



Ensemble Gilles Binchois, Les Sacqueboutiers, Dominique Vellard – photo Roxanne Gauthier

Ensemble Gilles Binchois

Anne-Marie Lablaude, *soprano*

David Sagastume, *alto*

David Munderloh, *tenor*

Dominique Vellard, *tenor*

Tim Scott Whiteley, *bass*

Les Sacqueboutiers

Jean-Pierre Canihac, *cornett*

Philippe Canguilhem, *shawm*

Daniel Lassalle, *sackbut*

Laurent Lechenadec, *dulcian*

Dominique Vellard, *direction*



Recorded in the Cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Maguelone, France, in October 2010

Engineered and produced by Aline Blondiau

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins

Design: Valentín Iglesias (www.valentiniglesias.com)

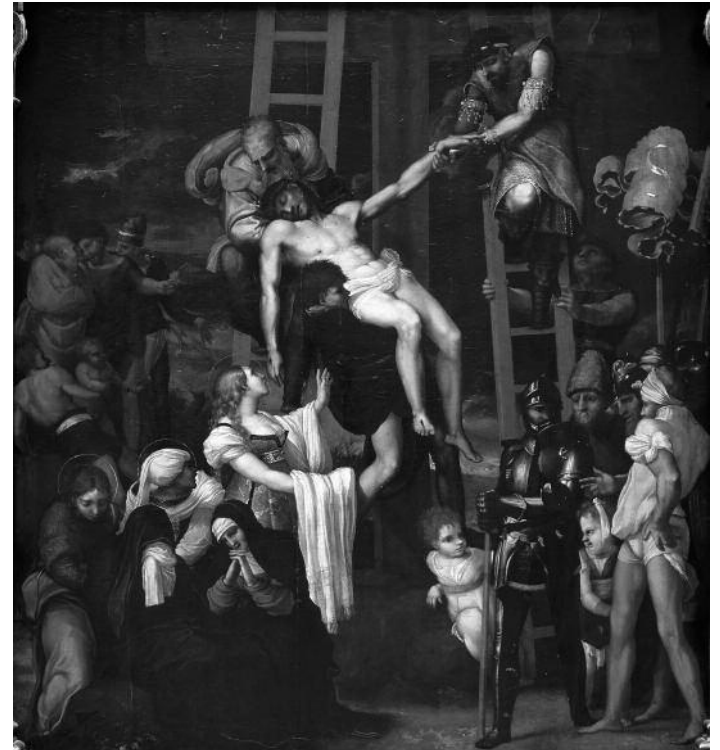
On the cover: Pedro Machuca (c.1490-1550), *El descendimiento de la cruz* (c.1520, detail).

Museo del Prado, Madrid

© 2011 MusiContact GmbH

Francisco de Peñalosa (c.1470-1528)

01	Sacris solemniis (hymn, “in festo Corporis Christi”)	5:15
02	Memorare Piissima (motet)	5:28
03	Missa Nunca fue pena mayor: KYRIE	3:36
04	Missa Nunca fue pena mayor: GLORIA	6:17
05	Tiento XIX (Julius de Modena, instr.) <i>Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela</i> – Luys Venegas de Henestrosa, 1557	2:16
06	Missa Nunca fue pena mayor: Credo	8:11
07	O bone Iesu (motet, instr.)	2:47
08	Tribularer (motet)	3:06
09	Missa Nunca fue pena mayor: SANCTUS	3:40
10	Ave vera caro Christi (motet)	3:33
11	Missa Nunca fue pena mayor: AGNUS DEI	5:17
12	Transeunte Domino (motet)	3:30
13	Tres II (anonymous, instr.) <i>Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela</i> – Luys Venegas de Henestrosa, 1557	1:41
14	In passione positus Iesus (motet)	4:03



Francisco de Peñalosa

Missa Nunca fue pena mayor

Muy poco há que murió aquel famoso varón don Francisco de Peñalosa, Maestro de capilla del católico Rey don Fernando, el qual en la Música en arte y boz escedió á Apolo su inuenter.

(“Not long ago died that celebrated master, Francisco de Peñalosa, chapelmaster of King Ferdinand the Catholic, who in both singing and composing surpassed even Apollo, the inventor of music.”)

So wrote Cristóbal de Villalón in his *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539). Villalón’s rhetoric tends to hyperbole, as can be seen from this quotation in which Francisco de Peñalosa is held to surpass Apollo, but the composer undoubtedly had an illustrious career in three of the most important musical institutions of the period: the Aragonese

royal chapel, Seville Cathedral and the papal chapel of Leo x. Peñalosa was clearly highly esteemed at court and in Rome where he served in the papal choir, yet surprisingly little is known about his early biography and training. The place of his birth – Talavera de la Reina – is documented, but not the date, but is assumed to have occurred around 1470. Although it remains to be proven through more research, it would appear that his father, also Francisco de Peñalosa, was a servant – *continno* – in the household of Queen Isabella, and was captain of the guard on Columbus’s second voyage to the New World in 1493. Information on the esteem in which Francisco de Peñalosa *père* was held at court comes from the writings of his nephew, fray Bartolomé de las Casas (1484–1566), the intrepid Dominican chronicler of the New World and apologist for the Indians; Las Casas was, therefore, a cousin of Peñalosa *fiils*. According to Las Casas, the composer’s father died at the end of 1499 or early in 1500, and it would appear that the young musician was raised in Seville, or at least spent a good part of his time there, before he entered the service of the Aragonese royal chapel in May 1498.

This Sevillian background would certainly explain Peñalosa’s desire to hold a benefice in that great city’s cathedral. In December 1505 he was presented to a canonry at the behest of King Ferdinand, but the cathedral chapter, as customarily occurred, resisted this appointment, and it was several years before the case was decided in his favour. As was cus-

tomary in the royal chapel, he was granted leave to visit Seville on a regular basis, and after Ferdinand’s death in January 1516 took up residence there. Not only was Peñalosa the most important composer in the Aragonese royal chapel for the best part of twenty years, but in 1511 he was also appointed chapelmaster to Ferdinand’s grandson and namesake, prince Ferdinand, second son of Philip the Fair and Juana *la Loca*, who was brought up and educated in Spain. Indeed, Peñalosa’s reputation was such that in the autumn of 1517 he was invited to Rome and sang in the papal choir until Pope Leo x’s death in December 1521. The prospect of another extended absence from Seville meant that he was forced by the cathedral chapter to exchange his canonry for the position of Archdeacon of Carmona, which he held until his death ten years later. Although his absences from Seville resulted in a difficult relationship with the cathedral chapter, he was clearly also held in esteem there: in 1510–11 his works were copied for the cathedral, possibly the book referred to as a “*libro de misas de Peñalosa, arcediano de Carmona, puntadas en pergamino en marca mediana, viejo*” in an inventory of the cathedral music books dated 1588. However, other sixteenth-century inventories reveal that much of Peñalosa’s music has been lost, and that his works circulated widely throughout the Iberian Peninsula.

Peñalosa was clearly among the more prolific of the composers of his time: his extant works include six Masses, a few separate Mass movements, six Magnificats, about two dozen motets, five hymns,

three Lamentations and eleven songs. In all these works he displays his considerable skills as a composer, though he adopts different styles according to genre: for example, the settings of liturgical texts – the Magnificats, hymns and Lamentations, together with a few of his motets – use the relevant chant as a *cantus firmus* which is embedded in counterpoint that is sometimes, but not always, imitative. The devotional motets alternate contrasting textures to articulate the text and highlight key passages in homophonic declamation. Technical feats are to be found in the Masses, notably in the final *Agnus Dei* of the *Missa Ave Maria peregrina*, which combines the chant for the *Salve regina* with the tenor of Hayne van Ghizeghem’s *De tous biens plaine* in retrograde. Another Mass, his *Missa Adieu mes amours*, is based on Josquin’s widely diffused chanson, and also features a canon in the final *Agnus Dei*, while a third adopts the ubiquitous *L’homme armé* melody. It is tempting to follow a Darwinian line of evolution and suggest that these more complex and extended Mass settings based on Franco-Netherlandish songs must have been composed later than his two more succinct and straightforward Masses on Spanish themes, the *Missa El ojo* and the *Missa Nunca fue pena mayor*, although whether this is in fact a question of chronology or of the different nature of the borrowed material is a question that needs to be addressed.



Peñalosa was one of a number of composers to base a work on Juan de Urrede's *Nunca fue pena mayor*, one of the most widely disseminated of all Castilian-texted songs from the period. There can be little doubt that his choice of melody in his Mass was anything but fortuitous. The *canción Nunca fue pena mayor*, with text almost certainly by the Duke of Alba, García Álvarez de Toledo and music by his Flemish chapelmaster of the mid-1470s survives in various versions in almost twenty musical sources, printed and manuscript, and was also cited in a number of other works, both literary and musical. In addition to two cantus-firmus Mass cycles by Pierre de La Rue and Peñalosa, the tenor of Urrede's song is used as a cantus firmus in an extended motet by Matthaeus Pipelare, *Memorare mater Christi*, significantly a work that develops the theme of the *compassio Mariae*, the identification with the suffering of the Virgin Mother at the foot of the Cross. This notion of gaining understanding of the meaning of the Crucifixion through contemplation of the Virgin's suffering was widespread throughout Europe thanks to spiritual movements such as the *devotio moderna* and confraternities dedicated to the Sorrows of the Virgin. Isabel the Catholic was particularly devoted to the *quinta angustia*, the moment when the Virgin held her dead son in her arms, and the composers of the royal chapels set texts in Latin and the vernacular that reflected this devotion.

It is possible, then, that in choosing this song as the basis for a Mass setting Peñalosa was applying a Marian interpretation to it, but it is also possible that

his choice reflected the connections between the courts of the Duke of Alba and that of his cousin Ferdinand, a closeness consolidated in 1477 when Urrede became chapelmaster of the Aragonese chapel. It is also worth remembering that Urrede's song opens the so-called Palace Songbook (*Cancionero Musical de Palacio*), although whether the original compilation of this volume of hundreds of polyphonic songs was intended as a gift for Ferdinand from his cousin is still a matter for debate. Certainly, there is no concealing of the melody by placing it in an inner voice in long note values; rather, it is presented almost exactly as found in the *canción* in the superius of Kyrie 1, and is thus easily discernible. There is little or no use of imitation between the voices, so that the purity of its presentation in the upper voice is unsullied; furthermore, Peñalosa preserves the Phrygian mode of the song throughout the Mass so that it is imbued with a sense of melancholy. The three-voice Christe, by way of contrast, alludes only in a generalized way to the song; indeed, it is rather as if Peñalosa is composing his own, self-contained *canción*. Such creative freedom is short-lived, however; the Kyrie 11 uses part of the tenor line of the *estribillo* or refrain of the song as a cantus firmus also placed in the tenor, while the superius elaborates on the melody line almost in the manner of a riff.

This variety of approach to the borrowed material of the *canción* characterizes the Mass setting as a whole. In the first section of the Gloria, the melody is again stated in the superius, but at first in longer

notes; only from "Domine Deus" is it presented in the original values, and a similar procedure is adopted for the "Qui tollis". Yet here the song melody is combined with the chant for the Gregorian Mass xv (a chant also used by Peñalosa in his *Missa Ave Maria peregrina*), which drifts into and out of focus in the tenor and bass parts throughout. In the Credo, as in the Christe section of the Kyrie, Peñalosa adopts a much more allusive approach: references to the song melody and snippets of the Gregorian Credo 1 emerge and fade into the overall texture, at times generating or informing the counterpoint, but never adopting a structural role. The words "Qui propter" are set as an imitative duo which serves to highlight the musical rhetoric of the homophonic chords at "Et incarnatus est". The Sanctus again makes use of the song melody, presenting it in varying note values as in the Gloria, the second statement being in values twice the length of those of the first statement, as indicated by the canon or rubric in the manuscript: "Canon prima ut iacet / Secunda in duplo". The three-voice "Pleni sunt caeli" exploits, for the first time, a truly equal-voiced, imitative texture, the material once again based on the song melody, while the "Osanna" affords a complete contrast with a succinct sequence of declamatory chords. The Benedictus (sung on this recording in plainchant) is missing from the single surviving source for this Mass, and only one polyphonic setting of the Agnus Dei is included. In this, the composer uses the tenor of the *estribillo* of the *canción* in long note values in the alto, while the other voices weave an imitative, but

sparsely textured counterpoint around it. Possibly a further setting of the Agnus, perhaps based on the melody of the verse of the song has, like the Benedictus, been lost. Overall, this Mass shows Peñalosa experimenting with the concept of the cyclic Mass based on a polyphonic song, borrowing its material and presenting it in constantly changing and highly inventive ways.



