



photo: Allard Wilhelmsen

Gesualdo Consort Amsterdam

Harry van der Kamp

Nele Gramß (NG), *soprano*

Marijke van der Harst (MH)*, *soprano*

Dorothee Mields (DM)*, *soprano*

Stephanie Petitlaurent (SP), *soprano*

Marnix De Cat (MC), *alto*

Franz Vitzthum (FV), *alto*

Marcel Beekman (MB), *tenor*

Harry van Berne (HB), *tenor*

Nico van der Meel (NM), *tenor*

Koen van Stade (KS)*, *tenor*

Job Boswinkel (JB)*, *bass*

Jelle Draijer (JD)*, *bass*

Harry van der Kamp (HK), *bass*

Kees-Jan de Koning (KK)*, *bass*

Bernard Winsemius*, *organ* (Transept organ, Oude Kerk, Amsterdam)

* only in the motets and the canons

A production of the Stichting Jan Pieterszoon Sweelinck in co-operation with the Nederlandse Programma Stichting (NPS)

Recorded in Renswoude (Nederlands Hervormde Kerk), Netherlands, in May and July 2009

Supervised, engineered and mastered by Stephan Schellmann, Tritonus (Stuttgart, Germany)

Production management and editorial co-ordination (Stichting J. P. Sweelinck): Marijke van der Harst

Executive producer & editorial director (Glossa Music / MusiContact): Carlos Céster

Editorial assistance: Mark Wiggins, María Díaz

Design: Valentín Iglesias

© 2011 MusiContact GmbH

*To the memory of JAN DANIËL BOEKE (1921-1993),
who introduced me to Sweelinck's music
in an unforgettable way.*

CONTENTS OF THE SWEELINCK MONUMENT

The Sweelinck Monument contains the Complete Vocal Works in three parts:

I: Secular works: *Chansons – Rimes fran  aises et italiennes – Madrigals – Canticum nuptiale in honorem Jacobi Praetorii – Two canons Sine Cerere et Baccho – Works for lute*

II: All 150 psalms prefaced by the original modal psalm melodies from the Geneva Psalter of 1562 – Double canon *Miserere mei Domine – Oraison Dominicale* (“Our Father”) – Lute intabulations of Psalms 5 and Psalm 23 (twice) – Organ variations on Psalms 23, 36, 60, 116 and 140 and on *Die 10 Gebot Gottes*

III: *Cantiones Sacrae – Motets Diligam te Domine and Felix auspicis dies – Canons V  anitatis vanitatum (twice), Ave maris stella and Beatus qui soli Deo confidit*

ACKNOWLEDGEMENTS

The realisation of this project was made possible by the financial and material support of a number of foundations, companies and organisations. In alphabetical order they are:

ABN AMRO Bank NV, Amsterdam
Citibank International Plc, Schiphol
Deloitte, Rotterdam

Delta Lloyd Group, Amsterdam
De Nederlandsche Bank, Amsterdam
Dioraphte Foundation, Dordrecht
Dr. Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds, The Hague
Henk Stoel, Kampen
ING Bank nv, Amsterdam
Janivo Foundation, Zeist
K.F. Heinfonds, Utrecht
Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht
Ludovica Foundation, Beverwijk
M.A.O.C. Gravin van Bylandt Foundation, The Hague
Mediafonds (Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Mediaproducties), Amsterdam
Noaber Foundation, Lunteren
nps Radio (NTR Radio), Hilversum
Prins Bernhard Cultuurfonds, Amsterdam
Pro Religione e Libertate Foundation, Amersfoort
Rabobank Nederland, Utrecht
Rooms Catholijk Oude Armen Kantoor, Amsterdam
Royal Bank of Scotland Nederland, Amsterdam
SNS Reaal Fonds, Utrecht
Soci  t   Gavigni  s, The Hague
ThuisKopie Fonds, Hoofddorp
Thurkow Foundation, Oegstgeest
vsb Fonds, Utrecht
Westdeutscher Rundfunk, Cologne

No large-scale enterprise can be carried out without the commitment of many who feel involved with the Dutch national heritage. In particular I would like to mention the members of the Advisory Committee:

Dr. h. c. Gustav Leonhardt, harpsichordist and organist
Mr. drs. Elco Brinkman, president of Bouwend Nederland, former minister of culture
Mr. dr. Job Cohen, former mayor of Amsterdam
Mr. Marry de Gaay Fortman, managing partner of Houthoff Buruma NV
Jonkheer drs. James Van Lith de Jeude, former mayor of Deventer
Dr. Nout Wellink, president of De Nederlandsche Bank

I would also like to extend my special thanks to the committee of the Jan Pieterszoon Sweelinck Foundation for their tireless commitment to bringing this Monument into being:

Drs. Peter Sluis, president
Marijke van der Harst, secretary
Mr. Kees Rutten, treasurer
Drs. Eelco Elzenga
Drs. Willem Hering

Finally, I would like to express my deep gratitude to my dear wife, who with unceasing enthusiasm and admirable commitment executed the production of this project. Without her help this Monument would never have been brought into being.

HARRY VAN DER KAMP

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)

Cantiones Sacrae

CD I [68:37]

MOTET

01 Diligam te, Domine, SWVV 191

a 8: SP, NG, FV, MB, NM, HB, JD, HK

4:02

CANTIONES SACRAE: PSALM MOTETS

02 In te Domine speravi, SWVV 154

I *a 5:* NG, MC, MB, HB, HK
II *a 5:* NG, MC, MB, HB, HK

4:47

03 Diligam te, Domine, SWVV 155

a 5: SP, MC, MB, HB, HK

3:01

04 Ecce nunc benedicite Dominum, SWVV 157

a 5: SP, NG, MC, HB, HK

2:51

05 Cantate Domino canticum novum, SWVV 158

a 5: SP, NG, MB, HB, HK

3:03

06 Venite exultemus Domino, SWVV 159

a 5: SP, NG, MB, HB, HK

2:20

07 Laudate Dominum omnes gentes, SWVV 161

a 5: SP, NG, MB, HB, HK

2:32

08 De profundis clamavi ad te Domine, SWVV 170

a 5: NG, MC, HB, MB, HK

4:14

09 Domine Deus meus, in te speravi, SWVV 175

a 5: SP, MC, MB, HB, HK

2:47

10 Beati omnes qui timent Dominum, SWVV 178

I *a 5:* SP, NG, MB, HB, HK
II *a 5:* SP, NG, MB, HB, HK

5:46

CANON

II Vanitas vanitatum, SWVV 200

a 4: HB, KS, MB, MC

1:46

CANTIONES SACRAE: NATIVITY MOTETS

12 Ab Oriente venerunt Magi, SWVV 153

I *a 5:* NG, FV, MC, HB, HK
II *a 5:* FV, NG, MC, HB, HK

4:14

13 Hodie Christus natus est, SWVV 163

a 5: SP, NG, MC, HB, HK

2:48

14 Gaude et laetare, Jerusalem, SWVV 168

a 5: SP, NG, MC, HB, HK

2:35

15 In illo tempore, SWVV 172

a 5: SP, NG, MC, HB, HK

2:36

16 Hodie beata virgo Maria, SWVV 180

a 5: SP, NG, MB, HB, HK

2:38

17 Ecce virgo concipiet et pariet filium, SWVV 181

a 5: SP, NG, MC, HB, HK

2:27

18 Gaudete omnes et laetamini, SWVV 182

a 5: SP, NG, MB, HB, HK

3:00

19 Magnificat anima mea Dominum, SWVV 184

I *a 5:* SP, NG, MC, HB, HK
II *a 5:* SP, NG, MC, HB, HK

5:26

20 Angelus ad pastores ait, SWVV 185

a 5: SP, NG, MC, HB, HK

2:25

CANON

21 Beatus qui soli Deo confidit, SWVV 194

a 4: SP, NG, DM, MH

1:45

CD II [78:11]

MOTET

01 Felix auspiciis dies secondis, SWVV 192a

I *a 5:* SP, NG, MC, HB, HK
II *a 5:* SP, NG, MC, HB, HK

4:24

CANTIONES SACRAE: GOSPEL MOTETS

02 Non omnis qui dicit mihi, Domine, SWVV 151

a 5: NG, MC, NM, HB, HK

2:40

03 Ecce prandium meum paravi, SWVV 152

I *a 5:* SP, NG, MB, HB, HK
II *a 5:* SP, NG, MB, HB, HK

4:24

04 Beati pauperes spiritu, SWWV 156

I a 5: NG, MC, HB, MB, HK

4:50

05 Petite et accipietis, SWWV 165

II a 5: NG, MC, HB, MB, HK

2:30

06 Euge serve bone et fidelis, SWWV 166

a 5: SP, NG, MB, HB, HK

2:22

07 Qui vult venire post me, SWWV 169

a 5: NG, MC, MB, HB, HK

2:14

08 Paracletus autem Spiritus sanctus, SWWV 173

a 5: SP, NG, MB, HB, HK

3:09

09 Ubi duo vel tres congregati fuerint, SWWV 177

a 5: FV, MC, NM, HB, HK

2:22

10 Tanto tempore vobiscum sum, SWWV 186

a 5: NG, MC, HB, MB, HK

3:06

CANON

11 Vanitas vanitatum, SWWV 199

a 4: JB, KK, JD, HK

2:00

CANTIONES SACRAE: PASSION* AND OTHER MOTETS

12 O Domine Jesu Christe, SWWV 160

a 5: NG, MC, MB, HB, HK

2:34

13 Iusti autem in perpetuum vivent, SWWV 162

a 5: NG, MC, HB, MB, HK

1:59

14 O Sacrum Convivium*, SWWV 164

a 5: FV, MC, NM, HB, HK

2:54

15 Vide homo, quae pro te patior*, SWWV 167

a 5: FV, MC, NM, HB, HK

3:43

16 O quam beata lancea*, SWWV 171

a 5: NG, MC, MB, HB, HK

4:07

17 Videte manus meas et pedes meos*, SWWV 174

a 5: FV, MC, NM, HB, HK

2:20

18 Viri Galilei, quid statis aspicientes, SWWV 176

a 5: NG, FV, MC, HB, HK

2:15

19 Timor Domini principium sapientiae, SWWV 179

a 5: NG, MC, NM, HB, HK

3:15

20 Regina coeli laetare, SWWV 183

I a 5: FV, MC, NM, HB, HK

5:17

II a 5: FV, MC, NM, HB, HK

III a 3: FV, MC, NM

IV a 5: FV, MC, NM, HB, HK

CANON

21 Ave maris stella (organ version), SWWV 193

1:12

22 Ave maris stella (vocal version), SWWV 193

a 3: MC, HB, HK

0:55

CANTIONES SACRAE: TE DEUM

23 Te Deum laudamus, SWWV 187

I a 5: SP, NG, MC, HB, HK

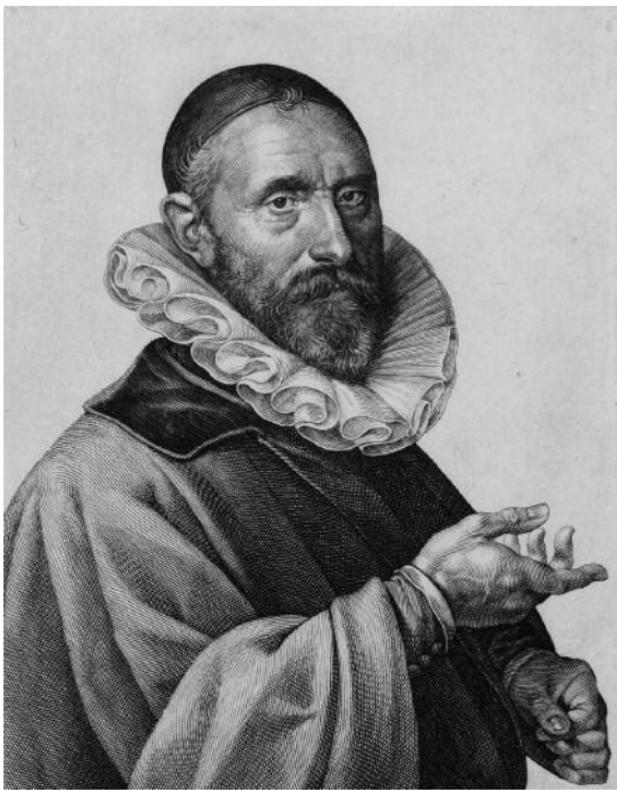
11:54

II a 5: SP, NG, MB, HB, HK

III a 5: SP, NG, MC, HB, HK

IV a 5: SP, NG, MC, HB, HK

V a 5: SP, NG, MC, HB, HK



Joan Muller, *JAN PIETERSZOON SWEELINCK*, 1624. Stadsarchief, Amsterdam.

The Sweelinck Monument

This is the first time in the history of recording that the complete vocal works of Jan Pieterszoon Sweelinck have been made publicly available on cd. The Netherlands may be proud of its greatest sons, but it does not always succeed in keeping them in respectful remembrance. In the nineteenth and twentieth centuries various attempts were made to erect a statue of Sweelinck. The first attempt was made in 1851 by Dr F. C. Kist, who played an important role in the rediscovery of Sweelinck in that period. However, the initiative did not result in anything more than a clay model. A second attempt, initiated by the Amsterdam musician Jacques Hartog in 1893, after a thorough fundraising campaign, yielded a net surplus of 663.55 guilders, whereas 20,000 guilders were necessary. This paltry sum was presented to the *Vereeniging voor Noord-Nederlandse Muziekgeschiedenis* (Association of Music History in the Northern Netherlands) for the publication of *Sweelinckiana*. The third

initiative originated during Second World War. In 1943 the puppet Amsterdam town council and its puppet mayor Voûte ordered a statue to be made of a precious limestone. After liberation the people of Amsterdam defaced the statue in protest, and in 1946 the council hurriedly removed it from its pedestal. It was then kept in storage, before being buried in 1960, exhumed in 1970 and finally broken in pieces in 1972. The officiating council employee concluded this project by declaring: "The rubble has been cleared away."

After all these events there was only one thing that we needed to do: to create a monument for Sweelinck made out of precious material of his own compositions. The Sweelinck Monument.



For the recording of the *Cantiones Sacrae*, I did not take the "basso seguente" into consideration, since in all likelihood it would only have been the publisher Pierre Phalèse's personal wish to add it to the unaccompanied score. The *Cantiones Sacrae* written in *chiavetti* – literally, "little clefs", in other words a clef combination in which the bass part is not notated in the normal F clef on the second line, but in the baritone clef with F on the third line, or in the tenor clef with C on the second line – were transposed down a whole tone, a minor third or a fourth, or they were kept at their original pitch in order to obtain a broader sound palette for this recording. In so doing, I wanted to show that Sweelinck's vocal music can, within certain boundaries, be adapted to the available tessituras of the performing ensemble. The rules of transposition have been strictly followed. The *Cantiones*, notated in Aurelio Virgiliano's sys-

tem of “primo ordine” (first order: bass voice in the usual bass clef) are not transposed, while those of the “secondo ordine” (second order: bass voice in the baritone or tenor clef) are transposed most frequently a fourth, in rare instances a perfect fifth, and in the case of the fifth mode (F major), a minor third (D major). The pitch has been based on A = 440 Hz, which according to Bruce Haynes (*A History of Performing Pitch: The Story of “A”*, Scarecrow Press, 2002), was the “average” pitch for Amsterdam in Sweelinck’s time. *Handfluytjes* (small recorders) that survive from that time are tuned roughly to this pitch. It is also worth mentioning in this regard that in 1871 a single-piece transverse flute tuned to A = 440 Hz was found in Novaya Zemlya; it had been left behind in 1597 by an Amsterdam expedition.

