

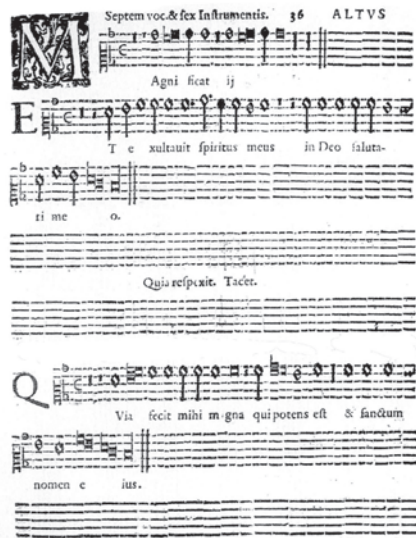
Monteverdi

Vespro della Beata Vergine

La Capella Ducale

Musica Fiata

Roland Wilson



Claudio Monteverdi
(1567-1643)

Vespro della Beata Vergine

La Capella Ducale (Coro I & II)

Monika Mauch · soprano (MM)
Dorothee Mields · soprano (DM)
Rolf Ehlers · alto (RE)
Markus Brutscher · tenore (MB)
Hans Jörg Mammel · tenore (HJM)
Markus Flaig · basso (MF)

Constanze Backes · soprano (CB)
Veronika Winter · soprano (VW)
Alexander Schneider · alto (AS)
Hermann Oswald · tenore (HO)
Georg Poplutz · tenore (GP)
Stephan Schreckenberger · basso (SS)

Musica Fiata (Coro III & IV, b.c.)

Anette Sichelschmidt · violino
Christine Moran · violino
Christiane Volke · alto viola, violino
Andreas Pilger · tenore viola
Julie Maas · bassetto viola
Barbara Kernig · basso viola

Frithjof Smith · cornetto
Gebhard David · cornetto
Josue Melendez · cornetto
Detlef Reimers · trombone
Cas Gevers · trombone
Peter Sommer · trombone

Michael Freimuth · chitarrone
Michael Dücker · chitarrone
Klaus Eichhorn · organo
Thomas Kügler · fiffaro, flauto
Darja Großheide · fiffaro, flauto

Roland Wilson (direction)

Executive producer: Michael Sawall
 Recording: 22 October 2010, Trinitatiskirche, Köln (Germany)
 Recording producer & digital editing: Alfredo Lasheras Hakobian
 Booklet editor: Susanne Lowien
 Layout: Joachim Berenbold
 Translations: Susanne Lowien (deutsch) / Sylvie Coquillat (français)
 Cover photo: Michael Baumgartner (www.michaelbaumgartner.de)
 © + © 2011 MusiContact GmbH, Heidelberg, Germany
 CD is manufactured by Sony DADC – Made in Austria

Claudio Monteverdi
Vespro della Beata Vergine

1	VERVICULUS ET RESPONSORIUM Deus, in Adiutorium (MF) · tutti	2'06
2	PSALMUS I Dixit Dominus (Ps 109) Coro 1: DM/MM/RE/HJM/MB/MF · Coro 2: VW/CB/AS/GP/HO/SS	8'04
3	CONCERTO Nigra sum HJM	3'19
4	PSALMUS II Laudate Pueri (Ps 112) Coro 2: MM/RE/HJM/MF · Coro 1: VW/AS/GP/SS	5'52
5	CONCERTO Pulchra es (Song of Solomon 6:3-4) DM/CB	3'26
6	PSALMUS III Laetatus sum (Ps 121) Coro 2: DM/MM/RE/MB/HJM/MF · Coro 1: CB/VW/AS/HO/GP/SS	6'43
7	CONCERTO Duo Seraphim (Is 6:3; 1 Jn 5:7-8) HJM/HO/GP	5'42
8	PSALMUS IV Nisi Dominus (Ps 126) MM/RE/HJM/MB/MF · CB/AS/GP/HO/SS	4'54
9	CONCERTO Audi coelum MB · HJM (Echo) · Coro: VW/CB/HV/GP/HO/SS	7'29
10	PSALMUS V Lauda, Jerusalem (Ps 147) MB (Cantus firmus) · Coro 1: DM/RE/MF · Coro 2: W/AS/SS	4'03
11	SONATA sopra Sancta Maria (MM/DM/CB/VW)	6'41
12	HYMNUS Ave maris stella Coro 1: MM/RE/MB/MF · Coro 2: CB/AS/HO/SS (Versus 1) DM/MM/RE/MF (Versus 2) · VW/CB/AS/SS (Versus 3) · MM (Versus 4) · CB (Versus 5) · MB (Versus 6)	6'32

13-24 **Magnificat** a septem vocibus & sex instrumentis

13	Magnificat (Lk 1:46-55) tutti	0'37
14	Et exultavit HJM/ HO	1'17
15	Quia respexit MB/ GP	1'38
16	Quia fecit MF/SS	1'20
17	Et Misericordia MB/MF/SS/CB/VW/AS	1'32
18	Fecit potentiam RE/AS	0'58
19	Deposuit potentes de Sede HJM/HO	1'50
20	Esurientes VW/CB	1'13
21	Suscepit Israel MM/DM/HJM	1'35
22	Sicut locutus est RE/AS	0'58
23	Gloria Patri MB/GP/VW/CB	2'05
24	Sicut erat tutti	1'51

Total Time 81'58

Claudio Monteverdi

„Vespro della Beata Vergine da concerto sopra canti fermi“ 1610

Monteverdi veröffentlichte im Jahr 1610 eine Sammlung geistlicher Musik, die eine sechsstimmige polyphone Messe über Nicolas Gomberts Motette *In illo tempore* enthielt, außerdem Vertonungen aller wesentlichen Bestandteile der Vesperliturgie für Marienfeste: Versikel und Responsorium (*Deus in adiutorium/Domine ad adjuvandum*), die fünf vorgeschriebenen Psalmen, den Hymnus und das *Magnificat*. Auch ein zweites *Magnificat* ohne obligate Instrumente gehörte zu dieser Sammlung, wohl für Aufführungen bestimmt, bei denen die verfügbaren Ressourcen begrenzt waren. Außerdem umfasst diese Zusammenstellung vier Motetten und die *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis*, die jeweils als Ersatz für die gregorianischen Antiphone dienen konnten, die in einer liturgischen Aufführung auf die Psalmen folgten. Solche gedruckten Zusammenstellungen mit Messen, Musik für Vespern und Motetten waren zu jener Zeit gebräuchlich, aber der Einschub von Concerti zwischen den Psalmen ist ein einzigartiger Bestandteil der Monteverdi'schen Sammlung. Dies stellt ein gewichtiges Argument dafür dar, das Werk als sorgfältig geplantes zusammengehöriges Ganzes aufzufassen – obwohl liturgische Argumente gegen die Angemessenheit des *Duo Seraphim* in einer Marienvesper sprechen und obwohl die *Sonata sopra Sancta Maria* keine li-

turgische Funktion hat. Hier soll der Hinweis darauf genügen, dass Klagen kirchlicher Autoritäten über unpassende Musik gang und gäbe waren – Komponisten legten Regeln häufig so aus, dass sie ihre eigenen musikalischen Ziele verfolgen konnten. Und obwohl diese Musik in einem liturgischen Zusammenhang verwendet werden kann, ist die Liturgie für Monteverdis Vorstellung nicht grundlegend, sie ist kein Bestandteil seiner Konzeption: Wie er auf dem Titelblatt mitteilt, ist die Musik auch für fürstliche Gemächer gedacht; geistliche Musik und Musik für den Gottesdienst waren nicht zwingend das gleiche, und die Aufführung geistlicher Werke in einem weltlichen Kontext war üblich.