Few of Peñalosa's motets make use of borrowed material or cantus firmus technique, reflecting the non-liturgical, devotional nature of the texts he generally set. *Ave vera caro Christi* is typical of his highly dramatic and emotional motet style. Its text, drawn from a hymn that is also found in the thirteenth-century Las Huelgas manuscript, is a prayer to the crucified Christ that ends with a plea to Jesus, son of the Virgin Mary, to take pity on mankind: "O Iesu, o pie, / o dulcis fili Mariae, / miserere nobis". After the characteristic opening exordium, certain phrases or words in the text are singled out for special treatment: the word "Salve", for example, is offset by a full cadence at "dereliquisti", and introduces the striking opening notes of the *Salve Regina* chant melody. Similarly, the invocation to Jesus towards the end of the motet, "O Iesu", is preceded by rests in all four voices and a sustained chord on the exclamation itself.

The structure of the hymn text as a whole is articulated by changes of vocal scoring and texture so

that the individual lines of each verse can be readily followed by the listener. A very similar pattern is followed in *In passione positus* in which Christ's words in the Garden of Gethsemane and on the Cross are presented within a succinct narrative that leads to a concluding prayer. Only at his final words, "Consumatum est", do the four voices come together in an affective sequence of chords. The motets *Memorare Piissima* and *O bone Iesu* are also attributed to composers other than Peñalosa, though they fit squarely into the devotional motet genre cultivated by him. *O bone Iesu*, like *In passione positus*, introduces Christ's last words, and, like *Ave vera caro Christi*, makes use of an opening exordium and declamatory homophony to enhance the drama of the Crucifixion and move the listener to contemplation of its meaning for mankind.

Tribularer si nescirem is not a Passion text, but a penitential prayer linked liturgically to the Lenten period, during which it was sung as a responsory; it is found, with some textual variants, in the *Processionale Monasticum*. The less overtly dramatic nature of the text inclines Peñalosa to a more generalized setting, with successive points of imitation and the use of contrasting duos and changes of texture to articulate the structure. The word "misericors" is singled out for homophonic treatment, emphasizing Christ's merciful nature, but is quickly developed into a more contrapuntal build-up to the final cadence. *Transeunte Domino* is likewise a work with a liturgically derived function – a variant of the text set by Peñalosa is found as an antiphon for Quinquagesima Sunday – and it,

too, deploys a more continuous contrapuntal texture. It is Peñalosa's only work for five voices, although he carefully avoids using all five until the final section beginning "Et omnis plebs" ("And all the people"). Peñalosa's compositional techniques are essentially those of Josquin and the contemporaneous generation of Franco-Netherlandish composers, but used to create a more succinct and dramatic kind of motet that draws the listener in through a subtle musical and textual rhetoric.

Peñalosa's setting of the Corpus Christi hymn *Sacris solemniis*, like all his hymns, draws on the corresponding chant as a cantus firmus, in this instance the distinctive triple-time melody found in the *Intonarum Toletanum* printed in 1515. The lilting rhythmic character of the melody, which is placed in the tenor, is preserved, while the other three voices weave a contrapuntal web around it, seemingly without reference to it. It is in Peñalosa's chant-based works that the semi-improvised tradition of *contrapunto*, so widely practised in the cathedrals and churches of the Iberian Peninsula, can be most clearly appreciated. This technique, learnt and acquired by all professional musicians, whether through the cathedral schools or university music courses of the period, resulted in a more or less elaborate accompaniment to the chant that was prized for the way in which the celebration of the liturgy was thus enhanced and solemnified.

TESS KNIGHTON

importantes de l'époque : la chapelle royale d'Aragon, la cathédrale de Séville et la chapelle papale de Léon x. Étant donnée la haute estime dont jouissait Peñalosa à la cour et à Rome où il chantait dans le chœur papal, il est surprenant que nous n'ayons que très peu de documents concernant le début de sa biographie et de ses études. Nous connaissons le nom de sa ville natale – Talavera de la Reina – mais non sa date de naissance, que nous pouvons cependant situer vers 1470. L'état des recherches devrait bientôt confirmer que le père du compositeur, appelé lui aussi Francisco de Peñalosa, était un serviteur – *contino* – de la maison de la reine Isabelle, et fut capitaine de la garde durant le second voyage que Christophe Colomb fit au Nouveau Monde en 1493. L'estime dans laquelle Francisco de Peñalosa père était tenu à la cour est documentée dans des textes de son neveu – et donc, cousin de Peñalosa fils – *fray* Bartolomé de las Casas (1484-1566), l'intrépide dominicain auteur de chroniques du Nouveau Monde et défenseur des Indiens. Selon De las Casas, le père du compositeur mourut à la fin de 1499 ou au début de 1500, et il semble que le musicien fut éduqué à Séville, où y passa au moins une bonne partie de sa jeunesse, avant d'entrer à la chapelle royale d'Aragon en mai 1498.

Ce contexte sévillan expliquerait parfaitement le désir de Peñalosa d'être titulaire d'un bénéfice à la cathédrale de cette grande ville. En décembre 1505, il se présenta, sur les instances du roi Ferdinand, à un canoniciat mais le chapitre de la cathédrale, comme de coutume, entrava la nomination, et le bénéfice de

Francisco de Peñalosa Missa Nunca fue pena mayor

Muy poco há que murió aquel famoso varón don Francisco de Peñalosa, Maestro de capilla del catbólico Rey don Fernando, el qual en la Música en arte y boz escedió á Apolo su inuention.

(« Il n'y a pas longtemps que mourut le célèbre Francisco de Peñalosa, maître de chapelle de Ferdinand le Catholique, qui, dans l'art de la composition et de la voix, surpassa Apollon, l'inventeur de la musique. »)

Si cette phrase de Cristóbal de Villalón, dans son *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (« Ingénieuse comparaison entre l'ancien et le présent », 1539), frôle l'hyperbole, Francisco de Peñalosa – sans peut-être surpasser Apollon – fit une illustre carrière dans trois des institutions musicales les plus

chanoine ne lui fut concédé que plusieurs années plus tard. Selon l'usage de la chapelle royale, Peñalosa devait voyager régulièrement à Séville où, après la mort de Ferdinand en janvier 1516, il établit sa résidence. Peñalosa n'était pas seulement le compositeur le plus important de la Chapelle royale d'Aragon durant la plupart d'une période de vingt ans, mais il fut encore nommé, en 1511, maître de chapelle du prince Ferdinand – petit-fils du roi Catholique dont il portait le nom, et second fils de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle – qui grandit et fut éduqué en Espagne. La réputation de Peñalosa était telle qu'à l'automne 1517, il fut invité à Rome pour être chanteur dans le chœur papal, et il y resta jusqu'à la mort de Léon X en décembre 1521. Devant une fois encore s'absenter longuement de Séville, Peñalosa fut obligé par le chapitre de la cathédrale à échanger son canonicat pour l'archevêché de Carmona, dignité qu'il conserva jusqu'à sa mort, dix ans plus tard. Malgré les relations tendues avec le chapitre de la cathédrale, provoquées par ses absences de Séville, Peñalosa y était clairement tenu en grande estime : en 1510-11, ses œuvres furent copiées pour la cathédrale, probablement dans un recueil qu'un inventaire des livres de musique de la cathédrale effectué en 1588 identifie comme étant un « *libro de misas de Peñalosa, arcediano de Carmona, puntadas en pergamino en marca mediana, viejo* ». Mais d'autres inventaires du XVI^e siècle révèlent qu'une grande partie de la musique de Peñalosa était perdue, et que ses œuvres étaient largement répandues dans la Péninsule Ibérique.

Peñalosa était certainement l'un des compositeurs les plus prolifiques de son temps : son ample catalogue comprend six messes complètes ainsi que quelques parties séparées, six magnificat, une douzaine de motets, cinq hymnes, trois lamentations et onze chansons. Dans toutes ces œuvres, Peñalosa révèle son grand art de la composition, tout en adoptant différents styles selon les genres : par exemple, dans la mise en musique des textes liturgiques – les magnificat, les hymnes et les lamentations, ainsi que quelques motets –, le compositeur utilise le plainchant pertinent comme un cantus firmus qui s'insère dans un contrepoint qui est parfois, mais pas toujours, en imitation. Dans les motets de dévotion, des textures contrastantes alternent pour articuler le texte et souligner les passages essentiels en déclamation homophonique. Nous trouvons des prouesses techniques dans les messes, particulièrement dans l'Agnus Dei final de la *Missa Ave Maria peregrina*, qui combine la mélodie du plainchant pour le *Salve regina* avec le tenor de *De tous biens plaine* de Hayne van Ghizeghem en mouvement rétrograde. Une autre messe, *Missa Adieu mes amours*, se base sur la célèbre chanson de Josquin, et contient elle aussi un canon dans l'Agnus Dei final, tandis qu'une troisième messe adopte la mélodie ubiquiste de *L'homme armé*. Il est tentant de suivre une ligne d'évolution darwinienne et de suggérer que les messes les plus amples et complexes, basées sur des chansons franco-flamandes, ont dû être composées plus tard que ses deux messes – plus succinctes et simples – sur des thèmes espa-

gnols, la *Missa El ojo* et la *Missa Nunca fue pena mayor* ; mais la question reste posée de savoir s'il s'agit en fait d'une question de chronologie ou de la nature différente du matériau emprunté.



Comme nombre d'autres compositeurs, Peñalosa écrivit une œuvre basée sur *Nunca fue pena mayor* de Juan de Urrede, l'une des chansons en castillan les plus diffusées à l'époque. Il ne fait évidemment aucun doute que le choix de cette mélodie pour sa messe était loin d'être fortuit. La chanson *Nunca fue pena mayor*, dont le texte est dû presque certainement à García Álvarez de Toledo, c'est-à-dire, le duc d'Albe, et dont la musique fut composée par son maître de chapelle flamand au milieu des années 1470, survit dans de nombreuses versions dans une vingtaine de sources musicales, imprimées et manuscrites, et était aussi citée dans plusieurs autres œuvres, littéraires et musicales. En plus de deux cycles de la messe avec cantus firmus de Pierre de la Rue et de Peñalosa, le tenor de la chanson de Urrede est utilisé comme cantus firmus dans un ample motet de Mattheus Pipelare, *Memorare mater Christi*, une œuvre qui développe de façon significative le thème de la *compasio Mariae*, l'identification avec la souffrance de la Vierge au pied de la Croix. Cette idée d'approfondir la compréhension de la signification de la Crucifixion par la contemplation de la souffrance de la Vierge était largement diffusée en Europe grâce à des mouvements

spirituels comme la *devotio moderna* et des fraternités dédiées aux Souffrances de la Vierge. Isabelle la Catholique étant particulièrement dévote de la *quinta angustia* – la cinquième angoisse, c'est-à-dire, le moment où la Vierge prend dans ses bras le corps de son fils mort –, les compositeurs des chapelles royales utilisaient des textes en latin et en langue vernaculaire reflétant la dévotion de leur reine.