HARRY VAN DER KAMP
Translation: James Chater & Alayne Leslie

The *Cantiones Sacrae* of Jan Pieterszoon Sweelinck

Jan Pieterszoon Sweelinck was born in 1562 in Deventer, in what is now the province of Overijssel in the Netherlands. There his father Pieter Swibbertszoon worked as an organist, but in 1564 his career took a turn for the better when he was appointed organist of the Oude Kerk in Amsterdam. In 1577 Sweelinck succeeded his father, who had already died in 1573. In 1578 liturgical changes were introduced in Amsterdam, and Calvinism forbade the use of the organ during the service. Sweelinck therefore became an employee of the municipality. His duties consisted of playing before and after the service (during which melodies from the new Geneva Psalter were especially favoured) and to give regular public organ recitals on weekdays.

Sweelinck spent his entire life in Amsterdam, a town that underwent unprecedented development and growth during his lifetime. He evidently felt completely at home in

the free atmosphere of this rich merchant town. Its well-to-do citizens appreciated and stimulated Sweelinck’s extraordinary talent: his salary was continually increased, he enjoyed certain privileges and, with the help of his patrons, he was able to have published precious printed editions of his vocal works. Amsterdam was in all respects a window on the world, and Sweelinck must have become acquainted with the European music of his time through the lively trade and cultural exchanges. In the Dutch Republic Sweelinck was much in demand as an organ consultant, and therefore visited towns such as Deventer, Rotterdam, Nijmegen, Harderwijk and Middelburg. Apart from that he travelled little; in all probability his only journey abroad was to Antwerp (1604), in order to buy a harpsichord.

After 1600 Sweelinck’s fame as an organist spread far over the borders: Dutch and German pupils, including later celebrities such as Jacob Praetorius, Samuel Scheidt and Heinrich Scheidemann thronged in great numbers to Amsterdam to take lessons from him. Thus he established the basis of the North German organ school which remained influential till the time of J.S. Bach. This period of intense teaching activity coincides with Sweelinck’s most concentrated activity as a composer, but his early death on October 16, 1621 put a swift end to this development.

Sweelinck is nowadays especially renowned for his brilliant music for harpsichord and organ, while his much more comprehensive output of vocal music has remained fairly unknown. However, during his lifetime this situation must have been exactly the reverse. Sweelinck’s keyboard compositions were reserved for a small contingent of students and colleagues (the “Sweelinck school”), whereas his vocal music was readily accessible due to complete author-

ized publications. The periods of composition differ as well: the keyboard pieces originated in their entirety most probably between 1606 and 1621, while the vocal compositions, covering a large portion of his career, were conceived between 1592 and 1621 and exhibit a gradual shift from the secular to the sacred. In a total output of 254 vocal pieces comprised of *chansons*, madrigals, canons, motets, and settings of all 150 psalms, Sweelinck developed his own personal voice in a rich tradition of the still very vital art of polyphony.



THE CANTIONES SACRAE

Instead of the expected completion of the Psalter project, of which three books had already appeared in 1604, 1613, and 1614, Sweelinck, in 1619, surprised with a collection of five-voice motets, the *Cantiones Sacrae quinque vocum*. To publish the bundle, Sweelinck turned to Catholic Antwerp, employing the services of the well-known publishing house of Phalèse, which a quarter of a century earlier had been responsible for printing his five-voice *Chansons* (GCD 922401, cd 1). Phalèse himself addressed the dedication to Cornelis Gijsbertsz Plemp (1574–1638) for the *Cantiones*, as he had previously done to Olphaert den Otter in 1594 for Sweelinck's *Chansons*. Plemp, an Amsterdam lawyer, patrician, and Neo-Latin poet, was part of Sweelinck's circle of friends. He was a devout Catholic, and had even been a member of the Order of Jesuits in Doornik (Tournai) for a short while. His poetry, difficult to grasp due to the lofty Neo-Latin, has a clearly Roman Catholic streak. The thir-

ty-seven motets of the *Cantiones Sacrae* are published for five voices and basso continuo. The continuo part, a “basso seguente” (instrumental bass which continually follows the bottom vocal part), is unique for Sweelinck and most probably not authentic, as the further workmanship of the pieces is in essence not different from the Psalms. The publisher Phalèse customarily added a continuo part to all his publications in this period; as such, the *Cantiones Sacrae* of 1612 from Peter Philips appeared in a second edition in 1618 with an added continuo. It would not be unreasonable to assume that the instrumental voice in the *Cantiones Sacrae* (motets) of 1619 was the publisher's addition. The standardization of five voices could also have been the express wish of Phalèse, who highly preferred publishing uniform collections. It is thus conceivable that Sweelinck, who consistently and masterfully varied the number of voices in his Psalms, conformed in this case to the demands of the Antwerp publisher. Judging by the considerable unity of style, it is not unreasonable to assume that these motets were specifically composed for the 1619 publication. The works abound in masterful application of counterpoint and great melodic and harmonic refinement. A considerable number of the motets end on an “Alleluia”, and nowhere is Sweelinck's unflagging resourcefulness and boundless fantasy so clearly to be admired as in the numerous and varied settings of this single word.

A five-voice composition was clearly the most prevalent choice for vocal polyphony at the beginning of the 17th century and Sweelinck's Psalms are no exception. Within the five-voice structure, abandoned only once for the three-voice third section of *Regina coeli laetare*, Sweelinck allows just one possibility of variation: the choice between

adding a second soprano or a second tenor to the standard quartet of soprano, alto, tenor, and bass. In keeping with the character of the piece, Sweelinck thus chooses two sopranos for texts dealing with praise and two tenors for more sombre texts.

No logic is to be detected in the order of the motets as printed by Phalèse. The modes (tonalities) employed do not serve as a compass, nor do the types of text, leaving a haphazard structure. The only clear sign of Sweelinck having concerned himself with the order is to be seen near the end, where he places a substantial song of praise containing a number of sections, just as he had done in the *Third* and the *Fourth Book of Psalms* (cf. the single-movement songs of praise in the first two books). In the case of this collection of motets, the hymn is a *Té Deum*. In the other thirty-six motets, there is indeed a distinct partitioning into four sub-categories, each with nine motets, placed at random. Subsequently we encounter nine psalm settings (Nos. 4, 5, 7, 8, 9, 11, 20, 25, and 28), nine Gospel motets (Nos. 1, 2, 6, 15, 16, 19, 23, 27, and 36) and nine Nativity motets (Nos. 3, 13, 18, 22, 30, 31, 32, 34, and 35). The remaining nine contain divergent texts, the most striking among them being a group of four Passion motets.



GOSPEL MOTETS

The collection opens with a Gospel motet (a genre in which the text consists of one of Jesus' sayings from the Gospel, in this case, the Gospel according to Matthew), *Non omnis qui dicit mibi Domine* (Not everyone that says unto me: Lord). It

begins imitatively with a motive of an upward leap which is varied at liberty by the sovereign hand of the composer, generating a calmly developing fugue. The words following the colon, “Domine, Domine” are accentuated by simple chords, while the ensuing entrance into God's Kingdom is delineated by a rising scale and sequences climbing ever higher – a very suggestive passage, as though a ladder were ascended. *Beati pauperes spiritu* (Blessed are the poor in spirit), a setting from the Beatitudes from Christ's Sermon on the Mount, again from the Gospel according to Matthew, must undeniably be one of the most beautiful compositions. It is fascinating how Sweelinck is able to vary these eight Beatitudes, which are spread over two sections, each containing four of the Beatitudes. The impression it leaves is that of a mature, homophonic motet, little altered by the small fugal motives, with mesmerizing harmonies at the beginning of each section forming a defining factor (in “Blessed are the poor in spirit” and “Blessed are the merciful”). When the “pure in heart” are mentioned, the two lowest voices, the most “earthly”, are appropriately mute, whereas the highest voice, on the contrary, is omitted at the mention of “peacemakers”. This composition culminates at the eighth Gospel proverb, “Blessed are they that are persecuted”, in a splendid harmonic sequence in which the delayed resolution (cadence) is uncommonly encountered on the supertonic.

An equally beautiful Gospel motet is *Qui vult venire post me* (If any man will come after me), though the character is completely different from *Beati pauperes*, due to the text. It is written in the fragile Phrygian mode. The main theme, centred around the “following” of Christ gives rise to a free canonic beginning and fugal continuation on

"abnēget semetipsum" (let him deny himself), making the transformation to the homophonic prophetic line "et tollat crucem suam" (and take up his cross) that much more effective. The abrasive dissonances and diminished fourths in this passage sound very expressive and Italianate and are much more daring than usual for Sweelinck.



PSALM MOTETS

Of the nine psalm settings from the *Cantiones Sacrae*, the setting of Psalm 130 *De profundis clamavi ad te Domine* (Out of the depths have I cried unto you, O Lord) has gained considerable fame. The evocative opening of this beseeching psalm "Out of the depths..." is composed as low as possible in each of the voices, after which they each leap an octave higher, chiefly on dissonances, for the text "... Lord, hear my voice". A complete contrast to this lovely penitential psalm is Sweelinck's setting of Psalm 96: *Cantate Domino canticum novum* (O sing unto the Lord a new song). For this joyful text, he obviously chooses a setting for two sopranos in place of two tenors. The incitement to song and praise results in lively, virtuosic figures and coloratura in all the voices and one of the most exuberant motets in the collection.

A psalm of gratitude such as *Diligam te Domine* (I will love you, O Lord) occupies a more moderate position in the scope of affects. In this particular piece, the first pages contain a calm fugal development of two noble themes. Only on the words "Dominus firmamentum meum" (The Lord is my rock) do the voices unite in stately chords, while

the following text is again based on an extensively composed fugal theme. Sweelinck composed a second, independent setting of the same text (swv 191), in 1617, which was printed for the third marriage of Johann Stobaeus (1580–1646), the cantor of Königsberg, to the widow of David Möller, Regina Montfoort. This eight-voice composition, in which a longer fragment of text from the same psalm is used, has a decidedly different character from the five-voice setting in the *Cantiones Sacrae*, calling to mind the psalms of praise from the *Third Book of Psalms*. We hear a song-like opening for four voices, word painting on "firmamentum meum" by the use of forceful descending triads, an exhilaratingly liberating rhythm on "liberator meus" (my deliverer), and diverse effects with double choirs. Though less well-documented, it seems that Stobaeus also belonged to Sweelinck's circle of friends, judging by the beautiful wedding gift sent to him in distant Königsberg. Conceivably, Stobaeus was in Amsterdam around 1598, perhaps as one of Sweelinck's (very early) students. Stobaeus published another five-part motet in two movements in 1638, *Felix auspiciis dies secondis* (Favourable day of good omen), which, according to the title page, is a composition by "Johannis Petri Sweelingii musici Batavorum longè clarissimi" (Jan P. Sweelinck, by far Netherlands' most famous musician), and which contains a new text. The lost original text was that of a wedding motet, perhaps written by Sweelinck in 1604 for Stobaeus' first marriage, to Esther Möller (d. 1606). Stobaeus had become cantor of the Cathedral Church in the Kneiphof neighbourhood in Königsberg; the composer Johannes Eccard, from Königsberg, composed a wedding song for Stobaeus' second marriage, to Elisabeth Hausmann (d. 1616).

The supplicatory psalm *Domine Deus meus in te speravi* (O Lord, my God, in you do I put my trust), a composition dealing with two lines of Psalm 7, is of particular quality. The first line is set as a five-voice fugue developing freely on a theme that is again used for the retrograde; it is an expressive section of unusual length (thirty-one measures), and in fact a motet unto itself. The second line "Salvum me fac ex omnibus persecutibus me et libera me" (Save me from all them that persecute me, and deliver me), begins with a short setting in three voices of the whole second line (ten bars), in which "libera me" is set to a triple metre. For the corresponding repeat of this line, the ideas from the three-voice section are expanded upon with the help of two more voices (for thirty-three bars), and at "salvum me fac" and "persecutibus me", dissonances are stacked upon dissonances. Following all that, the closing, dancing chords of the "libera me" come as a true release.



NATIVITY MOTETS

A most attractive group within the *Cantiones Sacrae* are the nine Nativity motets, a striking sub-collection from any viewpoint. In the first place, it is the only group with a unified choice of instrumentation: all nine compositions are five-voiced, with doubled sopranos. Secondly, it is by far the largest group for a specific period of the liturgical year, perhaps reflecting the particular musical Christmas celebration in Plemp's house during the last decade of Sweelinck's life. The composer allowed himself to be especially inspired by these texts, and all nine are genuine musi-

cal jewels, ranging from a brilliant *Magnificat anima mea Dominum* (My soul magnifies the Lord) to the enchanting and intimate *Angelus ad pastores ait* (And the angel said unto the shepherds). The most outspoken Christmas motet is of course *Hodie Christus natus est* (Today is Christ born). It is clearly popular in character, with its three repeated invocations "Hodie" (in which the tenor continually takes the lead, followed by the other voices), its constant shift from duple to triple metre, and its repeated and exuberantly composed "Alleluias" and "Noës". As such, it is also the most homophonic piece of the collection.

The only setting of the Old Testament "Nativity text", the prophecy of Isaiah *Ecce virgo concipiet et pariet filium* (Behold, a virgin shall conceive, and bear a son) has its own particular atmosphere. With the simplest of means, Sweelinck creates a magical ambience of expectation and fulfilment. Even the closing "Alleluia" is rather restrained, far from the jubilant *Hodie Christus natus est* or another Christmas antiphon *Gaudete et laetare, Jerusalem* (Rejoice and be glad, Jerusalem), a work which proves it is indeed possible to write a celebratory piece in the first mode (D authentic). Particularly handsome here are the contrast between the flexible, joyful sections and the powerful tempo reduction on the words "ecce Rex tuus venit" (for behold, your King comes), "quem angeli adoraverunt" (whom the angels adored), and "Sanctus" (Holy).

Ab Oriente venerunt Magi (There came wise men out of the East), an Epiphany motet in two parts on a text taken freely from Matthew chapter 2 is probably the crown jewel among the Nativity motets. Sweelinck chose the second mode (Dorian plagal mode on g, with one flat at the beginning of the stave) for this celebratory yet dignified text.