Monteverdis *Vespro* ist ein Kompendium, in dem sämtliche Stile und Gattungen geistlicher Musik der Zeit enthalten sind. Trotz oder vielleicht sogar wegen ihrer Vielfalt und ihrer zahlreichen Kontraste entsteht ein einheitliches Ganzes, dessen wunderbar symmetrischer Aufbau bereits im Jahr 1834 von Carl Maria von Winterfeld bemerkt wurde. Nach zwölf kontrastierenden Sätzen (Psalmvertonungen im alten und im neuen Stil, Concerti, Sonaten und eine Hymne) hören wir als dreizehntes Stück ein *Magnificat*, das seinerseits aus zwölf Teilen besteht. Dieses führt in schneller Abfolge und auf noch virtuosere Weise

all die bereits gehörten Stile und Kombinationen vor. Ob die Anlage des Werkes als zusammengehöriges Ganzes nun eine objektive Wahrheit ist oder nicht, spielt eigentlich keine Rolle; ist erst einmal die Entscheidung gefallen, es komplett aufzuführen, so ist es die Aufgabe der Interpreten dafür zu sorgen, dass es als Gesamtheit gelingt.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Monteverdi selbst seine Vesper nie komplett aufführte, obwohl er sie offensichtlich so vorgesehen hatte. Dennoch muss der Ausgangspunkt für eine Aufführung im Sinne der Kenntnisse und Wünsche Monteverdis darin liegen, zu untersuchen, welche musikalischen Kräfte ihm zur Verfügung standen und welche Eigenschaften diese hatten. Die Musik zu Monteverdis Vesper wird häufig wie das Verdi-Requiem aufgeführt, mit Solisten, einem sitzenden Orchester und einem Chor. Selbst bei Aufführungen, in denen alle Gesangsparts solistisch ausgeführt werden, befindet sich das gesamte Ensemble häufig in der Mitte der Bühne (oder in der Mitte des Chorraums), wobei das Orchester wiederum im Sitzen spielt. Sogar in einem weltlichen Kontext wäre dies Monteverdi merkwürdig vorgekommen. Er war daran gewöhnt, die Sänger in Gruppen von mehreren Orgelpunkten singen zu hören; diese Denkweise ist selbst in seinem *Orfeo* offensichtlich, in dem Instrumentalgruppen zur rechten und zu linken Seite der Handlung auf der Bühne aufgestellt werden. Eine Untersuchung der gedruckten Stimmbücher der Marienvesper ergibt, dass insgesamt zwölf Sänger erforderlich waren, die in zwei Gruppen von jeweils sechs auf-

geteilt waren (SSATTB). Manche Autoren haben sich durch Ausgaben in modernen Schlüsseln täuschen lassen und behaupten, man benötige nur zehn Sänger; aber die vierstimmigen Verse des Hymnus sind in beiden Chören mit SSAB besetzt. Die Symmetrie der beiden sechsstimmigen Vokalgruppen findet sich spiegelbildlich auch in den jeweils sechsstimmigen Streicher- und Bläsergruppen. Diese Besetzung (ergänzt durch eine große Continuo-Gruppe) entspricht genau der Anzahl von Musikern, die Monteverdi am mantuanischen Hof zur Verfügung stand. Offensichtlich gab es im 17. Jahrhundert auch Aufführungen in kleinerer Besetzung und dem Drucker war sicherlich im Interesse seiner Verkaufszahlen daran gelegen, dies zu ermöglichen, aber ich würde dennoch behaupten, dass der symmetrische Aufbau mit vier sechsstimmigen Chören (zwei vokale und zwei instrumentale) für Monteverdis Konzeption des Gesamtwerkes grundlegend ist und die Form aller Psalmen bestimmt.

Die Ursprünge der mehrchörigen Musik liegen in der Aufführung gregorianischer Melodien durch zwei Gruppen von Vokalisten, die im Wechsel (*alternatim*) sangen. Ab dem 15. Jahrhundert folgte auf eine gregorianische Melodie häufig ein polyphones Stück, und zu Beginn des 16. Jahrhunderts tauchten in Italien die ersten doppelchörigen Kompositionen auf. Das *Dixit Dominus* kann von nur sechs Sängern gesungen werden, aber seine Anlage beruht eindeutig auf der *Alternatim*-Praxis, bei der sich als *falsi bordoni* vertonte Verse (Rezitationen über einem

Akkord) mit Versen abwechseln, in denen ein freier Kontrapunkt über einem Cantus firmus verwendet wird. Werke mit *falsi bordoni* waren zu jener Zeit üblich, und in mehreren Quellen wird erklärt, dass diese korrekt auszuführen waren, indem man sie langsam sang und ein Begleitinstrument dazu improvisierte. Im Responsorium vom Anfang des *Domine ad adiuvandum me festina* ist ebenfalls *falso bordone* in den Vokalpartien notiert, und der Komponist schreibt das Passagenwerk in der gesamten Instrumentalbegleitung aus, welches auf der Eröffnungstoccata des *Orfeo* basiert. *Laetatus sum* ist nominell ebenfalls mit sechs Sängern besetzt, aber auch hier impliziert die Komposition zwei Gruppen, wobei in den ungeraden Versen eine gleichmäßig voranschreitende Basslinie verwendet wird, während in den geraden häufig größere rhythmische Freiheit herrscht und virtuose Koloraturen über einem Halteton im Bass stehen. In den Sätzen *Dixit* und *Laetatus* scheint der Einsatz der gesamten Besetzung inklusive der *cappelli aggiunti di stromenti* erwünscht. Der zweite Psalm *Laudate pueri* für zwei vierstimmige Vokalchöre hat einen wesentlich intimeren Charakter und verlangt ausdrücklich nach „nur acht Stimmen mit Orgelbegleitung“ (*à 8 voci sole nel organo*). Auf einen Eröffnungsabschnitt mit allen Stimmen folgt eine Reihe von Terzetten, in denen zwei sehr virtuos verzierte Stimmen einer dritten gegenüberstehen, die den Cantus firmus singt. Die beiden anderen Psalmen *Nisi Dominus* und *Lauda Jerusalem* sind traditionelle polyphone doppelchörige Sätze, bei denen der Cantus firmus im Tenor liegt.