Il est donc possible qu'en choisissant cette chanson pour base d'une messe, Peñalosa lui donnait une interprétation mariale, mais aussi que son choix reflétait les liens entre les cours du duc d'Albe et de son cousin Ferdinand, dont la proximité fut consolidée en 1477 quand Urrede devint le maître de chapelle de la chapelle d'Aragon. Il est intéressant de rappeler que la chanson de Urrede se trouve au début du recueil dit *Cancionero Musical de Palacio*, ce qui pourrait indiquer que la compilation originale de ce volume comprenant des centaines de chansons polyphoniques avait été conçue comme un présent pour Ferdinand de la part de son cousin : la question est ouverte. Il est en tout cas certain qu'il n'y a aucun désir d'occultation de la mélodie la confiant à une voix intérieure en valeurs longues ; elle est au contraire présentée presque exactement comme dans la *canción* au superius du Kyrie I, et on la perçoit donc aisément. Du fait de l'absence ou de la rareté des structures d'imitation entre les voix, la pureté de sa présentation à la voix supérieure est immaculée ; de plus, le mode phrygien de la chanson que Peñalosa conserve tout au long de la messe, l'imprègne d'une

sensation de mélancolie. Par contre, le Christe à trois voix n'évoque la chanson que d'une façon générale ; de fait, Peñalosa semblerait composer sa propre *canción*, d'une façon autonome. Une telle liberté de création est cependant éphémère ; le Kyrie 11 utilise une partie de la ligne du tenor du refrain (*estribillo*) de la chanson comme un cantus firmus situé lui-aussi au tenor, tandis que le superius développe la mélodie presque à la façon d'un *riff*.

Cette variété dans l'approche du matériau emprunté à la *canción* caractérise la Messe dans son ensemble. Dans la première section du Gloria, la mélodie est encore confiée au superius, mais au début, en notes plus longues ; ce n'est qu'à partir du Domine Deus qu'elle est présentée avec ses durées originales, et un procédé similaire est adopté dans le « Qui tollis ». Cependant, ici, la mélodie de la chanson se combine avec le plain-chant pour la Messe grégorienne xv (plain-chant aussi utilisé par Peñalosa dans la *Missa Ave Maria peregrina*), qui apparaît constamment souligné et estompé dans les voix de tenor et de basse. Dans le Credo, comme dans la section du Christe dans le Kyrie, Peñalosa adopte une approche beaucoup plus allusive : des références à la mélodie de la chanson et des fragments du Credo grégorien 1 émergent et se fondent dans la texture générale, en générant ou parfois en informant le contrepoint, mais sans jamais adopter un rôle structurel. Peñalosa compose les mots « Qui propter » en formant un duo en imitation qui accentue la rhétorique musicale des accords homophoniques dans « Et incarnatus est ».

Dans le Sanctus, le compositeur utilise aussi la mélodie de la chanson, en la présentant avec des valeurs variables comme dans le Gloria, la deuxième exposition étant en valeurs doubles de celles de la première, comme l'indique le canon ou la rubrique du manuscrit : « Canon prima ut iacet / Secunda in duplo. » En se basant de nouveau sur la mélodie de la chanson, le « Pleni sunt caeli » à trois voix exploite, pour la première fois, une texture en imitation à trois voix vraiment égales, tandis que la séquence succincte d'accords déclamatoires du « Osanna » produit un contraste radical. Le Benedictus est absent dans la seule source ayant survécue de cette messe, et on n'y trouve qu'une version polyphonique de l'Agnus Dei : le compositeur y utilise le tenor du refrain ou *estribillo* de la *canción* en valeurs longues à l'altus, tandis que les autres voix tissent autour d'elle un contrepoint en imitation, mais avec une texture légère. Une autre version de l'Agnus, peut-être basée sur la mélodie du vers de la chanson, a probablement été perdue, comme le Benedictus. Dans l'ensemble, cette messe nous montre le compositeur expérimentant un concept de la messe cyclique basée sur une chanson polyphonique, empruntant son matériau et le présentant de façon constamment changeante et avec une grande inventivité.



Rares sont les motets où Peñalosa utilise un matériau emprunté ou la technique du cantus firmus, ce que

reflètent la nature non-liturgique et le caractère de dévotion des textes qu'il mettait généralement en musique. *Ave vera caro Christi* est un exemple typique du style extrêmement dramatique et émotionnel de ses motets. Son texte, qui se trouve aussi dans le manuscrit de Las Huelgas du xiii^e siècle, est une prière pour le Christ sur la croix qui se termine en suppliant Jésus, fils de la Vierge Marie, d'avoir pitié de l'humanité : « O Iesu, o pie, / o dulcis fili Mariae, / miserere nobis. » Après l'introduction caractéristique, quelques phrases ou expressions du texte sont particulièrement mises en valeur : le mot « Salve », par exemple, est accentué après une cadence complète sur « dereliquisti », et introduit les notes surprenantes du début de la mélodie en plain-chant du *Salve Regina*. D'une façon similaire, l'invocation « O Iesu » vers la fin du motet est précédée par des silences aux quatre voix et par un accord maintenu sur l'exclamation. La structure du texte de l'hymne s'articule, dans l'ensemble, selon des modifications de l'écriture vocale et de la texture afin que l'auditeur puisse suivre les lignes individuelles de chaque vers. On retrouve un modèle très semblable dans *In passione positus* où les paroles du Christ dans le Jardin de Gethsémani et sur la Croix sont présentées dans une narration succincte qui aboutit à une prière conclusive. Et ce n'est qu'avec les derniers mots du Christ, « Consumatum est », que l'on entend les quatre voix ensemble dans une séquence d'accords expressive. Les motets *Memorare Piissima* et *O bone Iesu* sont aussi attribués à d'autres compositeurs, mais correspondent parfaite-

ment au genre du motet de dévotion cultivé par Peñalosa. *O bone Iesu*, de même que *In passione positus*, présente les dernières paroles du Christ et, comme *Ave vera caro Christi*, utilise une introduction et une homophonie déclamatoire pour accentuer le drame de la Crucifixion et incite l'auditeur à la contemplation de sa signification pour l'humanité.

Tribularer si nescirem n'est pas un texte d'une Passion, mais une prière pénitentielle liturgiquement liée au temps de carême, durant lequel on le chantait comme un répons ; on le trouve, avec quelques variantes textuelles, dans la *Processionale Monasticum*. Étant donné le caractère moins ouvertement dramatique du texte, Peñalosa le traite d'une façon plus générale, avec des points successifs d'imitation, des duos contrastants et des modifications de texture servant à articuler la structure. Le mot « misericors » est différencié par un traitement homophonique, intensifiant la nature miséricordieuse du Christ, mais se développe rapidement en une accumulation contrapontique graduelle conduisant à la cadence finale. *Transeunte Domino* est, de la même façon, une œuvre ayant une fonction liturgique – une variante du texte mis en musique par Peñalosa se retrouve dans une antienne pour le dimanche de Quinquagésime – et possède elle aussi une texture contrapontique plus continue. C'est la seule œuvre de Peñalosa pour cinq voix, bien que le compositeur évite avec précaution d'utiliser les voix au complet avant « Et omnis plebs » (Et tout le peuple), au début de la dernière section. Les techniques de composition de Peñalosa sont

essentiellement celles de Josquin et de la génération contemporaine des musiciens franco-flamands, mais il créa une sorte de motet plus concis et dramatique qui séduit l'auditeur par une subtile rhétorique, musicale et textuelle.

Dans la composition de l'hymne du Corpus Christi *Sacris solemniss*, de même que dans tous ses hymnes, Peñalosa utilise le plain-chant correspondant comme un cantus firmus, dans ce cas la mélodie caractéristique à trois temps contenue dans le *Intonarium Toletanum* publié en 1515. Le compositeur maintient le caractère rythmique particulier de la mélodie, qu'il confie au tenor tandis que les trois autres voix tissent, tout autour, un réseau contrapontique, apparemment sans référence à cette mélodie. C'est dans les œuvres de Peñalosa basées sur le plain-chant que l'on peut clairement apprécier la tradition semi-improvisée du *contrapunto*, que l'on pratiquait tellement dans les cathédrales et les églises de la Péninsule Ibérique. Cette technique, apprise et acquise par tous les musiciens professionnels, soit dans les écoles des cathédrales soit dans les cours universitaires de musique de l'époque, permettait de créer un accompagnement, plus ou moins élaboré, du plain-chant qui était grandement apprécié pour sa capacité à rehausser et solenniser la célébration de la liturgie.

TESS KNIGHTON

Traduction : Pierre Élie Mamou

glanzvolle Karriere: in der Hofkapelle des Hauses Aragón, an der Kathedrale von Sevilla und als Mitglied der päpstlichen Kapelle Leos x. Peñalosa wurde offensichtlich bei Hofe und in Rom sehr geschätzt, wo er als Sänger diente, aber dennoch ist über die Anfänge seiner Biographie und seine Ausbildung überraschend wenig bekannt. Sein Geburtsort (Talavera de la Reina) ist überliefert, nicht aber sein Geburtstag; man nimmt aber an, dass er um 1470 geboren wurde. Obwohl dies noch durch weitere Forschungen erhärtet werden muss, scheint man doch davon ausgehen zu können, dass sein Vater – mit Namen ebenfalls Francisco de Peñalosa – ein Diener (*continuo*) im Hofstaat Königin Isabellas war, und dass er 1493 *capitán de la guardia* bei Columbus' zweiter Reise in die Neue Welt war. Belege über den Ruf, in dem Francisco de Peñalosa d.Ä. bei Hofe stand, finden sich in den Schriften seines Neffen, Bruder Bartolomé de las Casas (1484-1566), jenes unerschrockenen Dominikanermönchs, der als Chronist der Neuen Welt bekannt ist und sich für die Rechte der indianischen Ureinwohner einsetzte. Las Casas war also ein Cousin Peñalosas d.J. Laut Las Casas starb der Vater des Komponisten Ende 1499 oder Anfang des Jahres 1500, und wahrscheinlich ist der junge Musiker in Sevilla aufgewachsen oder hat dort zumindest einen großen Teil seiner Zeit verbracht, ehe er im Mai 1498 in den Dienst der aragonesischen Hofkapelle trat.

Dieser sevillanische Hintergrund könnte Peñalosas Streben nach einer Prägung in der

Francisco de Peñalosa Missa Nunca fue pena mayor

Muy poco há que murió aquel famoso varón don Francisco de Peñalosa, Maestro de capilla del católico Rey don Fernando, el qual en la Música en arte y boz escedió á Apolo su inuenter.

(«Es ist nicht lange her, dass der berühmte Meister Francisco de Peñalosa starb, Kapellmeister König Ferdinands des Katholischen, der als Sänger und Komponist selbst Apollo übertraf, den Erfinder der Musik.»)

So schrieb Cristóbal de Villalón in seiner *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539). Villalón neigt in seiner Rhetorik zu Übertreibungen, wie man an diesem Zitat sehen kann, in dem er Francisco de Peñalosa als dem Apollo überlegen darstellt, aber dieser Komponist machte zweifellos an dreien der wichtigsten musikalischen Institutionen seiner Zeit eine

Kathedrale dieser bedeutenden Stadt erklären. Im Dezember 1505 wurde er auf Bestreben von König Ferdinand hin für ein Kanonikat vorgeschlagen, aber das Domkapitel widersetzte sich (wie gewöhnlich) dieser Anordnung, und es dauerte mehrere Jahre, ehe die Angelegenheit zu seinen Gunsten entschieden wurde. Wie es in der königlichen Kapelle üblich war, wurde ihm regelmäßig Urlaub gewährt, um Sevilla zu besuchen, und nach dem Tod Ferdinands im Januar 1516 verlegte er seinen Wohnsitz in die Stadt. Er war nicht nur beinahe 20 Jahre lang der bedeutendste Komponist in der aragonesischen Hofkapelle, sondern wurde im Jahr 1511 zusätzlich zum Kapellmeister bei Ferdinands Enkel ernannt, dem gleichnamigen Prinz Ferdinand, Sohn Philipps des Schönen und Johannas der Wahnsinnigen. Der Prinz wuchs in Spanien auf und wurde dort erzogen. Peñalosa genoss in der Tat einen so außergewöhnlich guten Ruf, dass er im Herbst 1517 nach Rom eingeladen wurde und bis zum Tod Papst Leos X. im Dezember 1521 in der päpstlichen Kapelle sang. Die Aussicht auf eine weitere lange Zeit der Abwesenheit von Sevilla führte dazu, dass das Domkapitel ihn dazu zwang, sein Kanonikat gegen den Posten eines Erzdiakons von Carmona einzutauschen, den er bis zu seinem Tod zehn Jahre später innehatte. Obwohl seine regelmäßige Abwesenheit von Sevilla seine Beziehungen zum Domkapitel komplizierten, wurde er offensichtlich auch dort sehr geschätzt: In den Jahren 1510 und 1511 wurden seine Werke für die Kathedrale kopiert, eventuell in einem Band, auf den sich das

Bestandsverzeichnis der Musikalien der Kathedrale aus dem Jahr 1588 bezieht (*«libro de misas de Peñalosa, arcediano de Carmona, puntadas en pergamino en marca mediana, viejo»*). Dennoch geht aus weiteren Verzeichnissen des 18. Jahrhunderts hervor, dass seine Werke auf der gesamten Iberischen Halbinsel weit verbreitet waren, aber dass ein großer Teil seiner Musik verloren gegangen ist.

