

The medieval concept and practice of pilgrimages stretching over months or even years – to Jerusalem, Rome or Santiago de Compostela – sits uneasily with today's package tours and motorised travel.

For the original pilgrims, though the destination (both physical and metaphysical) was important, the journey was the thing, with all its hardships, the hazards along the way and the shared experience, occasionally violent but mostly convivial. Today there are less onerous, probably safer and certainly faster ways to visit the magnificent abbeys, priories and cathedrals that criss-cross southern France and punctuate the various routes through northern Spain. Yet something is missed if we are accorded only the briefest of glances before the tour guide summons us to the next step in the itinerary. Medieval men and women had the time to become absorbed, the capacity to be enraptured. Perhaps they were more content to live in the present, without one eye constantly on the clock or hourglass. Our own experience of these once vibrant buildings becomes generally less vivid the more the heritage industry takes them over – until, that is, they are once again filled with music. Music, from its Gregorian roots to the great flowering of a *cappella* polyphony in the fifteenth, sixteenth and early seventeenth centuries, has the power to re-ignite these churches, to recharge batteries flattened by over-use and the seeping away of cumulative prayer. For some it may offer a substitute for lost piety and the intense faith of earlier pilgrims. For others it can provide a feast for the ear as well as the eye, and spiritual refreshment of a kind that is rare in a world of fakes and facsimiles.

Many of the projects that the Monteverdi Choir has undertaken over the years have started out by matching music with historic architecture – the singing of Monteverdi's *Vespers* in Cremona, Mantua and Venice, Bach cantatas all over Saxony and beyond, Bruckner motets in St Florian. In 2004, the choir's fortieth anniversary year, we undertook a pilgrimage in song along the oldest and most famous of the pilgrimage routes, *el camino de Santiago*. Our journey started at midsummer, high up on the wild Aubrac plateau in southwest France, before descending to the matchless beauty of Conques, the fortified

cathedral of Rodez and the Cistercian abbey of Loc-Dieu. We then continued across the Pyrenees and along the 'French route' through Aragon, Navarra, Rioja and Castilla y León to Galicia and Compostela itself. This recording, made before we left London, anticipates some of the glorious polyphony we were to sing in the French and Spanish churches along the way. A second recording, **Pilgrimage to Santiago**, was made after our return and reproduces the sequence of processional entries, pilgrim chants and antiphons which preceded and interspersed these and other great polyphonic works in our concerts. As individuals we all had different reasons for undertaking this journey – in body, mind and spirit. But there was a common quest in the music, with all the technical tests and interpretative challenges it posed, as well as the intoxicating beauty it provides. As the pilgrim patois goes, 'E ultreya e suseya, Deus adjuva nos!'

Santiago a cappella Tess Knighton

Pilgrimage routes were important, particularly during the Middle Ages and Early Modern periods, as channels not only of trade but of culture. In the Iberian peninsula the two most important destinations, Santiago de

Compostela and Montserrat, attracted visitors and traders from all over Europe, who brought with them cultural artefacts and their own, often quite distinct, music and dance. Pilgrims to the Marian shrine at the Benedictine monastery of Montserrat danced and sang for entertainment and to express their devotion to the Virgin Mary, and some of their music, both monophonic and polyphonic, was written down in the fourteenth-century manuscript known as the **Llibre Vermell** ('Red Book'), still preserved in the monastery today. It is from this collection that the three-voice *Mariam Matrem Virginem* is taken, its strongly melodic character pervading the polyphonic texture.

Most of the pilgrims' music was transmitted orally and has therefore been lost to us. Yet the pilgrimage routes formed part of a broader network of cultural and commercial connections between ecclesiastical institutions throughout Spain and Portugal, and also helped link this internal network to centres of musical activity in the rest of Europe. It is surely not by chance that some of the main

centres for music printing in Europe were established in major pilgrimage destinations or hubs, cities such as Rome, Venice and Lyons with an international profile and a more or less constant turnover of potential customers. Although music printing was established in Spain in the 1540s it never had the resources or continuity to produce music books in substantial quantities, and generally played to the local markets which included, as the sixteenth century progressed, the New World. Yet the demand for music in all the major ecclesiastical institutions of the peninsula, from cathedrals to collegiate and parish churches, from royal or aristocratic chapels to monasteries, was at its height during this period. An expansion in musical resources had been stimulated by the reorganisation that followed the mid-century reforms arising from the Council of Trent, and those initiated in the reign of the Catholic Monarchs Ferdinand and Isabella half a century earlier. This expansion was supported by increased revenues and a new apportioning of ecclesiastical benefices: cathedral prebends were divided to accommodate the increased number of singers and instrumentalists considered requisite to the ceremony of divine worship. It is not surprising that the sixteenth century came to be considered the Golden Age (*Siglo de Oro*) of Spanish polyphony. Never had the church in the Spanish kingdoms required so much polyphonic music, nor provided so adequately for the musical resources to perform it.

Two of the period's leading figures, though overshadowed today by the towering reputation of Victoria, were Francisco Guerrero and his successor as *maestro de capilla* at Seville Cathedral, Alonso Lobo. **Francisco Guerrero** served at Seville Cathedral, one of the best endowed musical establishments in the peninsula, from 1542 until his death over fifty years later, first as an alto, then as assistant to the long-lived *maestro de capilla* Pedro Fernández, and from 1574 as chapelmaster himself. In 1555 he published a collection of motets (*Sacrae cantiones*) in Seville, but since music printing failed to gain more than a temporary foothold in the city he took subsequent volumes of his works, in part underwritten by the Seville cathedral chapter, to be printed in those major centres of music publication, Rome and Venice. By the latter part of the sixteenth century Guerrero

had more than sufficient musical resources at his disposal in Seville to compose and have performed polychoral pieces such as his setting of *Duo Seraphim* for twelve voices distributed in three choirs. This impressive work was first printed in Venice in 1589 and shows his awareness of spatial effects and of contrast yet balance in vocal scoring. The motet *Ave Virgo sanctissima* is written on a smaller scale but was undoubtedly one of his best-known works. The text hints at the then disputed doctrine of the Immaculate Conception of the Virgin; with its distinctive canon in the upper voices the motet is extraordinarily beautiful, and was to serve as the model for parody Masses by Géry de Ghersem and Juan Esquivel.

