Reichtum der Erzbischöfe muss fast grenzenlos gewesen sein. Auch die Haltung einer für mehrchörige Aufführungen geeigneten Domkapelle erfordert große finanzielle Mittel. Besonders auffällig sind bei Biber die virtuoson Anforderungen an die beiden Zinkenspieler und die Violinspieler. Nur selten finden sich in anderen Werken der europäischen Barockmusik vergleichbar schwierige Cornetttopartien. Der Meister hat sich sicherlich die Violinsoli auf den Leib geschrieben. Der prächtige fünfstimmige Trompetenchor wird durch 2 Clarini, 2 Trombe und einen Paukisten gebildet. Beide Vokalchöre verlangen von den Sopranstimmen durchaus anspruchsvolle Gesangstechnik, was auf eine besonders aufwendig betriebene Nachwuchsförderung der Kapellknaben hinweist. Hier wird ein Luxus zelebriert, der seinesgleichen sucht!

Ein Umstand sollte bei der verschwenderischen musikalischen Pracht nicht vergessen werden. All diese Bemühungen um ein universelles musikalisches Klangerlebnis kamen nur einer kleinen Elite zugute, nämlich dem Erzbischof und seinen Mitzelebranten, die sich im klanglichen Zentrum der im Raum verteilten Musikchöre befanden. Schon einige Meter weg vom Zentrum bemerkt man störende akustische Überschneidungen, mit wachsender Entfernung wird die Darbietung so diffus, dass nur schwer etwas Positives daran zu finden sein wird.

Es bleibt auch heute noch eine Herausforderung für Interpreten, die Aufstellung der verschiedenen Musikgruppen an die Erfordernisse der Aufführungsstätte anzupassen. Zur damaligen Zeit war diese

Ausrichtung der Kunst auf ein ideales Zentrum selbstverständlich, da die Musik für Gott erklang und der Bischof als sein Stellvertreter auf Erden angesehen wurde. Sollten man diesem Umstand in Anbetracht einer historischen Aufführungspraxis auch bei einer Realisierung in der modernen Zeit Rechnung tragen?

Im Konzert ist eine Überlegung vorrangig und wichtig. Wie kann die musikalische Substanz dieser kolossalen Komposition möglichst allen Zuhörern im Raum vermittelt werden? Wir haben mit den Aufstellungsmöglichkeiten der fünf Chöre plus Continuogruppen viel experimentiert und sind letztendlich zu einem befriedigenden Ergebnis kommen: Die Solisten und vor allem auch die Knabensolisten setzen sich gegen den Tuttiklang durch. Die beiden Vokalchöre sind gut links und rechts von der fiktiven Mittelachse auszumachen, ebenso der Streicher- und der Bläserchor. Die klanglichen Höhepunkte werden an den Stellen erreicht, in denen der Trompetenchor einsetzt. Als Sinnbild der Göttlichkeit erklingen die Trompeten aus der Mitte von einer erhöhten Position. Bei den groß angelegten Fugen hört man die Rufe scheinbar aus allen Richtungen. Der Hörer taucht gleichsam in den unendlichen Raum des Engelsgesanges ein. In intimeren Passagen leuchtet die Schönheit verschiedener Klangfarben der Instrumentierung auf. Auch der Klang der drei Orgeln lässt an einigen Stellen aufhorchen. Das Salzburger Lautenconsort ist dem Streicherchor als Continuogruppe beigelegt und verleiht diesem Ensemble einen silbrigen Glanz. Was für eine Aufregung mag es wohl gegeben haben, als Biber bei der Uraufführung der Vesper wahrscheinlich als erster Geiger im Salzburger Dom 32tel-Noten erklingen ließ. Schnelles Spiel in der Kirche war damals noch verpönt, war es doch ein Merkmal der Wirtshausgeiger, die der untersten Gesellschaftsschicht angehörten. Biber stellt aber mit seinen eindrucksvollen Girlanden gleich klar: Hier wird hohe Kunst zelebriert!