Peñalosa war eindeutig einer der produktiveren Komponisten seiner Zeit: Seine überlieferten Werke umfassen sechs Messen, einige einzelne Mess-Sätze, sechs Magnificat-Vertonungen, an die zwei Dutzend Motetten, fünf Hymnen, drei Lamentationen und elf Lieder. In all diesen Werken zeigen sich die bemerkenswerten Fähigkeiten dieses Komponisten, wobei er je nach Genre unterschiedliche Stile anwendet. In den Vertonungen der liturgischen Texte zum Beispiel (also in den Magnificat-Sätzen, den Hymnen und Lamentationen, ebenso wie in einigen Motetten) benutzt er die entsprechende gregorianische Melodie als Cantus firmus, eingebunden in einen Kontrapunkt, der bisweilen, aber nicht immer imitatorisch ist. In den Andachtsmotetten wechseln kontrastierende Strukturen einander ab, die zur Verdeutlichung des Textes dienen, dessen Kernaussagen durch Passagen in homophoner Artikulation herausgehoben werden. Technische Meisterleistungen finden sich in den Messen, ganz besonders im abschließenden Agnus Dei der *Missa Ave Maria peregrina*, in dem die gregorianische Melodie des *Salve regina* mit dem Tenor aus Hayne van Ghizeghems *De tous biens plaine*

im Krebsgang kombiniert wird. Eine andere Messe, die *Missa Adieu mes amours*, basiert auf Josquins weitverbreiteter gleichnamiger Chanson, und in ihrem Agnus Dei wird ebenfalls ein Kanon verwendet. Eine dritte schließlich adaptiert die allgegenwärtige *L'homme armé*-Melodie. Die Versuchung ist groß, von einer Art darwinistischer Entwicklung auszugehen und anzunehmen, dass diese komplexeren und ausgedehnteren Messvertonungen, die auf frankoflämischen Melodien basieren, nach seinen beiden knappen und schnörkellosen Messen über spanische Themen (die *Missa El ojo* und die *Missa Nunca fue pena mayor*) komponiert wurden. Ob dieser Eindruck allerdings eine Frage der Chronologie ist oder einfach auf der unterschiedlichen Natur des verwendeten Materials beruht, gilt es noch zu untersuchen.



Peñalosa gehört zu einer ganzen Reihe von Komponisten, die ein Werk über Juan de Urredes *Nunca fue pena mayor* schrieben, eines der am weitesten verbreiteten Lieder mit kastilischem Text aus dieser Zeit. Es kann kaum bezweifelt werden, dass seine Entscheidung für diese Melodie alles andere als zufällig war. Den Text dieser *canción* verfasste höchstwahrscheinlich García Álvarez de Toledo, der Herzog von Alba. Die Musik stammt von seinem flämischen Kapellmeister und entstand in den 1470er Jahren. Sie überlebte in unterschiedlichen Fassungen in fast 20 musikalischen Quellen, gedruckt ebenso wie hand-

schriftlich, und wird darüber hinaus in einer Reihe literarischer und musikalischer Werke zitiert. Neben zwei Cantus-firmus-Messzyklen von Pierre de La Rue und Peñalosa wird der Tenor aus dem Lied Urredes auch als Cantus firmus in der umfangreichen Motette *Memorare mater Christi* des Matthaeus Pipelare verwendet, bezeichnenderweise ein Werk, in dem das Thema der *compassio Mariae* entwickelt wird, das für die Identifikation mit dem Leiden der Jungfrau Maria am Fuß des Kreuzes steht. Der Gedanke, durch die Versenkung in das Leiden der Jungfrau Verständnis für die Bedeutung der Kreuzigung zu erlangen, war in ganz Europa verbreitet – dank spiritueller Bewegungen wie etwa der *devotio moderna* und dank der Bruderschaften, die sich dem Kummer der Jungfrau widmeten. Isabella die Katholische beschäftigte sich ganz besonders mit der *quinta angustia*, jenem Augenblick, in dem die Jungfrau ihren toten Sohn in den Armen hält. Die Komponisten der königlichen Kapellen vertonten lateinische und landessprachliche Texte, die diese fromme Hingabe widerspiegeln.

Es ist deshalb gut möglich, dass Peñalosa durch die Wahl dieses Lieds als Basis für eine Messvertonung dieses im marianischen Sinne interpretieren wollte, aber es ist ebenso denkbar, dass seine Wahl die Beziehungen zwischen den Höfen des Herzogs von Alba und seines Cousins Ferdinand widerspiegelte. Diese Nähe manifestierte sich im Jahr 1477, als Urrede Kapellmeister an der aragonesischen Hofkapelle wurde. Es ist ebenfalls der Erwähnung

wert, dass Urredes Lied das sogenannte *Cancionero Musical de Palacio* eröffnet; ob die originale Zusammenstellung hunderter polyphoner Lieder in diesem Band als Geschenk Ferdinands für seinen Cousin gedacht war, ist noch Gegenstand wissenschaftlicher Debatten. Die Melodie wird nicht etwa versteckt, indem sie in einer der Mittelstimmen in langsamen Notenwerten abläuft, sie wird vielmehr im Superius des Kyrie I beinahe in der Gestalt präsentiert, in der sie auch in der *canción* zu finden ist, und ist also leicht zu erkennen. Es gibt wenig oder keine Imitationen zwischen den Stimmen, sodass ihre Darstellung in der Oberstimme nicht verunklart wird. Darüber hinaus behält Peñalosa den phrygischen Modus des Liedes im Verlauf der gesamten Messe bei, sodass diese von einem Gefühl der Melancholie erfüllt ist. Das dreistimmige Christe spielt im Gegensatz hierzu nur ganz allgemein auf das Lied an; es wirkt tatsächlich eher so, als komponiere Peñalosa seine eigene, unabhängige *canción*. Aber diese kreative Freiheit ist nur von kurzer Dauer, denn im Kyrie II wird ein Teil der Tenorlinie aus dem Refrain (*estribillo*) des Liedes als Cantus firmus ebenfalls im Tenor verwendet, während im Superius die Melodielinie beinahe in der Art eines Riffs ausgearbeitet wird.

Diese vielfältigen Arten der Annäherung an das aus der *canción* entlehnte Material sind für die gesamte Messvertonung charakteristisch. Im ersten Abschnitt des Gloria wird die Melodie wiederum im Superius vorgestellt, zunächst aber in längeren

Noten; erst ab dem »Domine Deus« wird sie in den originalen Notenwerten präsentiert. Eine ähnliche Vorgehensweise wird auch im »Qui tollis« angewendet. Die Liedmelodie wird hier jedoch mit dem Choral für die gregorianische Messe XV kombiniert (die Peñalosa auch in seiner *Missa Ave Maria peregrina* benutzt), die in der Tenor- und Bassstimme immer wieder in den Fokus gerät. Im Credo wendet Peñalosa wie im Christe-Abschnitt des Kyrie wieder eher Verfahren der Anspielung an: Referenzen auf die Liedmelodie und Schnipsel aus dem gregorianischen Credo I tauchen aus der Gesamtstruktur auf und verschwinden wieder, gelegentlich generieren sie den Kontrapunkt, ohne dabei jemals eine strukturelle Rolle anzunehmen. Die Worte »Qui propter« sind als imitatorisches Duett gesetzt, das dazu dient, die musikalische Rhetorik der homophonen Akkorde über »Et incarnatus est« hervorzuheben. Im Sanctus wird abermals die Liedmelodie benutzt, wobei sie wie im Gloria in unterschiedlichen Notenwerten vorgestellt wird. Bei ihrem zweiten Auftreten werden die Notenwerte im Gegensatz zum ersten verdoppelt, wie aus der Anmerkung im Manuskript hervorgeht: »Canon prima ut iacet / Secunda in duplo«. Im dreistimmigen »Pleni sunt caeli« kommt erstmals eine imitatorische Struktur mit wirklich gleichwertigen Stimmen zur Anwendung, deren Material wiederum auf der Liedmelodie beruht. Hierzu bildet das »Osanna« mit seiner knappen Abfolge deklamatorischer Akkorde einen sehr starken Kontrast. In der einzigen überlieferten Quelle dieser Messe fehlt das

Benedictus, und auch nur eine der mehrstimmigen Agnus-Dei-Vertonungen ist dort enthalten. In diesem Satz verwendet der Komponist den Refrain (*estribillo*) der *canción* in langen Notenwerten im Alt, den die anderen Stimmen mit einem imitatorischen, aber sparsam strukturierten Kontrapunkt umweben. Wahrscheinlich ist eine weitere Agnus-Dei-Version, die womöglich auf der Liedmelodie (und nicht auf dem Refrain) beruhte, zusammen mit dem Benedictus verloren gegangen. Zusammenfassend ist zu sagen, dass diese Messe zeigt, wie Peñalosa mit dem Konzept der zyklischen Messe, beruhend auf einem mehrstimmigen Lied, experimentiert. Dabei übernimmt er das Material des Liedes und zeigt es auf höchst erfinderische Weise immer wieder im neuen Gesicht.



Nur in wenigen Motetten Peñalosas wird entlehntes Material verwendet oder kommt die Cantus-firmus-Technik zur Anwendung, was damit in Zusammenhang steht, dass die Texte, die er gewöhnlich vertonte, nichtliturgische Inhalte hatten und der Andacht dienten. *Ave vera caro Christi* ist typisch für diesen hochdramatischen und emotionalen Motettenstil. Der Text dieser Motette stammt aus einem Hymnus, der auch im Las-Huelgas-Codex aus dem 13. Jahrhundert zu finden ist. Er ist ein Gebet, das sich an den gekreuzigten Christus richtet, das mit dem Flehen endet, Jesus, Sohn Mariens, möge sich der Menschheit erbar-

men: »O Iesu, o pie, / o dulcis fili Mariae, / miserere nobis«. Nach dem charakteristischen Eröffnungsexordium werden einzelne Sätze oder Worte aus dem Text durch eine besondere Behandlung herausgestellt. Das Wort »Salve« zum Beispiel wird durch eine vollständige Kadenz über »dereliquisti« hervorgehoben. Es bildet die Einleitung zum markanten Anfang der Chormelodie des *Salve Regina*. In einer ähnlichen Weise gehen der Anrufung Jesu am Ende der Motette (»O Iesu«) Pausen in allen vier Stimmen vorweg, während der Ausruf selbst aus einem ausgehaltenen Akkord besteht.

Der Aufbau des gesamten Hymnentextes wird durch Veränderungen im Vokalsatz und in der Textur betont, sodass der Zuhörer die individuellen Linien eines jeden Verses leicht nachvollziehen kann. Nach einem ganz ähnlichen Muster geht Peñalosa in der Motette *In passione positus* vor, in der die Worte Christi im Garten Gethsemane und am Kreuz mit kurzen Erklärungen eingeleitet werden, und auch beim abschließenden Gebet verfährt Peñalosa auf diese Weise. Nur bei den letzten Worten Jesu (»Consumatum est«) finden die vier Stimmen in einer affektgeladenen Akkordfolge zueinander. Die beiden Motetten *Memorare Piissima* und *O bone Iesu* sind auch anderen Komponisten zugeschrieben worden, obwohl sie genau in die von ihm entwickelte Gattung der Andachtsmotette passen. In *O bone Iesu* werden wie in *In passione positus* Christi letzte Worte durch einen erzählenden Rahmen eingeleitet, und der Komponist benutzt (vergleichbar mit *Ave vera caro Christi*) ein

Eröffnungsexordium und deklamatorische Homophonie, um das Drama der Kreuzigung noch zu steigern und den Hörer dazu zu bewegen, über seine Bedeutung für die Menschheit nachzusinnen.