The printing of Guerrero's music in centres outside Spain – not only Venice and Rome, but also Paris, Leuven and, later, Nuremberg – did much to facilitate its transmission throughout Counter-Reformation Europe. The volume of masses and motets published in Madrid in 1602 by **Alonso Lobo**, Guerrero's assistant and, slightly later, successor as chapelmaster in Seville (1604-17), was less widely circulated internationally, though it was acquired by many ecclesiastical institutions throughout the Iberian world. His funerary motet *Versa est in luctum*, written for the exequies of Philip II in 1598, is one of the most poignant and moving polyphonic settings of the Golden Age. Lobo's superb control of dissonance within the six-voice contrapuntal texture creates a sense of inner weeping and loss perfectly in keeping with the despair of Job's words. His setting of the *Lamentations* for the first lesson of Holy Saturday is preserved in an eighteenth-century copy at Seville Cathedral; here the sentences of Jeremiah are set in a quasi-recitatorial manner punctuated by the more melismatic and sustained polyphony of the Hebrew letters *Heth*, *Teth* and *Jod*. These interjections serve as moments of repose and contemplation, the whole being framed by the arching phrases of the opening and closing sections.

Tomás Luis de Victoria's setting of another lamentation text, *O vos omnes*, is an equally sustained and dramatic example of the blend of declamatory and meditative writing. Victoria spent much of his career in Rome before returning to Spain to spend his final years as a royal chaplain and choirmaster in the service of the

dowager-empress María, sister of Philip II, in Madrid; as with Guerrero, Victoria's music was largely published outside Spain and was widely distributed, quickly becoming a staple of cathedral music in the peninsula and remaining so well into the eighteenth century. Victoria's setting of the antiphon for the feast of St James, *O lux et decus Hispaniae*, draws on a canonic structure in the upper voices, much in the manner of Guerrero's *Ave Virgo sanctissima*, giving the texture an airy, spacious feel.

Philippe Rogier was born in Arras and travelled to Spain as a choirboy, spending the rest of his life in the service of the royal chapel in Madrid, although he returned to Flanders to recruit choirboys and was granted, on royal request, several non-residential benefices in the Low Countries. His setting of *Salva nos, Domine* is concise but affirmative, despite its valedictory message. On his death Rogier entrusted the publication of his Masses to his assistant chapelmaster Ghersem and also left him a large collection of music by himself and other composers such as de Wert, Giovannelli and the Gabriellis. Most of Rogier's own music has been lost; almost 250 works are listed in the catalogue of the vast and comprehensive music library of **John (João) IV of Portugal**, himself a composer as well as an avid collector of music, both printed and manuscript. John IV's love of the *stile antico* of the Golden Age shines through his simple but inspired setting of *Crux fidelis*. This by then conservative musical idiom had found a new lease of life in the late-flowering Portuguese school perhaps best represented by **Manuel Cardoso**. Many of Cardoso's works, including his richly contrapuntal *Non mortui qui sunt in inferno*, were printed in Lisbon in the first half of the sixteenth century.

There can be no doubt that many of these 'classics' of the Golden Age found their way to and were performed in the cathedrals, churches and monasteries along the pilgrimage route to Santiago, which in places coincided with one of the main channels for the book trade. With the advent of music printing, transmission of musical repertory to every corner of the Iberian peninsula was no longer largely dependent on the travels of individual pilgrims, although those who continued to flock to the altar of St James and the shrine at Montserrat would surely still have taken their own music with them.

The movement of peoples in search of spiritual fulfilment brought with it opportunities for cultural exchange and commerce, as well as for music-making, whether for the purposes of devotion or just for simple enjoyment.

Introduction de John Eliot Gardiner

Tant la notion que la pratique médiévales du pèlerinage s'étirant sur plusieurs mois, voire plusieurs années – vers Jérusalem, Rome ou Santiago de Compostela – s'accordent difficilement avec les voyages organisés et

motorisés de notre temps. Pour les pèlerins des origines, même si la destination (à la fois physique et métaphysique) était importante, c'était avant tout le voyage qui comptait, avec toutes ses épreuves physiques, les hasards de la route et l'expérience partagée, occasionnellement violente mais le plus souvent conviviale. Sans doute existe-t-il aujourd'hui des façons moins onéreuses, plus sûres et certainement plus rapides de visiter les magnifiques abbayes, prieurés et cathédrales qui, disséminés dans le sud de la France, ponctuent les différentes routes menant en Espagne septentrionale. Quelque chose vient cependant à manquer si l'on ne peut leur accorder qu'un bref regard avant que le guide ne nous invite à passer à l'étape suivante de l'itinéraire. Les hommes et les femmes du Moyen Âge avaient le temps de s'absorber, la capacité de se laisser envoûter. Peut-être étaient-ils plus heureux de vivre dans le présent, sans avoir constamment un œil sur l'horloge ou le sablier, mais les deux yeux fixés sur ce qui les occupait. De nos jours, plus l'industrie patrimoniale les revendique et moins éclatante, généralement, apparaît l'expérience que nous faisons de ces édifices autrefois chargés de vie – à moins que, précisément, ils ne soient revivifiés par la musique. La musique, depuis ses origines grégoriennes jusqu'à la grande floraison de la polyphonie *a cappella* des XV^e, XVI^e et du début du XVII^e siècles, a le pouvoir de ranimer ces églises, de recharger des batteries épuisées par un usage excessif et une accumulation de prières emportées par le temps. Pour certains, cela pourra tenir lieu de substitut à une piété perdue, à la foi intense des pèlerins d'autrefois. Pour d'autres, ce sera l'occasion d'une fête pour l'oreille aussi bien

que pour l'œil, un délassément spirituel d'une fraîcheur devenue rare en un monde de faux et de copies.

Bon nombre des projets entrepris par le Monteverdi Choir au fil des ans ont eu pour point de départ la confrontation entre la musique, l'histoire et l'architecture – ainsi des Vêpres de Monteverdi à Crémone, Mantoue et Venise, des Cantates de Bach dans toute la Saxe et bien au-delà, des Motets de Bruckner à St Florian. En 2004, à l'occasion du quarantième anniversaire du chœur, nous avons entrepris à travers le chant un pèlerinage le long de la plus ancienne et la plus fameuse route de pèlerinage : *el camino de Santiago*. Notre périple débuta au milieu de l'été, tout là-haut sur le sauvage plateau de l'Aubrac, dans le sud-ouest de la France, avant de redescendre vers les incomparables beautés de Conques, la cathédrale fortifiée de Rodez et l'abbaye cistercienne de Loc-Dieu. Nous avons ensuite poursuivi, passant les Pyrénées, le long de « la route française », traversant différentes provinces espagnoles – Aragon, Navarre, Rioja, Castilla y León, Galicia – jusqu'à finalement Santiago. Réalisé avant que nous ne quittions Londres, cet enregistrement était une anticipation des merveilleuses polyphonies que nous nous apprêtions à chanter dans les églises de France et d'Espagne tout au long du chemin. Un second enregistrement, **Pilgrimage to Santiago**, fut réalisé après notre retour et restitue l'enchaînement d'entrées processionnelles, de chants de pèlerins et d'antiennes précédant ou s'intercalant entre ces grandes pages polyphoniques et d'autres encore lors de nos concerts. En tant qu'individus, nous avons tous diverses raisons d'entreprendre ce voyage – par le corps, la pensée et l'esprit. Il y avait toutefois dans la musique une quête commune, avec toutes les épreuves techniques et les défis interprétatifs que cela sous-entend, mais aussi l'enivrante beauté dont elle nous gratifie. Et comme l'on dit dans le patois des pèlerins : « *E ultreya e suseya, Deus adjuva nos !* ».