Die Concerti (also die Motetten *Nigra sum*, *Pulchra es*, *Duo Seraphim* und *Audi coelum* für wenige Solostimmen im Anschluss an jeden Psalm) haben keinen einengenden Cantus firmus, sodass Monteverdis Kompositionsweise gewissermaßen der seiner Madrigale näherkommt. Er setzt häufiger Wortmalereien ein, zum Beispiel in der aufsteigenden Skala über „surge“ (*Nigra sum*) oder in dem abrupten harmonischen Wechsel bei „averte“ und dem Wechsel in ein schnelleres Metrum bei „avolare“ (*Pulchra es*). Die beiden Seraphim, die von zwei Tenören verkörpert werden (einer aus jedem Chor) rufen einander, wobei ausdrucksvolle Vorhalte eingesetzt werden. In der zweiten Hälfte des Stückes gesellt sich ein weiterer hinzu, um die im Text genannten drei Zeugen darzustellen („Tres sunt, qui testimonium dant in coelo: Pater, verbum et Spiritus Sanctus“). Sie singen alle die gleichen virtuos Koloraturen, ehe sie zu den Worten „et hi tres unum sunt“ zusammenfinden. *Audi coelum* steht hauptsächlich für eine Solostimme und nutzt einen Effekt, der auch in weltlicher Musik sehr häufig eingesetzt wird, wenn eine Echostimme der ersten mit subtilen Textänderungen antwortet. Die wichtigste ist in diesem Fall der Wechsel von „maria“ (Meere) zu „Maria“. Im Schlussabschnitt wird ein sechsstimmiges Ensemble eingesetzt, das mit den Worten „Omnes hanc ergo sequamur“ („Wir wollen ihr nun alle folgen“) beginnt.

Die wachsende Zahl der in den Concerti eingesetzten Stimmen setzt sich in der Sonata weiter fort, die in der gedruckten Ausgabe mit

acht Instrumenten besetzt ist. Bei genauerer Betrachtung scheint sie aber ursprünglich für zehn Instrumente bestimmt gewesen zu sein, und zwar für fünf Streicher und fünf Bläser. Wir haben für diese Einspielung eine Rekonstruktion des vermutlichen Originalzustandes hergestellt. Der verwendete Cantus firmus hat in der Sonata keine tragende Funktion; sie hätte auch als reines Instrumentalstück Bestand. Es ist auffällig, dass sie wesentlich länger ist als zeitgenössische Sonaten; es scheint so, als habe Monteverdi bewusst Elemente verschiedener Gattungen eingebaut (Tanz, Bicinium, Ricercar, Canzone), wobei sich auch hier wie in der ganzen Vesper große Vielfalt innerhalb eines einheitlichen Ganzen zeigt. Das Eröffnungstutti wird wie das „sicut erat“ im *Laudate* und im *Nisi* am Ende wiederholt, gefolgt von einer kurzen Coda.

Der Hymnus scheint zunächst ein konservativeres Werk zu sein. Er beginnt mit einem polyphonen doppelchörigen Satz, der im Allabreve-Takt steht. Aber Monteverdi wechselt in ein Dreiermetrum und reduziert die Besetzung zunächst auf einen Chor und dann auf Einzelstimmen; es werden instrumentale Ritornelle eingestreut, in denen improvisierende Variationen durch die Ausführenden möglich und vorgesehen sind. Schließlich kehrt er im letzten Vers zur anfänglichen doppelchörigen Satzweise zurück.

Im *Magnificat* wird das Grundprinzip von Vielfalt und Kontrast innerhalb der Einheitlichkeit auf die Spitze getrieben. Alles, was wir bisher gehört ha-

ben (und noch einiges mehr) wird in zwölf brillante Miniaturen verdichtet, die in einer virtuos und ausgeschmückten Weise orchestriert sind, die es zuvor so nicht gegeben hatte. Vokale und instrumentale Improvisationen über einen Cantus firmus (*Deposuit, Gloria Patri*) – eine gängige Praxis zu dieser Zeit – werden von Monteverdi notiert, da er jeden Aspekt der Aufführung unter Kontrolle haben wollte. Dieser Wunsch nach Kontrolle reicht bis zu dynamischen Angaben hin (wie im Anfangs- und Schlussteil des *Quia respexit*: „più forte che si può“) und erstreckt sich auch auf Registeranweisungen für die Orgel und Tempoangaben. Monteverdi schreibt vor, dass die Abschnitte 2, 4, 7, 9 und 11, die *alla minima* notiert sind, im Adagio-Tempo auszuführen sind, während die Abschnitte 1, 3, 5, 8, 10 und 12 im Allabreve-Takt stehen. Hält man sich an diese gewöhnlich ignorierten Angaben, so ergibt sich ein mehr oder weniger durchgängiger Puls, der dazu dient, das Ganze zu vereinheitlichen und tatsächlich noch größere Kontraste zu schaffen. Struktur und Architektur bilden einen Aspekt, aufgrund dessen Monteverdis Musik sich von der seiner Zeitgenossen unterscheidet und diese weit hinter sich lässt.

Über die Tonhöhe, in der das *Lauda Jerusalem* und das *Magnificat* auszuführen sind, wurde in den vergangenen Jahren viel geschrieben. Diese beiden Stücke sind in höheren Schlüsseln notiert, was zu Monteverdis Zeit generell mit einer Transposition um eine Quarte oder Quinte nach unten in Zusammenhang stand. Der Kammerton

war in Norditalien generell hoch; die Antegnati-Orgel in Mantua aus dem Jahr 1565 ist auf 465 Hz gestimmt. Diese Stimmtonhöhe wird auch in dieser Aufnahme verwendet – im Gegensatz zu vielen anderen, die mit dem modernen, bei Orchestern üblichen Kammerton von 440 Hz arbeiten. Dieser hohe Stimmton schließt die Ausführung der beiden oben genannte Stücke in der notierten Tonhöhe aus, aber die bisher übliche Transposition um eine Quarte nach unten führt dazu, dass sich der Ambitus im Vergleich zum Rest des Werkes deutlich nach unten verschiebt, was dem Sinn der Transposition widerspricht. Bei dieser Aufnahme wurde das *Lauda* um einen Ganzton und das *Magnificat* um eine kleine

Terz nach unten transponiert. Die Orgeln in Santa Barbara und Sant'Andrea in Mantua verfügten jeweils über Doppeltasten, mit denen die Töne Dis und As spielbar waren, sodass Monteverdi auch diese weniger gebräuchlichen Transpositionen benutzen konnte und die Vokalstimmen im gesamten Werk den gleichen Ambitus haben. Ob diese Entscheidung oder jede andere, die wir getroffen haben, richtig oder angemessen ist, mögen die Zuhörer mit ihren eigenen Ohren entscheiden. Unser Ziel war es, eine Aufführung zu schaffen, bei der sich die Vielfalt innerhalb der Einheitlichkeit zeigt, wobei wir uns an allgemeine und spezifische Gebräuche der Monteverdizeit hielten.