Tribularer si nescirem ist kein Passionstext, sondern ein Bußgebet, das liturgisch mit der Fastenzeit in Verbindung steht, während der es als Responsorium gesungen wurde. Es findet sich mit einigen Textabweichungen auch im *Processionale Monasticum*. Der Text hat keine so offensichtliche Dramatik, und daher wählt Peñalosa eine eher generalisierende Vertonung, mit aufeinander folgenden imitatorischen Punkten und dem Gebrauch kontrastierender Duette sowie Wechseln in der Textur zur Betonung der Struktur. Das Wort »misericors« wird durch seine homophone Behandlung hervorgehoben, um das gnädige Wesen Christi zu unterstreichen, entwickelt sich aber schnell zu einer eher kontrapunktischen Vorbereitung des Schlussteils. *Transeunte Domino* ist ebenfalls ein Werk, dessen Funktion sich aus der Liturgie ableitet – eine Variante des von Peñalosa vertonten Textes befindet sich als Antiphon zum Sonntag Quinquagesima –, und in diesem Stück wird ebenfalls eine eher durchlaufende kontrapunktische Struktur angewendet. Es ist das einzige Werk Peñalosas für fünf Stimmen, auch wenn er es bis zum Beginn des Schlussteils »Et omnis plebs« sorgfältig vermeidet, alle fünf Stimmen gleichzeitig einzusetzen. Peñalosas Kompositionstechniken entsprechen grundsätzlich denen Josquins und der zeitgenössischen Generation frankoflämischer Komponisten,

aber da er es gewohnt ist, eine knappere und dramatischere Art der Motette zu schaffen, fesselt er den Zuhörer durch seine subtile musikalische und textuelle Rhetorik.

In seiner Vertonung des Corpus-Christi-Hymnus' *Sacris solemniis* bezieht sich Peñalosa wie in allen seinen Hymnen auf den entsprechenden gregorianischen Choral als Cantus firmus, in diesem Falle auf die unverwechselbare ternäre Melodie, die man im *Intonarium Toletanum* findet, das 1515 gedruckt wurde. Der besonders beschwingte Rhythmus der Melodie, die in den Tenor verlegt wird, bleibt erhalten, während die anderen drei Stimmen ein kontrapunktisches Netz um sie herumweben, scheinbar ohne Bezüge auf diesen Choral. Gerade in den choralbasierten Werken Peñalosas kann man die halbimprovisatorische *contrapunto*-Tradition besonders würdigen, wie sie in den Kirchen und Kathedralen der Iberischen Halbinsel so häufig praktiziert wurde. Diese Technik wurde von allen professionellen Musikern erlernt und angewendet – sei es in den Domschulen oder durch die musikalische Ausbildung an den Universitäten. Sie führte zu einer mehr oder weniger elaborierten Begleitung des Choralen, die man besonders deswegen schätzte, weil durch sie das Zelebrieren der Liturgie kunstvoller und feierlicher gestaltet wurde.

TESS KNIGHTON
Übersetzung: Susanne Lowien

Francisco de Peñalosa Missa Nunca fue pena mayor

Muy poco há que murió aquel famoso varón don Francisco de Peñalosa, Maestro de capilla del catbólico Rey don Fernando, el qual en la Música en arte y boz escedió á Apolo su inuentor.

Esto es lo que escribió Cristóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539). La retórica de Villalón tiende a la hipérbole, como puede verse en esta cita en la que se considera que Francisco de Peñalosa superó a Apolo, pero no hay duda de que el compositor desarrolló una ilustre carrera en tres de las instituciones musicales más importantes de la época: la capilla real aragonesa, la catedral de Sevilla y la capilla papal de León x. Está claro que Peñalosa gozó de una gran estima en la corte y en Roma, aunque es sorprendente lo poco que

se sabe sobre los primeros estadios de su biografía y su formación. El lugar de su nacimiento –Talavera de la Reina– sí se encuentra documentado, pero no la fecha, aunque se supone que debió de producirse en torno a 1470. Si bien ha de ser aún demostrado por ulteriores investigaciones, parece que su padre, también llamado Francisco de Peñalosa, fue un criado (*continuo*) en la casa de la reina Isabel, además de capitán de la guardia en el segundo viaje de Colón al Nuevo Mundo en 1493. La información sobre la estima en que era tenido en la corte Francisco de Peñalosa padre procede de los escritos de su sobrino, fray Bartolomé de las Casas (1484-1566), el intrépido cronista dominico del Nuevo Mundo y apologista de los indios; De las Casas era, por tanto, primo de Peñalosa hijo. Según De las Casas, el padre del compositor murió a finales de 1499 o a comienzos de 1500, y el joven músico se crió al parecer en Sevilla, o al menos pasó allí una buena parte de su tiempo antes de entrar al servicio de la capilla real aragonesa en mayo de 1498.

No hay duda de que estos antecedentes sevillanos explicarían el deseo de Peñalosa de obtener un beneficio en la catedral de esa gran ciudad. En diciembre de 1505 se presentó a una canonjía a instancia del rey Fernando, pero el cabildo de la catedral, como solía suceder, opuso resistencia a este nombramiento, y hubieron de transcurrir varios años antes de que el caso se decidiera a su favor. Como era costumbre en la capilla real, se le concedían regularmente permisos para viajar a Sevilla y des-

pués de la muerte de Fernando, en enero de 1516, fijó su residencia en la ciudad. No sólo fue Peñalosa el compositor más importante de la capilla real aragonesa durante la mayor parte de un período de veinte años, sino que en 1511 fue nombrado también maestro de capilla del nieto y tocayo de Fernando, el príncipe Fernando, el segundo hijo de Felipe el Hermoso y Juana «la Loca», que creció y se educó en España. Lo cierto es que la reputación de Peñalosa era tal que en el otoño de 1517 fue invitado a Roma y cantó en el coro papal hasta la muerte de León x en diciembre de 1521. La perspectiva de otra ausencia prolongada de Sevilla dio lugar a que el cabildo de la catedral lo obligara a cambiar su canonjía por el puesto de arcediano de Carmona, que conservó hasta su muerte diez años más tarde. Aunque sus ausencias de Sevilla se tradujeron en una difícil relación con el cabildo de la catedral, está claro que allí se le tenía también en gran estima: en 1510-1511 se copiaron sus obras para la catedral, posiblemente el libro que aparece identificado como un «libro de misas de Peñalosa, arcediano de Carmona, puntadas en pergamino en marca mediana, viejo» en un inventario de los libros de música de la catedral fechado en 1588. Sin embargo, otros inventarios del siglo xvi revelan que gran parte de la música de Peñalosa se ha perdido y que sus obras circularon profusamente por toda la Península Ibérica.

Peñalosa se encuentra claramente entre los compositores más prolíficos de su tiempo: entre sus obras conservadas figuran seis Misas, algunos movimientos

sueltos de Misas, seis Magnificats, alrededor de dos docenas de motetes, cinco himnos, tres Lamentaciones y once canciones. En todas estas obras hace gala de su considerable técnica como compositor, aunque adopta diferentes estilos en función del género: por ejemplo, las composiciones sobre textos litúrgicos –los Magnificats, himnos y Lamentaciones, junto con algunos de sus motetes– utilizan el canto llano pertamente como un cantus firmus que se inserta en un contrapunto que en ocasiones, pero no siempre, es imitativo. Los motetes devocionales alternan texturas contrastantes para articular el texto y subrayar pasajes esenciales en una declamación homofónica. En las Misas pueden encontrarse proezas técnicas, especialmente en el Agnus Dei final de la *Missa Ave Maria peregrina*, que combina la melodía del canto llano para la *Salve Regina* con el tenor de *De tous biens plaine* de Hayne van Ghizeghem en forma retrogradada. Otra Misa, su *Missa Adieu mes amours*, se basa en la *chanson* de Josquin, que circuló profusamente en la época, y contiene asimismo un canon en el Agnus Dei conclusivo, mientras que una tercera adopta la ubicua melodía de *L'homme armé*. Resulta tentador seguir una línea de evolución darwiniana y sugerir que estas composiciones del texto de la Misa más complejas y extensas basadas en canciones franco-neerlandesas debieron de componerse después de sus dos Misas más concisas y sencillas a partir de temas españoles, la *Missa El ojo* y la *Missa Nunca fue pena mayor*, aunque aún necesita abordarse el tema de si esto obedece en realidad a una cuestión cronológica o guarda más

bien relación con la diferente naturaleza del material que se toma prestado.



Peñalosa fue uno de los varios compositores que basaron una obra en *Nunca fue pena mayor* de Juan de Urrede, una de las canciones con texto en castellano más ampliamente difundidas de la época. Caben pocas dudas de que la elección de melodía para su Misa no tuvo nada de casual. La canción *Nunca fue pena mayor*, con un texto casi con seguridad del Duque de Alba, García Álvarez de Toledo, y música de su maestro de capilla flamenco de mediados de la década de 1470, se conserva en diferentes versiones en casi veinte fuentes musicales, impresas y manuscritas, y apareció también citada en otra serie de obras, tanto literarias como musicales. Además de dos ciclos de la Misa con cantus firmus de Pierre de La Rue y Peñalosa, el tenor de la canción de Urrede se utiliza como cantus firmus en un extenso motete de Mattheus Pipelare, *Memorare mater Christi*, una obra que desarrolla, de forma significativa, el tema de la *compassio Mariae*, la identificación con el sufrimiento de la Virgen a los pies de la Cruz. Esta idea de profundizar en la comprensión del significado de la Crucifixión por medio de la contemplación del sufrimiento de la Virgen se hallaba muy extendida por Europa gracias a movimientos espirituales como la *devotio moderna* y las cofradías dedicadas a los Dolores o Angustias de la Virgen. Isabel la Católica era espe-

cialmente devota de la quinta angustia, el momento en que la Virgen sostenía en sus brazos a su hijo muerto, y los compositores de las capillas reales pusieron música a textos en latín y en lengua vernácula que reflejaban esta devoción.

Es posible, por tanto, que a la hora de elegir esta canción como la base de una Misa, Peñalosa estuviera aplicándole una interpretación mariana, pero también es posible que su elección fuera un reflejo de las conexiones entre las cortes del Duque de Alba y de su primo Fernando, una proximidad consolidada en 1477 cuando Urrede fue nombrado maestro de capilla de la capilla aragonesa. También merece la pena recordar que la canción de Urrede abre el conocido como *Cancionero Musical de Palacio*, aunque sigue siendo objeto de debate si la compilación original de este volumen de cientos de canciones polifónicas se concibió como un regalo para Fernando de parte de su primo. Lo que está claro es que no se produce un ocultamiento de la melodía colocándola en una voz interior en valores largos; se presenta, por el contrario, casi exactamente igual que se encuentra en la canción en el superius del Kyrie 1, por lo cual resulta fácilmente perceptible. Hay poco o ningún uso de la imitación entre las voces, de modo que la pureza de su presentación en la voz superior es inmaculada; además, Peñalosa conserva el modo frigio de la canción durante toda la Misa, por lo que se ve imbuida de una sensación de melancolía. El Christe a tres voces, a modo de contraste, alude únicamente de un modo general a la canción; de hecho, es como si Peñalosa

estuviera componiendo su propia y autónoma canción. Este tipo de libertad creativa es, sin embargo, efímero; el Kyrie 11 utiliza parte de la línea de tenor del estribillo de la canción como un cantus firmus situado también en el tenor, mientras que el superius elabora sobre la línea de la melodía casi a la manera de un riff.