Das **Lætatus sum** steht im zeitlichen Zusammenhang mit der Vesper. Auch hier tritt Biber als Geigensolist eindrucksvoll in Erscheinung. Das dreistimmige Violaconsort ist für seine Zeit sehr innovativ, waren doch damals noch die Violen der Gambenfamilie üblich, die großen Geigen (Violae da braccio) kamen erst in Mode. Ebenso das Bassinstrument der Geigenfamilie. Johann Jakob Prinner präsentiert in seinem *Musicalischer Schlissel* (Salzburg 1677) zwei Typen der Bassinstrumente – einen aus der Gambenfamilie, einen der eher der Geigenfamilie zugeordnet werden kann. Wir haben den Sängern die Violone (Gambentyp) zugeordnet, den Basso di viola der Geigenfamilie dem Streicherensemble.

Mit Biber's ersten Kompositionen für den Salzburger Dom kehrt auch eine besondere polyphone Setzart in die mehrhörige Aufführungspraxis am Salzburger Dom ein. Bisher hatte man relativ homophon oder einfach imitierend im Stile der Spätrenaissance und Gabrieli am Markusdom musiziert. Biber komponiert aufgeklärte Polyphonie im Sinne von Athanasius Kircher. Dieser herausragende Denker hatte die Wissenschaft im katholischen Reich im Sinne der Jesuiten revolutioniert. Sein *Musurgia universalis* (1650) fasst das theoretische Wissen über Musik seiner Zeit zusammen, zeigt neue Entwicklungen auf und verpasst der Philosophie der Musik einen aufklärerischen Anstrich. Dieses musikalische Vermächtnis wurde in der Erstauflage 1500 mal gedruckt und war in der ganzen damaligen Welt verbreitet. Kircher propagiert eine Kompositionsmethode, die fast maschinell aus einzelnen Bausteinen zusammengesetzt ist. Ein Baukasten der Komposition ermöglicht eine spielerische Zusammensetzung von musikalischen Elementen zu einem größeren Kunstwerk. Biber arbeitet in seiner Polyphonie auch mit Bausteinen. Es gilt diese Bausteine zu erfassen und ihre Form, ihre genaue Kontur festzu-

legen. Mit diesen Bausteinen wird dann kunstvoll ein komplexes musikalisches Gebäude konstruiert. Die Qualität der Konstruktion erscheint nur dann, wenn jederzeit Bausteine wiedererkannt und in ihrer Schönheit erfasst werden können. Die Komposition erlangt dadurch eine unglaubliche Durchsichtigkeit und wird leichter erfassbar, trotz ihres komplizierten Aufbaus. Wir haben lange an einer entsprechenden Interpretation gearbeitet. Es gelingt uns fast immer, gleichen Bausteinen eine quasi identische Form zu geben. Kleine Abweichungen möge man uns verzeihen, für fast alle Musiker ist und war diese Art der Interpretation Neuland.

Benedikt Anton Aufschnaiter wurde in Kitzbühel am 21. Februar 1665 geboren. Studien sind für Wien belegt. Er selbst nennt Jakobus Carissimi, Kaspar Kerll und Adam Gumpelzhaimer als seine Lehrer. Nach familiären Schicksalsschlägen wendet sich Aufschnaiter 1705 nach Passau, wo er die Nachfolge des verstorbenen Georg Muffat antritt. Als Hof- und Domkapellmeister hatte er sowohl für Kirchenmusik als auch für Musik zu weltlichen Anlässen zu sorgen. Im Gegensatz zu Muffat konzentrierte er sich eher auf die Kirchenmusik, nur wenige weltliche Werke bezeugen seine speziellen Fähigkeiten auch in diesem Metier. 1742 verstarb Aufschnaiter in Passau, sein Grabstein wurde später verkauft, er ist also nicht mehr auffindbar.

