



harmonia
mundi

Song of Songs

stile antico

PRODUCTION **USA**

1	JACOB CLEMENS NON PAPA (c. 1510/15-1555/56)	Ego flos campi	6'05
2	GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (c. 1525-1594)	Osculetur me	3'24
3	PLAINCHANT	<i>Antiphon:</i> Dum esset rex	0'44
4	FRANCISCO GUERRERO (1528-1599)	Surge, propera amica mea	6'07
5	NICOLAS GOMBERT (c. 1495-c. 1560)	Quam pulchra es	6'11
6	PLAINCHANT	<i>Antiphon:</i> Nigra sum	0'41
7	ORLANDE DE LASSUS (1532-1594)	Veni, dilecte mi	4'19
8	TÓMAS LUIS DE VICTORIA (1548-1611)	Vadam et circuibō	10'41
9	PLAINCHANT	<i>Alleluia:</i> Tota pulchra es	2'41
10	FRANCISCO GUERRERO	Ego flos campi	3'18
11	JEAN LHÉRITIER (c. 1480-after 1552)	Nigra sum	5'34
12	PLAINCHANT	<i>Antiphon:</i> Laeva eius	0'37
13	RODRIGO DE CEBALLOS (c. 1530-1581)	Hortus conclusus	5'33
14	GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA	Nigra sum	3'58
15	PLAINCHANT	<i>Antiphon:</i> Speciosa facta es	0'42
16	SEBASTIÁN DE VIVANCO (1551-1622)	Veni, dilecte mi	4'22
17	FRANCISCO GUERRERO	Trahe me post te	5'16
18	PLAINCHANT	<i>Antiphon:</i> Iam hiems transiit	0'49
19	TÓMAS LUIS DE VICTORIA	Vidi speciosam	6'39

stile antico

Helen Ashby, Kate Ashby, Rebecca Hickey, sopranos

Emma Ashby, Eleanor Harries, Carris Jones, altos

Peter Asprey, Andrew Griffiths, Tom Herford, tenors

Will Dawes, Oliver Hunt, Matthew O'Donovan, basses

with *Alison Hill, soprano (tracks 1, 4 & 19)*

and *Benedict Hymas, tenor (tracks 2, 5, 8 & 11)*

What is the Song of Songs? Why is it in the Bible? And why did it gain such popularity amongst Continental composers of polyphony in the sixteenth century? In short, it is a love poem (or perhaps a collection of poems), ascribed to King Solomon, who reigned over Israel between 971 and 931 BC, and after whom the work is sometimes named. The beautiful and often erotic poetry tells of the relationship between the lover and his beloved, traditionally thought to be Solomon and a Shulamite girl. It speaks in colourful and poetic terms of the joys, delights, and the sorrows of their relationship, as well as relating the girl's dialogue with the young Israelite girls around her. Above all, it consists in rich expression of the love of one for the other, in all its facets.

For many the literal sense of the book alone has not been considered sufficient grounds to merit its place in the canon of holy writ (in spite of the fact that it contains inspiration and wisdom for many an aspiring couple!). Surely it must have a yet more profound meaning! The most established tradition of interpretation reads the relationship between the lover and his beloved as an allegory for the covenant relationship between God and his people. It is a long tradition: as early as the first half of the first century BC Jewish interpreters understood the book as an allegorical account of God's dealings with Israel; Christian commentators from the early Fathers onwards have continued this tradition, seeing it as referring to the relationship between Christ and his Church, or Christ and the Soul. Such a reading is supported by similar allegories used elsewhere in both the Old and New Testaments.

Yet the surge in the book's popularity in medieval times, and the resulting proliferation of musical settings, often revolved around the practice of Marian devotion. The so-called 'Marian interpretation' of the Song of Songs has sometimes been misunderstood: it is not that the beloved of the poem has ever been seriously understood to refer exclusively to Mary – but rather that, if Mary is revered as the church's most perfect flowering (as she often was in medieval times), then the poem is about her inasmuch as she 'represents' the Church. It is for this reason that the poem was adopted (and often adapted) for use in various medieval Marian liturgies, and seen as prophetic in justifying certain Marian doctrines.

The texts included here fall into two categories. Some, including the more explicitly Marian ones, are settings of antiphons or responsories which are adaptations of Song of Songs verses. (Some, indeed, take considerable liberties with the source.) *Trahe me post te* is an example of

this – indeed, this particular Marian adaptation could, to the casual, unschooled hearer seem rather more lewd than devotional in the way it appears to apply the erotic depictions of the poem directly to Mary's person. Similarly Victoria, in his motet *Vidi speciosam*, sets a responsory for the feast of the Assumption, the second half of which freely adapts a verse from the Song of Songs. The other, larger category contains motets in which the composers set verses taken more or less unchanged from the Bible.

The most prominent composer to do this was Palestrina, who published a substantial cycle of twenty-nine settings, in 1584, in which he exploited the range of different musical modes. He made his allegorical understanding of the text clear in the preface:

'There exists a vast mass of love-songs of the poets . . . the songs of men ruled by passion, and a great number of musicians, corrupters of youth, make them the concern of their art and their industry: and in proportion as they flourish by praise of their skill, so do they offend good and serious-minded men by the depraved taste of their work. I blush and grieve to think that once I was of their number. But . . . I have mended my ways . . . and now I have produced a work which treats of the divine love of Christ and His Spouse the Soul, the Canticle of Solomon.'

We may or may not choose to take Palestrina's words with a pinch of salt – after all the book (and accompanying preface) was dedicated to none other than Pope Gregory XIII. Whether such a worthy impulse existed in the minds of the other composers represented here we cannot be sure, but Guerrero, likewise, had this allegorical interpretation in mind: in *Surge prospera, amica mea* he weaves verses from the Song of Songs contrapuntally beneath the cantus firmus 'Come, bride of Christ', which is repeated in a slowly descending sequence throughout the first part, and then re-ascends in like manner during the second. For Clemens, *Ego flos campi* had a more Marian association: he seems to have written his setting for the Marian Brotherhood in 's-Hertogenbosch, where he worked briefly as singer and composer in 1550. The Brotherhood's motto was 'sicut lilium inter spinas' – words from the very text he sets, which Clemens highlights by setting them homophonically three times, in contrast to the surrounding seven-part counterpoint.

Whatever the reason for choosing the texts (and their sheer poetic beauty must have something to do with it) the Song of Songs was a popular source for composers of the time – one of the most popular books of the Bible in fact – and Palestrina was certainly not alone in the disproportionate attention he lavished on the book. Indeed, Zarlino (probably a better theorist than he was a composer) had already attempted in the 1540s to set the entire book, with each

of its eight chapters set to a different mode – a project he never completed, though the finished motets were published alongside others in 1549.

And what of the music? The motets represented here span much of the sixteenth century and the dawn of the seventeenth. It was a period of considerable change in musical styles as composers became increasingly inspired by ideas about text setting, and the possibilities of communicating meaning through their settings. Lhéritier's *Nigra sum* – probably the earliest motet included here, dating from the first half of the century – emerges very clearly from the tradition of Josquin and Richafort, and exploits the dark sonority of a five-part texture within a fairly restricted compass, and the range of sultry harmonic colours afforded by the mode. Gombert's *Quam pulchra es*, another relatively early motet (published 1539), is similar in its narrow range; the resulting close intertwining of the four parts leads to a striking sense of fervent intimacy. At the opposite end of the timescale, Guerrero's *Ego flos campi* and Vivanco's *Veni, dilecte mi* (published in 1589 and 1610 respectively) are both polychoral, heralding the advent of the early Baroque – indeed, one could almost envisage them performed with basso continuo, cornetts and trombones. Both composers bring out the rhetorical and sensual qualities of the text through their contrasting use of texture and control of harmony. Vivanco also makes adventurous contrasting use of slow and fast passages in order to convey the excitement of the text.