Roland Wilson

Dorothee Mields, Veronika Winter; Constanze Backes, Monika Mauch, Markus Flaig, Georg Poplutz, Markus Brutscher; Hermann Oswald, Alexander Schneider; Rolf Ehlers, Hans Jörg Mammel, Stephan Schreckenberger; Roland Wilson



Claudio Monteverdi

"Vespro della Beata Vergine da concerto sopra canti fermi" 1610

In 1610 Monteverdi published a collection of sacred music including a six-part polyphonic mass based on Gombert's motet "In illo tempore" as well as settings of all the major items common to the vesper liturgy for all Marian feasts: versicle and response (*Deus in adiutorium/Domine ad adjuvandum*), the five required psalms, hymn, and Magnificat. A second Magnificat without obbligato instruments was also comprised for performances where the resources were more limited. As well as these, Monteverdi's collection included four motets and the *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis*, all of which could serve as substitutes for the plainchant antiphons, which in a liturgical performance came after the psalms. Such printed collections, containing masses, music for vespers, and motets were common at this time, however a unique feature of Monteverdi's print is the placement of *concerti* between the psalms. This is a significant argument for viewing the work as a carefully conceived and unified whole, despite liturgical arguments against the propriety of *Duo Seraphim* for a Marian vesper or the function of the *Sonata sopra Sancta Maria*. It must suffice here to point out that complaints from church authorities about inappropriate music being used were commonplace, and composers bent the rules to suit their musical purposes. Moreover, although the music can be used in a liturgical

context, the liturgy is certainly not essential to or part of Monteverdi's conception: as he tells us on the title page, it is also suitable for princely chambers; sacred music and music for church services were not necessarily synonymous, and performance of sacred music in a secular context was common.

Monteverdi's *Vespro* is a compendium containing all styles and genres of sacred music from his time, which despite or perhaps because of their diversity and contrasts make up a unified whole, the wonderful symmetrical construction of which was already noticed by Carl Maria von Winterfeld as early as 1834. After twelve contrasting pieces – psalm- settings in old and new styles, concerti, a sonata and a hymn – we hear as the thirteenth piece a Magnificat, itself divided into twelve parts, which demonstrates in quick succession all styles and combinations already heard in an even more virtuosic manner. Whether the conception of the work as a unified whole is an objective truth or not is actually irrelevant, since once the decision has been taken to perform it as a whole, it is up to the performers to make it work as such!

It is quite probable that Monteverdi never performed the Vespers as a whole, despite seemingly having conceived it as such, but never-

theless the starting point for a performance as Monteverdi might have known and desired must be an examination of the forces available and their disposition. Often Monteverdi's vespers music is performed like the Verdi Requiem, with soloists, seated orchestra and choir; even performances with solo singers are generally set up with the whole ensemble in the middle of the stage (or church) and the orchestra seated. Even in a secular context this would be strange to Monteverdi. He would have been used to hearing the singers in churches grouped in separate organ lofts; this way of thinking is even apparent in his *L'Orfeo*, with instrumental groups to the left and right of the action. An examination of the printed part books shows us that in total twelve singers, divided into two groups of six (SSATTB), are required. Some authors, misled by modern-clef editions, have claimed only ten singers are needed, but the four-part verses of the Hymnus are scored for SSAB in both choirs. The symmetry of the two six-part vocal groups is mirrored by a six-part string ensemble and a six-part wind ensemble, and these forces - plus a large continuo group - match up with the forces available to Monteverdi at the Mantuan court. Obviously there would have been performances in the 17th century with lesser numbers, and the printer was certainly concerned for his sales that this should be possible, but I would argue that the symmetrical disposition of four six-part choirs - two vocal and two instrumental - is fundamental to Monteverdi's conception of the work as a whole and to the form of all of the psalms.

The origins of polychoral music lie in the *alternatim* performance of plainchant by two divided groups of singers. From the 15th century onwards chant often alternated with polyphony and the beginning of the 16th century saw the emergence of the first double-choir compositions in Italy. *Dixit dominus* can be sung by just six singers, but its conception is clearly based on *alternatim* performance with verses set as *falsi bordoni* (recitation over a chord) alternating with verses using free counterpoint over the cantus firmus. Publications of *falsi bordoni* were common at this time, and the correct manner of performing them is explained in several sources that tell us they should be performed slowly with the accompanying instrument improvising passage work. In the opening response *Domine ad adiuvandum me festina*, notated also as a *falso bordone* in the vocal parts, the composer writes out passage work for the entire instrumental forces based on the opening toccata of *L'Orfeo*. *Laetatus sum* is also nominally for six singers, but again the composition implies two groups, with odd-numbered verses using a walking bass alternating with the even ones which are sometimes allowed more rhythmic freedom with virtuosic coloraturas over a sustained bass note. The texture of the concluding doxology in both *Dixit* and *Laetatus* invites the participation of the full forces including *cappelli aggiunti di stromenti*. The second psalm, *Laudate pueri*, for two four-part vocal choirs, is of a more intimate nature and labeled specifically à 8 voci sole nel organo (for just 8 voices with organ). After an opening

section involving all voices it proceeds with a series of trios in which highly figured duets are pitted against a third voice bearing the cantus firmus. The other two psalms, *Nisi Dominus* and *Lauda Jerusalem*, are more traditional polyphonic double-choir settings with the cantus firmus in the tenor part.

The *concerti* - motets for few voices coming after each psalm: *Nigra sum*, *Pulchra es*, *Duo Seraphim* and *Audi coelum* - have no constraining cantus firmus, allowing Monteverdi to write in a manner closer to his madrigals and make more use of word-painting, for example in the rising scale for *surge* (*Nigra sum*), or the abrupt harmonic change for *averte* and change into a faster metre for *avolare* (*Pulchra es*). The two seraphim, portrayed by two tenors - one from each choir - calling to each other with expressive suspensions, are in the second half joined by a third to represent the three witnesses. They all sing the same virtuosic coloraturas before they are united: *et hi tres unum sunt*. *Audi coelum* - mainly for a solo voice - employs an effect often used in secular music, with an echo voice answering the first through subtle text changes, the decisive one here being the change from *maria* (seas) to *Maria*. The final section employs a six-voice ensemble entering at the words *omnes hanc ergo sequamur* (let us all follow her).