Das Notenmaterial für unsere Aufführung hat sich vollständig im oberösterreichischen Stift Lambach erhalten. Oberösterreich gehörte in der Barockzeit zum Bistum Passau und so verwundert es nicht, dass zahlreiche Kompositionen des Passauer Hof- und Domkapellmeister Aufschnaiter in vielen Stiften und Klöstern des „Landes ob der Enns“ erhalten sind und auf ihre Wieder-

entdeckung warten. Heute finden sich in Lambach erste datierte Werke Aufschnaiters noch aus dem 17. Jahrhundert. Die **Missa »Lætatur in ea«** kann man im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts orten. Die Messe, die vor der *Missa »Lætatur in ea«* in den Katalog eingetragen wurde, stammt aus dem Jahr 1708. Die letzte erhaltene Messe Aufschnaiters ist mit 1726 datiert. Der Titel ‚Lætatur in ea‘ bezieht sich wahrscheinlich auf den Psalm 117, Vers 24: „Hæc dies quam fecit Dominus exultemus et lætatur in ea.“ (Das ist der Tag, den der Herr gemacht hat; lasst uns jubeln und uns an ihm freuen.) Die Messe ist interessant, weil in den Stimmbüchern das Gloria und Credo getrennt gelistet sind. Hat man diese Sätze der Messe nur bei besonderen Festen aufgeführt? Aufschnaiter erwähnt auch die neue Art der Komposition, die stringent und nicht zu ausladend sei. In Zeiten der beginnenden Aufklärung war man um neue Wege der Vermittlung des Glaubens durch Musik bemüht. Offensichtlich wurde die weniger üppige Vertonung der Messtexte als Modernisierung empfunden. In Aufschnaiters Zeit waren diese Gedanken äußerst modern, daher auch die besondere Hervorhebung mit eigenem Titel. Die Musik schreitet hier fast syllabisch voran. Die üblichen Tempo- und Charakterwechsel für einzelne Bilder werden ausgelassen. Nur bei „crucifixus“ und bei „mortuorum“ kann sich der Komponist einen kurzen Szenenwechsel nicht verkneifen. Es wäre interessant zu forschen, aus welcher Ecke diese aufklärerischen Ideen kommen. Könnte der Aufenthalt Aufschnaiters in Wien am Anfang seiner Karriere dafür verantwortlich sein? Auch dort lassen sich ähnliche Neuerungen orten.

Anlässlich einer Einführung zu unserer Einspielung der Kirchen-sonaten *Dulcis Fidium Harmoniæ*, op. 4 wagte ich vor vielen Jahren, Aufschnaiter mit Johann Sebastian Bach zu vergleichen. Ein

Aufschrei in mehreren Rezensionen war die Folge. Mittlerweile haben sich meine Gedanken zu diesem Thema geschärft, und ich wage es abermals, Aufschnaiter als den ‚katholischen Bach‘ zu bezeichnen. Beide Meister pflegten einen Kompositionsstil, der eigentlich auf die Musik der Renaissance verweist. In der Polyphonie erreichten beide höchste Meisterschaft. In der Kirchenmusik gingen beide unbeirrt durch Modernismen ihren persönlichen Weg und erreichten, jeder auf seine Art, in ihrem Stil den absoluten Gipfel des Möglichen. Die Öffnung der Polyphonie durch die zusätzliche Dimension der Modulation selbst in ferne Tonarten sind ein Hauptmerkmal ihres avantgardistischen Geistes. Beide Komponisten sprengen damit das erstrebte Ebenmaß ihrer Vorbilder aus der Renaissance und verleihen ihrer Musik damit barocke und theatralisch überzeichnende Intensität.