Les routes de pèlerinage étaient importantes, en particulier au Moyen Âge et au début de l'ère moderne, en tant que vecteurs non seulement du commerce mais aussi de la culture.

Dans la péninsule Ibérique, les deux destinations les plus importantes, Santiago de Compostela et Montserrat, attiraient visiteurs et commerçants de toute l'Europe, lesquels appor-
taient avec eux leurs artéfacts culturels et leurs propres musiques et danses, souvent très spécifiques. Les pèlerins se rendant au sanctuaire marial du monastère bénédictin de Montserrat dansaient et chantaient tant pour se divertir que pour manifester leur dévotion à la Vierge Marie ; divers spécimens de leur musique, tantôt monophoniques, tantôt polyphoniques, ont été retranscrits dans un manuscrit du XIV^e siècle connu sous le nom de **Llibre Vermell** (« Livre Vermeil »), aujourd'hui encore conservé parmi les trésors du monastère. C'est de ce recueil que provient le *Mariam Matrem Virginem* à trois voix, dont le caractère puissamment mélodique irradie toute la texture polyphonique.

L'essentiel de la musique des pèlerins se transmettait oralement et de ce fait n'a pu parvenir jusqu'à nous. Les chemins de pèlerinage faisaient toutefois partie d'un réseau plus vaste de liens culturels et économiques entre les diverses institutions ecclésiastiques à travers l'Espagne et le Portugal, contribuant aussi à relier ce réseau interne aux centres d'activité musicale du reste de l'Europe. Ce n'est sans doute pas le fruit du hasard si certains des principaux centres de l'édition musicale en Europe furent établis à proximité de grands lieux de pèlerinage ou sanctuaires, de villes telles que Rome, Venise ou Lyon jouissant d'une position internationale et d'un renouvellement plus ou moins constant de consommateurs potentiels. Bien qu'apparue en Espagne dans les années 1540, jamais l'édition musicale n'y disposa de ressources ou d'une continuité suffisantes pour produire des livres de musique en quantités importantes, se limitant généralement à un marché local qui, plus on avançait dans le XVI^e siècle, finit par englober le Nouveau Monde. La demande musicale émanant de toutes les principales institutions ecclésiastiques de la péninsule, des cathédrales aux collégiales ou églises paroissiales, des chapelles de la cour ou de l'aristocratie aux monastères, n'en connut pas moins son apogée durant

cette période. L'augmentation des ressources musicales avait été stimulée par la réorganisation consécutive aux réformes du milieu du siècle, à la suite du Concile de Trente, mais aussi celles initiées sous le règne des souverains catholiques Ferdinand et Isabelle, un demi-siècle plus tôt. Cette augmentation avait été rendue possible par un accroissement des revenus et une nouvelle répartition des bénéfices ecclésiastiques : les prébendes épiscopales furent divisées de manière à répondre au nombre croissant de chanteurs et d'instrumentistes jugés nécessaires à la célébration du culte divin. Nulle surprise dès lors à ce que le XVI^e siècle ait été perçu tel l'âge d'or (*siglo de oro*) de la polyphonie espagnole. Jamais dans les royaumes ibériques l'église n'avaient requis autant de musique polyphonique ni pourvu aussi efficacement aux ressources nécessaires à son exécution.

Deux des figures les plus importantes de cette époque, bien qu'aujourd'hui en partie occultées par l'imposante notoriété de Victoria, furent Francisco Guerrero et son successeur au poste de *maestro de capilla* de la cathédrale de Séville, Alonso Lobo. **Francisco Guerrero** exerça à la cathédrale de Séville, l'un des établissements musicaux les plus généreusement dotés de la péninsule, de 1542 jusqu'à sa mort, plus de cinquante ans plus tard, d'abord en tant qu'alto, puis assistant du *maestro de capilla*, lui-même d'une belle longévité, Pedro Fernández, enfin, à partir de 1574, comme maître de chapelle en titre. En 1555, il publia à Séville un recueil de motets (*Sacrae cantiones*), mais comme l'édition musicale n'avait réussi à s'implanter durablement dans la ville, il fit imprimer les volumes ultérieurs de ses œuvres, en partie garantis par le chapitre de la cathédrale de Séville, dans ces centres de première importance de l'édition musicale qu'étaient Rome et Venise. Durant la dernière partie du XVI^e siècle, Guerrero eut à Séville suffisamment de ressources musicales à sa disposition pour composer et faire exécuter des œuvres polychorales telle sa propre version du *Duo Seraphim*, pour douze voix distribuées en trois chœurs. Initialement publiée à Venise en 1589, cette œuvre impressionnante montre le parti qu'il sut tirer des effets de spatialisation mais aussi de contraste et d'équilibre dans la répartition des voix. Bien que l'écriture en soit de moindre envergure, le motet *Ave Virgo sanctissima* demeure indéniablement l'une de ses œuvres les plus connues. Le texte fait

référence à la doctrine, alors âprement disputée, de l'Immaculée Conception de la Vierge ; avec son canon si particulier aux voix supérieures, ce motet d'une extraordinaire beauté devait servir de modèle aux messes, selon le principe de la parodie, de Géry de Ghersem et de Juan Esquivel.

La publication de la musique de Guerrero dans des centres hors d'Espagne – pas seulement Venise et Rome, mais aussi Paris, Louvain et, par la suite, Nuremberg – fit beaucoup pour en faciliter la diffusion dans toute l'Europe de la Contre-Réforme. Le volume de messes et de motets publié à Madrid en 1602 par **Alonso Lobo**, assistant de Guerrero puis, un peu plus tard, son successeur comme maître de chapelle à Séville (1604-1617), connut une moindre diffusion sur le plan international bien que nombre d'institutions ecclésiastiques en aient fait l'acquisition dans toute la sphère ibérique. Son motet funèbre *Versa est in luctum*, écrit pour les funérailles de Philippe II en 1598, est l'une des adaptations polyphoniques les plus poignantes et les plus émouvantes de l'âge d'or. La splendide maîtrise de la dissonance dont témoigne Lobo à l'intérieur de la texture contrapuntique à six parties donne une sensation de pleurs et d'abandon intériorisés parfaitement en accord avec le désespoir suggéré par les paroles de Job. Son adaptation musicale des *Lamentations* pour la première leçon du samedi saint a survécu à travers une copie du XVIII^e siècle conservée à la cathédrale de Séville ; ici les phrases de Jérémie sont mises en musique en manière de récitatif ponctué par la polyphonie plus mélismatique et soutenue des lettres hébraïques *Heth, Teth* et *Jod*. Ces interjections tiennent lieu de moments de repos et de contemplation, le tout se trouvant enserré entre les phrases en arc des sections d'introduction et de conclusion.