As a general rule the later works (published in the 1570s/80s) display a more developed sense of tonality, using a wider range of chords, often to expressive effect. This is particularly striking in both Victoria's epic motet *Vadam et circuibo*, where the beloved travels through the city in search of her lover, and in the more madrigalian *Veni dilecte mi* by Lassus, where the journey is that of the excited couple going out into the fields. Both composers use primitive sequential writing and experiment with the cycle of fifths (techniques which were later to become a staple of the Baroque musical language) in order to illustrate the text with a sense of 'journeying through the keys'. Palestrina's tonal palette, though less bold, is no less masterful in its control of colour, and his melodic points are highly characterful. Perhaps the most carefree of all is Victoria's magnificent motet *Vidi speciosam*, where the fragrant perfume of the beloved and the fresh beauty of the spring flowers are beautifully portrayed using a kaleidoscopic array of musical devices.

Particularly striking for its expressive power, especially given its economy of forces, is *Hortus conclusus* by the lesser-known Spaniard Rodrigo de Ceballos. This is scored for only four parts, yet maintains a riveting emotional intensity, often governed by masterful control of phrasing and tessitura, lending it a fervently devotional quality. Guerrero employs some word-painting of a fairly obvious nature in his setting of *Trahe me post te* (1555) where the opening words ('draw me after you') are illustrated throughout the piece by a canon at the third in the upper two voices. Yet perhaps the most sublime motet of all is Clemens' *Ego flos campi*, where it is in fact the static qualities of the harmony, never straying far from the warm, glowing, even comforting tonic chord – combined with a rich and intricate yet remarkably unfussy seven-part texture – that lend it such an opulent beauty.

MATTHEW O'DONOVAN



Giovanni Pierluigi da Palestrina

Comment définir le Cantique des Cantiques et sa place dans la Bible ? Et comment expliquer son immense popularité auprès des polyphonistes continentaux du XVI^e siècle ? En bref, il s'agit d'un poème (voire d'un recueil de poèmes) d'amour, attribué au roi Salomon qui régna sur Israël de 971 à 921 avant notre ère. Son nom lui est d'ailleurs parfois associé : le Cantique de Salomon. L'œuvre, d'un très beau lyrisme, souvent érotique, évoque la relation de l'amant et de sa bien-aimée, dans lesquels la tradition veut voir Salomon et une jeune Sulamite. Au fil de vers colorés et poétiques, le chant déroule les joies, les plaisirs et les chagrins de leur relation amoureuse, et rapporte le dialogue de la jeune fille avec ses suivantes israélites. Mais le poème exprime avant tout les multiples facettes de l'amour d'un être pour un autre.

Pour beaucoup, l'ouvrage, d'un point de vue strictement littéral, ne mériterait pas sa place dans le canon des textes sacrés (en dépit du fait qu'il peut être source d'inspiration et de sagesse pour de nombreux couples !). Il doit bien avoir une signification plus profonde ! Une des interprétations traditionnelles les plus établies fait de la relation entre l'amant et sa bien-aimée une allégorie de l'alliance entre Dieu et son peuple. Cette tradition est très ancienne : dès la première moitié du I^{er} siècle avant notre ère, les exégètes juifs lisaient déjà le Cantique

comme une allégorie des rapports entre Dieu et Israël. Les Pères de l'Église ont perpétué la tradition mais l'allégorie concerne alors la relation entre le Christ et son Église, ou entre le Christ et l'Âme. Reprise par les commentateurs chrétiens, cette lecture repose sur des allégories similaires trouvées dans divers textes de l'Ancien et du Nouveau Testaments. Cependant, la grande popularité du Cantique à l'époque médiévale, et la pléthore d'œuvres musicales qu'il suscita, furent souvent liées à la dévotion à la Vierge Marie. Cette "interprétation mariale" du Cantique des Cantiques a parfois été mal comprise. Certes, personne n'a jamais sérieusement envisagé d'assimiler la bien-aimée du poème à Marie, mais si Marie est révéree comme la plus belle fleur de l'Église (comme c'était souvent le cas à l'époque médiévale), alors le poème parle d'elle en tant que représentante de l'Église. C'est pour cette raison qu'il a été adopté (et souvent adapté) dans diverses liturgies mariales médiévales, et considéré comme prophétique parce qu'il justifiait certaines doctrines mariales.

Les textes de notre programme se divisent en deux catégories. Dans la première, certains, y compris les plus explicitement liés au culte marial, sont des adaptations des strophes originelles, mises en musique sous forme d'antiennes ou de répons : elles prennent parfois beaucoup de libertés avec le texte source. Dans *Trahe me post te*, par exemple, l'auditeur non averti pourrait entendre au premier abord plus de débauche que de dévotion, car les évocations érotiques du poème semblent s'appliquer directement à la personne de la Vierge Marie. De même, la seconde partie du motet en répons de Victoria *Vidi Speciosam*, composé pour la fête de l'Assomption, est une libre adaptation d'une strophe du Cantique. Les textes de la seconde catégorie (la plus fournie) reprennent des strophes de la Bible presque sans altérations.

Palestrina s'est particulièrement distingué dans ce genre. Il publia en 1584 un important cycle de vingt-neuf pièces dans lesquelles il exploite toute la palette des différents modes. Sa préface témoigne de son interprétation allégorique des textes :

"Les poètes ont écrit d'innombrables chants d'amour (...) chants d'hommes gouvernés par la passion, et nombre de musiciens, corrupteurs de la jeunesse, en font le sujet de leur art et de leur industrie : et plus leur savoir-faire leur ouvre des portes et plus le goût dépravé de leur production offense les hommes droits et sérieux. Quand je songe que je fus l'un d'eux, moi aussi, la honte et le regret m'envahissent. Mais (...) je me suis amendé (...) et j'ai composé à présent une œuvre qui traite de l'amour divin du Christ et de l'Âme, son Épouse : le Cantique de Salomon."

Les paroles de Palestrina sont peut-être à prendre avec précaution car après tout, le dédicataire du recueil (et de sa préface) n'était autre que le pape Grégoire XIII. Les autres compositeurs de notre programme étaient-ils mus par d'aussi honorables sentiments ? L'interprétation allégorique de Guerrero, en tout cas, ne fait aucun doute : *Surge prospera, amica mea* tisse un contrepoint de vers du Cantique des Cantiques sous le cantus firmus "Viens, épouse du Christ", répété en une lente séquence descendante dans toute la première partie, pour remonter de la même manière au cours de la seconde. L'association mariale est plus marquée chez Clemens : le texte du motet *Ego flos campi* – composé, semble-t-il, pour la Confraternité de Notre-Dame de s'Hertogenbosch où Clemens avait travaillé quelque temps comme chanteur et compositeur, en 1550 – cite mot pour mot la devise de la confraternité, "*sicut lilium inter spinas*" ("comme un lys au milieu des épines"), soulignée trois fois par une homophonie qui tranche sur le contrepoint à sept voix. Grande source d'inspiration pour les compositeurs de l'époque, quelles que soient les raisons de leur choix (et la beauté poétique des textes n'est certainement pas une des moindres) le Cantique des Cantiques était en fait un des livres bibliques les plus populaires. Palestrina ne fut pas le seul à lui porter autant d'attention. Dans les années 1540, Zarlino, sans doute meilleur théoricien que compositeur, avait déjà tenté de mettre en musique le livre entier, chacun des huit chapitres correspondant à un des huit modes musicaux. Il n'acheva jamais son projet mais les motets terminés parurent en 1549 avec d'autres.

