



Claudio Monteverdi (1567-1643)

## VESPRO DELLA BEATA VERGINE

### CD 1

1		Invitatorium: versiculum et responsorium <b>Deus in adjutorium</b>	RB	2'21
2		Psalmus <b>Dixit Dominus</b>		8'06
3		Concerto <b>Nigra sum</b>	EGT	4'00
4		Psalmus <b>Laudate Pueri</b>		6'28
5		Concerto <b>Pulchra es</b>	CS, PD	3'57
6		Psalmus <b>Lætatus sum</b>		7'02
7		Concerto <b>Duo seraphim</b>	EMG, ZW, AR	6'14
8		Psalmus <b>Nisi Dominus</b>		5'28
9		Concerto <b>Audi, cælum</b>	ZW, EGT	9'23

### CD 2

1		Psalmus <b>Lauda Jerusalem</b>		4'11
2		Antiphona <b>Sancta Maria, succurre miseris</b> SV 328 <i>(Promptuarium musicum, 1627)</i>	CS, PD, LR	4'37
3		<b>Sonata a 8 sopra Sancta Maria</b>		6'28
4		Hymnus <b>Ave maris stella</b>		9'28
5		Magnificat <b>Magnificat anima mea dominum</b>	PD	0'53
6		<b>Et exultavit</b>	EGT, ZW	1'13

7		<b>Quia respexit</b>		2'18
8		<b>Quia fecit</b>	EB, NB	1'14
9		<b>Et misericordia</b>		3'11
10		<b>Fecit potentiam</b>	LR	0'51
11		<b>Deposuit</b>		2'31
12		<b>Esurientes</b>		1'40
13		<b>Suscepit Israel</b>	CS, PD	1'29
14		<b>Sicut locutus est</b>		1'05
15		<b>Gloria Patri</b>	EGT, ZW	2'36
16		<b>Sicut erat</b>		2'22
17		Conclusio: versiculum et responsorium <b>Domine, exaudi orationem meam</b>	RB	3'32

## PYGMALION, RAPHAËL PICHON

### Solistes

*Sopranos* : Céline Scheen (CS), Perrine Devillers (PD)

*Mezzo-soprano* : Lucile Richardot (LR)

*Tenors* : Emiliano Gonzalez Toro (EGT), Zachary Wilder (ZW), Antonin Rondepierre (AR)

*Basses* : Étienne Bazola (EB), Nicolas Brooymans (NB), Renaud Brès (RB)

## **PYGMALION, RAPHAËL PICHON**

- Sopranos* Marie Albert, Caroline Arnaud, Cécile Dalmon,  
Anne-Emmanuelle Davy, Perrine Devillers,  
Annie Dufresne, Alice Focroulle, Ellen Giacone,  
Nadia Lavoyer, Marie Planinsek,  
Virginie Thomas, Mailys de Villoutreys
- Mezzo-sopranos* Anaïs Bertrand, Anne-Lou Bissières, Anouk Defontenay,  
Marie Favier, Paul Figuier, Tobias Knaus,  
Yann Rolland, Clémence Vidal
- Tenors* Camillo Angarita, Tarik Bouselma, Martin Candela,  
Constantin Goubet, Guillaume Guttiérrez, Vincent Laloy,  
Randol Rodriguez, Ryan Veillet, Baltazar Zúñiga
- Basses* Jean-Baptiste Alcouffe, Frédéric Bourreau,  
Renaud Brès, Sorin Dumitrascu,  
Jean-Michel Durang, Guillaume Olry, Louis-Pierre Patron,  
Pierre Virly, Emmanuel Vistoroky

*Violins* Sophie Gent, Louis Creac'h  
*Viols* Lucile Boulanger, Salomé Gasselín, Joshua Cheatham  
*Cello* Antoine Touche  
*Double basses* Thomas de Pierrefeu, Hugo Abraham  
*Recorders* Julien Martin, Marine Sablonnière  
*Dulcian & Recorder* Evolène Kiener  
*Cornetts* Emmanuel Mure, Lambert Colson, Gustavo Gargiulo, Adrien Mabire\*  
*Sakbuts* Simen Van Mechelen, Stéphane Muller, Franck Poitrineau  
*Theorbos & Tiorbino* Miguel Henry, Thibaut Roussel, Diego Salamanca  
*Harps* Angélique Mauillon, Marie-Domitille Murez  
*Harpsichord* Ronan Khalil, Marouan Mankar-Bennis\*  
*Organ & harpsichord* Pierre Gallon\*

\* *Nisi Dominus* (CD1, 8) & *Sonata a 8 sopra Sancta Maria* (CD2, 3)





DE sa prime jeunesse jusqu'à sa mort, Claudio Monteverdi a perpétuellement produit de la musique liturgique pour les chapelles, tant ecclésiastiques que princières, des trois cités où il a vécu : Crémone, Mantoue et Venise. Pourtant, seules trois publications témoignent de cette considérable activité. Entre les humbles *Sacræ Cantionculæ* crémonaises de 1582 et la monumentale *Selva morale* vénitienne de 1640, un joyau mantouan resplendit avec un éclat particulier : le recueil de 1610, qui réunit la *Missa in illo tempore* et le *Vespro della Beata Vergine*.