The increase in the number of voices employed in successive *concerti* is continued in the Sonata, which in the print specifies eight instruments,

but on closer examination would seem originally to have been conceived for ten, with five strings as well as five winds, and here a reconstruction of the assumed original has been made. The incorporated cantus firmus is not fundamental to the Sonata, which could well stand alone as a purely instrumental work. It is significantly longer than most contemporary sonatas and makes the impression that Monteverdi deliberately incorporated elements from various genres - dance, bicinium, ricercar, canzone - exhibiting, as in the rest of the Vespers, great variety within a unified whole in which the opening tutti, like the *sicut erat* in *Laudate* and *Nisi*, is repeated at the end followed by a short coda.

The Hymnus appears at first to be a more conservative work, opening with a double-choir polyphonic setting notated *alla breve*. But Monteverdi changes to triple time and reduces the next verses first to a single choir and then to single voices interspersed with instrumental ritornelli, which allow and expect improvised variation from the performers, before he returns to the initial double-choir setting for the last verse.

In the Magnificat, variety and contrast within unity as a structural principle is taken to an extreme. Everything we have heard before and more is compressed into twelve dazzling miniatures with unprecedented virtuosic and decorative orchestration. Vocal and instrumental "improvisations" over a cantus firmus (*Deposuit*, *Gloria Patri*) - common practice at the time - are

written down by Monteverdi, who wanted control over every aspect of performance. Control extends to dynamic indications, as in the outer sections of *Quia respexit* (*più forte che si puo*), organ registrations, and tempo indications. Monteverdi tells that the sections 2, 4, 7, 9 and 11 notated *alla minima* are to be performed *adagio*, while the sections 1, 3, 5, 8, 10 and 12 are *alla breve*. If one observes these usually ignored indications the result is a more or less common pulse, which serves to unify the whole and in fact create more contrast. The structure and architecture is one aspect which sets Monteverdi's music apart and above that of his contemporaries.

Much has been written in recent years about the performing pitch of *Lauda Jerusalem* and the Magnificat, both of which are written in higher clefs, generally associated in Monteverdi's time with downward transposition most usually of a 4th or 5th. Pitch in northern Italy was generally high, and the Antegnati organ from 1565 in Mantua is pitched at a= 465 Hz, as is this performance unlike most others, which use modern orchestral pitch of a = 440 Hz. Certainly this high pitch precludes the performance of the above two pieces at notated pitch, but the recent common practice of transposing down a fourth results in a much lower tessitura than in the rest of the work, which defeats the object of the transposition. Transpositions adopted here are one tone lower for *Lauda* and a minor third lower in the Magnificat. The organs in the churches Santa Barbara and Sant'Andrea in Mantua both



had split keys providing the extra notes d sharp and a flat, allowing Monteverdi to use these less common transpositions and thus retain the same vocal ranges for the whole work. Whether this decision or any other we have made regarding the performance is correct or suitable you are free to judge with your own ears. Our aim has been to create a performance exhibiting diversity within unity, observing general and specific practices of Monteverdi's time.

Roland Wilson

Claudio Monteverdi

« Vespéro della Beata Vergine da concerto sopra canti fermi » 1610

En l'an 1610, Monteverdi publie un recueil de musique sacrée qui contient une messe polyphonique à six voix sur le motet de Nicolas Gombert *In illo tempore*, en outre des compositions de toutes les parties essentielles de la liturgie des vêpres pour des fêtes mariales : versiculet et répons (*Deus in adiutorium/Domine ad adiuvandum*), les cinq psaumes prescrits, l'hymne et le *Magnificat*. Un second *Magnificat* sans instruments obligés fait également partie de ce recueil, sans doute destiné à des représentations où les ressources disponibles étaient limitées. En outre, cette compilation comprend quatre motets et la *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis*, qui pouvaient servir chacun à remplacer les antiennes grégoriennes qui succédaient aux psaumes dans une représentation liturgique. Des compilations gravées de ce genre avec messes, musique de vêpres et motets étaient courantes à l'époque, mais l'ajout de concerti entre les psaumes est un élément unique de la collection monteverdienne. Ceci représente un argument de poids pour appréhender l'œuvre comme un tout homogène soigneusement planifié – bien que les arguments liturgiques contredisent la pertinence du *Duo Seraphim* dans des vêpres mariales et bien que la *Sonata sopra Sancta Maria* n'ait pas de fonction liturgique. Il suffira de mentionner ici que les autorités ecclésiastiques se plaignaient souvent de ce que les musiques

ne convenaient pas au contexte – et les compositeurs interprétaient souvent les règles de manière à pouvoir réaliser leurs propres intentions musicales. Bien que cette musique puisse être utilisée dans un cadre liturgique, la liturgie n'est pas fondamentale dans l'idée de Monteverdi, elle ne fait pas partie de sa conception : comme il le dit sur la page de couverture, la musique est conçue pour des appartements princiers ; musique sacrée et musique pour la messe ne sont pas forcément synonymes et la représentation de pièces sacrées était courante dans un contexte profane.

Les *Vespro* de Monteverdi sont un recueil dans lequel sont représentés tous les styles et genres de la musique de l'époque. En dépit ou peut-être même à cause de leur diversité et contrastes nombreux, elles forment un tout homogène dont la structure merveilleusement symétrique est déjà soulignée en 1834 par Carl Maria von Winterfeld. Après douze compositions en contraste (compositions de psaumes dans les styles ancien et nouveau, concerti, sonates et un hymne), le treizième morceau qui nous est proposé est un *Magnificat* lui-même divisé en douze parties. Il expose dans une succession rapide et avec encore plus de virtuosité tous les styles et combinaisons déjà entendus. Peu importe si la structure de l'œuvre en tant que tout homogène est une vérité objective

ou pas ; s'il a été décidé de la représenter en entier, il incombe aux interprètes d'en bien faire ressortir la cohérence.