The first line uses the technique of the so-called double theme: two short phrases for the two segments of text ("Ab Oriente / venerunt Magi") are repeated and combined as in a fugue. This technique is his favourite opening model for the *Cantiones Sacrae*. The leap of a fourth in this double theme (descending, respectively, ascending) appears in most of the motives of this two-part motet and can thus be seen as a sort of *leitmotiv*. The next line of text, by contrast, is set homophonically, with sonorous chords on "adore Dominum"; it is at this point that Sweelinck finally reaches the "dominant" of the second mode: F major. In the following trio setting of "apertis thesauris", Sweelinck succeeds in musically expressing the "opening up" (apertis), whereas "pretiosa" is based on a variation of the beginning theme. At the start of the second section, Sweelinck uses imitation for the contrary motion, another favourite polyphonic tool, with a motif covering the range of a fifth, as is common with this technique. Said technique, in combination with a thickly-woven imitative texture (the active motif appears twenty-seven times!) effectively paints the lustre of gold. Incense curling through the air is suggested with a swift, simple motion (referring to the "Ab Oriente" theme as well), while the myrrh is evoked by a striking, syncopated motif which contrasts with the sober setting of the "funeral", typified by an ever descending line in the bottom voice. The final exultant "Alleluia", with its animated texture, harbours all the melodic elements of this magnificent motet in an ingenious way.



PASSION MOTETS AND VARIOUS OTHER MOTETS

In the final, textually-mixed, group of motets, we encounter a number of interesting compositions rather more independent than those of the previous groups. We have already mentioned the Marian antiphon *Regina coeli laetare* (Queen of Heaven, rejoice). Whereas in other parts of the *Cantiones Sacrae* we occasionally unearth indications of traditional religious melodies – in *Beati pauperes, Hodie Christus natus est, Petite, Beati omnes, Nunc dimittis* (at the conclusion of *Hodie beata virgo*), and finally in *Te Deum laudamus* – this antiphon makes clear use of the Gregorian melody corresponding to the text. In Roman Catholic liturgy, this antiphon was a part of Compline (the Night Prayer) and the Marian veneration with devotional procession in the period between Easter and the Friday after Pentecost. Sweelinck's composition of this genuine Catholic text distinguishes itself by a transparent, uncomplicated polyphony; each of the four concise sections leads to an "Alleluia" with fluid coloraturas.

The author of the text for *O Domine Jesu Christe* (O Lord Jesus Christ) is unknown, but as the text is a simple composite of prayers, the question of who the author might be is not particularly relevant. Sweelinck's setting of the text is intensely intimate; we are especially reminded of the psalm-prayers from the *Fourth Book of Psalms*. Also of unknown origin is the text of the Passion motet *O quam beata lancea* (O how blessed is that spear), one of the lengthiest motets from the *Cantiones Sacrae*, and possibly a religious poem by Plemp. The Neo-Latin text, in the tradition of the ever popular *Rhythmica oratio sancti Bernardi* (an oration in verse by Saint Bernard), dwells on the wounds of

Christ on the cross. Sweelinck's intense setting can be considered to be one of his most significant motets. This piece belongs to a small series of four Passion motets which we find scattered throughout the *Cantiones Sacrae*; the other three are *O Sacrum Convivium* (O sacred banquet), *Vide homo, quae pro te patior* (Behold, man, those things which for you I suffer), and *Videte manus meas et pedes meas* (Behold my hands and my feet). Whether it be coincidental or not, these four motets, with the corresponding numbers 14, 17, 21, and 24, are arranged symmetrically around an imaginary axis of the *Cantiones Sacrae*. Are we, after all, dealing with a particular classification of the motets? If that be the case, then the central piece, number 19, *Qui vult venire post me* – one of the finest pieces in this collection of motets, as we have already seen – gains even more in significance. Furthermore, *Qui vult venire post me* espouses an essential enunciation by Jesus for all Christianity which forms the core of the "Imitatio Christi" (The Imitation of Christ).

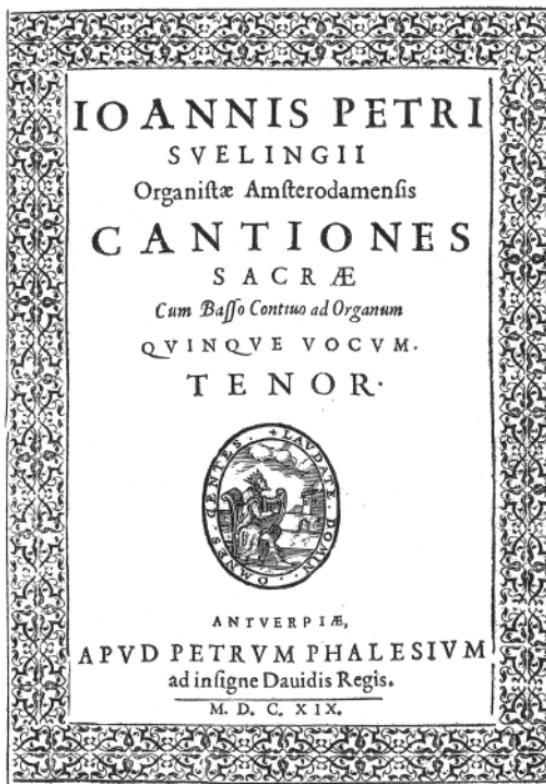
The monumental, five-sectioned *Te Deum laudamus* (We praise you, O God), which serves as the conclusion to this collection, is somewhat disparate in length. The consequent use of five voices and the ingenious, continually varying homophony are persuasive reminders of the large series from the *Third Book of Psalms*. It may very well have been an "official" motet composed for an important state matter such as the Twelve Years' Truce in 1609, which had been greeted, particularly in Amsterdam, with great elation. It is a decisively representative work, and as such, less personal than most of the *Cantiones Sacrae* motets.

To bid farewell to his excellent student Heinrich Scheidemann (c.1595-1663) of Hamburg, Sweelinck composed a three-voice canon *Ave maris stella* (Hail, star of the

sea) "In honour of the devout young man Henderick Scheijtman, of Hamburg, is this written by me, Jan P. Swelinck, organist in Amsterdam, on the twelfth day of November, 1614". It remained preserved in Sweelinck's own handwriting until the Second World War. It is a so-called "Zarlino Canon", a three-voice composition in which an existent (liturgical) melody is accompanied, so to speak, by a two-voice canon. It is particularly striking that Sweelinck added no text to his composition, implying that it was most probably meant as an instrumental work for an organ student. Another student of Sweelinck's, his son and successor Dirck, attended to a new edition in 1644 of a collection which had been previously published numerous times since the sixteenth century, the renowned *Livre septième*. Apart from a number of his own pieces, Dirck also added three of his father's canons to the edition. Two of these, both of them simple four-part canons of the type "Are you sleeping, are you sleeping?" are based on a religious incipit of unknown origin: *Beatus qui soli Deo confidit* (Blessed is he who believes in God alone), and on *Vanitas vanitatum* (Vanity of vanities) from the Book of Ecclesiastes. This Biblical proverb, dealing with transience, was especially popular in Dutch painting of the period. Sweelinck uses the same line in yet another four-voice canon he composed on May 24, 1608 for the *Album amicorum* of Ernst Brinck, mayor of Harderwijk, one of the few autographs of the master which has survived the passage of time.

PIETER DIRKSEN

Translation: Alayne Leslie



Front page of the *Cantiones Sacrae*, Antwerp, 1619 (tenor part).

Le Monument Sweelinck

C'est la première fois dans l'histoire de l'enregistrement que l'intégralité de l'œuvre vocale de Jan Pieterszoon Sweelinck est rendue accessible en disque compact. Les Pays-Bas sont incontestablement fiers de leurs célèbres progénitures, mais ne savent pas toujours préserver leur souvenir avec le respect qui s'impose. Au dix-neuvième et au vingtième siècle, diverses tentatives furent faites pour ériger une statue en l'honneur de Sweelinck. La première vit le jour en 1851 à l'initiative de F. C. Kist qui joua un grand rôle à cette époque dans la redécouverte du compositeur. Elle n'aboutit qu'à la fabrication d'un modèle en terre glaise. Une deuxième tentative, amorcée en 1893 par Jacques Hartog, musicien ams-telodamois, permit de réunir par le biais d'une vaste collecte la modique somme de 663,55 florins alors que le montant nécessaire s'élevait à 20.000 florins. L'humble résultat de cette collecte fut légué à la *Vereeniging voor Noord-Nederlandse Muziekgeschiedenis* (Association pour l'histoire de la musique des Pays-Bas du Nord) pour l'édition des

Sweelinckiana. Une troisième initiative vit le jour durant la deuxième guerre mondiale. Le conseil municipal « fautif » de cette époque et son maire tout aussi « fautif » firent fabriquer une statue en pierre calcaire fine. Celle-ci fut souillée par la population néerlandaise après la libération en guise de protestation. En 1946, la statue fut rapidement retirée de son socle par la commune. Elle fut ensuite stockée, enterrée en 1960, exhumée en 1970, et enfin broyée en 1972. Avec « l'évacuation des débris », le fonctionnaire municipal mit un point final à ce projet.

Après tous ces événements, il ne restait pour nous plus qu'une chose à faire : créer pour Sweelinck un monument construit à partir des matériaux précieux que constituent ses propres compositions. Le Monument Sweelinck.



Pour l'enregistrement des *Cantiones Sacrae* je n'ai pas pris la « basso seguente » en considération. Il s'agit très probablement d'un rajout de l'éditeur Pierre Phalèse à la partition non accompagnée. Les œuvres profanes notées en *chiavetti* – littéralement : en petites clés, c'est-à-dire un mélange de clés dans lequel la partie de basse n'est pas écrite dans la clé de fa habituelle, placée sur la quatrième ligne en partant du bas de la portée, mais en clé de baryton (à savoir en clé de fa troisième) ou en clé de ténoir (c'est-à-dire en clé d'ut seconde) – ont été transposées à la seconde majeure, à la tierce mineure ou à la quarte inférieures, ou bien ont été maintenues dans leur tessiture originale pour obtenir une palette de couleurs plus large pour cet enregistrement. J'ai voulu indiquer de cette manière que la musique vocale de Sweelinck peut être adaptée, dans une certaine mesure, aux

tessitures vocales des membres de l'ensemble qui l'interprètent. Les règles de transposition ont été appliquées de façon aussi stricte que possible. Les *Cantiones* notées suivant le système de Virgiliano dans le « primo ordine » (premier ordre : voix de basse en clé de fa normale) n'ont pas été transposées. Celles dans le « secondo ordine » (deuxième ordre : voix de basse en clé de fa 3 ou en clé l'ut 4) ont été transposées à la quarte, ou de façon exceptionnelle à la quinte, et dans le cas du cinquième mode (« fa authente ») à la tierce (en « ré authente »). En ce qui concerne le diapason, nous avons choisi le la à 440 Hz. Selon Bruce Haynes, auteur de l'ouvrage intitulé *A History of Performing Pitch: The Story of "A"* (éd. Scarecrow Press, 2002), il correspond au diapason « moyen » utilisé à Amsterdam au temps de Sweelinck. Les *handfluytjes* (petites flûtes à bec) de cette époque conservées jusqu'à nos jours sont accordées à peu près à ce diapason. À cet égard, il est intéressant de mentionner également qu'on retrouva à Nova-Zembla en 1871 une flûte traversière laissée là en 1597 par une expédition amstellodamoise. Elle est accordée au la = 440 Hz.

HARRY VAN DER KAMP

Traduction : Jean-Jacques Velly & Clemence Comte

Les *Cantiones Sacrae* de Jan Pieterszoon Sweelinck

Jan Pieterszoon Sweelinck est né en 1562 à Deventer, où son père Pieter Swibbertszoon était organiste. En 1564, ce dernier fut promu à la Oude Kerk d'Amsterdam. Sweelinck y succéda en 1577 à son père, qui était décédé en 1573. En 1578, le calvinisme a changé les principes liturgiques catholiques, et interdit également l'utilisation de l'orgue pendant les offices religieux. C'est ainsi que Sweelinck entra au service de la ville où son travail consistait à jouer avant et après les services religieux (qui prônaient l'emploi des nouvelles mélodies genevoises des psaumes) et de donner régulièrement des concerts d'orgue publics pendant la semaine.

Sweelinck demeura toute sa vie à Amsterdam, ville qui connaît à son époque développement et croissance. Il se sentait visiblement très à son aise dans l'atmosphère de liberté de cette ville de riches marchands. La bourgeoisie aisée appréciait et encourageait son talent original : on augmentait constamment son salaire et il jouissait de priviléges particuliers. Avec le soutien de ses protecteurs il put ainsi faire

paraître de magnifiques éditions de ses œuvres vocales. Amsterdam était à tous égards une fenêtre ouverte sur le monde et, grâce à la vivacité du commerce et des échanges culturels, Sweelinck put découvrir la musique européenne de son temps. Sweelinck était dans la République un homme très recherché pour son expertise des orgues, raison pour laquelle il se rendit dans les villes de Deventer, Rotterdam, Nimègue, Harderwijk et Middelburg. Il voyagé peu par ailleurs, et ce qui semble avoir été son unique voyage à l'étranger l'a été pour se rendre à Anvers (1604) pour acheter un clavecin.

Après 1600, la renommée de Sweelinck comme organiste s'étendit au-delà des frontières : un grand nombre d'élèves flamands et allemands vinrent à Amsterdam pour prendre des leçons avec lui, parmi lesquels de futurs musiciens de grande renommée comme Jacob Praetorius, Samuel Scheidt et Heinrich Scheidemann. Sweelinck est donc à l'origine de l'école d'orgue nord-allemande qui s'est développée jusqu'à la mort de J.S. Bach. Cette période d'intense activité pédagogique coïncide également avec une grande activité en tant que compositeur. Elle s'arrêta soudainement avec la mort précoce de Sweelinck le 16 octobre 1621.

La réputation de Sweelinck repose en particulier sur la splendeur de sa musique pour clavecin et pour orgue, alors que l'importance de son œuvre vocale est restée passablement méconnue. C'était exactement le contraire de son vivant. Si les œuvres pour clavier de Sweelinck étaient réservées à un petit cercle d'élèves et de collègues (ce que l'on appelle « l'école de Sweelinck »), sa musique vocale fut de façon générale beaucoup plus accessible car éditée dans son ensemble dans le cadre de publications officielles et autorisées. Les périodes de composition diffèrent égale-

ment. Sa musique pour clavier vit très probablement le jour entre 1606 et 1621. Ses œuvres vocales, qui couvrent une grande partie de sa carrière et dans le cadre desquelles on note un glissement progressif du répertoire profane au répertoire religieux, furent composées entre 1592 et 1621. On compte en tout 254 pièces vocales, que l'on peut regrouper en chansons, madrigaux, canons, motets et (150) arrangements de psaumes, au sein desquels Sweelinck parvint à développer, dans une tradition polyphonique riche et pleine de vitalité, une identité entièrement nouvelle.