Et qu'en est-il de la musique ? Les motets présentés couvrent une grande partie du ^{xvi}e siècle jusqu'à l'aube du ^{xvii}e, période qui voit évoluer considérablement les styles musicaux. Les compositeurs puisent leur inspiration dans le foisonnement des nouvelles idées compositionnelles et le potentiel de la musique descriptive. Le motet *Nigra sum*, de Lhéritier (le plus ancien de ce programme puisqu'il date de la première moitié du seizième siècle) est clairement issu de la tradition d'un Josquin et d'un Richafort. Il exploite la sombre sonorité d'une texture à cinq voix dans un ambitus très restreint, et toute la sensualité de la palette harmonique du mode. *Quam pulchra es*, de Gombert (publié en 1539), est lui aussi d'un ambitus restreint. L'étroite imbrication des quatre voix qui en résulte donne une remarquable impression d'intimité et de ferveur. À l'autre extrémité du spectre chronologique, les deux motets polychoraux *Ego flos campi* de Guerrero et *Veni, dilecte mi* de Vivanco, publiés respectivement en 1589 et 1610, annoncent l'aube de l'ère baroque – de fait, on pourrait presque envisager de les interpréter

avec basse continue, cornets et trombones. Les deux compositeurs font ressortir toute la rhétorique et la sensualité du texte par le contraste des textures et la maîtrise de l'harmonie. Vivanco joue même avec audace de l'opposition des passages lents et rapides afin de mieux exprimer la passion contenue dans le texte.

En règle générale, les œuvres plus tardives (publiées dans les années 1570-80) témoignent d'un sens tonal accru et utilisent une plus vaste palette d'accords, avec des effets souvent très expressifs. Le processus est particulièrement frappant dans le motet épique de Victoria *Vadam et circuibo*, dans lequel la bien-aimée parcourt la ville à la recherche de l'amant, et dans *Veni dilecte mi* de Lassus, dont les accents plus madrigalesques dépeignent la promenade champêtre du couple exalté. Les deux compositeurs utilisent une forme primitive de séquences et s'aventurent dans le cycle des quintes (deux techniques qui deviendraient plus tard partie intégrante du langage musical baroque) afin d'illustrer le texte par une impression de "voyage à travers les tonalités". Moins audacieuse, la palette tonale de Palestrina n'en est pas moins magistrale en termes de contrôle des couleurs, et ses motifs mélodiques sont pleins de caractère. Le magnifique motet de Victoria *Vidi speciosam*, véritable kaléidoscope de formules et d'effets musicaux illustrant le parfum enivrant de l'aimée et la fraîche beauté des fleurs du printemps, est peut-être bien le plus serein de tous.

Malgré l'économie des moyens – quatre voix seulement – *Hortus conclusus*, du compositeur espagnol moins connu Rodrigo de Ceballos, est d'une force expressive étonnante. L'émotion toujours intense et fascinante qui l'anime, souvent gouvernée par une maîtrise parfaite du phrasé et de la tessiture, lui confère beaucoup de ferveur et de dévotion. Guerrero recourt à la musique descriptive de manière assez évidente dans *Trahe me post te* (1555), illustrant la phrase d'ouverture ("entraîne-moi à ta suite") par un canon à la tierce dans les deux voix supérieures, procédé qu'il utilisera tout au long du motet. Mais le motet le plus sublime est sans doute *Ego flos campi* (Clemens) : la stabilité de son harmonie (elle ne s'éloigne jamais beaucoup du chaleureux, voire rassurant, rayonnement de la tonique) combinée à la densité d'une texture à sept voix, complexe mais d'un remarquable naturel, lui confèrent une somptueuse beauté.

MATTHEW O'DONOVAN
Traduction : Geneviève Bégou

Was ist das Canticum canticorum, das *Lied der Lieder* – im Deutschen seit Martin Luther das *Hohelied* genannt? Warum steht es in der Bibel? Und warum wurde es im 16. Jahrhundert bei den Komponisten mehrstimmiger Musik in Europa so beliebt? Kurz gesagt, es ist ein Liebesgedicht (oder vielmehr eine Sammlung von Gedichten), das König Salomon, der Israel von 971 bis 931 vor Christus regierte, zugeschrieben und gelegentlich auch nach ihm benannt wird. Die wunderschöne, häufig erotische Dichtung beschreibt die Beziehung zwischen zwei Liebenden, wobei man gewöhnlich König Salomon und ein Mädchen namens Sulamith meint. In anschaulichen, poetischen Worten werden die Freuden, Wonnen und Kümernisse ihrer Beziehung geschildert, ebenso wie die Gespräche der Geliebten mit den jungen israelischen Mädchen, die bei ihr sind. In der Hauptsache besteht die Dichtung aus ideenreichen Äußerungen der gegenseitigen Liebe, in all ihren Facetten.

Viele meinen, wenn man den eigentlichen Sinn des *Hoheliedes* besehe, dann sei wohl nicht gründlich genug überdacht worden, ob es denn überhaupt seinen Platz im Kanon der Heiligen Schrift verdient (trotz der Tatsache, daß es Anregung und Weisheit für manches zukünftige Paar enthält!). Mit Sicherheit steckt eine noch tiefere Bedeutung dahinter! In der herkömmlichen, am weitesten verbreiteten Interpretation versteht man die Beziehung zwischen den Liebenden als Allegorie für das in der kirchlichen Tradition verankerte Verhältnis zwischen Gott und seinem Volk. Bereits in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts vor Christus verstanden jüdische Männer beim Studium der Bibel dieses Buch als eine allegorische Erklärung für Gottes Beziehung zu Israel. Christliche Kommentatoren haben seit den alten Kirchenvätern diese Tradition fortgeführt und bezogen sie auf das Verhältnis zwischen Christus und seiner Kirche, der Braut Christi, oder zwischen Christus und der Seele. Solche Deutungen werden durch ähnliche Allegorien an anderen Stellen im Alten und auch im Neuen Testament gestützt.

Die überwältigende Beliebtheit des *Hoheliedes* im Mittelalter und die daraus erfolgende Zunahme der musikalischen Vertonungen waren jedoch häufig mit der Ausübung des Marienkultes verquickt. Die sogenannte ‘Marianische Interpretation’ des *Hoheliedes* wurde gelegentlich auch mißverstanden. Es ist nicht so, daß man die Geliebte in dem Gedicht jemals allen Ernstes ausschließlich auf Maria bezogen verstand, sondern, wenn Maria als die vollkommenste Blüte der Kirche verehrt wurde (wie es im Mittelalter oft geschah), handelt sich die Dichtung um sie, weil sie die Kirche ‘repräsentiert’. Aus diesem Grunde wurde die Dichtung in mehrere mittelalterliche

marianische Liturgien eingeführt (und oft bearbeitet). Indem man das Hohelied als Weissagung betrachtete, rechtfertigte man bestimmte marianische Lehrmeinungen.

Die in unserer Aufnahme enthaltenen Texte gehören zwei verschiedenen Gruppen an. Einige Werke – dazu zählen auch die deutlicher zur marianischen Interpretation gehörenden – sind Vertonungen von Antiphonen oder Responsorien, Bearbeitungen einzelner Verse aus dem Hohelied Salomons. Etliche nehmen sich in der Tat beträchtliche Freiheiten gegenüber dem Original heraus. *Trahe me post te* ist ein deutliches Beispiel dafür: Diese spezielle marianische Bearbeitung könnte dem beiläufigen, ungeschulten Hörer eher unzüchtig als fromm vorkommen durch die Art, wie hier die erotischen Schilderungen direkt auf die Person von Maria gemünzt zu sein scheinen. Ganz ähnlich vertont Tomás Luis de Victoria in seiner Motette *Vidi speciosam* ein Responsorium auf Mariä Himmelfahrt, dessen zweite Hälfte einen sehr frei bearbeiteten Vers des Hoheliedes enthält. Die andere, größere Gruppe umfaßt Motetten, in denen die Komponisten mehr oder weniger unverändert die Verse aus der Bibel vertonen.