La mise en musique par **Tomás Luis de Victoria** d'un autre texte de lamentation, *O vos omnes*, constitue également un exemple intense et dramatique du mélange entre écriture déclamatoire et méditative. Après avoir passé une grande partie de sa carrière à Rome, Victoria finit par rentrer en Espagne où il vécut ses dernières années en tant que chapelain et maître de chœur du couvent royal de Madrid où s'était retirée l'impératrice douairière María, veuve de Maximilien II et sœur de Philippe II. Comme pour Guerrero, la musique de Victoria fut

abondamment éditée hors d'Espagne et largement diffusée, devenant vite l'un des piliers du répertoire des cathédrales de la péninsule et le restant jusqu'en plein XVIII^e siècle. L'adaptation par Victoria de l'antienne de la fête de saint Jacques, *O lux et decus Hispaniae*, repose sur une structure canonique aux voix supérieures, tout à fait dans la manière de l'*Ave Virgo sanctissima* de Guerrero, donnant à la texture une sensation de clarté et d'espace.

Philippe Rogier vit le jour à Arras et fit le voyage d'Espagne encore jeune choriste – il devait passer le reste de sa vie au service de la chapelle royale à Madrid, même s'il lui arriva de retourner en Flandre pour y recruter de jeunes choristes et où il fut gratifié, sur demande royale, de plusieurs bénéfices non résidentiels aux Pays-Bas. Son adaptation de *Salva nos, Domine* est concise mais déterminée, en dépit du message d'adieu à la vie qu'elle renferme. À sa mort, Rogier confia la publication de ses Messes à Ghersem, son maître de chapelle en second, lui laissant par ailleurs une importante collection musicale d'œuvres tant de lui-même que d'autres compositeurs, parmi lesquels De Wert, Giovannelli et les Gabrieli. La plus grande partie de l'œuvre de Rogier est aujourd'hui perdue ; près de deux cent cinquante œuvres sont dénombrées dans le catalogue de la vaste et très complète bibliothèque musicale de João IV de Portugal, lui-même compositeur et collectionneur passionné de musique, tant sous forme imprimée que manuscrite. Le goût de João IV pour le *stile antico* de l'âge d'or resplendit dans son adaptation simple mais inspirée du *Crux fidelis*. Ce langage, alors déjà perçu comme conservateur, avait trouvé un nouveau souffle dans l'éclosion tardive d'une école portugaise que sans doute **Manuel Cardoso** incarne le mieux. Maintes œuvres de Cardoso, dont son *Non mortui qui sunt in inferno* richement contrapuntique, furent éditées à Lisbonne durant la première moitié du XVI^e siècle.

Il ne fait guère de doute que nombre de ces « classiques » de l'âge d'or ne tardèrent pas à s'introduire et furent interprétés dans les cathédrales, églises et monastères tout au long du chemin de Santiago, lequel coïncidait par endroits avec certaines des principales filières du commerce de l'édition. Avec l'avènement de la musique imprimée, la transmission du répertoire musical jusque dans les moindres recoins

de la péninsule Ibérique cessa de dépendre principalement des voyages de pèlerins individuels, même si ceux qui continuaient de se rassembler devant l'autel de saint Jacques ou le sanctuaire de Montserrat durent sans doute également continuer d'emporter avec eux leur propre musique. Ce mouvement d'êtres en quête d'accomplissement spirituel s'accompagnait d'occasions favorables aux échanges culturels et au commerce, mais aussi d'occasions de faire de la musique, dans une perspective dévotionnelle ou juste pour le plaisir.

Einführung John Eliot Gardiner

Der mittelalterliche Gedanke einer Pilgerreise – nach Jerusalem, Rom oder Santiago de Compostela – und ihre praktische Durchführung, die sich über Monate oder gar Jahre hinzog, lässt sich mit unserer heutigen

Gewohnheit des motorisierten Reisens oder des Pauschalurlaubs nicht so recht vereinbaren. Wenngleich für die ursprünglichen Pilger auch das (physische wie metaphysische) Ziel Bedeutung hatte, so war doch die eigentliche Reise das Wesentliche, mit all ihren Gefahren und Erlebnissen, die man mit den – zuweilen gewalttätigen, doch meist umgänglichen – Reisegefährten teilte. Heute gibt es weniger beschwerliche, vermutlich nicht so gefährvolle und sicher schnellere Möglichkeiten, die herrlichen Abteien, Priorate und Kathedralen zu besuchen, die über den Süden Frankreichs verstreut sind und auf den verschiedenen Routen durch Nordspanien am Wegesrand liegen. Doch etwas fehlt, wenn uns nur ein schneller Blick zugestanden wird und uns der Reiseführer zur nächsten Etappe auf unserer Route drängt. Die Männer und Frauen im Mittelalter hatten die Zeit, sich zu versenken, sie waren imstande, sich bezaubern zu lassen. Vielleicht begnügten sie sich eher damit, in der Gegenwart zu leben, ein Auge ständig auf die Uhr oder das Stundenglas, doch beide auf die Sache gerichtet, um die es gerade ging. Heute verliert gewöhnlich unser Erleben dieser Bauwerke, die einst von pulsierendem Leben erfüllt waren, in gleichem Maße an Lebendigkeit, wie sich die Tourismusindustrie dieses Kulturerbes bemächtigt – es sei denn, sie würden wieder mit Musik erfüllt. Die Musik, von ihren gregorianischen Wurzeln bis hin zu der großen

Blüte der *a cappella*-Polyphonie im 15., 16. und frühen 17. Jahrhundert, hat die Kraft, den Geist dieser Kirchen neu zu entzünden und die Batterien aufzuladen, die durch Überbeanspruchung oder das Versickern immer neuer Gebete leer geworden sind. Manchen mag sie einen Ersatz bieten für verlorengegangene Frömmigkeit und den starken Glauben früherer Pilger. Anderen bietet sie ein Fest für Augen und Ohren und eine geistige und seelische Erfrischung, wie sie in einer Welt der Imitationen und Fälschungen selten geworden ist.