LES CANTIONES SACRAE

En 1619, au lieu de composer les dernières pièces qui lui auraient permis de clore son projet de psaumes – dont trois recueils étaient déjà parus en 1604, 1613 et 1614 –, Sweelinck présenta une surprise : un recueil de motets à cinq voix, ses *Cantiones Sacrae quinque vocum*. Pour la publication de ces pièces, Sweelinck chercha un éditeur à Anvers, ville catholique. Il s'adressa à la célèbre maison d'édition Phalèse qui avait déjà publié un quart de siècle plus tôt un certain nombre de chansons à cinq voix de sa plume (GCD 922401, CD 1). Phalèse dédia lui-même cette œuvre à Cornelis Gijsbertsz Plemp (1574-1638) – comme il avait déjà dédié en 1594 l'édition des chansons de Sweelinck à Olphaert den Otter. Ce Plemp, juriste amstellodamois, patricien et poète néolatiniste appartenait au cercle d'amis de Sweelinck. Ouvertement catholique, il fut même brièvement membre de l'ordre des jésuites de Tournai. Son œuvre poétique, difficilement accessible par son langage – néola-

tin très raffiné –, est de tendance catholique romaine marquée. Les 37 motets des *Cantiones Sacrae* furent édités pour cinq voix et basse continue. Cette partie de basse continue, unique dans la production de Sweelinck, n'est probablement pas authentique pour les raisons suivantes : il s'agit d'une « basso seguente » (basse instrumentale qui suit constamment la partie vocale la plus grave), la facture des pièces ne diffère dans le fond pas de celle des psaumes, et enfin l'éditeur Phalèse ajoutait à l'époque de façon systématique une partie de basse continue à toutes ses publications – les *Cantiones Sacrae* (1612) de Peter Philips parurent ainsi en 1618 en deuxième tirage avec une partie de basse continue ajoutée. Il est donc probable que l'on puisse attribuer également la partie instrumentale de 1619 à l'éditeur d'Anvers. La standardisation du nombre de voix à cinq traduisit peut-être également un souhait explicite de Phalèse qui publiait de préférence des recueils uniformes de ce type. Sweelinck, qui dans ses psaumes varia justement constamment le nombre des voix et prouva sa maîtrise dans ce domaine, se conforma ici sans doute sur le plan artistique aux exigences de l'imprimeur d'Anvers. Cela pourrait impliquer qu'il composa la plupart de ces pièces spécialement pour la publication de 1619. Vu la grande unité stylistique des pièces, cela n'est certainement pas exclu. On note dans tout le recueil une maîtrise souveraine du contrepoint et un grand raffinement mélodique et harmonique. Un grand nombre de motets se termine par un « Alléluia », et l'on peut admirer nulle part aussi clairement que dans les arrangement innombrables et variés de ce mot particulier l'imagination et l'inventivité incessante de Sweelinck.

Au début du dix-septième siècle, le nombre de voix le plus habituel pour la polyphonie (vocale) était cinq. Dans

les psaumes de Sweelinck, ce nombre de voix est également dominant. Au sein de cette écriture à cinq voix, qui n'est rompue qu'une seule fois (dans le troisième mouvement à trois voix du *Regina coeli laetare*), Sweelinck n'avait à sa disposition qu'une possibilité de variation : Il pouvait compléter le quatuor vocal standard soprano-alto-ténor-basse avec une deuxième soprano ou un deuxième ténor, vivant le caractère du texte. Pour les textes de louanges, Sweelinck choisit d'utiliser en principe deux sopranos, et pour les textes plus sombres deux ténors.

L'ordre des motets tels qu'ils ont été imprimés par Phalèse ne montre aucune logique. Il manque une ordonnance tant sur le plan des modes utilisés (tonalités) que des types de textes. Les œuvres se succèdent au hasard. Le seul signe témoignant d'une intervention de Sweelinck au niveau de l'ordre des pièces est visible à la fin du recueil, où tout comme dans le *Troisième et Quatrième Livre de Psaumes*, il plaça un grand chant de louanges en plusieurs parties (cf. les psaumes de louanges en une partie des deux premiers livres), c'est-à-dire ici le *Te Deum*. Dans les 36 autres motets, se dessine en revanche clairement une division en quatre sous-catégories, constituées à chaque fois de neuf motets ordonnés de façon arbitraire. On compte donc neuf arrangements de psaumes (nos 4, 5, 7, 8, 9, 11, 20, 25 et 28), neuf motets sur les paroles du Christ (nos 1, 2, 6, 15, 16, 19, 23, 27 et 36) et neuf motets pour le temps de Noël (nos 3, 13, 18, 22, 30, 31, 32, 34 et 35). Les neuf derniers motets furent composés sur différentes sortes de textes ; les plus remarquables parmi eux sont les quatre motets pour le temps de la Passion.



MOTETS SUR LES PAROLES DU CHRIST

Le recueil commence par un motet sur une parole du Christ (genre dans lequel le texte se compose toujours d'une parole de Jésus extraite de l'évangile, ici selon saint Matthieu), *Non omnis qui dicit mibi Domine* (Ce n'est pas en me disant : Seigneur). Ce motet commence en imitation avec un petit motif qui se caractérise par un intervalle mélodique ascendant. Il est varié par le compositeur avec une liberté souveraine, et présenté comme le début d'une fugue qui se développe ensuite calmement. Les mots après les deux-points, « Seigneur, Seigneur » sont accentués musicalement par de simples accords, tandis qu'ensuite l'entrée dans le Royaume des Cieux est traduite par une gamme ascendante et des séquences mélodiques à tendance ascendante – passage très suggestif, exprimant le mouvement d'ascension sur une échelle. *Beati pauperes spiritu* (Heureux les pauvres en esprit), composé sur le texte des Béatitudes (Sermon du Christ sur la montagne, évangile selon saint Matthieu) fait partie des pièces les plus belles du recueil. Il est fascinant de voir comment Sweelinck parvint à varier ces huit paroles du Christ, agencées en deux parties contenant chacune quatre paroles. L'impression donnée est celle d'un motet pondéré, homophone, et les petits motifs fugués ne la modifient que peu ; les harmonies magiques au début de chaque partie sont en revanche déterminantes (sur « Heureux les pauvres en esprit » et « Heureux les misé-ricordieux »). Lorsque les « cœurs purs » sont mentionnés, les deux voix les plus graves – et les plus « terrestres » – se taisent de façon très appropriée, tandis que pour exprimer les mots « artisans de la paix » (sur terre) c'est au contraire la voix la plus aiguë qui est laissée de côté. Cette composi-

tion culmine sur la huitième parole « Heureux les persécutés » dans une magnifique séquence harmonique où la résolution différée pendant longtemps (la cadence) a lieu de façon inhabituelle sur le deuxième degré.

Qui vult venire post me (Si quelqu'un veut venir à ma suite) est un motet tout aussi beau que *Beati pauperes* mais de caractère très différent par son texte. Il est composé dans le « fragile » 3ème mode (mi authente). La pensée centrale axée autour du mot « suite » donne naissance à un début relativement canonique et à une suite fuguee sur les mots « abneget semetipsum » (qu'il se renie lui-même). Cela rend la transition avec les mots prophétiques « et tollat crucem suam » (et se charge de sa croix), traduits en musique de manière homophone, d'autant plus efficace. Les dissonances pointantes avec leurs quartes diminuées sonnent ici de façon très italienne et expressive – et constituent dans le cadre du langage de Sweelinck un passage particulièrement osé.



MOTETS SUR LES PSAUMES

Parmi les neufs psaumes mis en musique dans les *Cantiones Sacrae*, le *De profundis clamavi ad te Domine* (Des profondeurs je crie vers toi, Seigneur, Ps. 130) a acquis une certaine célébrité à l'époque moderne. Le début de ce psaume d'imploration est très imaginé : le « Des profondeurs... » est aussi grave que possible dans toutes les voix. Celles-ci montent ensuite d'une octave sur « ... je crie vers toi, Seigneur », le plus souvent par le truchement de dissonances. La version de Sweelinck de ce beau psaume de pénitence est en complet contraste avec celle du psaume 96 : *Cantate Domino canticum*

novum (Chantez à l'Eternel un cantique nouveau). Pour ce texte joyeux, Sweelinck choisit naturellement dans son effectif deux sopranos au lieu de deux ténors. L'exhortation au chant et aux louanges donne lieu à des figures vives, virtuoses, et à des coloratures dans toutes les voix, ce qui fait de cette pièce l'un des motets les plus exubérants du recueil. Un psaume d'action de grâce comme *Diligam te Domine* (Je t'aime, Seigneur) tient une position médiane sur le plan de l'affect entre les deux pièces précédentes. Les premières pages sont ici maîtrisées par une construction calme prenant deux thèmes nobles. Ce n'est que sur les mots « Seigneur, le rocher qui m'abrite » que s'unissent les voix en des accords dignes, mais la phrase suivante du texte est de nouveau illustrée par un thème de fugue largement composé. On connaît de la plume de Sweelinck un autre arrangement, de ce texte (swvv 191), daté de 1617, et imprimé pour le troisième mariage de Johann Stobaeus (1580-1646), cantor de Königsberg, avec Regina Montfort, veuve de David Möller. Cette œuvre, dans laquelle un plus long passage du même psaume est utilisé, possède grâce à son effectif à huit voix un caractère très différent de la version à cinq voix des *Cantiones Sacrae*. Il rappelle les psaumes de louange du *Troisième Livre de psaumes* : on entend un début à quatre voix de type chanson, des figuralismes sur les mots « firmamentum eum » au moyen de puissants accords descendants, un rythme excitant et libérateur sur « liberator meus » (mon libérateur), et divers effets de double chœur. Même si l'on possède moins d'informations à son sujet, il semblerait que Stobaeus appartenait aussi au cercle des amis intimes de Sweelinck. Ce dernier n'aurait sinon certainement pas envoyé un si beau cadeau de mariage vers le lointain Königsberg. Stobaeus était probablement à Amsterdam

vers 1598, et fut peut-être un des élèves du début de la carrière de Sweelinck. En 1638, Stobaeus publia en outre un motet bipartite à cinq voix, *Felix auspicii dies secondis* (Heureux jour d'auspices favorables), qui selon la page de titre était une composition de « Johannis Petri Sweelingii musici Batavorum longè clarissimi » (Jan P. Sweelinck, Néerlandais, de loin le plus célèbre musicien) sur un nouveau texte. Le texte original perdu était celui d'un motet de mariage ; Sweelinck le composa peut-être en 1604 pour le premier mariage de Stobaeus avec Esther Möller († 1606). Stobaeus était alors cantor du Dom de Kneiphof, un quartier de Königsberg. Pour son deuxième mariage avec Elisabeth Hausmann († 1616), une pièce fut composée par Johannes Eccard, compositeur de Königsberg.

Le psaume de supplication *Domine Deus meus in te speravi* (Seigneur mon Dieu, en toi je me confie), pièce composée sur deux versets du psaume 7, est de qualité particulièrement remarquable. Le premier verset fut traité sous la forme d'une fugue à cinq voix se développant librement sur un thème utilisé également dans sa forme renversée. Il s'agit d'une partie longue (31 mesures) et expressive, qui pourrait en réalité constituer un motet en soi. Le deuxième verset, « Salvum me fac ex omnibus persequentiibus me et libera me » (Sauve-moi de tous mes persécuteurs et délivre-moi) commence par une brève section à trois voix reprenant tout le texte du deuxième verset (10 mesures), dans laquelle le « libera me » est composé dans une mesure à trois temps. Dans la reprise qui suit de ce verset, les idées du passage à trois voix sont développées plus largement (33 mesures) au moyen de l'écriture à cinq voix, et les dissonances se superposent sur les mots « salvum me fac » et « persequentiibus me ». Les accords finaux,

dansants, du « libera me » produisent après cela un effet véritablement libérateur.



MOTETS POUR LE TEMPS DE NOËL

Les neuf motets pour le temps de Noël constituent au sein des *Cantiones Sacrae* un groupe très séduisant. C'est un ensemble de pièces remarquables sur tous les plans. C'est tout d'abord le seul ensemble de pièces constituant une unité sur le plan de son effectif : l'effectif à cinq voix des neuf compositions comprend deux sopranos. C'est ensuite de loin le groupe le plus important de pièces pour une période spécifique de l'année liturgique. Il reflète peut-être la manière dont Noël était musicalement célébré au domicile de Cornelis Gijsbertsz Plemp durant la dernière décennie de la vie de Sweelinck. Le compositeur se laissa particulièrement inspirer par ces textes et ce sont neuf véritables joyaux, allant du brillant *Magnificat anima mea Dominum* (Mon âme exalte le Seigneur) au charmant et intime *Angelus ad pastores ait* (l'Ange du Seigneur apparut aux bergers). *Hodie Christus natus est* (Aujourd'hui le Christ est né) constitue naturellement le motet de Noël le plus explicite. Il est de caractère clairement « populaire », avec son « Hodie » – appel repris trois fois (où le ténor mène le discours à chaque fois, suivi par les autres voix) –, son alternance constante entre une mesure à deux et à trois temps, ainsi que ses « Alléluias » et « Noëls » répétés et exubérants. Il s'agit aussi de la composition la plus homophone de ce groupe de motets.

Le seul motet composé sur un texte de Noël extrait de l'ancien testament (prophétie d'Isaïe), *Ecce virgo conci-*

piet et pariet filium (Une Vierge concevra et enfantera un fils), possède une atmosphère très particulière. Avec des moyens très simples, Sweelinck parvint ici à créer une atmosphère magique d'attente et d'accomplissement. Même l'*« Alléluia »* final est plutôt modeste. On est ici bien éloigné du caractère pétulant de *Hodie Christus natus est* ou de l'autre antienne de Noël, *Gaudete et laetare, Jerusalem* (Réjouis-toi et trésaille de joie, Jérusalem). La dernière œuvre prouve qu'il était à l'époque possible de composer une pièce festive dans le premier mode (ré authente). Magnifique est le contraste entre les sections gaies, mouvantes, et le fort ralentissement du tempo sur les mot « ecce Rex tuus venit » (voici venir ton Roi), « quem angeli adoravereunt » (que les anges ont vénéré) en « *Sanctus* » (Saint).

Le joyau de la couronne parmi les motets de Noël est peut-être *Ab Oriente venerunt Magi* (D'orient sont venus des mages), motet en deux parties pour l'Epiphanie sur un texte libre d'après saint Matthieu 2. Pour ce texte festif mais digne, Sweelinck choisit le deuxième mode (hypodorienn, sur sol, avec un bémol à la clé). La première ligne utilise ce que l'on appelle la technique du double thème : deux brèves phrases pour les deux sections du texte (« *Ab Oriente / venerunt Magi* ») qui sont repris comme dans une fugue et sont combinés l'un avec l'autre. Cette technique constitue le modèle d'ouverture favori dans les *Cantiones Sacrae*. L'intervalle de quarte dans ce double thème (respectivement descendant et ascendant) est présent dans la plupart des petits motifs de ce motet bipartite et peut ainsi être considéré comme une sorte de « Leitmotiv ». La ligne suivante est mise en musique par contraste de façon homophone, avec des accords sonores sur les mots « *adorare Dominum* ». Sweelinck attint ici également la « domi-

nante » du deuxième mode, fa majeur. Dans la section suivante à trois voix composée sur les mots « *apertis thesauris* », Sweelinck parvint à suggérer musicalement le geste de « l'ouverture », tandis qu'il se basa pour le mot « *pretiosa* » sur une variante du thème d'ouverture. Au début de la deuxième partie, Sweelinck utilisa un autre de ses outils polyphoniques favoris, à savoir une imitation en mouvement contraire – qui comprend fréquemment, comme ici également, un motif couvrant l'intervalle d'une quinte (cinq sons). Cette technique, associée à un tissu serré de voix basé sur les imitations (le petit motif mouvant ne revient pas moins de 27 fois !), dépeint de manière très efficace le scintillement de l'or. Le tournoiement de l'encens est suggéré par un simple mouvement rapide (il s'agit d'une variation du thème accompagnant les mots « *Ab Oriente* »), tandis que la myrrhe est dépeinte par un petit motif syncopé marquant qui contraste avec le langage musical sobre utilisé sur le mot « *inhumation* », avec une ligne mélodique constamment descendante dans la partie inférieure. L'*« Alleluia »*, cri d'allégresse final, cache de manière ingénieuse dans l'imbrication vive de ses voix tous les éléments mélodiques de ce magnifique motet.