Esta variedad de enfoque con respecto al material que se toma prestado de la canción caracteriza a la Misa en su conjunto. En la primera sección del Gloria, la melodía vuelve a confiarse al superius, pero al principio en valores más largos; sólo a partir de «Domine Deus» se presenta en los valores originales y un procedimiento similar se adopta para el «Qui tollis». Sin embargo, aquí la melodía de la canción se combina con el canto llano para la Misa gregoriana xv (una melodía utilizada también por Peñalosa en su *Missa Ave Maria peregrina*), que aparece constantemente resaltado y difuminado en las partes de tenor y bajo. En el Credo, como sucedía en la sección Christe del Kyrie, Peñalosa adopta un enfoque mucho más alusivo: referencias a la melodía de la canción y retazos del Credo gregoriano 1 aparecen y desaparecen en la textura global, generando o informando en ocasiones el contrapunto, pero sin adoptar nunca un papel estructural. Las palabras «Qui propter» se tratan musicalmente como un dúo imitativo que sirve para subrayar la retórica musical de los acordes homofónicos en «Et incarnatus est». El Sanctus vuelve a valerse de la melodía de la canción, presentándola en valores diversos como en el Gloria, con la segunda exposición

en valores el doble de largos que los de la primera, tal y como aparece indicado por el canon o rúbrica del manuscrito: «Canon prima ut iacet / Secunda in duplo». «Pleni sunt caeli», a tres voces, explota, por primera vez, una textura imitativa a tres voces verdaderamente iguales, con el material basado una vez más en la melodía de la canción, mientras que el «Osanna» supone un contraste absoluto con una concisa secuencia de acordes declamatorios. El Benedictus (interpretado en canto llano en esta grabación) se encuentra ausente en la única copia conservada para esta Misa, y sólo se incluye un tratamiento polifónico del Agnus Dei. En este, el compositor utiliza el tenor del estribillo de la canción en valores largos en el altus, mientras que el resto de las voces tejen a su alrededor un contrapunto imitativo, pero con una leve textura. Es posible que otro tratamiento musical del Agnus, basado quizás en la melodía de la estrofa de la canción se haya perdido, al igual que el Benedictus. En conjunto, esta Misa muestra cómo Peñalosa se encuentra experimentando con el concepto de la Misa cíclica basada en una canción polifónica, tomando prestado su material y presentándolo de modos constantemente cambiantes y enormemente imaginativos.



Pocos de los motetes de Peñalosa se valen de material prestado o de la técnica del cantus firmus, lo que supone un reflejo de la naturaleza no litúrgica y

devocional de los textos a los que generalmente puso música. *Ave vera caro Christi* es característico del estilo extraordinariamente dramático y emocional que adopta en sus motetes. Su texto, que se encuentra también en el manuscrito de Las Huelgas, del siglo XIII, es una plegaria al Cristo crucificado que finaliza con una súplica a Jesús, hijo de la Virgen María, para que se apiade de la humanidad: «O Iesu, o pie, / o dulcis fili Mariae, / miserere nobis». Tras el característico exordio inicial, se seleccionan determinadas frases o palabras del texto para un tratamiento especial: la palabra «Salve», por ejemplo, se encuentra resaltada tras una cadencia perfecta en «dereliquisti» e introduce las sorprendentes notas iniciales de la melodía en canto llano del *Salve Regina*. Del mismo modo, la invocación a Jesús hacia el final del motete, «O Iesu», viene precedida de silencios en las cuatro voces y un acorde mantenido sobre la exclamación propiamente dicha.

La estructura del texto del himno en su conjunto se articula por medio de cambios de la escritura y la textura vocal, de modo que el oyente pueda seguir fácilmente las líneas individuales de cada estrofa. Un modelo muy similar es el que se sigue en *In passione positus*, en el que las palabras de Cristo en el Huerto de Getsemaní y en la Cruz aparecen presentadas dentro de una concisa narración que da paso a una plegaria conclusiva. Sólo en sus últimas palabras, «Consummatum est», suenan las cuatro voces conjuntamente en una afectiva secuencia de acordes. Los motetes *Memorare piissima* y *O bone Iesu* se atribuyen también a

compositores distintos de Peñalosa, aunque se encuadran de lleno en el género del motete devocional cultivado por él. *O bone Iesu*, al igual que *In passione positus*, presenta las últimas palabras de Cristo, y, como *Ave vera caro Christi*, se vale de un exordio inicial y una homofonía declamatoria para resaltar el drama de la Crucifixión y animar al oyente a la contemplación del significado que reviste para la humanidad.

Tribularer si nescirem no es un texto de Pasión, sino una plegaria penitencial vinculada litúrgicamente con el período de Cuaresma, durante el cual se cantaba como un responsorio; se encuentra, con algunas variantes textuales, en el *Processionale Monasticum*. El carácter menos abiertamente dramático del texto hace que Peñalosa se decante por un tratamiento más generalizado, con sucesivos puntos de imitación y el uso de dúos contrastantes y cambios de textura para articular la estructura. Se individualiza la palabra «misericors» como objeto de un tratamiento homofónico, resaltando la naturaleza misericordiosa de Cristo, pero se desarrolla rápidamente en una acumulación gradual más contrapuntística hasta la cadencia final. *Transeunte Domino* es, asimismo, una obra con una función de origen litúrgico –una variante del texto al que puso música Peñalosa se encuentra como una antifona para el domingo de Quincuagésima– y también hace gala de una textura contrapuntística más continua. Se trata de la única obra de Peñalosa a cinco voces, aunque evita cuidadosamente utilizar las cinco hasta la sección final que comienza con «Et omnis plebs» («Y todo el pueblo»). Las técnicas com-

positivas de Peñalosa son en esencia las de Josquin y la generación contemporánea de compositores franco-neerlandeses, pero solía crear un tipo de motete más conciso y dramático que involucra al oyente por medio de una sutil retórica musical y textual.

La música de Peñalosa para el himno de Corpus Christi *Sacris solemniis*, al igual que todos sus himnos, se vale del canto llano correspondiente como un cantus firmus, en este caso la característica melodía en compás ternario que se encuentra en el *Intonarium Toletanum* impreso en 1515. Se conserva el cadencioso carácter rítmico de la melodía, que se sitúa en el tenor, mientras que las otras tres voces tejen a su alrededor una red contrapuntística, aparentemente sin referencia a ella. Es en las obras de Peñalosa basadas en el canto llano donde puede apreciarse con mayor claridad la tradición semiimprovisada del *contrapunto*, practicada tan profusamente en las catedrales e iglesias de la Península Ibérica. Esta técnica, aprendida y adquirida por todos los músicos profesionales, ya fuera en las escuelas catedralicias o en los cursos de música universitarios de la época, se traducían en un acompañamiento más o menos elaborado del canto llano que se tenía en gran estima por el modo en que se veía así realzada y solemnizada la celebración de la liturgia.

TESS KNIGHTON

Traducción: Luis Gago



photo: Philippe Leclant

[01] SACRIS SOLEMNIIS

Sacris solemniis iuncta sint gaudia
Et ex praeordiis sonent praecordia
Recedant vetera nova sint omnia
Corda, voces et opera.

Noctis recolitur coena novissima
Qua Christus creditur agnum et azyma
Dedisse fratribus iuxta legitima
Priscis indulta patribus.

Panis angelicus fit panis hominum
Dat panis caelicus figuris terminum
O res mirabilis, manducat Dominum
Pauper, servus et humilis.

Te trina Deitas unaque poscimus
Sic nos tu visita sicut te colimus
Per tuas semitas duc nos quo tendimus
Ad lucem quam inhabitas. Amen.

[02] MEMORARE PISSIMA

Memorare, Piissima, opprobria et crudeles gressus quos
Filius tuus, Iesus Nazarenus, sustulit pro nostra amicitia; et
memora quinque millia flagella quae sustulit; tene memoria
quomodo tractatus est inter manus inimicorum; non dimitas
cogitare quomodo vidisti eum affixum in cruce et crudeliter
manus eius et pedes confixi clavis; et recordare gravissimum
dolorem quem recepisti, videndo eum in tuis sacratissimis

Let joys accompany this our solemn feast,
and let praises resound from the inmost breast;
let old ways depart; let all be new around
from our hearts, our voices and our actions.

We remember that eventide
when Jesus celebrated the Last Supper
sharing with his brethren the lamb and the unleavened bread,
according to the law of our ancient fathers.

The bread of the angels becomes the bread of mankind;
the heavenly bread puts an end to imagined symbols.
O wondrous thing! The men who are poor, lowly or humble
may now, on their Lord, feed.

To you, O Godhead, triune yet one, do we implore,
visit us, as we adore you;
lead us by your paths towards our desire,
towards the light where you do dwell. Amen.

Remember, o gracious one, the insults and vicissitudes which
your son, Jesus of Nazareth, endured for his love of us;
remember also, the five thousand lashes of the scourge which
he received; remember how he was delivered into the hands
of his enemies; without end, consider how you saw him fas-
tened on the cross, his hands and feet cruelly nailed; and
recall the great anguish you felt on seeing, without life in

Que la joie accompagne ces solennités
saintes, / et que les cœurs exultent de
joie ; / que l'ancien disparaisse ; que tout
se renouvelle, / les cœurs, la parole et les
œuvres.

Souvenons-nous de cette nuit / où Jésus
célébra le repas nouveau / donnant à ses
frères l'agneau et le pain azyme, / selon
les rites de nos pères.

Le pain des anges devient le pain des
hommes ; / ce pain céleste met un terme
aux anciennes figures. / O, chose indici-
ble ! le pauvre, l'esclave, le faible / mange
son Seigneur.

Divinité trine et une, nous te le deman-
dons, / visite-nous comme nous t'hono-
rons ; / conduis-nous par tes sentiers
vers notre but, / vers la lumière qui est
ta demeure. Amen.

Souviens-toi, O très-Sainte, des
outrages et des vicissitudes que ton fils,
Jésus le Nazaréen, a supportés pour
l'amour de nous ; souviens-toi des coups
de fouet qu'il a reçus ; souviens-toi
comme il a été remis entre les mains des
ennemis ; pense sans cesse comme tu

Mögen die heiligen Feiern von Freude
begleitet werden / und mögen die
Herzen rufen vor Freude, / alles Alte soll
vergehen und alles möge sich erneuern, /
die Herzen, die Stimmen und die Taten.

Wir wollen uns jener Nacht erinnern, /
in der Jesus sein neues Mahl feierte /
und seinen Brüdern das Lamm und das
ungesäuerte Brot reichte / nach den
Gebräuchen unserer Väter.

Das Brot der Engel wird das Brot der
Menschen, / das himmlische Brot setzt
den alten Gesichtern ein Ende, / o wun-
derbares Geschehen, der Arme, / der
Sklave, der Schwache, isst seinen Herrn.

Dreieiniger Gott, wir bitten dich, /
komme du zu uns wie wir dich ehren, /
führe uns auf deinen Pfaden zu unserem
Ziel, / zu dem Licht, das deine Bleibe
ist. Amen.

Gedenke, o Heiligste, der Schmähungen
und der Leiden, die dein Sohn Jesus von
Nazareth aus Liebe zu uns ertrug;
gedenke der Peitschenhiebe, die er
erlitt; gedenke, wie er den Händen der
Feinde überantwortet wurde; denke
ohne Unterlass daran, wie du ihn am

¡Que la alegría acompañe las santas
solemnidades, / y que exulten los cora-
zones! / Que desaparezca lo antiguo y
que todo se renueve, / corazones, pala-
bras y obras.

Acordémonos de esta noche / en que
Jesús celebró la cena nueva / dando a sus
hermanos cordero y pan ázimo, /
siguiendo el rito de nuestros padres.

El pan de los ángeles deviene el pan de
los hombres; / este pan celeste da térmi-
no a las antiguas figuras. / Oh, cosa
maravillosa: el pobre, el esclavo, el
débil / comen a su Señor.

Divinidad trina y una, te lo pedimos, /
visítanos como nosotros te honramos; /
condúcenos por tus caminos hacia nues-
tra meta, / hacia la luz donde moras.
Amén.

Acuérdate, oh Piadosísima, de los opro-
bios y las vicisitudes que tu Hijo, Jesús el
Nazareno, soportó por nuestro amor;
acuérdate de los latigazos que recibió;
recuerda cómo fue entregado a los ene-
migos; no dejes de pensar cómo lo viste
en la cruz, manos y pies cruelmente cla-

brachiis mortuum, et sic tractatum viliter quem genuisti. O, Mater alienorum, esto memor peccatorum. Amen.

[03] KYRIE

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

[04] GLORIA

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex cælestis, Deus, Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Iesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

your holy arms, he who you had begat. O Mother of the condemned, for all that, remember the sinners. Amen.