Vielen der Projekte, denen sich der Monteverdi Choir über die Jahre gewidmet hat, lag der Gedanke zugrunde, dass die Musik in der entsprechenden historischen Architektur aufgeführt werden sollte – so wurden Monteverdis Vespern in Cremona, Mantua und Venedig, Bachs Kantaten in ganz Sachsen und darüber hinaus und Bruckners Motetten in Sankt Florian gesungen. Als der Chor 2004 sein vierzig-jähriges Bestehen feierte, unternahmen wir die älteste und berühmteste Pilgerstraße, *el camino de Santiago* entlang eine Pilgerreise mit Gesang. Unsere Wallfahrt begann im Hochsommer auf der wilden Hochebene von Aubrac im Südwesten Frankreichs und führte hinunter zu der einzigartigen Schönheit der Abtei von Conques, der befestigten Kathedrale von Rodez und der Zisterzienserabtei von Loc-Dieu. Wir fuhren weiter über die Pyrenäen und entlang der ‚französischen Route‘ durch Aragon, Navarra, Rioja und Castilla y León nach Galizien und schließlich Compostela selbst. Diese Einspielung, die vor unserer Abreise aus London entstand, nimmt einige der wunderbaren polyphonen Stücke vorweg, die wir in den französischen und spanischen Kirchen entlang unseres Weges singen würden. Eine weitere Einspielung, **Pilgrimage to Santiago**, die wir nach unserer Rückkehr machten, enthält die feierlichen Einzüge, Pilgerlieder und Antiphonen, die wir in unseren Konzerten diesen und anderen großen polyphonen Werken vorangestellt oder hier und da in sie eingestreut haben. Wir alle hatten unsere persönlichen Gründe, warum wir diese Reise unternahmen – körperliche, geistige und seelische. Doch dieser Musik lag ein gemeinsames Streben zugrunde, trotz ihrer technischen Prüfsteine und interpretatorischen Herausforderungen, die sie neben ihrer berausenden Schönheit bot. Wie der alte Pilgergruß lautet: ‚E ultreya e suseya, Deus adjuva nos! – Und vorwärts und voran, Gott helfe uns!‘

Pilgerrouten waren, besonders im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, nicht nur bedeutende Vertriebswege für den Handel, sondern auch für die Kultur. Santiago de Compostela und Montserrat, die beiden

wichtigsten Pilgerziele auf der iberischen Halbinsel, zogen Besucher und Händler aus ganz Europa an, und diese brachten Kulturgegenstände und ihre eigene, oft recht unterschiedliche Musik mit. Pilger zum Marienheiligtum im Benediktinerkloster Montserrat sangen und tanzten zur Unterhaltung und zum Ausdruck ihrer Hingabe an die Jungfrau Maria, und ein Teil ihrer – sowohl monophonen als auch polyphonen – Musik ist in einem Manuskript erhalten, dem **Libre Vermell** („Rotes Buch“), das noch heute in diesem Kloster aufbewahrt wird. Aus dieser Sammlung stammt das dreistimmige Lied *Mariam Matrem Virginem*, dessen stark melodisch geprägter Charakter das polyphone Geflecht erfüllt.

Die Musik der Pilger wurde meist mündlich tradiert und ist daher für uns verloren. Die Pilgerwege gehörten jedoch zu einem größeren Netz kultureller und wirtschaftlicher Beziehungen zwischen kirchlichen Einrichtungen in ganz Spanien und Portugal und trugen dazu bei, dass aus diesem inneren Netz Verbindungen zu Mittelpunkten musikalischer Aktivitäten in den übrigen Ländern Europas geknüpft werden konnten. Sicher ist es kein Zufall, dass einige der bedeutendsten Zentren des europäischen Notendrucks in wichtigen Wallfahrtsorten oder an Knotenpunkten von Pilgerrouten entstanden, in Städten mit internationalem Profil wie Rom, Venedig und Lyon, wo sich potentielle Kunden mehr oder weniger regelmäßig einfanden. Obwohl sich der Notendruck in den 1540er Jahren in Spanien etablierte, hatte das Land nie genügend Mittel, um Noten in beträchtlicher Zahl regelmäßig zu veröffentlichen, und beschränkte sich gewöhnlich auf die eigenen Märkte, zu denen im 16. Jahrhundert in zunehmenden Maße auch die Neue Welt gehörte. In allen größeren kirchlichen Institutionen der Halbinsel, von Kathedralen über Stiftskirchen bis hin zu Pfarrkirchen, von Kapellen des Königs oder des Adels bis hin zu Klöstern, herrschte allerdings zu dieser Zeit eine ungewöhnlich rege Nachfrage nach Noten. Der Erweiterung musikalischer Ressourcen förderlich war die

Reorganisation, die auf die Reformen um die Jahrhundertmitte im Anschluss an das Trienter Konzil folgte, sowie jene Neuerungen, die ein halbes Jahrhundert zuvor während der Regierungszeit des katholischen Königspaares Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragon in die Wege geleitet worden waren. Höhere Einnahmen und eine Neuaufteilung der kirchlichen Pfründen förderten diese Expansion: Die Pfründen der Kathedralen waren geteilt worden, um die wachsende Zahl von Sängern und Instrumentalisten zu versorgen, die man für eine feierliche Gestaltung der Gottesdienste für notwendig hielt. Es überrascht nicht, dass das 16. Jahrhundert schließlich als Goldenes Zeitalter (*siglo de oro*) der spanischen Polyphonie bezeichnet wurde. Nie hatte die Kirche in den spanischen Königreichen so viel polyphone Musik benötigt, und nie hatte sie so großzügig für die entsprechenden musikalischen Ressourcen zu ihrer Aufführung gesorgt.

Zwei der führenden Figuren dieser Zeit, wenn auch heute im Schatten des berühmten Tomás Luis de Victoria, waren Francisco Guerrero und Alonso Lobo, sein Nachfolger als *maestro di capilla*. **Francisco Guerrero** war an der Kathedrale von Sevilla, einer der am besten ausgestatteten musikalischen Einrichtungen der Halbinsel, von 1542 bis zu seinem Tod fünfzig Jahre später tätig, erst als Altist, dann als Assistent des lange Zeit aktiven *maestro di capilla* Pedro Fernández und von 1574 dann schließlich selbst als Kapellmeister. 1555 veröffentlichte er in Sevilla eine Sammlung mit Motetten (*Sacrae cantiones*), doch da der Notendruck längerfristig in der Stadt nicht Fuß fassen konnte, ließ er weitere Bände seiner Werke, zum Teil auf Risiko des Domkapitels Sevilla, in den großen Zentren des Notendrucks Rom und Venedig veröffentlichen. Von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an hatte Guerrero in Sevilla mehr als genügend musikalische Ressourcen zur Verfügung, um mehrstimmige Stücke komponieren zu können und aufführen zu lassen, so seine Vertonung von *Duo Seraphim* für zwölf Stimmen, die sich auf drei Chöre verteilen. Dieses eindrucksvolle Werk, das zum ersten Mal 1589 in Venedig im Druck erschien, lässt im Vokalsatz sein Gespür für eine kontrastreiche, doch ausgeglichene räumliche Wirkung erkennen. Die Motette *Ave Virgo sanctissima* ist in kleinerem Maßstab angelegt, gehörte jedoch zweifellos zu seinen bekanntesten Werken. Der Text verweist auf die

damals umstrittene Lehre von der unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria; der in den Oberstimmen deutlich zu hörende Kanon gibt dem Werk eine außergewöhnliche Schönheit, und Géry de Ghersem und Juan Esquivel verwendeten die Motette als Modell für Parodiemessen.