Der herausragendste Komponist in diesem Bereich war Giovanni Pierluigi da Palestrina, der 1584 einen gewaltigen Zyklus von neunundzwanzig Werken veröffentlichte, in denen er die verschiedensten musikalischen Kompositionsweisen erprobte. Sein Verständnis von der Allegorie dieses Textes erläutert er im Vorwort:

“Es gibt eine ungeheure Menge Liebeslieder von Dichtern ... Lieder von Menschen, die von Leidenschaft ergriffen sind. Eine große Zahl von Musikern, Verderber der Jugend, machen sie zum Anliegen ihrer Kunst und ihres Fleißes: und in demselben Maße, wie sie unter dem Beifall für ihre Kunstfertigkeit aufblühen, beleidigen sie die guten und ernsthaften Menschen mit dem verderbten Geschmack ihrer Werke. Ich schäme mich und denke mit Schmerzen daran, daß ich einst einer von ihnen war. Aber ... ich habe mir bessere Manieren zugelegt ... und jetzt habe ich ein Werk geschaffen, das die göttliche Liebe zwischen Christus und seiner Geliebten, der Seele, behandelt, das Lied der Lieder Salomons.”

Wir können Palestrinas Worte unter Vorbehalt zur Kenntnis nehmen oder auch nicht – immerhin wurde das Buch (samt dem Vorwort) niemand anderem als Papst Gregor XIII gewidmet. Ob die anderen hier vertretenen Komponisten eine ebenso gute Idee im Sinn hatten, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Francisco Guerrero jedoch hatte gleichfalls diese allegorische Interpretation

im Sinn. In der sechsstimmigen Motette *Surge propra amica mea* knüpft er ein kontrapunktisches Gewebe aus Versen des Hoheliedes unterhalb des cantus firmus *Veni sponsa Christi*, eine Passage, die sich während des ganzen ersten Teils in langsam absteigenden Sequenzen wiederholt und im zweiten Teil auf die gleiche Art aufsteigt. Clemens non Papa bezieht sich in seiner siebenstimmigen Motette *Ego flos campi* eher auf die Marianische Interpretation. Wahrscheinlich schrieb er das Werk für die Marianische Bruderschaft in 's-Hertogenbosch, wo er 1550 für kurze Zeit als Sänger und Komponist tätig war. Das Motto der Bruderschaft hieß *sicut lilium inter spinas* – genau die Worte aus dem von Clemens vertonten Text; er hebt sie dreimal hervor, indem er – im Gegensatz zu dem sie umgebenden siebenstimmigen Kontrapunkt – gerade diese Worte homophon gestaltet. Was auch immer der Grund war, sich für die Texte des Hoheliedes zu entscheiden (allein ihre Schönheit muß schon etwas damit zu tun haben): das Hohelied war für die Komponisten jener Zeit eine beliebte Quelle – in der Tat eins der beliebtesten Bücher aus der Bibel – und Palestrina stand mit Sicherheit nicht allein mit seiner außergewöhnlichen Beachtung, die er diesem Buch schenkte. Sogar schon in den 1540er Jahren hatte Gioseffo Zarlino (der wahrscheinlich mehr zum Theoretiker als zum Komponisten taugte) einen Versuch unternommen, das gesamte Buch fünfstimmig zu vertonen, jedes der acht Kapitel in einer anderen Tonart – ein Projekt, das er nie vollendete, obwohl die fertig vorliegenden Motetten 1549 neben anderen Werken in seinem *liber primus* veröffentlicht wurden.

Und wie ist es mit der Musik? Der Entstehungszeitraum der hier vorgestellten Motetten erstreckt sich über einen großen Teil des 16. und den Beginn des 17. Jahrhunderts. In dieser Periode fand ein beachtlicher Stilwandel in der Musik statt, als sich nämlich die Komponisten zunehmend für die Idee begeisterten, Texte zu vertonen, und für die Möglichkeiten, durch die Art der Vertonung Sinn und Bedeutung mitzuteilen. *Nigra sum sed formosa* von Jean Lhéritier, entstanden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor 1532, ist wahrscheinlich die älteste der in unserer Aufnahme versammelten Motetten. Ihre Herkunft aus der musikalischen Tradition von Josquin Desprez und Jean Richafort ist deutlich zu spüren. Hier nutzt der Komponist in einem recht begrenzten Tonbereich den dunklen Klang eines fünfstimmigen Satzes und die Fülle warmer harmonischer Farben, welche die Tonart bietet. *Quam pulchra es*, eine andere verhältnismäßig frühe, 1539 veröffentlichte Motette von Nicolas Gombert ähnelt derjenigen Lhéritiers in ihrem engen

Tonbereich; die daraus resultierende dichte Verflechtung der vier Stimmen bewirkt ein starkes Gefühl erregender Intimität. Am Ende des genannten Zeitraums entstanden *Ego flos campi* von Francisco Guerrero (1589) und *Veni, dilecte mi* von Sebastián de Vivanco (1610); beide Werke sind mehrhörig und kündeten den Beginn des frühen Barock an – man könnte sich diese Musik in der Tat in einer Aufführung mit Basso continuo, Zinken und Posaunen vorstellen. Beide Komponisten bringen die sprachlichen und gefühlsmäßigen Eigenschaften des Textes zum Ausdruck dadurch, daß sie die Strukturen und die Beherrschung harmonischer Mittel gegensätzlich verwenden. Vivanco schafft außerdem gewagte Kontraste zwischen langsamen und schnellen Passagen, um die im Text enthaltene Erregung mitzuteilen.

Als allgemeine Regel für die später (in den 1570er und 1580er Jahren) erschienenen Werke gilt, daß in ihnen das Gefühl für Tonalität fortentwickelt wurde, indem man den Akkordreichtum vergrößerte und so häufig die Ausdruckskraft verstärkte. In zwei Werken wird das besonders deutlich: in der epischen Motette von Tomás Luis de Victoria *Vadam et circuibo*, wo die Geliebte auf der Suche nach ihrem Geliebten durch die Stadt streift, und in der eher madrigalhaften fünfstimmigen Motette *Veni dilecte mi* (1571) von Orlando de Lassus, wo die Reise darin besteht, daß das entzückte junge Paar hinaus in die Felder zieht. Beide Komponisten verwenden eine einfache Schreibweise in Sequenzen und experimentieren mit dem Quintenzirkel (Kompositionstechniken, die später zum Grundstock barocker Musiksprache wurden), um den Inhalt des Textes in einer 'Reise durch die Tonarten' zu veranschaulichen. Palestras tonale Palette ist, wenn auch weniger kühn, so doch nicht weniger meisterhaft, was die Beherrschung der Klangfarben betrifft, und seine melodischen Einfälle zeugen von einer sehr ausgeprägten Persönlichkeit. Vielleicht die fröhlichste von allen Motetten ist Victorias großartiges *Vidi speciosam*: Der zarte Duft der Geliebten und die frische Schönheit der Frühlingsblumen werden in einer kaleidoskopartigen Anordnung musikalischer Einfälle entzückend veranschaulicht.

Bemerkenswert ist die Motette *Hortus conclusus* des weniger bekannten Spaniers Rodrigo de Ceballos, einem der Meister der andalusischen polyphonen Schule des 16. Jahrhunderts – wegen der Kraft ihres Ausdrucks, besonders in Anbetracht der sparsamen musikalischen Mittel. Lediglich vierstimmig angelegt, bewahrt dieses Stück eine von meisterhaft beherrschter Phrasierung und Struktur geprägte unerschütterliche emotionale Intensität, was ihm eine Aura inbrünstiger Hingabe verleiht. Francisco Guerrero verwendet in seiner Vertonung von *Trahe me post te* (1555)

in recht auffälliger Weise Wortmalerei dort, wo die Einleitungsworte ('ziehe mich dir nach') das ganze Stück hindurch veranschaulicht werden durch einen Kanon im Terzabstand der beiden Oberstimmen. Die großartigste aller Motetten ist aber wohl *Ego flos campi* von Clemens non Papa. Hier ist es in der Tat die ruhige Art der Harmoniefolge, die sich nie weit von dem warmen, glühenden – ja tröstenden – Akkord der Tonika entfernt, verbunden mit einem vielgestaltigen, jedoch bemerkenswert großzügigen siebenstimmigen Aufbau, was diesem Werk eine so überwältigende Schönheit gewährt.