Dass sie dabei zu völlig unterschiedlichen Ergebnissen kommen, mag auch am Unterschied zwischen katholischer und protestantischer Kultur liegen. Während der, einer mitteldeutscher Kanto-reipraxis entstammende, lutherische Protestant Bach das Wort als zentrales Anliegen seiner Tätigkeit begreift, schöpft der Katholik Aufschnaiter virtuos aus der machtvollen, Jahrhunderte alten Tradition der Vokalpolyphonie und vermittelt so die religiöse Botschaft mit den Mitteln einer entschiedenen Bildhaftigkeit. Bach ist gefordert, neue deutsche Texte religiöser Kontemplation in sprechend kommentierende Musik zu kleiden. Aufschnaiter schafft zu jahrhundertealten unveränderlichen lateinischen Texten musikalische Gemälde, die wie die ausufernden Malereien in barocken katholischen Kirchen das Heilsgeschehen in der Evozierung eines „himmlischen Jerusalems“ zu aller erst gefühlsmäßig erlebbar machen möchten.

Gunar Letzbor

MISSA

Lætemurineæ.

a *is.*

Vocibus.	=	=	=	4.
Violin:	=	=	=	2.
Violis.	=	=	=	2.
Clarín:	=	=	=	2.
Tympano.	=	=	=	1.
Trombonis.	=	=	=	3.
Violone.				
Organo.				

Authore,

**Benedictio Antonio Aufschnaiter, aulæ
Eminentissimi Principis, et exemptæ Cathe-
dralis Ecclesiæ Passaviensis Capellæ Major.**

Org. No. 94. I.

Benedikt Anton Aufschnaiter: *Missa »Lætemur in ea«*
manuscript, front page, Lambach Abbey, Upper Austria

MISSA »LÆTAMUR IN EA«

2 Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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

3 Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus
bonæ voluntatis.
Laudamus te,
benedicimus te,
adoramus te,
glorificamus te,
gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus, Rex cælestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis;
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Jesu Christe,
cum Sancto Spiritu:
in gloria Dei Patris. Amen.

Glory to God in the highest:
and on earth peace
to people of goodwill.
We praise you.
We bless you.
We adore you.
We glorify you.
We give thanks to you
because of your great glory.
Lord God, King of heaven,
God the Father almighty.
Lord, only begotten Son, Jesus Christ,
Lord God, Lamb of God,
Son of the Father.
Who takes away the sins of the world,
have mercy on us.
Who takes away the sins of the world,
receive our prayer.
Who sits at the Father's right,
have mercy on us.
For you alone are Holy,
you alone are Lord,
you alone are Most High, Jesus Christ.
With the Holy Spirit,
in the glory of God the Father. Amen.

4 **Credo** in unum Deum
Patrem omnipotentem,
factorem cæli et terræ,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Iesum Christum,
filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum
ante omnia sæcula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de cælis.
et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato;
passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die
secundum scripturas.
Et ascendit in cælum,
sedet ad dexteram Patris,
et iterum venturus est cum gloria
iudicare vivos et mortuos,
cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum Dominum
et vivificantem,

I believe in one God,
the Father almighty,
maker of heaven and earth,
of all that is visible and invisible;
and in one Lord, Jesus Christ,
only begotten Son of God,
begotten of his Father
before all worlds.
God of God, light of light,
true God of true God,
begotten not made,
of one substance with the Father,
by whom all things were made.
Who for all mankind
and for our salvation
came down from heaven.
And was incarnate
by the Holy Spirit of the Virgin Mary,
and was made man.
He was also crucified for us
under Pontius Pilate,
he died and was buried.
And rose again on the third day
in accordance with the scriptures,
and ascended into heaven,
and sits on the Father's right.
And he will come again with glory
to judge the living and the dead,
he whose kingdom will have no end.
And in the Holy Spirit,
the lord and lifegiver,

qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per Prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam
et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum,
et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi sæculi. Amen.

5 Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.

6 Pleni sunt cæli et terra gloria tua.

7 Hosanna in excelsis.

8 Benedictus qui venit in nomine Domini.

9 Hosanna in excelsis.

10 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi;
miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi;
miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi;

11 Dona nobis pacem.

who proceeds from Father and Son.
Who with the Father and Son
is likewise worshipped and glorified,
who has spoken through the prophets.
And in one holy, catholic
and apostolic church.
I acknowledge one baptism
for the remission of sins.
And I await the resurrection of the dead,
and life in the world to come. Amen.