Der Druck von Guerreros Musik in Zentren außerhalb Spaniens – nicht nur Venedig und Rom, sondern auch Paris, Leuven und später Nürnberg – trug in erheblichem Maße zu ihrer Verbreitung im Europa der Gegenreformation bei. Der Band mit Messen und Motetten, den **Alonso Lobo**, Guerreros Assistent und wenig später sein Nachfolger als Kapellmeister in Sevilla (1604–17), 1602 in Madrid veröffentlichte, fand in Ländern außerhalb Spaniens eine weniger rege Nachfrage, wurde jedoch von kirchlichen Institutionen innerhalb der gesamten iberischen Welt erworben. Seine Trauermotette *Versa est in luctum*, 1598 für die Exequien Philipps II. geschrieben, ist eine der eindringlichsten und bewegendsten polyphonen Kompositionen des Goldenen Zeitalters. Die Dissonanzen, die Lobos bedachtsam in dem sechsstimmigen kontrapunktischen Gefüge verteilt, vermitteln ein Gefühl inneren Weinens und Verlusts, das die in Hiobs Worten angelegte Verzweiflung treffend zum Ausdruck bringt. Seine Vertonung der *Lamentationes* für die erste Lesung am Karsamstag ist in einer Kopie aus dem 18. Jahrhundert in der Kathedrale von Sevilla erhalten; die Verse aus Jeremias Klagegedichten sind hier in einem fast rezitierenden Stil vertont, während die gegen sie abgesetzten Buchstaben des hebräischen Alphabets *Heth*, *Teth* und *Jod* eine getragene, von Melismen durchsetzte Polyphonie aufweisen. Diese Interjektionen dienen als Momente der Ruhe und Kontemplation, und das Ganze wird umrahmt von den bogenförmigen Phrasen der Anfangs- und Schlussabschnitte.

Tomás Luis de Victorias Vertonung des Textes einer weiteren Lamentation, *O vos omnes*, ist eine gleichermaßen getragene und dramatische Verschmelzung aus deklamatorischem und meditativem Stil. Victoria verbrachte die überwiegende Zeit seines Schaffens in Rom und kehrte dann nach Spanien zurück, wo er in seinen letzten Lebensjahren in Madrid als Kaplan der verwitweten Kaiserin Maria, der Schwester Philipps II., und Leiter der Klosterkapelle tätig war.

Wie Guerrerros Musik wurden auch Victorias Kompositionen hauptsächlich außerhalb Spaniens veröffentlicht, fanden große Verbreitung und gehörten bald zum festen Repertoire der Musik, die in den spanischen Kathedralen – bis weit ins 18. Jahrhundert hinein – aufgeführt wurde. Victorias Vertonung der Antiphon für das Fest des Heiligen Jakobus, *O lux et decus Hispaniae*, stützt sich, in ähnlicher Weise wie Guerrerros *Ave Virgo sanctissima*, auf einen Kanon in den Oberstimmen, der das Gefüge luftig und weiträumig wirken lässt.

Philippe Rogier wurde in Arras geboren und kam als Chorknabe nach Spanien, wo er den Rest seines Lebens im Dienst der Königlichen Kapelle in Madrid verbrachte, reiste jedoch nach Flandern zurück, um Chorknaben anzuwerben, und erhielt, auf Geheiß des König, verschiedene Pfründen in den Niederlanden. Seine Vertonung von *Salva nos, Domine* ist kurz und prägnant und vermittelt trotz der Abschiedsworte eine optimistische Stimmung. Rogier betraute bei seinem Tod seinen Stellvertreter Ghersem mit der Veröffentlichung seiner Messen und hinterließ ihm auch eine reiche Sammlung mit Musik, die von ihm selbst oder anderen Komponisten stammte, darunter Giaches de Wert, Ruggiero Giovannelli und die Gabrieli. Der überwiegende Teil seiner eigenen Kompositionen ging verloren; fast zweihundertfünfzig Werke, gedruckt oder als Manuskript, sind im Katalog der reichhaltigen Musikbibliothek **Johanns IV. von Portugal** verzeichnet, der selbst komponierte und ein passionierter Musiksammler war. Johanns Begeisterung für den *stile antico* des Goldenen Zeitalters schimmert durch seine schlichte, doch inspirierte Vertonung von *Crux fidelis*. Diese inzwischen als konservativ geltende musikalische Sprache hatte in der zu später Blüte gelangten portugiesischen Schule neuen Auftrieb erfahren, als deren herausragender Vertreter wohl **Manuel Cardoso** zu nennen ist. Viele von Cardosos Werken, darunter auch die kontrapunktisch reiche Motette *Non mortui qui sunt in inferno*, wurden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Lissabon gedruckt.

Es dürfte außer Zweifel stehen, dass viele dieser ‚Klassiker‘ des Goldenen Zeitalters entlang des Pilgerweges nach Santiago in die Kathedralen, Kirchen und Klöster gelangten und dort aufgeführt wurden. Diese Route deckte sich zuweilen mit einem der Haupt-

vertriebswege für den Buchhandel. Als der Notendruck aufkam, war die Verbreitung des musikalischen Repertoires in alle Gegenden der iberischen Halbinsel nicht mehr von den Reisen einzelner Pilger abhängig, wenngleich diese auf ihrer Wanderung zum Altar des Heiligen Jakobus und zum Marienheiligtum in Montserrat auch weiterhin ihre eigene Musik mitbrachten. Die Begegnung von Menschen verschiedener Nationen, die auf der Suche nach spiritueller Erfüllung waren, bot auf diesen Reisen manche Gelegenheit zu kulturellem und geschäftlichem Austausch, ebenso zum Musizieren, sei es zur Andacht oder schlicht zum Vergnügen.





Santiago a cappella

1 **Mariam Matrem Virginem** Llibre Vermell

Mariam Matrem Virginem, atollite.

Ihesum Christum, extollite concorditer.

Maria, saeculi asilum, defende nos.
Ihesu, tutum refugium, exaudi nos.
Iam estis nos totaliter diffugium,
totum mundi confugium realiter.

Ihesu, suprema bonitas verissima.
Maria, dulcis pietas gratissima.
Amplissima conformiter sit caritas
ad nos quos pellit vanitas enormiter.

Maria, facta saeculis salvatio.
Ihesu, damnati hominis redemptio.
Pugnare quem viriliter per famulis
percussis duris iaculis atrociter.

2 **Ave Virgo sanctissima** Guerrero

Ave Virgo sanctissima,

Dei Mater piissima,
maris stella clarissima.