MATTHEW O'DONOVAN
Übersetzung Ingeborg Neumann

I am a flower of the field and a lily of the valley; as a lily among the thorns, so is my beloved among the daughters: a garden fountain and a well of living water, flowing streams from Lebanon.

Song of Songs 2:1-2, 4:15

Let him kiss me with the kisses of his mouth. For your breasts are better than wine, fragrant with the best ointments. Your name is as oil poured out; therefore the young girls have delighted in you.

Song of Songs 1:2-3

While the King was on his couch, my perfume gave forth its fragrance. Alleluia.

Song of Songs 1:12

Arise, my love, my dove, my fair one, and come. For now the winter is past, the rain is over and gone. The flowers appear on the earth, and the time of pruning is nigh.

The voice of the turtledove is heard in our land; the fig tree brings forth its figs, the flowers of the vine

JACOB CLEMENS NON PAPA (c. 1510/15-1555/56)

- 1 | Ego flos campi et lilium convalium; sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias: fons hortorum et puteus aquarum viventium; quae fluunt impetu de Libano.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (c. 1525-1594)

- 2 | Osculetur me osculo oris sui, quia meliora sunt ubera tua vino, fragrantia unguentis optimis. Oleum effusum nomen tuum, ideo adolescentulae dilexerunt te.

PLAINCHANT

- 3 | *Antiphon:* Dum esset rex in accubitu suo, nardus mea dedit odorem suavitatis. Alleluia.

FRANCISCO GUERRERO (1528-1599)

- 4 | Surge, propera amica mea, columba mea, formosa mea, et veni. Iam enim hyems transiit, imber abiit et recessit. Flores apparuerunt in terra, tempus putationis advenit.

Vox turturis audita est in terra nostra; ficus protulit grossos suos; vineae florentes dederunt

Je suis un narcisse de Saron, un lis des vallées.
Comme le lis entre les chardons, telle ma bien-aimée
entre les jeunes femmes : une fontaine des jardins,
une source d'eaux vives, des ruisseaux du Liban.

Cantique des Cantiques 2:1-2, 4:15

Ich bin eine Blume zu Saron und eine Rose im Tal. Wie
eine Rose unter den Dornen, so ist meine Freundin unter
den Töchtern: ein Gartenbrunnen, ein Born lebendiger
Wasser, die vom Libanon fließen.

Hohelied 2:1-2, 4:15

Qu'il me baise des baisers de sa bouche ! Car ton
amour vaut mieux que le vin, tes parfums ont une
odeur suave ; ton nom est un parfum qui se répand ;
c'est pourquoi les jeunes filles t'aiment.

Cantique des Cantiques 1:2-3

Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes; denn
deine Liebe ist lieblicher als Wein. Es riechen deine
Salben köstlich; dein Name ist eine ausgeschüttete
Salbe, darum lieben dich die Jungfrauen.

Hohelied 1:2-3

Tandis que le roi est dans son entourage, mon nard
exhale son parfum. Alléluia.

Cantique des Cantiques 1:12

Da der König sich herwandte, gab meine Narde ihren
Geruch. Halleluja.

Hohelied 1:12

Lève-toi, mon amie, ma colombe, ma belle, et viens !
Car voici, l'hiver est passé ; la pluie a cessé, elle s'en
est allée. Les fleurs paraissent sur la terre, le temps
de chanter est arrivé.

Stehe auf, meine Freundin, und komm, meine Schöne,
komm her! Denn siehe, der Winter ist vergangen, der Regen
ist weg und dahin; die Blumen sind hervorgekommen im
Lande, der Lenz ist herbeigekommen.

La voix de la tourterelle se fait entendre dans nos
campagnes. Le figuier embaume ses fruits, et les

Die Turteltaube läßt sich hören in unserm Lande; der
Feigenbaum hat Knoten gewonnen, die Weinstöcke

give forth their smell. Arise, my love, my beloved,
and come.

Song of Songs 2:10-13

Cantus firmus: Come, bride of Christ.

How beautiful and how lovely you are, dearest, in
your delights. Your stature is like a palm tree, and
your breasts like clusters [of grapes]; your head is
like Carmel, your neck like an ivory tower. Come, my
beloved; let us go out into the field; we will see if the
pomegranates have put forth their bloom: I will give
you my breasts.

Adapted from the Song of Songs 7:6-7, 5, 4, 11-12

I am black but beautiful, O daughters of Jerusalem.
Therefore the king has delighted in me and brought
me into his chamber. Alleluia.

Adapted from the Song of Songs 1:2-5

Come, my beloved, let us go out into the field, let us
lodge in the villages. Let us arise early and go into the
vineyards. Let us see if the vines have flourished, if the
flowers have put forth their fruit, if the pomegranate is
in bloom; there I will give you my breasts.

Song of Songs 7:11-12

odorem suum. Surge amica mea, speciosa mea,
et veni.

Cantus firmus: Veni, sponsa Christi.

NICOLAS GOMBERT (c. 1495-c. 1560)

- 5 | Quam pulchra es et quam decora, carissima, in
deliciis tuis. Statura tua assimilata est palmae
et ubera tua botris, caput tuum ut Carmelus,
collum tuum sicut turris eburnea. Veni, dilecte
mi, egrediamur in agrum, videamus si flores
parturierunt mala punica: tibi dabo ubera mea.

PLAINCHANT

- 6 | *Antiphon:* Nigra sum sed formosa, filiae
Ierusalem. Ideo dilexit me rex et introduxit me
in cubiculum suum. Alleluia.

ORLANDE DE LASSUS (1532-1594)

- 7 | Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum,
commoremur in villis. Mane surgamus ad
vineas. Videamus si floruit vinea, si flores
fructus parturiunt, si floruerunt mala punica: ibi
dabo tibi ubera mea.

vignes en fleur exhalent leur parfum. Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens !

Cantique des Cantiques 2:10-13

Cantus firmus : Viens, épouse du Christ.

haben Blüten gewonnen und geben ihren Geruch. Stehe auf, meine Freundin, meine Schöne, und komm!

Cantus firmus : Komm, Braut Christi.

Que tu es belle, que tu es agréable, ô mon amour, au milieu des délices ! Ta taille ressemble au palmier, et tes seins à des grappes ; ta tête est élevée comme le Carmel, ton cou est comme une tour d'ivoire. Viens, mon bien-aimé, sortons dans les champs, nous verrons si les grenadiers fleurissent : là je te donnerai mon amour.

d'après le Cantique des Cantiques, 7

Wie schön und wie lieblich bist du, du Liebe voller Wonne! Dein Wuchs ist hoch wie ein Palmbaum und deine Brüste gleich den Weintrauben. Dein Haupt steht auf dir wie der Karmel, dein Hals ist wie ein elfenbeiner Turm. Komm, mein Freund, laß uns aufs Feld hinausgehen; daß wir sehen, ob die Granatbäume blühen; da will ich dir meine Liebe geben.

nach Hohelied 7:6-7, 5, 4, 11-12

Je suis noire, mais je suis belle, ô filles de Jérusalem. C'est pourquoi je fais les délices du roi, il m'introduit dans ses appartements. Alléluia.

d'après le Cantique des Cantiques, 1:2, 5

Ich bin schwarz, aber gar lieblich, ihr Töchter Jerusalems. Deshalb führte mich der König in seine Kammern. Halleluja.

nach Hohelied 1:2, 5

Viens, mon bien-aimé, sortons dans les champs, demeurons dans les villages ! Dès le matin nous irons aux vignes, nous verrons si la vigne pousse, si la fleur s'ouvre, si les grenadiers fleurissent : là je te donnerai mon amour.