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

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

l'as vu fixé sur la croix, mains et pieds cloués cruellement ; et rappelle-toi l'extrême douleur que tu as ressentie à voir mort entre tes saints bras celui que tu avais enfanté. O, Mère des réprouvés, pour tout cela, souviens-toi des pécheurs. Amen.

Seigneur, prends pitié. Christ, prends pitié. Seigneur, prends pitié.

Gloire soit rendue à Dieu dans les hauteurs, et sur terre paix soit donnée aux hommes de bonne volonté. Nous te louons. Nous te bénissons. Nous t'adorons. Nous te glorifions. Nous sommes pleins de reconnaissance pour ta grande gloire. Seigneur Dieu, Roi du ciel, Dieu Père tout-puissant. Seigneur Fils unique, Jésus-Christ, Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père. Toi qui enlèves les péchés du monde, prends pitié de nous. Toi qui enlèves les péchés du monde, reçois notre prière. Toi qui sièges à la droite du Père, prends pitié de nous. Car toi seul est Saint, toi seul est le Seigneur, toi seul est le Très-Haut, Jésus-Christ, uni avec l'Esprit Saint, dans la gloire de Dieu le Père. Amen.

Kreuze hängen sahst, Hände und Füße grausam festgenagelt, und denke an die entsetzlichen Schmerzen, die du erlitten hast, als du den, den du geboren hast, tot in deinen Armen liegen sahst. O Mutter aller Verdammten, darum gedenke aller Sünder. Amen.

Herr, erbarme dich. Christus, erbarme dich. Herr, erbarme dich.

Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade. Wir loben dich. Wir preisen dich. Wir beten dich an. Wir rühmen dich. Und danken dir, denn groß ist deine Herrlichkeit. Herr und Gott, König des Himmels, Gott und Vater, Herrscher über das All. Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus, Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters. Du nimmst hinweg die Sünden der Welt. Erbarme dich unser. Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, nimm an unser Gebet. Du sitzt zur Rechten des Vaters, erbarme dich unser. Denn du allein bist der Heilige, du allein der Herr, du allein der Höchste, Jesus Christus, mit dem Heiligen Geist, zur Ehre Gottes des Vaters. Amen.

vados; y recuerda el extremo dolor que sentiste al ver muerto entre tus santísimos brazos al hijo que habías engendrado. Oh, Madre de los reprobados, por todo ello, acuérdate de los pecadores. Amén.

Señor, ten piedad. Cristo, ten piedad. Señor, ten piedad.

Gloria a Dios en las alturas: y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad. Te alabamos. Te bendecimos. Te adoramos. Te glorificamos. Gracias te damos por tu gran gloria. Oh Señor Dios, rey celestial, Dios Padre todopoderoso. Señor, Hijo único, Jesucristo, Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre. Tú que quitas los pecados del mundo, ten piedad de nosotros. Tú que quitas los pecados del mundo, escucha nuestras plegarias. Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros. Porque tú sólo eres Santo, tú sólo Señor, tú sólo altísimo, Jesucristo, con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. Amén.

Credo in unum Deum. Patrem omnipotentem factorem cæli et terræ, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia sæcula. Deum de Deo: lumen de lumine: Deum verum de Deo vero. Genitum non factum consubstantialem Patri. Per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de cælis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine. Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum scripturas. Et ascendit in cælum sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas. Et unam Sanctam, Catholicam et Apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi sæculi. Amen.

I believe in one God, the Father almighty, maker of heaven and earth, of all that is visible and invisible; and in one Lord, Jesus Christ, only begotten son of God, begotten of his father before all worlds, God of God, light of light, true God of true God, begotten not made, of one substance with the Father, by whom all things were made, who for all mankind and for our salvation came down from heaven; and was incarnate by the Holy Spirit of the Virgin Mary, and was made man. He was also crucified for us under Pontius Pilate, he died and was buried, and rose again on the third day in accordance with the scriptures, and ascended into heaven, and sits on the Father's right, and he will come again with glory to judge the living and the dead, he whose kingdom will have no end; and in the Holy Spirit, the lord and lifegiver, who proceeds from Father and Son, who with the Father and Son is likewise worshipped and glorified, who has spoken through the prophets; and in one holy, catholic and apostolic church. I acknowledge one baptism for the remission of sins, and I await the resurrection of the dead, and life in the world to come. Amen.

Je crois en un seul Dieu, Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, du monde visible et de l'invisible; et en un seul Seigneur, Jésus-Christ, Fils unique de Dieu, né du Père avant le commencement des siècles, Dieu issu de Dieu, lumière issue de la lumière, vrai Dieu issu du vrai Dieu, engendré et non créé, de même nature que le Père, par qui tout a été fait, pour nous les hommes et pour notre salut il est descendu des cieux; il s'incarna par l'Esprit saint en la Vierge Marie, et il s'est fait homme. C'est aussi pour nous qu'il fut crucifié sous Ponce Pilate qu'il souffrit et fut enseveli, et ressuscité au troisième jour selon les Écritures, et il monta au ciel, il siège à la droite du Père, il doit revenir dans la gloire pour juger les vivants et les morts; et son règne n'aura pas de fin; et je crois en l'Esprit saint, Seigneur et vivificateur, qui procède du Père et du Fils, et avec le Père et le Fils il est également adoré et glorifié, il a parlé par les prophètes; et je crois en une Église une, Sainte, Catholique et Apostolique. Je reconnais un seul baptême pour le pardon des péchés; et j'attends la résurrection des morts et la vie du monde à venir. Amen.

Wir glauben an den einen Gott, den Vater, den Allmächtigen, der alles geschaffen hat, Himmel und Erde, die sichtbare und die unsichtbare Welt. Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn, aus dem Vater geboren vor aller Zeit: Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott. Gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater, durch ihn ist alles geschaffen. Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel gekommen, hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden. Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius Pilatus, hat gelitten und ist begraben worden, ist am dritten Tage auferstanden nach der Schrift und aufgefahren in den Himmel. Er sitzt zur Rechten des Vaters und wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten die Lebenden und die Toten; seiner Herrschaft wird kein Ende sein. Wir glauben an den Heiligen Geist, der Herr ist und lebendig macht, der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht, der mit dem Vater und dem Sohn angebetet und verherrlicht wird, der gesprochen hat durch die Propheten, und die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche. Wir bekennen die eine Taufe zur Vergebung der Sünden. Wir erwarten

Creo en un solo Dios, Padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra, de todas las cosas visibles e invisibles; y en un solo Señor Jesucristo, Hijo único de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos, Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado y no hecho, consubstancial al Padre por quien todas las cosas fueron hechas, quien por nosotros hombres y por nuestra salvación bajó de los cielos; y se encarnó por obra del Espíritu Santo en María Virgen, y se hizo hombre. Crucificado también por nosotros bajo el poder de Poncio Pilato padeció y fue sepultado, y resucitó al tercer día, según las Escrituras, y subió al cielo; está sentado a la derecha del Padre, y otra vez ha de venir con gloria a juzgar a los vivos y a los muertos, y su reino no tendrá fin; y creo en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo, con el Padre y el Hijo juntamente es adorado y glorificado, que habló por medio de los profetas; y creo en la Iglesia que es una, santa, católica y apostólica. Confieso que hay un solo bautismo para el perdón de los pecados; y espero la resurrección de los muertos y la vida del mundo venidero. Amén.

[08] TRIBULARER SI NESCIREM

Tribularer si nescirem misericordias tuas, Domine.
Tu dixisti : Nolo mortem peccatoris sed ut convertatur et
vivat dissimulans peccata hominum propter poenitentiam.
Qui chananæam et publicanum ad poenitentiam vocasti, et
lacrimantem ac dolentem Petrum misericors suscepisti, mise-
rere nobis.

I will be afflicted, Lord, if I do not acknowledge your com-
passion. You said, I do not wish for the death of a sinner, but
that he should repent and live, in scorn of the sins of men,
through repentance. You, who have exhorted to repentance
the Canaanite and the tax collector, and who, by your com-
passion, received the afflicted and weeping Peter, have mercy
upon us.

[09] SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus.
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt cæli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Holy, holy, holy,
Lord God of hosts,
Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest.
Blessed is he who cometh in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

[10] AVE VERA CARO CHRISTI

Ave, vera caro Christi,
Qui in cruce pependisti
Cuius Patri tu dixisti :
Ut quid me dereliquisti ?
Salve, sancta caro Dei
Per te salvi fiunt rei
Et tuum servum redemisti

Hail, true flesh of Christ,
you who were hung on the Cross
and who, unto your Father, said:
for why have you forsaken me?
Hail, holy flesh of God,
by you are saved offenders;
and by you is redeemed your servant

die Auferstehung der Toten und das
Leben der kommenden Welt. Amen.

Je serais anéanti, si je ne connaissais ta
miséricorde, Seigneur. Tu as dit : Je ne
veux pas la mort du pécheur mais qu'il
se convertisse et vive en méprisant les
péchés humains par la pénitence. Toi qui
as exhorté le Chananéen et le publicain
à la pénitence, et, compatissant, as
relevé Pierre affligé et pleurant, prends
pitié de nous.

Kennte ich deine Gnade nicht, Herr, so
wäre ich vernichtet. Du hast gesagt: Ich
will den Tod des Sünders nicht, sondern
dass er sich bekehre und in der Verach-
tung der menschlichen Sünden durch die
Buße lebe. Du, der du den Kanaanäer
und den Zöllner zur Buße angehalten
hast, und der du voll Mitleid den betrüb-
ten und weinenden Petrus wieder aufge-
richtet hast, erbarme dich unser.

Estaría anihilado, si no conociese tu
misericordia, Señor. Dijiste: No quiero
la muerte del pecador sino su conver-
sión y quiero que viva despreciando los
pecados humanos mediante la peniten-
cia. Tú quien has exhortado al cananeo y
al publicano a la penitencia y, compade-
ciéndote de él, has levantado a Pedro
afligido y llorando, ten piedad de noso-
tros.

Saint, Saint, Saint, est le Seigneur, dieu
des puissances célestes. Les cieux et la
terre sont pleins de ta gloire. Hosanna
au plus haut des cieux ! Béni soit celui
qui vient au nom du Seigneur. Hosanna
au plus haut des cieux !

Heilig, heilig, heilig. Gott, Herr aller
Mächte und Gewalten. Erfüllt sind
Himmel und Erde von deiner
Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe.
Gelobt sei, der da kommt im Namen
des Herrn. Hosanna in der Höhe.

Santo, Santo, Santo, es el Señor de los
ejércitos. Llenos están el cielo y la tierra
de tu gloria. ¡Hosanna en las alturas!
Bendito el que viene en el nombre del
Señor. ¡Hosanna en las alturas!

Nous te saluons, chair véritable du Christ
qui fus suspendu en croix
et à son Père parlas ainsi :
pourquoi m'as-tu abandonné ?
Nous te saluons, sainte chair de Dieu,
par toi les méchants ont été sauvés ;
et tu as racheté ton serviteur

Wir grüßen dich, wahres Fleisch Christi,
der du ans Kreuz geschlagen wurdest
und zu deinem Vater gesprochen hast:
Warum hast du mich verlassen?
Wir grüßen Dich, heiliges Fleisch Gottes,
durch dich wurden die Bösen gerettet,
du hast deinen Diener erlöst

Te saludamos, verdadera carne de Cristo
que fue clavado en la cruz
y dijo a su Padre:
¿Por qué me has abandonado?
Te saludamos, santa carne de Dios,
por ti, los malos fueron salvados;
y redimiste a tu sirviente

Dum in cruce pependisti.
O Iesu, O pie,
O dulcis Fili Mariæ
Miserere nobis, Amen

through your torture on the Cross.
O Jesus, O Holy,
O sweet Son of Mary,
have mercy upon us. Amen.

par ton supplice sur la croix.
O Jésus, O très-Saint,
O doux fils de Marie,
prends pitié de nous, Amen.

durch deine Marter am Kreuz.
O Jesus, o heiligster,
o süßer Sohn Mariens,
erbarme dich unser. Amen.

por tu suplicio en la cruz.
Oh Jesús, oh piadoso,
oh dulce hijo de María,
ten piedad de nosotros, Amén.