Salve, semper gloriosa,
margarita pretiosa,
sicut liliium formosa,
nitens, olens velut rosa.

Mariam Matrem Virginem

Praise and extol the Virgin Mother Mary;

praise Jesus Christ with all your hearts.

Mary, sanctuary of the ages, protect us.
Jesus, our secure refuge, hear us.
Truly you are now so safe a refuge
for us, all scattered abroad.

Jesus, supreme good, source of all truth,
Mary, most beloved sweet goodness,
may your charity be as ample as the vanity
which oppresses us so greatly.

Mary, made the salvation of the ages,
and Jesus, redeemer of the damned,
both fight staunchly for their servants
buffeted cruelly by hard blows.

Ave Virgo sanctissima

Hail, Holy Virgin,
most blessed Mother of God,
bright star of the sea.

Hail, ever glorious,
precious pearl,
beautiful as the lily,
shining and giving perfume like the rose.

Mariam Matrem Virginem

*Exaltez Marie, mère et vierge,
exaltez Jésus Christ, de vos cœurs unis !*

Marie, asile du monde, protége-nous,
Jésus, abri certain, écoute-nous.
Vous êtes un refuge, en vérité,
un port de salut pour l'humanité.

Jésus, bonté suprême et sûre,
Marie, douce dévotion pleine de grâce,
comblez-nous de votre charité
en la même démesure que nous opprime la vanité.

Marie, salut des générations,
Jésus, racheteur d'hommes perdus,
combattez pour vos serviteurs
celui qui les frappe de si durs malheurs !

Ave Virgo sanctissima

Je te salue, Vierge très sainte,
Mère de Dieu, très pieuse,
Mère de l'humanité, resplendissante.

Je te salue toujours glorieuse,
perle précieuse,
belle comme le lis,
tendre et odorante comme la rose.

Mariam Matrem Virginem

*Der Mutter und Jungfrau Maria lobsingt.
Jesum Christum preist einträchtig alle.*

Maria, Zuflucht der Welt, beschütze uns.
Jesus, unser aller Hort, erhöhe uns.
Für uns, die wir völlig verloren sind,
seid ihr wahrhaftig die Zuflucht,

Jesus, höchste und wahre Güte,
Maria, zärtliches und gütiges Erbarmen,
ebenso grenzenlos sei eure Liebe zu uns,
die eitler Wahn so sehr bedrängt.

Maria, die für alle die Rettung wurde,
Jesus, die Erlösung für die Verdammten,
beide kämpfen standhaft für ihre Diener,
die schwere Hiebe und Schläge erdulden.

Ave Virgo sanctissima

Sei begrüßt, heilige Jungfrau,
tugendhafte Mutter Gottes,
leuchtender Stern des Meeres.

Sei begrüßt, ewig Ruhmreiche,
kostbare Perle
schön wie die Lilie,
glänzend und duftend wie die Rose.

3 **Lamentationes Ieremiae Prophetae** Lobo

De Lamentatione Ieremiae Prophetae.

Heth

Misericordiae Domini quia non sumus consumpti,
quia non defecerunt miserationes eius.

Heth

Novi diluculo, multa est fides tua.

Heth

Pars mea Dominus, dixit anima mea: propterea
expectabo eum.

Teth

Bonus est Dominus sperantibus in eum, animae
quaerenti illum.

Teth

Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei.

Teth

Bonum est viro cum portaverit iugum ab adolescentia
sua.

Iod

Sedebit solitarius, et tacebit: quia levavit super se.

Iod

Ponet in pulvere os suum, si forte sit spes.

Iod

Dabit percipienti se maxillam, saturabitur opprobriis.
Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Lamentations 3:22-30

4 **Crux fidelis** John IV

Crux fidelis, inter omnes

arbor una nobilis:

nulla silva talem profert,
fronde, flore, germine.

Dulce lignum, dulces clavos,
dulce pondus sustinet.

5 **O lux et decus Hispaniae** Victoria

O lux et decus Hispaniae, sanctissime Jacobe,
qui inter apostolos primatum tenes,
primus eorum martyrio laureatus.

Alleluia.

Lamentationes Ieremiae Prophetae

From the Lamentations of Jeremiah the prophet.

Heth

It is of the Lord's mercies that we are not consumed,
because his compassions fail not.

Heth

They are new every morning: great is thy faithfulness.

Heth

The Lord is my portion, saith my soul; therefore will I
hope in him.

Teth

The Lord is good unto them that wait for him, to the soul
that seeketh him.

Teth

It is good that a man should quietly wait for the salvation
of the Lord.

Teth

It is good for a man that he bear the yoke in his youth.

Jod

He sitteth alone and keepeth silence, because he hath
borne it upon him.

Jod

He putteth his mouth in the dust; if so be there may be
hope.

Jod

He giveth his cheek to him that smiteth him: he is filled
full with reproach.

Jerusalem, return to the Lord thy God.

Crux fidelis

Faithful Cross, among all others

the one tree most noble:

no forest ever yielded an equal
in leaf, flower and seed.

Sweet wood, sweet nails
bear a precious burden.

O lux et decus Hispaniae

O light and grace of Spain, most Holy James,
you who hold primacy among the Apostles,
the first of them to win the martyr's crown.

Alleluia.

Lamentationes Ieremiae Prophetae

Extrait des lamentations du Prophète Jérémie.

Heth

Grâce à la miséricorde de l'Éternel, nous n'avons pas été consumés, car ses compassions ne sont pas à leur terme.

Heth

Elle se renouvellent chaque matin ; oh ! que ta fidélité est grande !

Heth

L'Éternel est mon partage, dit mon âme ; c'est pourquoi je veux espérer en Lui.

Teth

L'Éternel a de la bonté pour qui espère en Lui, pour l'âme qui le cherche.

Teth

Il est bon d'attendre en silence le secours de l'Éternel.

Teth

Il est bon pour l'homme de porter le joug dans sa jeunesse.

Jod

Il se tiendra solitaire et silencieux parce que l'Éternel le lui impose.

Jod

Il mettra sa bouche dans la poussière, sans perdre toute espérance.

Jod

Il présentera sa joue à celui qui le frappe. Il se rassasiera d'opprobres.

Jérusalem, revenez à l'Éternel.

Crux fidelis

Croix fidèle, entre tous

seul arbre noble :

nulle forêt n'en produit de pareil

en feuillage, fleurs et fruits,

Doux bois, tendres clous,

soutenant un doux fardeau.

O lux et decus Hispaniae

O lumière et joyau de l'Espagne, très saint Jacques,

toi, le premier parmi les apôtres,

et le premier couronné par le martyr.

Alléluia.

Lamentationes Ieremiae Prophetae

Aus den Klagegeden des Propheten Jeremias.