Cantique des Cantiques 7:11-12

Komm, mein Freund, laß uns aufs Feld hinausgehen und auf den Dörfern bleiben, daß wir früh aufstehen zu den Weinbergen, daß wir sehen, ob der Weinstock sprosse und seine Blüten aufgehen, ob die Granatbäume blühen; da will ich dir meine Liebe geben.

Hohelied 7:11-12

"I will arise and go about the city, through the streets and squares; I will seek him whom my soul loves. I sought him, but I did not find him. I adjure you, O daughters of Jerusalem, if you find my beloved, that you tell him I am sick with love."

"What is your beloved more than another beloved, that you adjure us so?" – "My beloved is radiant and ruddy, distinguished amongst ten thousand: this is my beloved and my friend, O daughters of Jerusalem." – "Where has your beloved gone, O fairest amongst women? Where has your beloved turned, that we may seek him with you?" – "He has gone up to the palm tree, and has taken of its fruit."

Song of Songs 3:2; 5:8-10; 7:8

Alleluia. You are altogether beautiful, Mary, and there is no original blemish in you.

Adapted from the Song of Songs 4:7

"I am a flower of the field and a lily of the valley." "As a lily among the brambles, so is my beloved among the daughters." "As an apple tree among the trees of the forest, so is my darling amongst the young men. I sat down under the shadow of him I desire, and his fruit was sweet to my taste. The King brought

TÓMAS LUIS DE VICTORIA (1548-1611)

8 | Vadam et circuibo civitatem, per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea: quaesivi illum, et non inveni. Adiuro vos, filiae Ierusalem, si inveneritis dilectum meum, ut annuntietis ei quia amore langueo.

Qualis est dilectus tuus, quia sic adiurasti nos? Dilectus meus candidus et rubicundus, electus ex millibus: talis est dilectus meus et est amicus meus, filiae Ierusalem. Quo abiit dilectus tuus, o pulcherima mulierum? Quo declinavit, et quaeremus eum tecum? Ascendit in palmam, et apprehendit fructus eius.

PLAINCHANT

9 | Alleluia. Tota pulchra es Maria, et macula originalis non est in te.

FRANCISCO GUERRERO

10 | Ego flos campi et lilium convallium, sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias. Sicut malus inter ligna silvarum, sic dilectus meus inter filios. Sub umbra illius quem desideraveram sedi, et fructus eius dulcis gutturi meo. Introduxit me rex in cellam vinariam; ordinavit

“Je me lèverai, et je ferai le tour de la ville, dans les rues et sur les places ; je chercherai celui que mon coeur aime. Je l’ai cherché, et je ne l’ai point trouvé. Je vous en conjure, filles de Jérusalem, si vous trouvez mon bien-aimé, dites-lui que je suis malade d’amour.”

“Qu’a ton bien-aimé de plus qu’un autre, pour que tu nous conjures ainsi ?” — “Mon bien-aimé est blanc et vermeil ; il se distingue entre dix mille : tel est mon bien-aimé, tel est mon ami, ô filles de Jérusalem !” — “Où est allé ton bien-aimé, ô la plus belle des femmes ? De quel côté ton bien-aimé s’est-il dirigé ? Nous le chercherons avec toi.” — “Il a monté sur le palmier et en a saisi les fruits.”

Cantique des Cantiques 3:2, 6:1, 7:9

Alléluia. Tu es toute belle, Marie, et il n’y a point en toi de défaut.

d’après le Cantique des Cantiques, 4:7

Je suis un narcisse de Saron, un lis des vallées.
Comme un lis au milieu des épines, telle est mon amie parmi les jeunes filles.
Comme un pommier au milieu des arbres de la forêt, tel est mon bien-aimé parmi les jeunes hommes. J’ai désiré m’asseoir à son ombre, et son fruit est doux à

Ich will aufstehen und in der Stadt umgehen auf den Gassen und Straßen und suchen, den meine Seele liebt. Ich suchte; aber ich fand ihn nicht. Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, findet ihr meinen Freund, so sagt ihm, daß ich vor Liebe krank liege.

“Was ist dein Freund vor andern Freunden, daß du uns so beschworen hast?” — “Mein Freund ist weiß und rot, auserkoren unter vielen Tausenden. Mein Freund ist ein solcher, ihr Töchter Jerusalems!” — “Wo ist denn dein Freund hingegangen, o du schönste unter den Weibern? Wo hat sich dein Freund hin gewandt? So wollen wir mit dir ihn suchen.” — “Er ist auf den Palmbaum gestiegen und hat seine Früchte ergriffen.

nach Hohelied 3:2, 5:8, 6:1, 7:8

Hallelujah. Du bist allerdinge schön, Maria, und ist kein Flecken an dir.

nach Hohelied 4:7

Ich bin eine Blume zu Saron und eine Rose im Tal.
Wie eine Rose unter den Dornen, so ist meine Freundin unter den Töchtern.
Wie ein Apfelbaum unter den wilden Bäumen, so ist mein Freund unter den Söhnen. Ich sitze unter dem Schatten, des ich begehre, und seine Frucht

me into his wine cellar and filled me with love. Stay
me with flowers, refresh me with apples, for I am sick
with love.”

Song of Songs 2:1-5

I am black but beautiful, O daughters of Jerusalem.
Therefore the king has delighted in me and brought
me into his chamber. Alleluia.

Adapted from the Song of Songs 1:2-5

His left hand is under my head and his right hand
shall embrace me. Alleluia.

Song of Songs 2:6

A closed garden is my sister, my bride – a closed
garden and a sealed fountain. Open to me, my sister,
my love, my dove, my perfect one. Arise, my love, and
come.

Come, my beloved, let me see your face. Your lips
drip nectar; honey and milk are under your tongue.
Come, my bride, come and be crowned.

Song of Songs 4:12, 5:2, 2:14, 4:11, 4:8

in me charitatem. Fulcite me floribus, stipate me
malis, quia amore langueo.

JEAN LHÉRITIER (c. 1480-after 1552)

11 | Nigra sum sed formosa, filiae Ierusalem. Ideo
dilexit me rex et introduxit me in cubiculum
suum. Alleluia.

PLAINCHANT

12 | *Antiphon:* Laeva eius sub capite meo et dextera
illius amplexabitur me. Alleluia.

RODRIGO DE CEBALLOS (c. 1530-1581)

13 | Hortus conclusus soror mea, sponsa mea, hortus
conclusus et fons signatus. Aperi mihi, o soror
mea, amica mea, columba mea, immaculate mea.
Surge, propera amica mea, et veni.
Veni, speciosa mea, ostende mihi faciem tuam.
Favus distillans labia tua; mel et lac sub lingua
tua. Veni sponsa mea, veni coronaberis.

mon palais. Le roi m'a fait entrer dans la maison du vin et m'a emplie d'amour. Soutenez-moi avec des fleurs, fortifiez-moi avec des pommes, car je suis malade d'amour.

Cantique des Cantiques 2:1-5

ist meiner Kehle süß. Der König führt mich in den Weinkeller, und die Liebe ist sein Panier über mir. Er erquickt mich mit Blumen und labt mich mit Äpfeln; denn ich bin krank vor Liebe.

Hohelied 2:1-5

Je suis noire, mais je suis belle, ô filles de Jérusalem. C'est pourquoi je fais les délices du roi, il m'introduit dans ses appartements. Alléluia.

d'après le Cantique des Cantiques, 1:2, 5

Ich bin schwarz, aber gar lieblich, ihr Töchter Jerusalems. Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes; denn deine Liebe ist lieblicher als Wein. Deshalb führte mich der König in seine Kammern. Halleluja.

nach Hohelied 1:2, 5

Que sa main gauche soit sous ma tête, et que sa droite m'embrasse. Alléluia.