Il est très probable que Monteverdi ne donna jamais lui-même ses vêpres en entier bien qu'il en ait eu manifestement l'intention. Cependant, le point de départ d'une représentation dans le sens des connaissances et souhaits de Monteverdi doit être de rechercher de quelles forces musicales il disposait et les propriétés qu'elles possédaient. La musique des Vêpres de Monteverdi est souvent interprétée comme le Requiem de Verdi, avec des solistes, un orchestre assis et un chœur : même dans des prestations où toutes les parties vocales sont solistes, l'ensemble au complet se trouve souvent au milieu de la scène (ou du chœur), l'orchestre jouant quant à lui assis. Monteverdi aurait trouvé cela curieux dans un contexte profane aussi. Il était habitué à entendre chanter les voix en groupes disposés sur plusieurs tribunes ; cette conception se manifeste même dans son *Orfeo* où des groupes instrumentaux sont répartis à gauche et à droite de l'action sur la scène. Un examen des parties gravées des Vêpres mariales révèle que douze chanteurs en tout étaient requis, divisés en deux groupes de six (SSATTB). Certains auteurs se sont laissés tromper par des éditions en clés modernes et affirment qu'il ne faut que dix chanteurs mais les versets à quatre voix de l'hymne sont distribués avec SSAB dans les deux chœurs. La symétrie des deux groupes vocaux à six voix se retrouve aussi en miroir dans les groupes respectifs à six voix des

cordes et des instruments à vent. Cette distribution (complétée par un grand groupe continuo) correspond exactement au nombre de musiciens dont disposait Monteverdi à la cour de Mantoue. Il existait manifestement aussi au 17^{ème} siècle des représentations en distribution plus restreinte et dans l'intérêt de ses chiffres de vente, le graveur faisait sans doute son possible pour y parvenir mais je me permettrais quand même d'affirmer que la structure symétrique avec quatre chœurs à six voix (deux vocaux et deux instrumentaux) est fondamentale pour la conception de l'œuvre dans son ensemble et qu'elle détermine la forme de tous les psaumes.

Les origines de la musique à plusieurs chœurs remontent à la représentation de mélodies grégoriennes par deux groupes de chanteurs en alternance (*alternatim*). À partir du 15^{ème} siècle, la mélodie grégorienne est souvent suivie d'une pièce polyphonique et au début du 16^{ème} siècle apparaissent en Italie les premières compositions à double chœur. Le *Dixit Dominus* peut être exécuté par six chanteurs seulement mais sa structure repose clairement sur la pratique *Alternatim*, dans laquelle des versets composés en *falsi bordoni* (ré citations sur un accord) alternent avec des versets dans lesquels un contrepoint libre est utilisé sur un cantus firmus. Les pièces à *falsi bordoni* étaient courantes à cette époque et il est expliqué dans plusieurs sources que la bonne manière de les exécuter était un chant lent avec improvisation d'un instrument d'accompagnement. Dans le répons au début du

Domine ad adiuvandum me festina, falso bordone est également noté aux parties vocales, et le compositeur écrit en toutes notes les passages dans l'accompagnement instrumental intégral qui repose sur la toccata d'ouverture de l'*Orfeo*. *Laetatus sum* est officiellement distribué aussi avec six chanteurs mais là encore, la composition implique deux groupes, une ligne grave à la progression régulière étant utilisée dans les versets impairs tandis qu'une plus grande liberté rythmique règne souvent dans les versets pairs avec des coloraturas virtuoses sur une note tenue à la basse. Dans les mouvements *Dixit* et *Laetatus*, l'emploi de toute la distribution, *cappelli aggiunti di stromenti* compris, semble souhaité. Le deuxième psaume *Laudate pueri* pour deux chœurs vocaux à quatre voix est d'un caractère beaucoup plus intime et exige expressément « seulement huit voix avec accompagnement de l'orgue » (*à 8 voci sole nel organo*). Un segment introductif avec toutes les voix est suivi d'une série de trios dans lesquels deux voix aux ornements très virtuoses font face à une troisième qui chante le cantus firmus. Les deux autres psaumes *Nisi Dominus* et *Lauda Jerusalem* sont des compositions polyphoniques traditionnelles à double chœur où le cantus firmus est au ténor.

Les Concerti (donc les motets *Nigra sum*, *Pulchra es*, *Duo Seraphim* et *Audi coelum* pour un petit nombre de voix solistes à la suite de chaque psaume) n'ont pas de cantus firmus limitatif, si bien que la méthode de composition de Monteverdi est relativement proche de celle

de ses madrigaux. Il a plus souvent recours à des onomatopées, par exemple dans la gamme ascendante sur « surge » (*Nigra sum*) ou dans l'abrupt changement harmonique sur « averté » et dans le changement sur une mesure plus rapide à « avolare » (*Pulchra es*). Les deux séraphins incarnés par deux ténors (un dans chaque chœur) s'interpellent, des retards expressifs étant ici employés. Dans la deuxième moitié du morceau vient s'ajouter un autre ténor afin d'illustrer les trois témoins mentionnés dans le texte (« Tres sunt, qui testimonium dant in coelo : Pater, verbum et Spiritus Sanctus »). Ils chantent tous les mêmes coloraturas virtuoses avant de s'unir sur les mots « et hi tres unum sunt ». *Audi coelum* est conçu essentiellement pour une voix seule et utilise un effet très souvent employé aussi dans la musique profane lorsqu'une voix en écho répond à la première avec de subtils changements de texte. Le plus important est dans ce cas le changement de « maria » (mers) en « Maria ». Dans le passage de conclusion, un ensemble à six voix intervient en commençant sur les mots « Omnes hanc ergo sequamur » (« Nous voulons désormais tous la suivre »).

Le nombre croissant des parties employées dans les Concerti se poursuit dans la Sonata qui comporte une distribution de huit instruments dans l'édition gravée. Mais à y regarder de plus près, elle semble avoir été conçue à l'origine pour dix instruments, à savoir cinq cordes et cinq instruments à vent. Pour cet enregistrement, nous avons procédé à une reconstitution de l'état ori-

ginal supposé. Le cantus firmus utilisé n'a pas de fonction majeure dans la Sonata ; elle pourrait aussi bien exister comme pure pièce instrumentale. On note qu'elle est sensiblement plus longue que des sonates contemporaines ; il semblerait que Monteverdi ait sciemment intégré des éléments de différents genres (danse, bicinium, ricercar, canzone), accusant une grande diversité au sein d'un ensemble homogène, ici comme dans toutes les vêpres. Le tutti d'ouverture est repris à la fin comme le « sicut erat » dans la *Laudate* et le *Nisi*, suivi d'une brève coda.

L'hymne semble être au début une pièce plus conservatrice. Il s'ouvre sur un mouvement polyphonique à double chœur à l'alla breve. Mais Monteverdi passe à une mesure à trois temps et réduit la distribution tout d'abord à un chœur puis à des voix isolées ; des ritournelles instrumentales sont parsemées, permettant ou prévoyant des variations improvisantes par les exécutants. Il revient enfin dans le dernier verset à la composition à double chœur initiale.