MOTETS POUR LE TEMPS DE LA PASSION DU CHRIST ET AUTRES MOTETS

Dans le dernier groupe de motets, hybride sur le plan de ses textes, on trouve un certain nombre de pièces intéressantes mais plus autonomes. L'antienne mariale *Regina coeli laetare* (Reine du ciel, réjouis-toi) a déjà été mentionnée. Si l'on

peut découvrir ailleurs dans les *Cantiones Sacrae* des références cachées au patrimoine mélodique paléochrétien – par exemple dans *Beati pauperes, Hodie Christus natus est*, *Petite, Beati omnes, Nunc dimittis* (à la fin de *Hodie beata virgo*) et enfin dans le *Te Deum laudamus* –, on note également, allant de pair avec le texte, une utilisation claire de la mélodie grégorienne qui lui correspond. Dans la liturgique catholique romaine, cette antienne avait sa place au sein des complies et des louanges à Marie durant la période entre Pâques et le vendredi de la Pentecôte. La composition de Sweelinck sur ce texte véritablement catholique se caractérise par une polyphonie claire, sans complication ; chacune des quatre sections concises aboutit à un « *Alleluia* » composé avec des coloratures fluides.

L'auteur du texte d'*O Domine Jesu Christe* (Ô Seigneur Jésus Christ) est inconnu. Vu qu'il s'agit d'un texte de prière conçu avec simplicité, cette question paraît peu importante. Sweelinck le mit en musique avec une grande tendresse. Il rappelle principalement les prières du *Quatrième Livre de Psalms*. L'auteur d'*O quam beata lancea* (Ô bienheureuse la lance), motet pour le temps de la Passion, un des motets les plus longs des *Cantiones Sacrae*, est également inconnu. Il n'est pas impensable qu'il s'agisse d'un poème religieux de Cornelis Gijsbertsz Plomp. C'est un poème en néolatin qui, dans la tradition de la *Rhythmica oratio sancti Bernardi* (discours en vers de saint Bernard) encore populaire à cette époque, s'abime dans les blessures du Christ en croix. La composition intense de Sweelinck sur ce texte peut être considérée au sein de ses motets comme une de ses œuvres majeures. Cette pièce fait partie d'une petite série de quatre motets pour le temps de la Passion répartie au sein des *Cantiones Sacrae*. Les trois autres sont *O Sacrum*

Convivium (Ô Banquet Sacré), *Vide homo, quae pro te patior* (Vois, homme, ce que j'endure pour toi) en *Videte manus meas et pedes meos* (Vois mes mains et mes pieds). Que ce soit un hasard ou pas, ces quatre motets numérotés 14, 17, 21 et 24 sont positionnés de manière symétrique autour d'un axe imaginaire qui soutient les *Cantiones Sacrae*. Pourrait-il être question d'un ordre défini des motets ? Si c'était le cas, la pièce centrale, n° 19, *Qui vult venire post me* – comme nous l'avons vu l'une des plus belles pièces du recueil – prendrait une signification encore plus importante. *Qui vult venire post me* reprend de plus une des paroles de Jésus centrales pour la chrétienté, qui sont en effet à la base de l'*« Imitatio Christi »* l'exemple du Christ.

Le monumental *Te Deum laudamus* (Nous te louons, Seigneur), en cinq parties, qui clôt le recueil, détonne quelque peu du reste par son ampleur. Son écriture continue à cinq voix et son homophonie toujours variée rappellent les grands cycles du *Troisième Livre de Psalms*. Il s'agit peut-être d'une composition officielle, un motet d'état écrit pour un événement important tel que la Trêve de douze ans de 1609, accueillie avec une grande joie, surtout à Amsterdam. C'est une œuvre expressément représentative. Elle est donc moins « personnelle » que la plupart des motets des *Cantiones Sacrae*.

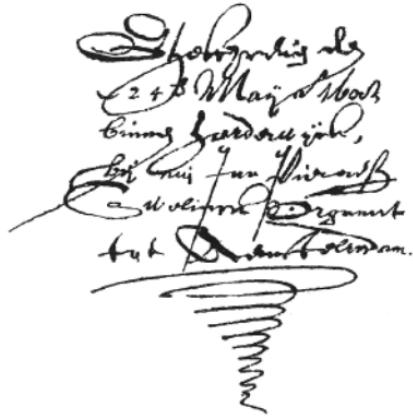
Pour le départ d'un de ses élèves hambourgeois particulièrement talentueux, Heinrich Scheidemann (vers 1595-1663), Sweelinck composa un *Ave maris stella* (Salut, étoile de la mer), canon à trois voix, « en hommage au pieux jeune homme Henderick Scheijtman, de Hamborgh, écrit par moi Jan P. Swelinck, organiste à Amsterdam, le 12 novembre 1614 ». Le manuscrit autographe de Sweelinck fut conservé jusqu'à la deuxième guerre mondiale. C'est ce que l'on

appelle un « canon Zarlino », composition à trois voix dans laquelle une mélodie (liturgique) existante est « accompagnée » par un canon à deux voix. Il est remarquable que Sweelinck n'ajoutait aucun texte à sa composition. Elle fut manifestement pensée comme une œuvre instrumentale pour un élève d'orgue. Un autre élève de Sweelinck, son fils et successeur Dirck, se chargea de faire réimprimer en 1644 un recueil réédité plusieurs fois depuis le seizième siècle, le célèbre *Septième Livre*. Outre quelques pièces de sa plume, Dirck ajouta également à cette édition trois canons composés par son père. Deux d'entre eux, tous les deux de simples canons à quatre voix du type « Frère Jacques », furent basés sur un incipit de texte religieux : *Beatus qui soli Deo confidit* (Heureux est celui qui ne se fie qu'à Dieu) d'une source inconnue, et *Vanitas vanitatum* (Vanité des vanités) d'après le livre des Prophètes. Cette parole de la bible sur la fugacité était très populaire en particulier dans l'art pictural de cette époque aux Pays-Bas. Sweelinck utilisa ces mots également dans un autre canon à quatre voix. Il le composa le 24 mai 1608 dans l'*Album amicorum* d'Ernst Brinck, Maire de Harderwijk – l'un des rares manuscrits autographes du maître qui traversa les siècles...

PIETER DIRKSEN
Traduction : Clemence Comte

The image shows a handwritten musical score for three voices. The title 'Canon a 4.' is written above the staves. The music is in common time, with a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes:

Vanitas vanitatum & omnia
a vanitas. Et omnia vanitas.



CANON 'VANITAS VANITATUM'. Sweelinck's handwriting, in *Album amicorum*, Ernst Brinck, 1608.

setzte Amsterdamer Gemeindeverwaltung mit Bürgermeister Voûte an der Spitze, ließ 1943 ein Denkmal aus feinem Kalkstein anfertigen, das die Amsterdamer nach der Befreiung von den Nazis beschmierten, sodass die Stadtoberen die Figur schließlich 1946 von ihrem Sockel holten. Das Denkmal wurde in der Folgezeit eingelagert, 1960 begraben, 1970 wieder hervorgeholt und 1972 schließlich zertrümmert. Mit den Worten »Die Trümmer sind weggeräumt« schloss der dienstabende Stadtbeamte auch dieses Projekt ab.

Nach jenen Ereignissen war für mich vor allem eine Sache wichtig: ein Denkmal für Sweelinck zu errichten, ein Denkmal, das aus dem kostbaren Material seiner Kompositionen besteht. Das Sweelinck-Denkmal.



Für die Aufnahme der *Cantiones Sacrae* ließ ich den »basso seguente« außer Acht, da es aller Wahrscheinlichkeit nach nur der persönliche Wunsch des Verlegers Phalèse war, ihn der unbegleiteten Partitur hinzuzufügen. Die in *chiavetti* – wörtlich: Schlüsselchen; es handelt sich hier um Schlüsselkombinationen, in denen der Bass nicht im normalen F-Schlüssel auf der zweiten Linie notiert ist, sondern in einem Bariton-Schlüssel (f auf der dritten Linie) oder in einem Tenor-Schlüssel (c1 auf der zweiten Linie) – notierten *Cantiones Sacrae* wurden entweder einen Ganzton, eine kleine Terz oder eine Quarte tiefer, in manchen Fällen aber auch nicht transponiert, um somit in dieser Aufnahme über eine breitere musikalische Farbpalette zu verfügen. Hiermit möchte ich auch andeuten, dass Sweelincks Vokalkompositionen innerhalb bestimmter Toleranzgren-

zen an die Tessitura des ausführenden Ensembles angepasst werden können. Die Transpositionsregeln sind so streng wie möglich gehandhabt. Die *Cantiones*, die nach dem System von Aurelio Virgiliiano in der »primo ordine« (ersten Ordnung: Bassstimme in normalem Bassschlüssel) notiert sind, werden nicht transponiert; jene, die in der »secondo ordine« (zweite Ordnung: Bassstimme im Bariton- oder Tenorschlüssel) geschrieben sind, werden meistens eine Quart, in Ausnahmefällen eine Quint und im Fall des fünften Modus (F-Dur) eine kleine Terz (D-Dur) transponiert. Das A dieser Aufnahmen liegt bei 440 Hz. Laut Bruce Haynes, dem Autor von *A History of Performing Pitch: The Story of "A"* (Scarecrow Press, 2002), war dies die mittlere Tonhöhe im Amsterdam der Sweelinck-Zeit. Überlieferte *handfluytjes* (Diskant-Blockflöten) aus dieser Zeit werden auch etwa um diese Tonhöhe intoniert. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang noch, dass im Jahr 1871 auf Nova-Zembla eine auf A = 440 Hz gestimmte Traversflöte aus einem Stück gefunden wurde, die 1597 dort von einer Amsterdamer Expedition zurückgelassen wurde.

HARRY VAN DER KAMP

Übersetzung: Franz Steiger & Esther Dür

Die *Cantiones Sacrae* von Jan Pieterszoon Sweelinck

Jan Pieterszoon Sweelinck wurde 1562 in Deventer, einem etwa 80 Kilometer östlich von Amsterdam gelegenen Städtchen, geboren, wo sein Vater Pieter Swibbertszoon als Organist wirkte, bevor er 1564 in gleicher Position an die Oude Kerk nach Amsterdam ging. 1577 wurde Sweelinck dort der Nachfolger seines 1573 verstorbenen Vaters. 1578 fiel mit Amsterdam eine der letzten katholischen Bastionen in den nördlichen Niederlanden und der Wechsel zum Calvinismus vollzog sich. Das Orgelspiel während des Festgottesdienstes war von nun an untersagt. Sweelinck trat daraufhin in den städtischen Dienst ein. Zu seinen Aufgaben zählte das Orgelspiel vor und nach dem Gottesdienst. Die Gemeinde sollte so mit den neuen Weisen des Genfer Psalters vertraut gemacht werden. Außerdem gab er an Werktagen regelmäßig öffentliche Konzerte.

Sweelinck verbrachte sein ganzes Leben in Amsterdam, das zu dieser Zeit eine bis dahin beispiellose Entwicklung erlebte. In der toleranten Atmosphäre dieser

wohlhabenden Handelsmetropole fühlte er sich zuhause. Das vermögende Bürgertum schätzte Sweelincks außergewöhnliches Talent sehr und förderte es. Sein Gehalt stieg im Laufe der Jahre kontinuierlich, er genoss bestimmte Privilegien und konnte mit Hilfe seiner Förderer kostbare Drucke seiner Vokalwerke anfertigen lassen. Amsterdam war in jeder Hinsicht ein Fenster zur Welt. Der lebendige Handel und der kulturelle Austausch ermöglichten es Sweelinck, die europäische Musik seiner Zeit kennenzulernen. In der Republik war er als Orgelpreifer ein vielgefragter Mann und besuchte in dieser Funktion die Städte Deventer, Rotterdam, Nijmegen, Harderwijk und Middelburg. Daneben reiste er allerdings nur wenig und seine aller Wahrscheinlichkeit nach einzige Auslandsreise führte ihn 1604 nach Antwerpen, wo er ein Cembalo erstand.

Nach 1600 reichte Sweelincks Organistenruhm weit über die Landesgrenzen hinaus. Zahlreiche deutsche und niederländische Schüler zog es zum Unterricht nach Amsterdam. Zu ihnen zählten spätere Berühmtheiten wie Jacob Praetorius, Samuel Scheidt und Heinrich Scheidemann. Somit nahm bei Sweelinck die Norddeutsche Orgelschule ihren Anfang, deren Einfluss bis in Johann Sebastian Bachs Zeit reichte. Diese Phase intensiver pädagogischer Arbeit fällt auch mit umfassender kompositorischen Aktivität zusammen. Sweelincks früher Tod am 16. Oktober 1621 beendete diese Entwicklung abrupt.

Sweelinck ist heutzutage vor allem für seine prächtige Cembalo- und Orgelmusik bekannt, während sein viel umfangreicheres Vokalwerk eher unbekannt geblieben ist. Zu seinen Lebzeiten muss dies wohl genau umgekehrt gewesen sein. Sweelincks Klaviermusik war einer kleinen Schar Studenten und Kollegen (der »Sweelinck-Schule«)

vorbehalten, während seine gesamte Vokalmusik in autorisierten Publikationen erschien und damit allgemein zugänglich war. Unterschiedlich ist auch die Entstehungsperiode: Das Klavierwerk entstand höchstwahrscheinlich in den Jahren 1606–1621; die Vokalwerke hingegen, die einen großen Teil seiner Karriere umfassen – mit einer allmählichen Verschiebung von weltlichem zu geistlichem Repertoire –, entstanden von 1592 bis 1621. Es handelt sich um insgesamt 254 Stücke: Chansons, Madrigale, Kanons, Motetten und Vertonungen von allen 150 Psalmen, bei denen Sweelinck eine ganz eigene Stimme in einer reichen und noch sehr lebendigen Tradition kunstvoller Polyphonie entwickelte.