Cantique des Cantiques 2:6

Seine Linke liegt unter meinem Haupte, und seine Rechte herzt mich. Halleluja.

Hohelied 2:6

Tu es un jardin fermé, ma soeur, ma fiancée, une source fermée, une fontaine scellée.

Ouvre-moi, ma soeur, mon amie, ma colombe, ma parfaite ! Lève-toi, mon amie, et viens !

Viens mon amie, fais-moi voir ta figure. Tes lèvres distillent le miel, ma fiancée; il y a sous ta langue du miel et du lait. Viens ma fiancée, viens et sois couronnée.

Cantique des Cantiques 4:12, 5:2, 2:13-14, 4:11

Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born. Tue mir auf, meine Schwester, liebe Freundin, meine Taube, meine Fromme! Stehe auf, meine Freundin, und komm!

Komm, meine Geliebte, zeige mir deine Gestalt. Deine Lippen sind wie triefender Honigseim; Honig und Milch sind unter deiner Zunge. Komm, meine Braut, und sei gekrönt.

Hohelied 4:12, 5:2, 2:14, 4:11, 4:8

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

I am black, but beautiful, O daughters of Jerusalem, like the tents of Kedar, like the curtains of Solomon. Do not gaze on me because I am dark, for the sun has changed my colour. My mother's sons fought against me and made me keeper of the vineyards.

Song of Songs 1:5-6

- 14 | Nigra sum, sed formosa, filiae Ierusalem, sicut tabernacula Cedar, sicut pelles Salomonis. Nolite me considerare quod fusca sim, quia decoloravit me sol. Filii matris meae pugnaverunt contra me, posuerunt me custodem in vineis.

PLAINCHANT

You are made beautiful and sweet in your delights, holy mother of God. Alleluia.

- 15 | *Antiphon:* Speciosa facta es et suavis in deliciis tuis, sancta Dei genetrix. Alleluia.

SEBASTIÁN DE VIVANCO (1551-1622)

Come, my beloved, let us go out into the field, let us lodge in the villages. Let us arise early and go into the vineyards. Let us see if the vines have flourished, if the flowers have put forth their fruit, if the pomegranate is in bloom; there I will give you my breasts. The mandrakes give forth their fragrance, and at our gates are all manner of fruits, new and old, which I have laid up for you, O my beloved.

Song of Songs 7:11-13

- 16 | Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum, commoremur in villis. Mane surgamus ad vineas. Videamus si floruit vinea, si flores fructus parturiunt, si floruerunt mala punica: ibi dabo tibi ubera mea. Mandragorae dederunt odorem suum, in portis nostris omnia poma, nova et vetera, dilecte mi, servavi tibi.

FRANCISCO GUERRERO

Draw me after you, Virgin Mary; we will run after the fragrance of your ointments. How beautiful and how lovely you are, dearest, in delights. Your stature is like a palm tree, and your breasts like clusters of

- 17 | Trahe me post te, virgo Maria, curremus in odorem unguentorum tuorum. Quam pulchra es et quam decora, carissima, in deliciis. Statura tua assimilata est palmae, et ubera tua botris.

Je suis noire, mais je suis belle, ô filles de Jérusalem, comme les tentes de Kédar, comme les pavillons de Salomon. Ne prenez pas garde à mon teint noir : c'est le soleil qui m'a brûlée. Les fils de ma mère se sont irrités contre moi, ils m'ont faite gardienne des vignes.

Cantique des Cantiques 1:5-6

Ich bin schwarz, aber gar lieblich, ihr Töchter Jerusalems, wie die Hütten Kedars, wie die Teppiche Salomos. Seht mich nicht an, daß ich so schwarz bin; denn die Sonne hat mich so verbrannt. Meiner Mutter Kinder zürnen mit mir. Sie haben mich zur Hüterin der Weinberge gesetzt.

Hohelied 1:5-6

Tu es belle et agréable au milieu de tes délices, sainte mère de Dieu. Alléluia.

Wie schön und wie lieblich bist du, voller Wonne, heilige Mutter Gottes! Halleluja.

Viens, mon bien-aimé, sortons dans les champs, demeurons dans les villages ! Dès le matin nous irons aux vignes, nous verrons si la vigne pousse, si la fleur s'ouvre, si les grenadiers fleurissent : là je te donnerai mon amour. Les mandragores répandent leur parfum, et nous avons à nos portes tous les meilleurs fruits, nouveaux et anciens : mon bien-aimé, je les ai gardés pour toi.

Cantique des Cantiques 7:12-14

Komm, mein Freund, laß uns aufs Feld hinausgehen und auf den Dörfern bleiben. Laß uns früh aufstehen zu den Weinbergen, daß wir sehen, ob der Weinstock sprosse und seine Blüten aufgehen, ob die Granatbäume blühen; da will ich dir meine Liebe geben. Die Alraunen geben ihren Geruch, und über unsrer Tür sind allerlei edle Früchte. Mein Freund, ich habe dir beide, heurige und vorjährige, behalten.

Hohelied 7:11-13

Entraîne-moi après toi, Vierge Marie ! Nous courrons après le parfum de tes onguents. Que tu es belle, que tu es agréable, très chère, au milieu des délices ! Ta taille ressemble au palmier, et tes seins à des

Zieh mich dir nach, Jungfrau Maria, so laufen wir dem Duft deiner Salben nach. Wie schön und wie lieblich bist du, du Liebe voller Wonne. Dein Wuchs ist hoch wie ein Palmbaum und deine Brüste gleich

grapes. I said, “I will go up into the palm tree, and take of its fruit. Your breasts shall be as the clusters of grapes, and the odour of your mouth like the fragrance of apples.”

Adapted from the Song of Songs 1:3, 7:6-8

Now the winter is past, the rain is over and gone. Arise, my love, and come. Alleluia.

Song of Songs 2:11, 13

I saw the beautiful one rising like a dove above the streams of water, clothed in fragrance of exceeding beauty, and as the days of spring adorned with roses in flower and lilies of the valley.

Who is she who arises from the wilderness like pillars of smoke, perfumed with aromatic myrrh and frankincense, and as the days of spring adorned with roses in flower and lilies of the valley?

Adapted from the Song of Songs 3:6

Dixi: ascendam in palmam et apprehendam fructum eius et erunt ubera tua sicut botri vineae, et odor oris tui sicut odor malorum.

PLAINCHANT

18 | *Antiphon:* Iam hiems transiit, imber abiit et recessit. Surge amica et veni. Alleluia.

TÓMAS LUIS DE VICTORIA

19 | Vidi speciosam sicut columbam ascendentem desuper rivos aquarum: cuius inaeestimabilis odor erat nimis in vestimentis eius, et sicut dies verni circumdabant eam flores rosarum, et lilia convallium.

Quae est ista quae ascendit per desertum sicut virgula fumi ex aromatibus myrrhae et thuris, et sicut dies verni circumdabant eam flores rosarum, et lilia convallium?

grappes. Je me dis : "Je monterai sur le palmier, j'en saisirai les fruits ! Que tes seins soient comme les grappes de la vigne, le parfum de ton souffle comme celui des pommes."

d'après le Cantique des Cantiques, 1:3-4, 7:6-8

den Weintrauben. Ich sprach: Ich muß auf dem Palmaum steigen und seine Zweige ergreifen. Laß deine Brüste sein wie Trauben am Weinstock und deines Mundes Duft wie Äpfel.

nach Hohelied 1:3-4, 7:6-8

Car voici, l'hiver est passé ; la pluie a cessé, elle s'en est allée. Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens !

Cantique des Cantiques 2:11, 13

Denn siehe, der Winter ist vergangen, der Regen ist weg und dahin. Stehe auf, meine Freundin, und komm. Halleluja!

Hohelied 2:11-13

J'ai vu la belle s'élever comme une colombe au-dessus de l'eau, vêtue du parfum de la beauté, et parée comme un jour de printemps de roses en fleurs et des lis de la vallée.

Qui est celle qui monte du désert, comme des colonnes de fumée, au milieu des vapeurs de myrrhe et d'encens, et parée comme un jour de printemps de roses en fleurs et des lis de la vallée ?

d'après le Cantique des Cantiques, 3:6

Ich sah die Schöne sich über das Wasser emporheben, vom Duft der Schönheit gekleidet, und wie ein Frühlingstag von blühenden Rosen und von der Lilie im Tal geschmückt.

Wer ist die, die heraufgeht aus der Wüste wie ein gerader Rauch, umgeben von Myrrhe und Weihrauch, und wie ein Frühlingstag von blühenden Rosen und von der Lilie im Tal geschmückt?

nach Hohelied 3:6



Stile Antico is an ensemble of young British singers, now established as one of the most original and exciting new voices in its field. Prize-winners at the 2005 Early Music Network International Young Artists' Competition, the group records exclusively for harmonia mundi. Their previous discs, *Heavenly Harmonies* and their Grammy-nominated debut *Music for Compline* have received numerous awards including the *Diapason d'Or*, *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* and *Choc du Monde de la Musique*.

Stile Antico is much in demand in concert, and has appeared throughout the UK, notably at the York, Stour and City of London festivals. Recent international appearances include debuts at the Bruges and Utrecht festivals, and the group makes its US debut at the 2009 Boston Early Music Festival. Stile Antico has broadcast in several countries, led courses at the Dartington International Summer School, and toured Europe, Australia and the Far East with Sting. Working without a conductor, the members of Stile Antico rehearse and perform as chamber musicians, each contributing artistically to the musical result. Their repertoire ranges from the glorious legacy of the English Tudor composers to the works of the Flemish and Spanish schools and the music of the early Baroque. They are passionate about the need to communicate with their audiences, combining thoughtful programming with direct, expressive performances. They are also committed to developing their educational work, for which they have received generous funding from the National Lottery through Arts Council England.

Stile Antico, ensemble de jeunes chanteurs britanniques au renom grandissant, se classe parmi les nouveaux groupes vocaux les plus novateurs. En 2005, il a remporté le Prix du public décerné lors du Concours international des jeunes artistes organisé par l'Early Music Network, et enregistre à présent pour harmonia mundi. Leurs enregistrements précédents ont été récompensés par divers prix internationaux, entre autres le *Diapason d'Or*, le *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* et le *Choc du Monde de la Musique*. Leur premier album, *Music for Compline*, était nominé aux Grammy-awards.

Depuis ce succès, Stile Antico s'est beaucoup produit au Royaume-Uni, entre autres aux festivals de York, de Stour et au City of London Festival. À l'international, l'ensemble a récemment fait ses débuts à Bruges et Utrecht, et sera présent au festival de musique ancienne de Boston en 2009. En 2007 et 2008, le groupe accompagnait Sting lors de ses tournées *Songs from the Labyrinth* autour des œuvres de John Dowland.

Tels des musiciens de chambre, les membres de Stile Antico répètent et chantent sans chef, chacun concourant au résultat artistique commun. Leur répertoire comprend les compositeurs de l'époque des Tudor, mais aussi les œuvres des écoles franco-flamande et du début du baroque. Ils communiquent de façon peu ordinaire avec leur public grâce à des programmes soigneusement élaborés et des prestations aussi vivantes qu'expressives. Ils s'impliquent par ailleurs beaucoup dans leur travail pédagogique, mission pour laquelle la National Lottery leur a fait une généreuse dotation par l'intermédiaire de l'Arts Council d'Angleterre.

Stile Antico ist ein Ensemble junger britischer Sänger, das sich rasch einen Namen gemacht hat als eines der innovativsten Vokalensembles seiner Art. Im Jahr 2005 erhielt die Gruppe beim Early Music Network International Young Artists' Wettbewerb den Publikumspreis, und produziert seitdem exklusiv für harmonia mundi. Ihre Aufnahmen wurden mit internationalen Preisen ausgezeichnet, unter anderem dem *Diapason d'Or*, dem *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* und dem *Choc du Monde de la Musique*. Ihre erste CD, *Music for Compline*, wurde für die Grammy-awards nominiert.

Seither ist Stile Antico überall im Vereinigten Königreich aufgetreten, u. a. bei den Festivals in York, Spour und dem City of London Festival. 2009 wird die Gruppe zum ersten Mal in Brügge und Utrecht auftreten, und am Boston Early Music Festival teilnehmen. Sie war außerdem mit Sting auf Tournee, im Rahmen seines Projekt *Songs from the Labyrinth*, einem Konzertprogramm mit Lautenliedern von John Dowland.

Das Ensemble Stile Antico kommt ohne einen Dirigenten aus: Die Mitglieder wirken als Kammermusiker zusammen, jeder leistet seinen künstlerischen Beitrag zum musikalischen Gelingen. Das Repertoire reicht von Werken der englischen Komponisten der Tudorzeit bis zu den Werken der franko-flämischen und der spanischen Schule und der Musik des Frühbarocks. Den Musikern ist die Nähe zum Publikum sehr wichtig, was ihnen mit durchdachten Programmen und durch die Expressivität ihrer Darbietungen auch wirklich gelingt. Sie fühlen sich auch ihrem pädagogischen Auftrag verpflichtet, für dessen Erfüllung ihnen die National Lottery durch Arts Council England großzügig die notwendigen Mittel zur Verfügung stellt.

Stile Antico

Discography



Music for Compline

Works by Byrd, Tallis & Sheppard
16th Century Motets
Plainchant from the Salisbury Rite
SACD HMU 807419



Heavenly Harmonies

TALLIS: 9 Psalm Tunes for Archbishop Parker's Psalter
BYRD: Motets
SACD HMU 807463

www.stileantico.co.uk



ACKNOWLEDGEMENTS

Photos of Stile Antico: Marco Borggreve,
except booklet backcover: Matthieu Benoît

Cover illustration: Burgkmair the Elder,
Portrait of Eleonora of Portugal, 1468 (detail) - akg-images/Erich Lessing
Page 7: Portrait of Palestrina, anonymous contemporary painting.
Rome, Vatican - akg-images

Performing editions prepared by Stile Antico,
except tracks 10 & 19 © Vanderbeek & Imrie Ltd.

All texts and translations © **harmonia mundi usa**

PRODUCTION **USA**



© © 2009 **harmonia mundi usa**

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

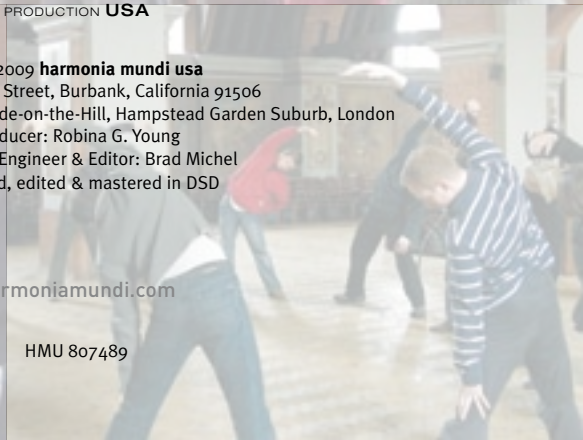
Recorded March, 2008 at St. Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb, London

Producer: Robina G. Young

Recording Engineer & Editor: Brad Michel

Recorded, edited & mastered in DSD

harmoniamundi.com



HMU 807489