Holy, holy, holy,
Lord God of Hosts,

Heaven and earth are full of your glory.

Hosanna in the highest.

Blessed is he who cometh in the name of the Lord.

Hosanna in the highest.

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
have mercy on us.

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
have mercy on us.

Lamb of God, who takes away the sins of the world,

Grant us peace.

12 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.
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.

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

14 (Sonata)

I was glad when they said unto me,
Let us go into the house of the Lord.
Our feet shall stand within thy gates,
O Jerusalem.
Jerusalem is builded as a city
that is compact together:
Whither the tribes go up, the tribes of the Lord,
unto the testimony of Israel,
to give thanks unto the name of the Lord.
For there are set thrones of judgment,
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 prosperity within thy palaces.
For my brethren and companions' sakes,
I will now say, Peace be within thee.
Because of the house of the Lord our God
I will seek thy good.

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

VESPERÆ a 32

15 **Dixit Dominus** Domino meo

16 Sede a dextris meis

17 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 pœnitebit eum:
Tu es sacerdos in æternum
secundum ordinem Melchisedech.

18 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.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio
et nunc et semper
et in sæcula sæculorum.

19 Amen.

The Lord said unto my Lord:

Sit thou on my right hand,

until I make thine enemies
thy footstool.

The Lord shall send the rod
of thy power out of Sion: be thou ruler,
even in the midst among thine enemies.
Thy people shall be willing in the day of thy power,
in the beauties of holiness from the womb of the morning:
thou hast the dew of thy youth.

The Lord hath sworn, and will not repent,
Thou art a priest for ever
after the order of Melchizedek.

The Lord at thy right hand
shall strike through kings in the day of his wrath.
He shall judge among the heathen,
he shall fill the places with the dead bodies;
he shall wound the heads
over many countries.

He shall drink of the brook in the way:
therefore shall he lift up the head.

Glory be to the Father,
and to the Son: and to the Holy Ghost;
As it was in the beginning,
is now, and ever shall be:
world without end.

Amen.

- 20** **Magnificat** anima mea Dominum,
et exsultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillæ suæ.
Ecce enim ex hoc beatam
me dicent omnes generationes.
- 21** Quia fecit mihi magna, qui potens est,
et sanctum nomen eius.
- 22** Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.
- 23** Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.
- 24** Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.
- 25** (Sonata)
- 26** Suscepit Israel puerum suum,
recordatus ...
- 27** ... misericordiæ suæ.
- 28** Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in sæcula.
- 29** Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio
et nunc et semper
et in sæcula sæculorum.
- 30** Amen.

My soul doth magnify the Lord,
And my spirit hath rejoiced
in God my Saviour.
For he hath regarded the low estate of his handmaiden:
for, behold, from henceforth
all generations shall call me blessed.

For he that is mighty hath done to me great things;
and holy is his name.

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

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

He hath put down the mighty from their seats,
and exalted them of low degree.
He hath filled the hungry with good things;
and the rich he hath sent empty away.

He hath helped his servant Israel,
in remembrance ...
... of his mercy;

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

Glory be to the Father, and to the Son:
and to the Holy Ghost;
As it was in the beginning,
is now, and ever shall be:
world without end.

Amen.



Wir bedanken uns beim Augustiner Chorherrenstift St. Florian.
Das Kloster ist unsere musikalische Heimat geworden.
Ohne die großzügige Sponsortätigkeit und die herrliche Akustik
im Sommerrefektorium wäre das Projekt nicht entstanden.

ACCENT

Recording: St. Florian Abbey, summer refectory (Austria), 3 – 6 June 2025

Recording producer: Gunar Letzbor

Recording technician & editing: Florian Rabl

Executive producer: Michael Sawall

Booklet editor & layout: Joachim Berenbold

Cover photo: Cuppola of Salzburg Cathedral, photo by June O on Unsplash

Translations: Katie Stephens (English), Sylvie Coquillat (français)

© 2025 © 2026 harmonia mundi musique s.a.s.