DIE CANTIONES SACRAE

Statt des zu erwartenden Abschlusses des Psalmenprojekts, von dem bereits drei Bücher erschienen waren (1604, 1613 und 1614) überraschte Sweelinck 1619 mit einer Sammlung von fünfstimmigen Motetten, den *Cantiones Sacrae quinque vocum*. Für die Veröffentlichung dieses Werks wählte Sweelinck in das katholische Antwerpen aus. Er nutzte dort die bekannte Druckerei Phalèse, die bereits ein Vierteljahrhundert zuvor seine fünfstimmigen *Chansons* (GCD 922401, CD 1) gedruckt hatte. Phalèse selbst schrieb für das Werk die Widmung an Cornelis Gijsbertsz Plemp (1574–1638), wie er es auch 1594 bereits bei Sweelincks Chansonausgabe an Olphaert den Otter getan hatte. Dieser Plemp, ein Amsterdamer Jurist, Patrizier und neolateinischer Dichter, gehörte zu Sweelincks Freundeskreis. Er war

streng katholisch und sogar kurze Zeit Mitglied des Jesuitenordens in Doornik gewesen. Sein dichterisches Werk, das wegen des hoch entwickelten Neolateins schwer zugänglich ist, hat denn auch einen stark römisch-katholischen Einschlag. Die 37 Motetten der *Cantiones Sacrae* sind geschrieben für fünf Stimmen und Basso continuo. Der Continuo-Part ist einzigartig für Sweelinck, wahrscheinlich aber nicht authentisch. Es ist ein »basso seguente« (ein instrumentaler Bass, der stets der tiefsten Vokalstimme folgt), und die Bauart der Stücke unterscheidet sich im Wesen nicht von jener der Psalmen. Phalèse fügte damals seinen Publikationen standardmäßig einen Continuo-Part hinzu. So erschienen etwa die 1612 veröffentlichten *Cantiones Sacrae* von Peter Philips 1618 in zweiter Auflage mit einer hinzugefügten Continuo-Stimme. Es scheint, dass die Instrumentalstimme von 1619 ebenfalls dem Antwerpener Drucker zuzuschreiben ist. Auch die Vereinheitlichung der Stimmenanzahl auf fünf kann ein ausdrücklicher Wunsch Phalèses gewesen sein, der am liebsten derart einheitliche Sammlungen herausbrachte. Es ist gut denkbar, dass Sweelinck, der in seinen Psalmen die Zahl der Stimmen stets variierte und gerade darin ein Meister war, sich hier künstlerisch den Anforderungen seines Druckers anpasste. Angesichts des sehr einheitlichen Stils ist nicht auszuschließen, dass das meiste extra für die Publikation von 1619 komponiert worden ist. Überall finden wir eine souveräne Beherrschung des Kontrapunkts und eine große melodische und harmonische Verfeinerung. Eine große Zahl der Motetten endet mit einem »Alleluja«, und Sweelincks unerschöpflicher Erfindungsreichtum und seine Fantasie lassen sich nirgends deutlicher bewundern als an den zahlreichen verschiedenen Vertonungen dieses Wortes.

Fünfstimmigkeit war am Beginn des 17.Jh. die gängigste Besetzung für (vokale) Polyphonie. Auch in Sweelincks Psalmen ist diese Stimmenzahl dominierend. Innerhalb der Fünfstimmigkeit, die nur einmal durchbrochen wird (im dreistimmigen dritten Teil des *Regina coeli laetare*) stand Sweelinck lediglich eine Variationsmöglichkeit zur Verfügung, nämlich die Wahl zwischen der Ergänzung des Standard-Quartetts Sopran-Alt-Tenor-Bass durch einen zweiten Sopran oder durch einen zweiten Tenor. Je nach Art des Textes wählte Sweelinck also bei den Lobgesängen im Prinzip zwei Soprane, bei den eher schwermütigen Texten die Variante mit zwei Tenören.

Die Reihenfolge der Motetten, so wie sie von Phalèse gedruckt wurden, lässt keine Logik erkennen. Es gibt weder eine Ordnung nach den gebrauchten Modi (Tonarten) noch nach den Textsorten – alles steht planlos durcheinander. Das einzige deutliche Anzeichen von Sweelincks Bemühung um die Reihenfolge sehen wir am Ende, wo er – genau wie im *Dritten und Vierten Psalmbuch* – einen großen mehrteiligen Lobgesang platziert (siehe auch die einteiligen Lobpsalmen der ersten beiden Bücher). In diesem Fall handelt es sich um das *Tē Deum*. Bei den übrigen 36 Motetten zeichnet sich eher deutlich eine Unterteilung in vier Subkategorien von je neun Motetten ab, die willkürlich aneinander gereiht sind. So finden wir neun Psalmvertonungen (Nr. 4, 5, 7, 8, 9, 11, 20, 25 und 28), neun Spruchmotetten (Nr. 1, 2, 6, 15, 16, 19, 23, 27 und 36) und neun Motetten für die Weihnachtszeit (Nr. 3, 13, 18, 22, 30, 31, 32, 34 und 35). Die restlichen neun Motetten enthalten unterschiedliche Textsorten; am auffälligsten darin ist eine Gruppe von vier Motetten für die Passionszeit.



SPRUCHMOTETTEN

Die Sammlung wird eröffnet von einer Spruchmotette (ein Genre, bei dem der Text immer aus einem Ausspruch Jesu aus dem Evangelium besteht, hier nach Matthäus), *Non omnis qui dicit mibi Domine* (Nicht alle, die zu mir sagen: Herr, Herr!). Sie beginnt imitativ mit einem nach oben springenden Motiv, das durch den Komponisten mit viel souveräner Freiheit variiert und als sich ruhig entwickelnde Fuge gebracht wird. Die Worte nach dem Doppelpunkt, »Domine, Domine«, werden durch einfache Akkorde betont, während danach das Eintreten in das Reich Gottes mit einer steigenden Tonleiter und nach oben strebenden Sequenzen veranschaulicht wird – eine sehr suggestive Passage, als ob eine Leiter bestiegen würde. Zu den schönsten Stücken der Sammlung gehört zweifellos *Beati pauperes spiritu* (Selig sind, die da geistlich arm sind), eine Vertonung von Seligsprechungen aus der Bergpredigt Jesu, erneut aus dem Matthäus-Evangelium. Es ist faszinierend, wie Sweelinck diese acht Sprüche zu variieren versteht, verteilt über zwei Teile mit je vier Sprüchen. Man gewinnt den Eindruck einer ausgereiften homophonen Motette, und auch die kleinen fugenartigen Motive ändern wenig an dieser Empfindung; bestimmt sind die magischen Harmonien am Beginn eines jeden Teils (bei »Selig sind, die da geistlich arm sind« und »Selig sind die Barmherzigen«). Wenn die »Reinen im Herzen« genannt werden, schweigen passenderweise die zwei tiefsten, am meisten »irdischen« Stimmen, während bei den Friedensstiftern (auf Erden) gerade die höchste Stimme weggelassen wird. Diese Komposition kulminiert beim achten Spruch, »Selig sind, die um Gerechtigkeit willen verfolgt werden« und einer

wunderbaren harmonischen Sequenz, wobei die lang hinausgezogene Auflösung (die Kadenz) auf der ungewöhnlichen zweiten Stufe gefunden wird.

Eine ebenso schöne Spruchmotette bildet *Qui vult venire post me* (Will mir jemand nachfolgen), sie hat aber durch den Text einen bedeutend anderen Charakter als *Beati pauperes* und ist im »verwundbaren« frygischen Modus geschrieben. Der zentrale Gedanke der »Nachfolge« Christi gibt eine Anleitung zu einer freien kanonischen Öffnung und einem fugenartigen Verlauf auf »abneget semetipsum« (der verleugne sich selbst). Dies macht den Übergang zu der homophon gesetzten prophetischen Zeile »et tollat crucem suam« (und nehme sein Kreuz auf sich) umso effektiver. Sehr italienisch und ausdrucksstark klingen hier die herben Dissonanzen mit verminderten Quarten – eine für Sweelinck besonders gewagte Passage.



PSALMMOTETTEN

Unter den neun Psalmvertonungen der *Cantiones Sacrae* hat *De profundis clamavi ad te Domine* (Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir), eine Vertonung von Psalm 130, in späteren Zeiten einigen Ruhm erlangt. Sehr plastisch ist die Eröffnung dieses Bittpsalms: Das »Aus der Tiefe...« ist in allen Stimmen so tief wie möglich komponiert, wonach die Stimmen auf »rufe ich, Herr, zu dir« eine Oktave nach oben springen, meistens auf Dissonanzen. Als totaler Gegensatz zu diesem schönen Bußpsalm kann Sweelincks Vertonung von Psalm 96 gelten: *Cantate Domino canticum novum* (Singet dem Herrn ein neues Lied). Bei diesem freudigen

Text wählt er selbstverständlich eine Besetzung mit zwei Sopranen statt zwei Tenören. Der Antrieb zu Gesang und Lobpreis führt zu lebendigen, virtuosen Figuren und Koloraturen in allen Stimmen und damit zu einer der ausgelassensten Motetten der Sammlung.

Eine Zwischenposition allein hinsichtlich der Bandbreite der Gefühle nimmt ein Dankpsalm wie *Diligam te Domine* (Herzlich lieb habe ich dich, Herr) ein. Hier werden die ersten Seiten beherrscht durch einen ruhigen fugenartigen Aufbau mit zwei edlen Themen. Erst bei den Worten »Dominus firmamentum meum« (Herr, mein Fels) vereinigen sich die Stimmen zu feierlichen Akkorden, aber die folgende Textphrase basiert bereits wieder auf einem ausgedehnt komponierten Fugenthema. Von Sweelincks Hand kennen wir noch eine zweite, allein stehende Vertonung desselben Textes (swvv 191), geschrieben und gedruckt 1617 anlässlich der dritten Hochzeit des Königsberger Kantors Johann Stobaeus (1580–1646) mit Regina Montfoort, der Witwe von David Möller. Dieses Werk, in dem ein längeres Textfragment desselben Psalms verwendet wird, hat durch seine Achtstimmigkeit einen ganz anderen Charakter als die fünfstimmige Vertonung in den *Cantiones Sacrae*; es erinnert mehr an die Lobpsalmen aus dem *Dritten Psalmbuch*: Wir hören eine vierstimmige liedartige Eröffnung, Wortmalerei auf »firmamentum meum« mittels kräftiger fallender Dreiklänge, einem aufregend befreien Rhythmus auf »liberator meus« (mein Retter) und diverse doppelchörige Effekte. Obwohl weniger gut dokumentiert, scheint auch Stobaeus zum engen Freundeskreis um Sweelinck gehört zu haben, sonst hätte dieser wohl nicht so ein schönes Hochzeitsgeschenk in das ferne Königsberg gesandt. Vermutlich war Stobaeus um

1598 in Amsterdam, vielleicht als ein (sehr früher) Schüler von Sweelinck. 1638 veröffentlichte Stobaeus außerdem noch eine zweiteilige Motette für fünf Stimmen, *Felix auspicciis dies secondis* (Glücklicher Tag günstiger Vorzeichen), laut Titelseite eine Komposition von »Johannis Petri Sweelingii musici Batavorum longè clarissimi« (Jan P. Sweelinck, dem bei weitem bekanntesten Musiker der Niederlande), versehen mit einem neuen Text. Der verloren gegangene ursprüngliche Text war der einer Hochzeitsmotette; vielleicht hat Sweelinck sie 1604 geschrieben, anlässlich der ersten Hochzeit von Stobaeus mit Esther Möller († 1606). Stobaeus war 1603 Kantor an der Domkirche des Königsberger Stadtteils Kneiphof geworden. Für seine zweite Hochzeit, mit Elisabeth Hausmann († 1616), schrieb der Königsberger Komponist Johannes Eccard einen Hochzeitsgesang.

Von besonderer Qualität ist der Bittpsalm *Domine Deus meus in te speravi* (Auf dich, Herr, mein Gott, traue ich), eine Vertonung von zwei Zeilen aus Psalm 7. Die erste Zeile ist gesetzt als eine sich frei entwickelnde fünfstimmige Fuge auf ein Thema, das auch in der Umkehrung verwendet wird; es ist ein expressiver Teil mit besonders langem Atem (31 Takte), faktisch eine Motette für sich. Die zweite Zeile »Salvum me fac ex omnibus persequentibus me et libera me« (Hilf mir von allen meinen Verfolgern und errette mich) öffnet mit einer kurzen dreistimmigen Vertonung der gesamten zweiten Zeile (10 Takte), wobei das »libera me« in dreiteiligem Metrum gesetzt ist. Bei der anschließenden Wiederholung dieser Zeile werden die Ideen aus dem dreistimmigen Teil mithilfe von Fünfstimmigkeit breiter ausgearbeitet (33 Verse), und bei »salvum me fac« und »persequentibus me« häufen sich die Dissonanzen.

Die abschließenden tanzenden Akkorde des »libera me« wirken darauf wie eine wahre Befreiung.



WEIHNACHTSMOTETTEN

Eine sehr reizvolle Gruppe innerhalb der *Cantiones Sacrae* bilden die neun Motetten zur Weihnachtszeit. Es ist eine in jeder Hinsicht auffällige Untersammlung. Erstens ist dies die einzige Gruppe, die auch in Sachen Besetzung eine Einheit formt: Alle neun Kompositionen verwenden die Fünfstimmigkeit mit zwei Sopranen. Zweitens ist es die bei Weitem größte Gruppe für eine spezielle Zeit im Kirchenjahr; vielleicht spiegelt sie die musikalische Feier dieser Zeit im Hause von Plemp während Sweelincks letztem Lebensjahrzehnt wider. Der Komponist ließ sich durch diese Texte besonders inspirieren, und alle neun sind wahre Juwelen, vom brillanten *Magnificat anima mea Dominum* (Meine Seele preist den Herrn) zum anmutigen und intimen *Angelus ad pastores ait* (Der Engel sprach zu den Hirten). Die eigentliche Weihnachtsmotette ist natürlich *Hodie Christus natus est* (Heute ist Christus geboren). Sie hat einen ausgesprochen »populären« Charakter mit ihrem dreimal wiederholten Anruf »Hodie« (worin der Tenor stets den Vorreiter bildet und die übrigen Stimmen folgen), ihrem ständigen Wechsel zwischen zwei- und dreiteiligem Takt und ihren wiederholten und ausführlich komponierten »Allelujas« und »Noës«. Es ist auch das homophonste Stück der Sammlung.

Eine ganz eigene Atmosphäre hat die einzige Vertonung eines alttestamentarischen »Weihnachtstextes«, der Prophezeiung des Jesaja, *Ecce virgo concipiet et pariet fili-*

um (Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären). Mit sehr einfachen Mitteln versteht es Sweelinck hier, eine magische Stimmung von Erwartung und Erfüllung zu schaffen. Selbst das abschließende »Alleluja« ist eher andächtig. Es steht weit ab von dem ausgelassenen Charakter von *Hodie Christus natus est* oder der anderen Weihnachts-Antiphon *Gaude et laetare, Jerusalem* (Freu dich und frohlocke, Jerusalem). Das letztgenannte Werk beweist, dass es damals möglich war, ein festliches Stück im ersten Modus (d-Moll) zu schreiben. Schön ist hier der Kontrast zwischen den lebhaften, fröhlichen Teilen und der starken Zurücknahme des Tempos bei den Worten »ecce Rex tuus venit« (siehe dein König kommt), »quem angeli adoravunt« (den die Engel anbeteten) und »Sanctus« (Heilig).