[11] AGNUS DEI

Agnus Dei qui tollis peccata mundi: miserere nobis. Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.

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

Agneau de Dieu qui enlève les péchés du monde, prends pitié de nous. Agneau de Dieu qui enlève les péchés du monde, donnez-nous la paix.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt, erbarme dich unser. Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt, gib uns Frieden.

Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, ten misericordia de nosotros. Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, danos la paz.

[12] TRANSEUNTE DOMINO

Transeunte Domino Iesu, cecus quidam secus viam clamabat dicens: «Iesu, Fili David, miserere mei». O bone Iesu Fili Dei vivi, miserere nobis. At illi dixit: «Quid vis ut faciam tibi?» – «Domine, ut videam lumen!» – «Respice, fides tua te salvum fecit». Et omnis plebs ut vidit, dedit gloriam Deo.

As the Lord Jesus passed by on the road, a blind man who was following his steps, called out to him: “Jesus, Son of David, have pity on me.” O benevolent Jesus, son of the Living God, have mercy upon us. Unto him he said, “What will you have me do for you?” – “Lord, that I might see!” – “See again, for it is your faith which has saved you.” And all the people, on seeing this, gave thanks unto God.

Alors que le Seigneur Jésus marchait, un aveugle qui suivait ses pas l'appela ainsi : « Jésus, Fils de David, aie pitié de moi ». O bienveillant Jésus, fils du Dieu vivant, prends pitié de nous. Il lui dit : « Que veux-tu que je fasse pour toi ? » – « Seigneur, que je voie la lumière ! » – « Vois, ta foi t'a sauvé. » Et toute la foule, voyant cela, rendit grâce à Dieu.

Als unser Herr Jesus ging, rief ein Blinder, der seinen Schritten folgte: »Jesus, du Sohn Davids, hab Erbarmen mit mir.« O gnädiger Jesus, Sohn des lebendigen Gottes, erbarme dich unser. Er sagte: »Was soll ich dir tun?« – »Herr, ich möchte das Licht wieder sehen.« – »Du sollst wieder sehen. Dein Glaube hat dich gerettet.« Und alle Leute, die das gesehen hatten, lobten Gott.

Mientras andaba el Señor Jesús, un ciego que le seguía los pasos le dijo: «Jesús, Hijo de David, ten piedad de mí.» Oh benévolo Jesús, hijo del Dios viviente, ten piedad de nosotros. Él le dijo: «¿Qué quieres que haga por ti?» – «Señor, ¡quiero ver la luz!» – «Ve, tu fe te salvó.» Y todas las gentes, viendo aquello, dieron gracias a Dios.

[14] IN PASSIONE POSITUS IESUS

In passione positus Iesus, cum pro nobis oblatum est, tremens ait: «Tristis est anima mea usque ad mortem; vigilate mecum». Et factus est in agonia oravit dicens: «Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste». In cruce clamans dixit: «Deus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum. Consumatum est». O bone Iesu,

Jesus, who sacrificed himself for us, suffered his Passion and cried out in a trembling voice: “My spirit is laden with sorrow, unto the death; watch here with me.” And in his agony, thus he prayed: “My Father, if it be possible, let this cup pass from me.” On the Cross, he cried out: “My God, my God, why have you forsaken me? Into your hands, O Lord, I com-

Jésus, qui s'était offert pour nous, subissait sa passion et dit d'une voix tremblante : « Mon âme est triste jusqu'à la mort, veillez avec moi. » Et entrant en agonie, il pria ainsi : « Mon père, s'il est possible, que ce calice s'éloigne de moi. »

Jesus, der sich für uns geopfert hat, erlitt seine Passion und sagte mit zitternder Stimme: »Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibet hier und wachet!« Und als der Todeskampf nahte, betete er so: »Mein Vater, ist's möglich,

Jesús, que se había ofrecido por nosotros, sufriendo su pasión, dijo con voz temblorosa: «Mi alma está triste hasta la muerte, velad conmigo.» Y entrando en agonía, rezó así: «Padre mío, si fuera posible, que este cáliz se aleje de mí.» En

redemisti nos in sanguine tuo. Miserere nobis, nunc et semper. Amen.

mend my spirit. It is finished." O benevolent Jesus, you who have redeemed us by your blood. Have mercy upon us, now and forever. Amen.

Sur la croix il s'écria : « Mon Dieu, pour-
quoi m'as-tu abandonné ? Entre tes
mains, Seigneur, je remets mon esprit.
Tout est accompli. » O bienveillant
Jésus, tu nous as rachetés par ton sang.
Prends pitié de nous, maintenant et tou-
jours. Amen.

so gehe dieser Kelch von mir.« Am
Kreuz schrie er auf: »Mein Gott, warum
hast du mich verlassen? Vater, in deine
Hände lege ich meinen Geist. Es ist
vollbracht.« O gnädiger Jesus, du hast
uns durch dein Blut erlöst. Erbarme
dich unser, jetzt und in Ewigkeit. Amen.

la cruz dijo clamando: «Dios, Dios mío,
¿por qué me has abandonado? En tus
manos, Señor, entrego mi espíritu. Todo
está consumado.» Oh benévolo Jesús,
nos has redimido con tu sangre. Ten
piedad de nosotros, ahora y siempre.
Amén.

LES SACQUEBOUTIERS

En plus de trente ans d'existence, l'ensemble toulousain Les Sacqueboutiers s'est imposé comme l'une des meilleures formations de musique ancienne sur la scène internationale. Considéré par les spécialistes et par le public comme une référence pour l'interprétation de la musique instrumentale du XVI^e siècle, italienne et allemande en particulier, l'ensemble collectionne les plus hautes récompenses décernées par la critique discographique.

L'ossature de l'ensemble repose sur le groupe des cornets et sacqueboutes, qui ont donné leur nom à la formation. Autour de ce noyau viennent s'adjoindre, en fonction des répertoires abordés, d'autres instruments (violons, violes, bassons...), et la voix, cette dernière pouvant être incarnée aussi bien par un chanteur soliste, un quatuor vocal ou un groupe d'une dizaine de chanteurs.

Cette souplesse dans la constitution de la formation est requise par la variété des répertoires fréquentés, notamment lors de l'élaboration de programmes originaux où l'ensemble collabore avec des musicologues spécialistes dans le but de faire entendre des œuvres nouvelles : en effet, l'un des objectifs majeurs des Sacqueboutiers consiste à participer activement à la redécouverte progressive des plus belles pages du patrimoine musical européen.

Les Sacqueboutiers ont été nommés Ensemble de l'Année aux Victoires de la Musique 2008.

Ensemble conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication - Direction Régionale des Affaires Culturelles de Midi-Pyrénées, subventionné par le Conseil Régional Midi-Pyrénées, le Conseil Général de Haute-Garonne et la Ville de Toulouse. L'ensemble est membre de la FEVUS.

www.les-sacqueboutiers.com

ENSEMBLE GILLES BINCHOIS

Après 30 ans, l'Ensemble Gilles Binchois garde le même enthousiasme pour défendre les répertoires des XV^e et XVI^e siècles et le chant d'église de la chrétienté médiévale, répertoires qui constituent toujours la base de son activité. A partir de cette vaste expérience, il s'est ouvert à d'autres répertoires qu'il aborde dans la continuité de l'esthétique qu'il s'est forgée : le plain-chant et les faux-bourçons baroques, souvent en alternance avec l'orgue ; la musique du premier baroque français et italien (Gesualdo, Monteverdi, le siècle de Louis XIII), dans une interprétation nourrie de sa large expérience de la polyphonie ; les monodies médiévales qui lui permettent d'établir des ponts et de dialoguer avec d'autres cultures (Inde, Maroc, Iran, Espagne).

L'ensemble développe d'importants projets dans le cadre d'une résidence à l'Abbaye du Thoronet et en collaboration avec l'Association Bourguignonne Culturelle à Dijon.

L'Ensemble Gilles Binchois se produit régulièrement dans l'Europe entière, de l'Estonie à l'Espagne et de l'Ecosse à l'Ukraine ainsi qu'au Maroc, en Inde, en Malaisie, aux Etats-Unis, en Amérique du sud...

Dominique Vellard et l'Ensemble Gilles Binchois ont plus de 40 disques à leur actif.

L'Ensemble Gilles Binchois est conventionné par le Ministère de la culture - Direction Régionale des Affaires Culturelles de Bourgogne et soutenu dans ses projets régionaux par le Conseil Régional de Bourgogne et la ville de Dijon.

www.gillesbinchois.com

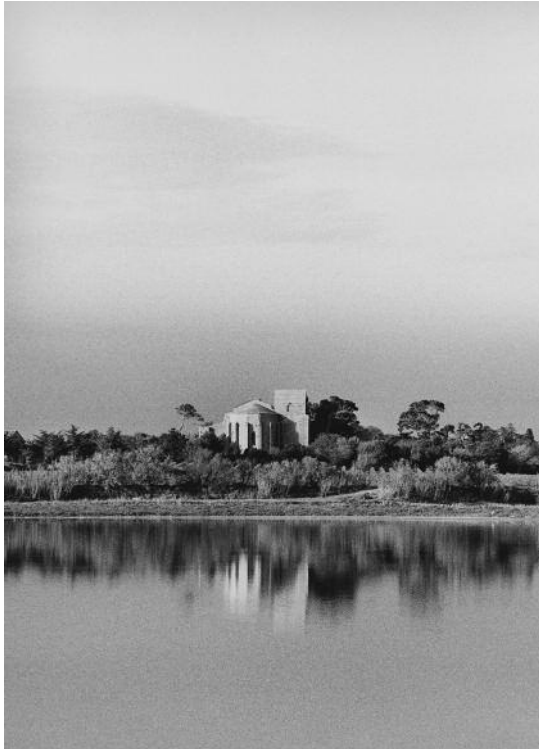


photo: Claude Bertrand

LE FESTIVAL DE MUSIQUE À MAGUELONE

Créé en 1984 par l'Office municipal de tourisme de Palavas-les-Flots, le Festival de musique à Maguelone se déroule, chaque année au mois de juin, dans le cadre prestigieux de la Cathédrale de Maguelone, haut lieu de l'art roman du midi de la France.

Organisé avec le soutien de l'Etat (Ministère de la Culture), du Département de l'Hérault, des Villes de Palavas-les-Flots et de Villeneuve-les-Maguelone, le Festival est résolument tourné vers la musique ancienne et baroque. Le Festival bénéficie également, au titre du mécénat, de l'appui du monde économique regroupé sous le label « La Belle Maguelone, entreprises mécènes du Festival de musique à Maguelone ».

Depuis 1994, le Festival conduit, avec ses principaux partenaires, une politique de coproduction et d'édition discographique destinée à relater quelques grands moments du Festival.

Ces enregistrements sont, le plus souvent, réalisés à la Cathédrale de Maguelone, mise à disposition par les « Compagnons de Maguelone ».

Contact : parnasse.lr@wanadoo.fr

Informations : www.musiqueancienneamaguelone.com

Other recent Glossa releases

JOHANN SEBASTIAN BACH
St John Passion
Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen
Glossa GCD 921113. 2 CDS

CRISTOFARO CARESANA / GAETANO VENEZIANO
Tenebrae
I Turchini / Antonio Florio
Glossa GCD 922602

PIERRE BOUTEILLER
Requiem pour voix d'hommes
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCD 921621

ALESSANDRO SCARLATTI
Serenate a Filli
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921511

JOHANN SEBASTIAN BACH
Sonatas for viola da gamba and harpsichord
Paolo Pandolfo, Markus Hünninger
Glossa GCD 920411

JOHANN SEBASTIAN BACH
Die Kunst der Fuge
Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 931510

ATALANTA FUGIENS
Michael Maier
Ensemble Plus Ultra / Michael Noone
Glossa GCD 931407

'ROUND M
Monteverdi meets jazz
La Venexiana / Claudio Cavina
Glossa GCD 930917

L'AMOR DE LONH
Medieval songs of love and loss
Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard
Glossa GCD 932304

CECUS
Colours, blindness and memorial
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD 932105



edition produced by:
GLOSSA MUSIC, S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:
MUSICCONTACT GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musiccontact-germany.com / www.musiccontact-germany.com