Heth

Die Güte des Herrn ist es, dass wir nicht ganz aufgegeben wurden, denn seine Barmherzigkeit hat noch kein Ende.

Heth

Sie ist alle Morgen neu, deine Treue ist groß.

Heth

Der Herr ist mein Teil, sagt meine Seele; darum will ich auf ihn hoffen.

Teth

Der Herr ist gut zu denen, die auf ihn hoffen, und zu der Seele, die nach ihm fragt.

Teth

Es ist gut, geduldig auf die Hilfe des Herrn zu warten.

Teth

Es ist gut für einen Mann, das Joch von Jugend an zu tragen.

lod

Er sitze einsam und schweige, weil er es ihm auferlegt hat.

lod

Er lege seinen Mund in den Staub, vielleicht gibt es Hoffnung.

lod

Er biete dem, der ihn schlägt, die Backe dar und lasse sich mit Schmach sättigen.

Jerusalem, kehre zu Gott, deinem Herrn, zurück.

Crux fidelis

Treues Kreuz, unter allen Bäumen

der einzig edle Baum:

kein Wald hat je einen Baum hervorgebracht,

der an Laub, Blüten und Samen dir gleichkäme.

Das süße Holz, die süßen Nägel

tragen eine süße Last.

O lux et decus Hispaniae

O Licht und Zierde Spaniens, sehr heiliger Jakobus,

der du unter den Aposteln die erste Stelle einnimmst,

als erster den Lorbeerkranz des Märtyrers nahmst.

Alleluia.

6 O vos omnes Victoria

O vos omnes qui transitis per viam,
attendite et videte
si est dolor similis sicut dolor meus.
Attendite, universi populi, et videte dolorem meum,
si est dolor similis sicut dolor meus.

Lamentations 1:12

7 Duo Seraphim Guerrero

Duo Seraphim clamabant alter ad alterum:
Sanctus Dominus Deus Sabaoth:
plena est omnis terra gloria eius.
Tres sunt qui testimonium dant in caelo:
Pater, Verbum, et Spiritus Sanctus:
et hi tres unum sunt.
Sanctus Dominus Deus Sabaoth:
plena est omnis terra gloria eius.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:
plena est omnis terra gloria eius.
Amen.

8 Versa est in luctum Lobo

Versa est in luctum cithara mea,
et organum meum in vocem flentium.
Parce mihi Domine,
nihil enim sunt dies mei.
Job 30:31; 7:16

9 Non mortui qui sunt in inferno Cardoso

Non mortui qui sunt in inferno,
quorum spiritus acceptus est a visceribus suis,
dabunt honorem et iustificationem Domino:
sed anima quae tristis est super magnitudine mali,
et incedit curva et infirma,
dat tibi gloriam et iustitiam Domino.
Baruch 2:17-18

10 Salva nos, Domine Rogier

Salva nos, Domine, vigilantes,
custodi nos dormientes,
ut vigilemus cum Christo,
et requiescamus in pace.

O vos omnes

All ye that pass by,
behold and see
if there be any sorrow like unto my sorrow.
Behold all people and see my sorrow,
if there be any sorrow like unto my sorrow.

Duo Seraphim

Two Seraphs cried out one to the other:
Holy Lord, God of Sabaoth,
all the earth is full of his glory.
They are three who give testimony in heaven:
Father, Word and Holy Spirit:
and these three are one.
Holy Lord, God of Sabaoth,
all the earth is full of his glory.
Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Spirit: all the earth is full of his glory.
Amen.

Versa est in luctum

My harp is turned to mourning
and my organ into the voice of them that weep.
Spare me, Lord,
for my days are vanity.

Non mortui qui sunt in inferno

The dead that are in the graves,
whose souls are taken from their bodies,
will give unto the Lord neither praise nor righteousness,
but the soul that is greatly vexed,
which goeth stooping and feeble,
will give thee praise and righteousness, O Lord.

Salva nos, Domine

Save us, O Lord, when we wake,
guard us when we sleep,
that we may watch with Christ
and rest in peace.

O vos omnes

Ô vous tous qui passez par le chemin,
prêtez attention et voyez
s'il est douleur semblable à ma douleur.
Regardez, peuples de l'univers, et voyez ma douleur,
s'il est douleur semblable à ma douleur.

Duo Seraphim

Deux Séraphins criaient l'un à l'autre
saint, saint, saint, Seigneur Dieu Sabaoth.
Toute la terre est pleine de sa gloire,
il sont trois qui portent témoignage au ciel :
le Père, le Verbe, et l'Ésprit Saint,
et ces trois-là ne sont qu'un.
Saint, saint, saint, Seigneur Dieu Sabaoth.
Toute la terre est pleine de sa gloire.
Gloire au Père, au Fils, et au Saint Esprit :
toute la terre est pleine de sa gloire.
Amen.

Versa est in luctum

Ma harpe est accordée au deuil,
ma musique accompagne la voix de ceux qui pleurent.
Épargnez-moi, Seigneur,
car mes jours ne valent rien.

Non mortui qui sunt in inferno

Ce ne sont pas les morts qui sont en enfer,
dont l'esprit fut enlevé de leurs entrailles,
qui rendent honneur et justice au Seigneur :
mais l'âme triste de la grandeur de ses maux,
allant courbée et abattue,
qui te rend gloire et justice, Seigneur.

Salva nos, Domine

Sauve-nous, Seigneur,
garde-nous en éveil et au sommeil,
que nous veillions en Christ,
et dormions en paix.

O vos omnes

O ihr alle, die ihr vorübergeht,
schau doch und seht, ob ein Schmerz
so groß wie mein Schmerz ist.
Ihr alle schaut und seht, ob ein Schmerz
so groß wie mein Schmerz ist.

Duo Seraphim

Zwei Engel riefen laut einander zu:
Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth,
die ganze Welt ist von seinem Ruhm erfüllt.
Drei sind es, die im Himmel Zeugnis geben:
Der Vater, das Wort und der Heilige Geist,
und diese drei sind eins.
Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth,
die ganze Welt ist von seinem Ruhm erfüllt.
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist:
Die ganze Welt ist von seinem Ruhm erfüllt.
Amen.

Versa est in luctum

Meine Harfe ist zu einer Klage geworden,
und meine Flöte zu lautem Weinen.
Verschone mich, Herr,
denn meine Tage sind nichts.

Non mortui qui sunt in inferno

Nicht die Toten, die in der Hölle sind,
aus deren Leib der Atem genommen wurde,
preisen den Ruhm und die Gerechtigkeit des Herrn.
Sondern die Seele, die ihre Sünden beklagt
und gebeugt und matt einhergeht,
preist deinen Ruhm und deine Gerechtigkeit, Herr.

Salva nos, Domine

Errette uns, Herr, wenn wir wachen,
beschütze uns, wenn wir schlafen,
auf dass wir mit Christus wachen
und in Frieden ruhen mögen.