Das Kronjuwel unter den Weihnachtsmotetten ist vielleicht *Ab Oriente venerunt Magi* (Aus dem Morgenland kamen die Weisen), eine zweiteilige Motette zum Dreikönigstag über einen Text frei nach Matthäus 2. Für diesen festlichen und würdigen Text wählte Sweelinck den zweiten Modus (hypodorisch auf g, mit einem Erniedrigungszeichen vorne an den Notenlinien). Die erste Zeile verwendet die Technik des sogenannten Doppelthemas: zwei kurze Phrasen für die beiden Textteile (»Ab Oriente / venerunt Magi«), die wie in einer Fuge wiederholt und mit einander kombiniert werden. Diese Technik stellt das beliebteste Eröffnungsmodell in den *Cantiones Sacrae* dar. Der Quartsprung in diesem Doppelthema (fallend bzw. steigend) kommt in den meisten Motiven dieser zweiteiligen Motette vor und kann deshalb als eine Art Leitmotiv betrachtet werden. Die folgende Zeile ist kontrastierend homophon gesetzt mit volltönenden Akkorden auf »adorare Dominum«. Hier erreicht Sweelinck schließlich auch die

»Dominante« des zweiten Modus, F-Dur. In der darauf folgenden dreistimmigen Vertonung des »apertis thesauris« versteht es Sweelinck, die Geste des »Öffnens« musikalisch zu suggerieren, während »pretiosa« auf einer Variation des Eröffnungsthemas basiert. Am Beginn des zweiten Teils setzt Sweelinck ein anderes beliebtes polyphones Mittel ein, nämlich die Imitation in der Gegenbewegung – meistens, so auch hier, mit einem Motiv, das sich über eine Quint (fünf Töne) erstreckt. Diese Technik in Kombination mit einem dichten nachahmenden Stimmengewebe (das lebhafte Motiv kommt 27-mal vor!) schildert sehr effektiv das Glitzern des Goldes. Das kräuselnde Aufsteigen des Weihrauchs wird mit einer simplen schnellen Bewegung suggeriert (es ist eine Umspielung des »Ab Oriente«-Themas), während die Myrra mit einem markanten synkopischen Motiv dargestellt wird, das mit der schlanken Vertonung des »Begräbnisses« mit einer stets fallenden Linie in der untersten Stimme kontrastiert. Der abschließende »Alleluja«-Jubel verbirgt in seinem lebendigen Stimmengewirr auf geistreiche Weise alle melodischen Elemente dieser prächtigen Motette.



PASSIONS- UND SONSTIGE MOTETTEN

In der letzten, textlich gemischten Gruppe von Motetten finden wir eine Anzahl interessanter Stücke, die mehr für sich selbst stehen. Bereits erwähnt wurde die Vertonung der Maria-Antiphon *Regina coeli laetare* (Himmelskönigin, freue Dich). Während wir anderswo in den *Cantiones Sacrae* hier und da verborgene Verweise auf altkirchliches

Melodiegut entdecken können – etwa in *Beati pauperes, Christus natus est, Petite, Beati omnes, Nunc dimitis* (am Ende von *Hodie beata virgo*) und schließlich *Te Deum laudamus* – finden wir hier Hand in Hand mit dem Text eine offene Verwendung der passenden gregorianischen Melodie. In der römisch-katholischen Liturgie hatte diese Antiphon ihren Platz in den Kompletten und das Marienlob in der Periode zwischen Ostern und dem Freitag nach Pfingsten. Sweelincks Vertonung dieses genuin katholischen Textes zeichnet sich durch eine helle, unkomplizierte Mehrstimmigkeit aus; jeder der vier kurzen Teile endet mit einem mit flüssigen Koloraturen komponierten »Alleluja«.

Der Autor des Textes von *O Domine Jesu Christe* (O Herr Jesus Christus) ist unbekannt; angesichts der Tatsache, dass es sich um einen einfach zusammengestellten Gebetstext handelt, scheint die Frage aber eher wenig relevant. Sweelinck hat diesen Text mit großer Innigkeit vertont; das Stück erinnert damit an die Psalmgebete und vor allem das *Vierte Psalmbuch*. Ebenso von unbekannter Herkunft ist der Text der Passionsmotette *O quam beata lancea* (O wie glücklich ist der Speer), eine der längsten Motetten aus den *Cantiones Sacrae*. Möglicherweise haben wir es hier mit einem religiösen Gedicht von Plemp zu tun. Der in Neolatein verfasste Text, der in der Tradition der damals noch immer populären *Rhythmica oratio sancti Bernardi* (Rede in Versform des Heiligen Bernhard) steht, verweilt bei den Verwundungen Christi am Kreuz. Seine intensive Vertonung können wir zu Sweelincks wichtigsten Motetten zählen. Dieses Stück gehört zu einer kleinen Reihe von vier Passionsmotetten, die wir verstreu über die *Cantiones Sacrae* finden; die anderen drei sind *O Sacrum Convivium* (O heiliges Gastmahl), *Vide homo, quae pro te*

pator (Sieh, Mensch, wie ich für dich leide) und *Videte manus meas et pedes meos* (Sehet meine Hände und meine Füße). Zufall oder nicht, die vier Motetten stehen als Nummer 14, 17, 21 und 24 symmetrisch um die imaginäre »Achse« der *Cantiones Sacrae* gruppiert. Sollte es doch noch eine bestimmte Ordnung innerhalb der Motetten geben? Wenn dies so wäre, dann würde das zentrale Stück Nr. 19, *Qui vult venire post me* – wie wir schon gesehen haben, eines der schönsten Stücke dieser Motettensammlung –, noch mehr an Bedeutung gewinnen. *Qui vult venire post me* macht sich darüber hinaus einen für die Christenheit zentralen Ausspruch zu eigen, der der »Imiatatio Christi« (Jesus Nachfolge) zugrunde liegt.

Das monumentale fünfteilige *Te Deum laudamus* (Dich, Gott, loben wir), das den Schluss dieser Sammlung bildet, fällt bereits durch seinen Umfang einigermaßen aus dem Rahmen. Die durchgehende Fünfstimmigkeit und die kunstvolle, jedes Mal variierte Homophonie erinnern an die großen Zyklen aus dem *Dritten Psalmbuch*. Vielleicht war dies eine »offizielle« Komposition, eine Staatsmotette, geschrieben für ein wichtiges Ereignis, wie etwa den vor allem in Amsterdam mit großer Freude begrüßten Zwöljfährigen Waffenstillstand von 1609. Es ist ein ausgesprochen repräsentatives Werk und somit auch weniger »persönlich« als die meisten Motetten der *Cantiones Sacrae*.

Beim Abschied seines Hamburger Meisterschülers Heinrich Scheidemann (ca. 1595–1663) schrieb Sweelinck einen dreistimmigen Kanon *Ave maris stella* (Meerstern, sei gegrüßt) »Zu Ehren des frommen jungen Mannes Henderick Scheijtman, aus Hamburg, ist dies geschrieben von mir Jan P. Swelinck Organist in Amsterdam, am 12. Novemb. 1614«. Dieser blieb bis zum Zweiten Weltkrieg in

Sweelincks eigener Handschrift erhalten. Es ist ein sogenannter »Zarlino-Kanon«, eine dreistimmige Komposition, bei der eine bestehende (liturgische) Melodie von einem zweistimmigen Kanon »begleitet« wird.

Es ist auffallend, dass Sweelinck seiner Komposition keinen Text beigefügt hat, sie ist offenbar als Instrumentalwerk für einen Orgelschüler gedacht. Ein anderer Schüler Sweelincks, sein Sohn und Nachfolger Dirck, besorgte im Jahr 1644 die Herausgabe eines seit dem 16. Jahrhundert immer wieder neu erscheinenden Sammelbandes, des berühmten *Livre septième*. Neben einzelnen eigenen Stücken fügte Dirck auch drei Kanons aus der Hand seines Vaters zu dieser Ausgabe hinzu. Zwei davon, beide einfache vierstimmige Kanons des Typs »Bruder Jakob«, basieren auf einem religiösen Textanfang: *Beatus qui soli Deo confidit* (Glücklich, wer nur auf Gott vertraut) von unbekannter Herkunft, und *Vanitas, vanitatum* (Es ist alles ganz eitel) nach dem Buch Kohelet. Dieser biblische Vergänglichkeitsspruch war besonders in der niederländischen Malerei der Zeit populär. Dieselbe Zeile verwendete Sweelinck auch noch für einen anderen vierstimmigen Kanon. Er schrieb diesen am 24. Mai 1608 in das *Album amicorum* des Harderwijker Bürgermeisters Ernst Brinck – eines der seltenen eigenhändigen Schriftstücke des Meisters, die Jahrhunderte überlebt haben...

PIETER DIRKSEN

Übersetzung: Esther Dür



PROFILE OF AMSTERDAM, 1622. Detail from an engraving by Francois van der Hoeyen.

TULIPS. Basilius Besler,
Hortus Eystettensis (Nürnberg, 1613).



CD I**CD I: 1**

Diligam te, Domine, fortitudo mea: Dominus firmamentum meum et refugium meum et liberator meus. Deus meus, adjutor meus, et sperabo in eum. Protector meus et cornu salutis meae et susceptor meus. Laudans invocabo Dominum, et ab inimicis meis salvus ero.

[Psalm 18: 2-4]

CD I: 2*prima pars*

In te Domine speravi, non confundar in aeternum: in iustitia libera me. Inclina ad me aurem tuam: accelera ut eruas me. Esto mihi in Deum protectorem et in domum refugii, ut salvum me facias.

[Psalm 31, 1-2]

secunda pars

Quoniam fortitudo mea et refugium meum es tu, et propter nomen tuum deduces me et enutries me. Educes me de laqueo, quem absconderunt mihi, quoniam tu es protector meum. In manus tuas Domine commendo spiritum meum redemisti me Domine, Deus veritatis.

[Psalm 31: 3-6]

I will love you, O Lord, my strength. The Lord is my rock, and my fortress, and my deliverer. My God, my strength, in whom I will trust. My buckler, and the horn of my salvation, and my high tower. I will call upon the Lord, who is worthy to be praised: so shall I be saved from mine enemies.

CD I: 3

Diligam te, Domine, fortitudo mea: Dominus firmamentum meum et refugium meum et liberator meus.

[Psalm 18: 2-3]

CD I: 4

Ecce nunc benedicte Dominum, omnes servi Domini, qui statis in domo Domini: in atriis domus Dei nostri. In noctibus extollite manus vestras in sancta: et benedicte Dominum. Benedicat tibi Dominus ex Sion: qui fecit coelum et terram.

[Psalm 134]

CD I: 5

Cantate Domino canticum novum, cantate Domino omnis terra. Cantate Domino et benedicte nomini eius: annuntiate de die in diem salutare eius. Annuntiate inter gentes gloriam eius, in omnibus populis mirabilia eius.

[Psalm 96: 1-3]

I will love you, O Lord, my strength. The Lord is my rock, and my fortress, and my deliverer.

Behold, now bless the Lord, all you servants of the Lord, which by night stand in the house of the Lord: in the courts of the house of our God. Lift up your hands in the sanctuary, and bless the Lord. May the Lord out of Zion, who made heaven and earth, bless you.

O sing unto the Lord a new song: sing unto the Lord, all the earth. Sing unto the Lord, bless his name; show forth his salvation from day to day. Declare his glory among the heathen, his wonders among all people.

CD I: 6

Venite exultemus Domino iubilemus Deo salutari nostro: praeoccupemus faciem eius in confessione, et in psalmis iubilemus ei. Quoniam Deus magnus Dominus et Rex magnus super omnes deos.

[Psalm 95: 1-3]

CD I: 7

Laudate Dominum omnes gentes: laudate eum omnes populi. Quoniam confirmata est super nos misericordia eius: et veritas Domini manet in aeternum.

[Psalm 117]

CD I: 8

De profundis clamavi ad te Domine: Domine exaudi vocem meam. Fiant aures tuae intendentibus in vocem deprecationis meae. Si iniurias observaveris Domine, quis sustinebit? Quia apud te propitiatio est: et propter legem tuam sustinui te Domine. Sustinuit anima mea in verbo eius. Speravit anima mea in Domino a custodia matutina usque ad noctem: speret Israel in Domino, quia apud Dominum misericordia et copiosa apud eum redemptio. Et ipse redimet Israel ex omnibus iniuriatibus eius.

[Psalm 130]

O come, let us praise the Lord: let us joyfully sing to God our Saviour. Let us come before his presence with thanksgiving, and make a joyful noise unto him with psalms. For the Lord is a great God, and a great King above all gods.

O praise the Lord, all ye nations: praise him, all ye people. For his merciful kindness is great toward us: and the truth of the Lord endureth for ever.

Out of the depths have I cried unto you, O Lord. Lord, hear my voice: let your ears be attentive to the voice of my supplications. If thou, Lord, should mark iniquities, O Lord, who shall stand? But there is forgiveness with you: that thou may be feared, I wait for the Lord. My has relied on his word. My soul has waited on the Lord. From the morning watch until the night: let Israel hope in the Lord, for with the Lord there is mercy, and with him is plenteous redemption. And he shall redeem Israel from all his iniquities.

CD I: 9

Domine Deus meus, in te speravi. Salvum me fac ex omnibus persequentibus me et libera me.

[Psalm 7: 2]

CD I: 10

prima pars

Beati omnes qui timent Dominum, qui ambulant in viis eius. Labores manuum tuarum, quia manducabis: beatus es et bene tibi erit. Uxor tua, sicut vitis abundans in lateribus domus tuae. Filii tui sicut novellae olivarum in circuitu mensae tuae.

[Psalm 128, 1-3]

secunda pars

Ecce sic benedicitur homo, qui timet Dominum. Benedicat tibi Dominus ex Sion, et videas bona Jerusalem omnibus diebus vitae tuae. Et videas filios filiorum tuorum; pacem super Israel.

[Psalm 128, 4-6]

O Lord, my God, in you do I put my trust. Save me from all them that persecute me, and deliver me.

Blessed are all they that fear the Lord; that walk in his ways. For you shall eat the labours of your hands: happy shall you be, and it shall be well with you. Your wife shall be as a fruitful vine by the sides of your house: your children like olive plants round about thy table.

Behold, that thus shall the man be blessed that fears the Lord. The Lord shall bless you out of Zion: and you shall see the good of Jerusalem all the days of thy life. Yea, you shall see thy children's children, and peace upon Israel.

CD I: 11

Vanitas vanitatum et omnia vanitas.

[Ecclesiastes 1: 2]

CD I: 12

prima pars

Ab Oriente venerunt Magi in Bethlehem adorare Dominum, et apertis thesauris suis, pretiosa munera obtulerunt:

secunda pars

Aurum, sicut Regi magno; thus, sicut Deo vero; mirrham sepulturae eius. Alleluia.

[Matthew 2: 1, 11]

CD I: 13

Hodie Christus natus est, Noé. Hodie Salvator apparuit, Alleluia. Hodie in terra canunt angeli, laetantur archangeli, Noé. Hodie exultant iusti, dicentes: Gloria in excelsis Deo, Noé. Alleluia.

[Magnificat Antiphon for the Vespers at the Nativity]

Vanity of vanities; all is vanity.

There came wise men out of the East to Bethlehem to adore the Lord, and they opened their treasures and offered him precious gifts:

Gold, since he was a great King; frankincense, for the true God; myrrh for his burial. Alleluia.

Today is Christ born, Noé. Today the Saviour has appeared, Alleluia. Today the Angels sing upon earth, the Archangels rejoice, Noé. Today the righteous rejoice, saying: Glory to God in the highest, Noé. Alleluia.