Le *Magnificat* porte à ses limites le principe fondamental de la diversité et du contraste au sein de l'unité. Tout ce que nous avons entendu jusqu'à présent (et plus encore) est condensé en douze brillantes miniatures orchestrées de manière virtuose et ornementée inédite jusque là. Les improvisations vocales et instrumentales sur un cantus firmus (*Deposuit, Gloria Patri*) – pratique courante à l'époque – sont notées par Monteverdi, car il veut contrôler chaque aspect de la représenta-

tion. Ce désir de contrôle va même jusqu'aux indications dynamiques (comme dans la partie d'ouverture et de conclusion du *Quia respexit* : « più forte che si può ») et s'étend aussi aux instructions de registration pour l'orgue et les indications de tempo. Monteverdi prescrit que les segments 2, 4, 7, 9 et 11 notés *alla minima* soient exécutés dans le tempo adagio tandis que les segments 1, 3, 5, 8, 10 et 12 sont alla breve. Si l'on respecte ces indications négligées la plupart du temps, on obtient une pulsation plus ou moins permanente servant à uniformiser l'ensemble et à créer effectivement des contrastes encore plus importants. Structure et architecture forment un aspect sur la base duquel la musique de Monteverdi se distingue de celle de ses contemporains, les laissant loin derrière lui.

Le diapason dans lequel doivent être exécutés le *Lauda Jerusalem* et le *Magnificat* a fait couler beaucoup d'encre ces dernières années. Ces deux pièces sont notées dans des clés plus aiguës, ce qui au temps de Monteverdi était généralement en relation avec une transposition d'une quarte ou d'une quinte plus bas. Le diapason de chambre était haut en général dans le nord de l'Italie ; à Mantoue, l'orgue Antegnati de l'an 1565 est accordé à 465 Hz. Cette hauteur de diapason est aussi reprise dans notre enregistrement – contrairement à beaucoup d'autres qui travaillent avec le diapason moderne de 440 Hz courant dans les orchestres. Ce diapason aigu exclut l'exécution des deux pièces susmentionnées à la hauteur de son notée mais la transposition



courante jusque là d'une quarte plus bas fait que l'ambitus se décale clairement vers le bas comparé au reste de l'œuvre, ce qui contrecarre l'effet des pièces transposées. Pour cet enregistrement, le *Lauda* a été transposé d'un ton entier et le *Magnificat* d'une tierce mineure vers le bas. Les orgues des églises Santa Barbara et Sant'Andrea à Mantoue avaient toutes deux des doubles touches permettant de jouer les tons ré dièse et la bémol, si bien que Monteverdi pouvait utiliser

aussi ces transpositions peu courantes, les parties vocales conservant la même étendue dans toute l'œuvre. Si cette décision ou tout autre que nous avons prise est bonne ou appropriée, c'est aux oreilles des auditeurs d'en juger. Notre intention était de créer une représentation capable de révéler la diversité au sein de l'unité, tout en respectant les usages généraux et spécifiques à l'époque de Monteverdi.

Roland Wilson

1 Deus in adiutorium meum intende
Domine ad adiuvandam me festina.
Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
Et in saecula saeculorum.
Amen. Alleluia.

2 Dixit Dominus Domino meo:
Sede a dextris meis
Donec ponam inimicos tuos
Scabellum pedum tuorum.
Virgam virtutis tuae
Emittet Dominus ex Sion,
Dominare in medio inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuae,
in splendoribus sanctorum:
Ex utero ante luciferum genui te
Iuravit Dominus et non paenitebit eum:
Tu es sacerdos in aeternum
Secundum ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis,
Confregit in die irae suae reges.
Iudicabit in nationibus, implebit ruinas,
Conquassabit capita in terra multorum.
De torrente in via bibet,
Propterea exaltabit caput.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
Et in saecula saeculorum. Amen.

3 Nigra sum, sed formosa,
Filia Ierusalem.
Ideo dilexit me rex

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

The Lord said to my Lord,
sit at my right hand, until I make thine
enemies thy footstool.
The Lord shall send out the rod of thy strength
from Zion:
rule thou in the midst of thine enemies.
At thy beginning in thy day of glory in
the splendour of the holy places,
before the first light I begat thee.
The Lord hath sworn, and will not repent:
thou art a priest for ever after the order of
Melchisedech.
The Lord at thy right hand shall destroy kings
in the day of his wrath.
He shall judge among the nations, fill them
with the dead, and smash heads in many lands.
He shall drink of the brook in the way:
thus shall he raise his head.
Glory be to the Father and to the Son and
to the Holy Spirit.
As it was in the beginning, is now,
and ever shall be, without end. Amen.

I am black but comely,
ye daughters of Jerusalem.
Therefore the king hath delighted in me

Et introduxit me in cubiculum suum
Et dixit mihi:
Surge, amica mea, et veni
Iam hiems transiit,
Imber abiit et recessit,
Flores apparuerunt in terra nostra.
Tempus putationis advenit.

4 Laudate, pueri, Dominum:
Laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum:
ex hoc nunc, et usque in saeculum.
A solis ortu usque ad occasum:
laudabile nomen Domini.
Excelsus super omnes gentes Dominus:
et super caelos gloria eius.
Quis sicut Dominus, Deus noster;
qui in altis habitat:
et humilia respicit in caelo et in terra.
Suscitans a terra inopem:
et de stercore erigens pauperem.
Ut collocet eum cum principibus:
cum principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo:
matrem filiorum laetantem.
Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
Et in saecula saeculorum. Amen.

5 Pulchra es amica mea, suavis
et decora filia Ierusalem.
Pulchra es amica mea, suavis
et decora sicut Ierusalem

and brought me to his chamber
and said to me:
Arise, my love, and come.
For the winter is passed,
the rain is over and gone;
Flowers have appeared in our land, the time
of pruning is at hand.

Praise the Lord, ye servants:
praise the name of the Lord.
Blessed be the name of the Lord,
from this time forth for evermore.
From the rising to the setting of the sun,
the Lord's name be praised.
The Lord is high above all nations,
and his glory above the heavens.
Who is like the Lord our God,
who dwelleth on high,
Yet respecteth humbly what is in heaven and earth?
He raiseth the simple from the dust,
and lifteth the poor from the mire.
That he may set him with princes,
even the princes of his people.
Who maketh the barren woman to keep house,
a joyful mother of children.
Glory be to the Father and to the Son and
to the Holy Spirit.
As it was in the beginning, is now,
and ever shall be, without end. Amen.

Thou art beautiful, my love,
sweet and comely daughter of Jerusalem.
Thou art beautiful, my love, sweet
and comely as Jerusalem,

terribilis ut castrorum acies ordinata.
Averte oculos tuos a me
quia ipsi me avolare fecerunt.

terrible as an army arrayed for battle.
Turn thine eyes from me,
for they make me flee away.

6 Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi:
in domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri:
in atriis tuis Ierusalem.
Ierusalem quae aedificatur ut civitas:
cuius participatio eius in idipsum.
Illuc enim, ascenderunt tribus, tribus Domini:
testimonium Israel
ad confitendum nomini Domini.
Quia illic sederunt sedes in iudicio:
sedes super domum David.
Rogate quae ad pacem sunt Ierusalem:
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:
quaesivi bona tibi.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
Et in saecula saeculorum. Amen.