CD I: 14

Gaude et laetare, Jerusalem, ecce Rex tuus venit, de quo Prophetae praedixerunt, quem angeli adoraverunt, quem Cherubim et Seraphim Sanctus proclamant.

[Magnificat Antiphon for the Vespers at the Nativity]

CD I: 15

In illo tempore postquam consummati sunt dies octo, ut circumcidetur puer, vocatum est nomen eius Jesus, quod vocatum est ab angelo priusquam in utero conciperetur. Alleluia.

[Luke 2: 21]

CD I: 16

Hodie beata virgo Maria puerum Jesum praeSENTavit in templo, et Symeon, repletus Spiritu sancto, accepit eum in ulnas suas et benedixit, et dixit: Nunc dimittis servum tuum in pace.

[After Luke 2: 25, 27 and Luke 2: 28-29]

Rejoice and be glad, Jerusalem, for behold your King comes, who was foretold by the prophets, whom the angels adored, whom the Cherubim and Seraphim proclaim Holy.

When the eighth day came and the child was to be circumcised, they gave him the name Jesus, the name the angel had given him before his conception. Alleluia.

This day the blessed virgin Mary presented her son Jesus in the temple, and Simeon, for the Holy Ghost was in him, took him into his arms and blessed him saying: Now dismiss your servant in peace.

CD I: 17

Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocabitur nomen eius Emmanuel. Alleluia.

[Isaiah 7: 14]

CD I: 18

Gaudete omnes et laetamini, quia ecce desideratus advenit. Introite in conspectu eius in exultatione; scitote quoniam ipse est expectatio nostra. Alleluia.

[Anonymous text]

CD I: 19

prima pars

Magnificat anima mea Dominum: et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem ancillae suea: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen eius. Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.

[Luke 1: 46- 50]

secunda pars

Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui. Depositus potentes de sede, et exaltavit

Behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and shall call his name Emmanuel. Alleluia.

humiles. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suea. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham, et semini eius in saecula.

[Luke 1: 51-55]

CD I: 20

Angelus ad pastores ait: annuntio vobis gaudium magnum. Quia natus est vobis hodie Salvator mundi. Alleluia.

[After Luke 2: 10-11]

CD I: 21

Beatus qui soli Deo confidit.

[Anonymous text]

the mighty from their seats, and exalted them of low degree. He has filled the hungry with good things; and the rich he has sent empty away. He has holpen his servant Israel, in remembrance of his mercy. As he spake to our fathers, to Abraham, and to his seed for ever.

And the angel said unto the shepherds: I bring you tidings of great joy. For unto you is born today the Saviour of the world. Alleluia.

Blessed is he who believes in God alone.

All people rejoice and praises sing, for behold, the longed-for one has arrived. Enter into his proximity with exultation; be you sure since he is the one whom we await. Alleluia.

My soul magnifies the Lord, and my spirit has rejoiced in God my Saviour. For he has regarded the low estate of his handmaiden: for, behold, from henceforth all generations shall call me blessed. For he that is mighty has done to me great things; and holy is his name. And his mercy is on them that fear him from generation to generation.

He has showed strength with his arm; he has scattered the proud in the imagination of their hearts. He has put down

prima pars

Felix auspicii dies secondis, qui nullo sacer exolescat aeo. O lux aurea festa Christianis. O lux candida, lux beata salve.

secunda pars

Qua victor Michael Deus triumphans armis fortiter exuit Draconem.

[Anonymous text]

Non omnis qui dicit mihi, Domine, Domine, intrabit in regnum coelorum: sed qui facit voluntatem Patris mei, qui in coelis est, ipse intrabit in regnum coelorum.

[Matthew 7: 21]

prima pars

Ecce prandium meum paravi. Tauri mei et altilia mactata sunt, et omnia parata sunt. Venite ad nuptias. Alleluia.

[Matthew 22: 4]

Favourable day of good omen, holiness unceasing throughout all eternity. O golden light, holy day for Christians. O shining light, blessed light, welcome.

The day when victorious Michael, by the triumphant God, with vigorous arms defeated the Dragon.

Not everyone that says unto me, Lord, Lord, shall enter into the kingdom of heaven; but he that does the will of my Father, who is in heaven, he will enter into the kingdom of heaven.

Behold, I have prepared my dinner: my oxen and my fatlings are killed, and all things are ready: come unto the wedding feast. Alleluia.

secunda pars

Comedite panem meum, et bibite vinum meum quod miscui vobis, venite ad nuptias. Alleluia.

[Proverbs 9: 5]

prima pars

Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum coelorum. Beati mites, quoniam ipsi possidebunt terram. Beati qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur. Beati qui esuriunt et sitiunt iustitiam, quoniam ipsi saturabuntur.

[Matthew 5: 3-6]

secunda pars

Beati misericordes, quoniam ipsi misericordiam consequentur. Beati mundo corde, quoniam ipsi Deum videbunt. Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur. Beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam, quoniam ipsorum est regnum coelorum.

[Matthew 5: 7-10]

Come, eat of my bread and drink of wine, which I have mingled for you. Come now to the wedding feast. Alleluia.

Blessed are the poor in spirit: for theirs is the kingdom of heaven. Blessed are the meek: for they shall inherit the earth. Blessed are they that mourn: for they shall be comforted. Blessed are they that hunger and thirst after righteousness: for they shall have their fill.

Blessed are the merciful: for they shall obtain mercy. Blessed are the pure in heart: for they shall see God. Blessed are the peacemakers: for they shall be called the children of God. Blessed are they that are persecuted for righteousness' sake: for theirs is the kingdom of heaven.

CD II: 5

Petite et accipietis, ut gaudium vestrum sit plenum. Ipse enim pater amat vos, quia vos me amastis et credidistis. Alleluia.

[John 16: 24, 27]

CD II: 6

Euge serve bone et fidelis, quia supra pauca fuisti fidelis, supra multa te constituam. Intra in gaudium Domini tui.

[Matthew 25: 21]

CD II: 7

Qui vult venire post me abneget semetipsum et tollat crucem suam et sequatur me, dicit Dominus.

[Matthew 16: 24]

CD II: 8

Paracletus autem Spiritus sanctus, quem mittit Pater in nomine meo, ille vos docebit omnia et suggeret vobis omnia quaecumque dixerim vobis. Alleluia.

[John 14: 26]

Ask, and you shall receive, that your joy may be full. For the Father himself loves you, because you have loved me, and have believed that I came out from God. Alleluia.

Well done, thou good and faithful servant: you have been faithful over a few things, I will make you ruler over many things: enter into the joy of your Lord.

If any man will come after me, let him deny himself, and take up his cross and follow me, said the Lord.

But the Comforter, which is the Holy Ghost, whom the Father will send in my name, he shall teach you all things, and bring all things to your remembrance, whatsoever I have said unto you. Alleluia.

CD II: 9

Ubi duo vel tres congregati fuerint in nomine meo, in medio eorum sum, dicit Dominus.

[Matthew 18: 20]

CD II: 10

Tanto tempore vobiscum sum, et non cognovistis me? Philippe, qui videt me, videt et Patrem meum. Alleluia.

[John 14: 9]

CD II: 11

Vanitas vanitatum et omnia vanitas.

[Ecclesiastes 1: 2]

CD II: 12

O Domine Jesu Christe, pastor bone, iustos conserva, peccatores iustifica, omnibus fidelibus miserere, et propitius esto mihi peccatori. Amen.

[Anonymous text]

For where two or three are gathered together in my name, there am I in the midst of them, said the Lord.

Have I been so long time with you, and yet have you not known me? Philip, he that sees me sees also my Father. Alleluia.

Vanity of vanities; all is vanity.

O Lord Jesus Christ, the Good Shepherd, preserve the righteous, justify those with sin, be merciful to all the faithful, and be gracious to me, a sinner. Amen.

CD II: 13

Iusti autem in perpetuum vivent, et apud Dominum est
merces eorum, et cogitatio eorum apud altissimum.

[Responsory for None of All Saints]

CD II: 14

O Sacrum Convivium, in quo Christus sumitur: recolitur
memoria passionis eius. Mens impletur gratia et futurae
gloriae nobis pignus datur. Alleluia.

[Magnificat Antiphon for the Vespers of Corpus Christi]

CD II: 15

Vide homo, quae pro te patior, ad te clamo, qui pro te
morior. Vide poenas quibus afficiar, vide clavos quibus
confodior. Non est dolor sicut quo crucior, et cum sit
tantus dolor exterior, intus tamen dolor est gravior tam
ingratum cum te exerior.

[From a poem by Philippe De Grève (†1236)]

CD II: 16

O quam beata lancea, o quam beati clavi, qui Christi
membra intrare metuerunt. O si fuissem loco istius

But the just will live forever, and to be with God will be
their reward, and their reflection will be with the most
high.

O sacred banquet, in which Christ is received, the
memory of his Passion is renewed. The mind is filled with
grace, and a pledge of future glory to us is given. Alleluia.

Behold man, those things which for you I suffer, I call out
to you, I who die for you: behold the pains with which I
am afflicted, see the nails with which I am pierced. No
pain is there but that pain of my crucifixion, and when
there is so much external pain, yet more severe is that pain
inside, when I am put to the test, by you, so ungrateful.

O how blessed is that spear, O how blessed are those nails,
fearful of entering Christ's limbs. O, if I were but to be in

lanceae, nunquam e Christi latere exire voluisse, sed
dixisse: haec requies mea in saeculum saeculi, hic
habitabo, quoniam elegi eam.

[Cornelis Plemp?]

CD II: 17

Videte manus meas et pedes meos, quia ego ipse sum.
Alleluia.

[Luke 24: 39]

CD II: 18

Viri Galilei, quid statis aspicientes in coelum? Hic Jesus
qui assumptus est a vobis in coelum, sic veniet,
quemadmodum vidistis eum euntem in coelum. Alleluia.

[Acts of the Apostles 1:11]

CD II: 19

Timor Domini principium sapientiae. Sapientiam atque
doctrinam stulti despiciunt. Audi fili mi disciplinam patris
tui, et ne dimittas legem matris tuae.

[Proverbs 1: 7-8]

the place of that spear, never would I want to leave
Christ's side, yet I would say: this is my eternal resting
place, here will I live, since that is what I have chosen.

Behold my hands and my feet, that it is I myself. Alleluia.

You men of Galilee, why stand you looking up into
heaven? This same Jesus, who is taken up from you into
heaven, shall so come in like manner as you have seen him
go into heaven. Alleluia.

The fear of the Lord is the beginning of wisdom: but fools
despise wisdom and instruction. My son, hear the
instruction of thy father, and forsake not the law of thy
mother.

prima pars

Regina coeli laetare, Alleluia.

secunda pars

Quia quem meruisti portare, Alleluia.

tertia pars

Resurrexit sicut dixit, Alleluia.

quarta pars

Ora pro nobis Deum, Alleluia.

[Marian Antiphon, 12th century]

Ave maris stella, Dei mater alma, atque semper virgo, felix
coeli porta.

[Sankt-Gallen, 9th century manuscript]

prima pars

Te Deum laudamus: te Dominum confitemur. Te
aeternum Patrem omnis terra veneratur. Tibi omnes
Angeli, tibi coeli et universae Potestates, tibi Cherubim et
Seraphim incessabile voce proclamant: Sanctus, Sanctus,

Queen of Heaven, rejoice, Alleluia.

For He whom you did merit to bear, Alleluia.

Has risen, as He foretold, Alleluia.

Pray for us unto God, Alleluia.

Hail, star of the sea, life-giving Mother of God, and
perpetual Virgin, happy gate of Heaven.

We praise you, O God: we acknowledge you to be the
Lord. All the earth does worship you, the Father
everlasting. To you all Angels cry aloud, the Heavens, and
all the Powers therein. To you Cherubim and Seraphim,

Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra
maiestatis gloriae tuae.

secunda pars

Te gloriosus Apostolorum chorus, te Prophetarum
laudabilis numerus, te Martyrum candidatus laudat
exercitus. Te per orbem terrarum sancta confitetur
Ecclesia, Patrem immensa maiestatis, venerandum tuum
verum et unicum filium, sanctum quoque paracletum
spiritum.

tertia pars

Tu Rex gloriae, Christe, tu Patris sempiternus es Filius. Tu
ad liberandum suscepturus hominem non horruisti
virginis uterum. Tu devicto mortis aculeo aperuisti
credentibus regna coelorum. Tu ad dexteram Dei sedes in
gloria Patris. Iudex crederis esse venturus.

quarta pars

Te ergo quæsumus: tuis famulis subveni, quos pretioso
sanguine redemisti. Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria
numerari, salvum fac populum tuum Domine, et benedic
haereditati tuae. Et rege eos et extolle illos usque in
aeternum.

quinta pars

Per singulos dies benedicimus te et laudamus nomen tuum
in saeculum, et in saeculum saeculi. Dignare Domine die
isto, sine peccato nos custodire. Miserere nostri Domine,
miserere nostri. Fiat misericordia tua Domine super nos,

continually do cry, Holy, Holy, Holy, Lord God of Sabaoth.
Heaven and earth are full of the Majesty of your glory.

The glorious company of the Apostles: praise you, the
goodly fellowship of the Prophets, praise you, the noble
army of Martyrs, praise you. The holy Church throughout
all the world, does acknowledge you, the Father: of an
infinite Majesty, your honourable, true and only Son, also
the Holy Ghost, the Comforter.

You are the King of Glory, O Christ, you are the
everlasting Son of the Father. When you took upon you to
deliver man, you did not abhor the Virgin's womb. When
you had overcome the sharpness of death, you opened the
Kingdom of Heaven to all believers. You sit at the right
hand of God, in the glory of the Father. We believe that
you will come to be our Judge.

We therefore pray to you, help thy servants, whom you
have redeemed with your precious blood. Make them to
be numbered with your Saints in glory everlasting, O
Lord, save your people and bless your heritage. Govern
them and lift them up forever.

Day by day we magnify you and we worship your name,
ever world without end. Vouchsafe, O Lord to keep us this
day without sin. O Lord, have mercy upon us, have mercy
upon us. O Lord, let your mercy lighten upon us as our

quemadmodum speravimus in te. In te Domine speravi,
non confundar in aeternum.

[Hymn, 4th-5th century, also called Ambrosian Hymn]

trust is in you. O Lord, in you have I trusted; let me never
be confounded.



photo: Sjiek Ramakers

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

Serenata 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 P31510

ATALANTA FUGIENS

Michael Maier

Ensemble Plus Ultra / Michael Noone

Glossa GCD P31407

'ROUND M

Monteverdi meets jazz

La Venexiana / Claudio Cavina

Glossa GCD P30917

L'AMOR DE LONH

Medieval songs of love and loss

Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard

Glossa GCD P32304

CECUS

Colours, blindness and memorial

Graindelavoix / Björn Schmelzer

Glossa GCD P32105



REAL CASA DE CAMPO DE S^N LORENZO.

produced by:

GLOSSA MUSIC, S.L.

Timoteo Padrós, 31

E-28200 San Lorenzo de El Escorial

info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MusiCONTACT GmbH

Carl-Benz-Straße, 1

D-69115 Heidelberg

info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com