I was glad when they said to me:
we will go into the house of the Lord.
Our feet shall stand in thy gates, O Jerusalem.
Jerusalem, that is built as a city
that is at one with itself.
For thither the tribes go up, the tribes of the
Lord, to the testimony of Israel, to give thanks
to the name of the Lord.
For there are the seats of judgement,
the thrones of the house of David.
Pray for the peace of Jerusalem:
they shall prosper that love thee.
Peace be within thy walls,
and plenty within thy palaces.
For my brethren, and my companions,
I will seek peace for thee.
For the house of the Lord our God,
I will seek to do thee good.
Glory be to the Father and to the Son and
to the Holy Spirit.
As it was in the beginning, is now, and ever
shall be, without end. Amen.

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

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

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus
Deus Sabaoth.
Plena est omnis terra gloria eius.

8 Nisi Dominus aedificaverit domum:
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem:
frustra vigilat qui custodit eam.
Vanum est vobis ante lucem surgere:
surgite postquam sederitis
qui manducatis panem doloris.
Cum dederit dilectis suis somnum:
ecce haereditas Domini filii
merces fructus ventris.
Sicut sagittae in manu potentis:
ita filii excussorum.
Beatus vir
qui implevit desiderium suum ex ipsis:
non confundetur cum loquatur
inimicis suis in porta.
Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
Et in saecula saeculorum. Amen.

9 Audi coelum verba mea
plena desiderio, et perfusa gaudio.
— *Audio!*
Dic quaeso mihi:
quae est ista quae consurgens
ut aurora rutilat ut benedicam?
— *Dicam!*
Dic, nam ista pulchra ut luna
electa ut sol replet laetitia

Holy, holy, holy
is the Lord God of Sabaoth.
The whole earth is full of his glory.

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

Hear, O heaven, hear my words
full of longing and pervaded by joy.
— *I hear!*
Tell me, I pray,
who is she that shines like the
dawn in her rising, that I might bless her?
— *I will tell!*
Tell me, for she, beauteous as the moon,
radiant as the sun, fills with joy the earth,

terras, coelos, maria.

– *Maria!*

Maria Virgo illa dulcis
predicta a Prophetis Ezechiel
porta Orientalis.

– *Talis!*

Illa sacra, et felix porta
per quam mors fuit expulsa
introduxit autem vita.

– *Ita!*

Quae semper tutum est medium
inter hominem et Deum
pro culpis remedium
– *Medium.*

Omnes hanc ergo sequamur
qua cum gratia mereamur
vitam aeternum. Consequamur
– *Sequamur!*

Praestet nobis Deus
Pater hoc et Filius et mater
cuius nomen invocamus dulce
miseris solamen.
– *Amen!*

Benedicta es, Virgo Maria
in saeculorum saecula.

heavens and seas.

– *Mary!*

Mary, that sweet virgin
foretold by the prophet
Ezekiel, the portal of the East?

– *Even she!*

That sacred and happy portal through
which death was driven out
and life brought in?

– *Even so!*

She who is always a sure intermediary
between men and God,
the cure for our sins?
– *The Mediator.*

Let us all therefore follow her through whose
grace we may be granted eternal life.
Let us go with her.
– *Let us follow!*

May God help us, God the Father;
and the Son, and the Mother
on whose sweet name we call
as a comfort to the wretched.
– *Amen!*

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

Praise the Lord, O Jerusalem;
praise thy God, O Zion.
For he hath strengthened the bars of thy gates;
he hath blessed thy children within thee.
He maketh peace in thy borders,
and filleth thee with the finest wheat.
He sendeth his commandment to the earth;

velociter currit sermo eius.

Qui dat nivem sicut lanam:

nebulam sicut cinerem spargit.

Mittit crystallum suum sicut buccellas:
ante faciem frigoris eius quis sustinebit?

Emittet verbum suum et liquefaciet ea:
flabit spiritus eius et fluent aquae.

Qui annuntiat verbum suum iacob:
iustitias et iudicia sua Israel.

Non fecit taliter omni nationi:

et iudicia sua non manifestavit eis.

Gloria Patri, et Filio,

et Spiritui Sancto:

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

his word runneth swiftly.

He giveth snow like wool;

he scattereth hoar frost like ashes.

He casteth forth his ice like morsels;
before his cold who can stand?

He sendeth out his word, and melteth them;
his spirit blows, and the waters flow.

He sheweth his word unto Jacob,
his statutes and judgements to Israel.

He hath not dealt so with any nation;
and his judgments he hath not made manifest.

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

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

11 **Sancta Maria**, ora pro nobis.

Holy Mary, pray for us.

12 **Ave maris stella**

Dei Mater alma,
Atque semper Virgo
Felix coeli porta.
Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
Funda nos in pace
Mutans Evae nomen.
Solve vincla reis
Profer lumen caecis
Mala nostra pelle
Bona cuncta posce.
Monstra te esse matrem,
Sumat per te preces,
Qui pro nobis natus
Tulit esse tuus.

Hail, star of the sea,
bountiful mother of God
and ever Virgin,
happy gate of heaven.
Taking that Ave
from the mouth of Gabriel,
preserve us in peace,
giving Eve a new name.
Loose the chains of the bound,
bring light to the blind,
drive out our ills,
invoke all things good.
Show thyself to be a mother,
may he who was born for us
receive our prayers
through thee.

Virgo singularis
Inter omnes mitis
Nos culpis solutos
Mites fac et castos.
Vitam praesta puram
Ite para tutum:
Ut videntes Iesum
Semper collaetemur:
Sit laus Deo Patri,
Summo Christo decus,
Spiritus Sancto,
Tribus honor unus. Amen.

Singular virgin,
more gentle than all,
absolve us from sin and
make us gentle and pure.
Grant us a pure life,
prepare a safe way,
that in seeing Jesus
we may rejoice for ever:
Praise be to God the Father;
glory to Christ on high,
and with the Holy Spirit
honour to the three in one. Amen.

13 Magnificat anima mea Dominum.

My soul doth magnify the Lord.

14 Et exultavit spiritus meus:
in Deo salutari meo.

And my spirit hath rejoiced
in God my saviour:

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

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

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

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

17 Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.

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

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

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

19 Deposuit potentes de sede:
et exaltavit humiles.

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

20 Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.

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

21 Suscepit Israel puerum suum:
recordatus misericordiae suae.

He hath sustained Israel his servant,
remembering his mercy.

22 Sicut locutus est ad Patres nostros:
Abraham et semini eius in secula.

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

23 Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto:

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

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

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

Booklet PC 10240
(Klebeseite)