## Les fastes musicaux, sacrés et profanes, de la cour de Mantoue

De 1590 à 1612, Monteverdi est à la cour de Mantoue, au service du duc Vincenzo Gonzaga (1562-1612). Cette personnalité flamboyante, grand chef militaire, habile diplomate et esthète raffiné, a hérité de son père Guglielmo une véritable passion pour la musique. Dans son *Palazzo ducale*, il entretient deux institutions pour lesquelles il engage les meilleurs musiciens d'Italie. La principale est la *Cappella ducale*, chargée de la *musica da camera*, produisant et exécutant madrigaux, *sonate* et *canzoni*, compositions de circonstance (pour les noces, visites des dignitaires étrangers, etc.), divertissements, *balli* et *balletti*, *intermedi* théâtraux et bientôt opéras. Monteverdi gravira tous les échelons de cette chapelle : engagé comme simple ténor et *suonatore di vivuola* (violiste), il a rapidement charge de compositeur et accède en 1602 au titre de *Maestro della Musica*. L'autre institution, moins fastueuse, n'a qu'une fonction strictement liturgique : la chapelle religieuse de la basilique palatine *Santa Barbara*. Érigé par Giovan Battista Bertani au cœur du palais labyrinthique en 1561, élevé au rang d'église collégiale en 1564, l'édifice est consacré en 1565. D'éminents théologiens ont été chargés par le Duc d'élaborer un bréviaire, un diurnal et un missel. Un rituel propre à Santa Barbara est ainsi formé, que le Pape approuve en 1583. Dès sa consécration, l'église est dotée d'un orgue remarquable, du facteur Graziadio Antegnati. Il est placé sur une tribune élevée, sous la voûte centrale, et fait face à un balcon, la *cantoria*, destiné aux chantres et aux instrumentistes. Cette disposition symétrique, à la fois confortable et acoustiquement optimale, est propice à l'exécution des musiques polychorales et concertantes. Dès sa fondation, la direction de la *Cappella di Santa Barbara* est confiée au flamand Giaches de Wert. En 1592, il abandonne son poste pour raison de santé. Son successeur, Giacomo Gastoldi, devient officiellement *Maestro della Cappella* en 1596 et dirige l'institution jusqu'en 1608. Sa charge échoit ensuite à l'obscur Stefano Nascimbeni.



Même s'il n'est pas de charge officielle à la chapelle religieuse, Monteverdi, en tant que *Maestro della Musica*, doit régulièrement composer pour Santa Barbara. En effet, lors des grandes solennités, les musiciens de la cour sont appelés à rejoindre l'église pour interpréter des musiques festives, mêlant en nombre chanteurs et instrumentistes. Si la *Cappella di Santa Barbara* ne réunit, autour de son *Maestro* et de son organiste, que six à huit chantres, la *Cappella ducale*, en revanche, comprend alors une trentaine de membres. Monteverdi, secondé par son vice-maître de chapelle (Don Bassano Casola), dirige ainsi une quinzaine de chanteurs, parmi lesquels figurent plusieurs virtuoses célèbres : les ténors Francesco Rasi et Francesco Campagnolo, les sopranos Lucia et Isabetta Pelizzari, le castrat florentin Giovan Battista Scacchi, le contralto et compositeur Don Giulio Cardi... Par ailleurs, quatre clavecinistes et organistes (dont Giulio Cesare, le frère du compositeur), une harpiste (la célèbre Lucretia Urbana, d'origine napolitaine), trois luthistes et guitaristes, une bande de huit violons (où apparaissent le virtuose de confession juive Salomone Rossi *Ebreo*, mais aussi le beau-père de Monteverdi, Giacomo Cattaneo) et au moins cinq instrumentistes à vent (jouant cornets, trombones et flûtes à bec) sont régulièrement employés.

## Une publication énigmatique

Vingt ans après l'arrivée de Monteverdi à Mantoue, en septembre 1610, l'imprimeur Ricciardo Amadino publie à Venise le seul recueil témoignant de l'activité religieuse du compositeur auprès des Gonzague. Il comprend deux cycles de compositions liturgiques, aux styles et aux destinations distincts : une messe polyphonique *da cappella* à six voix (la *Missa in illo tempore*) et quatorze compositions pour les vêpres, dont le titre aujourd'hui usuel (*Vespro della Beata Vergine*) n'apparaît en fait que dans l'unique partie séparée de basse continue.

Si plusieurs exécutions de la *Missa in illo tempore* sont documentées, aucun témoignage n'évoque celles de "Vêpres de la Sainte Vierge". Pour certains, le *Vespro* de 1610 aurait été créé pour les noces du prince héritier, Francesco Gonzaga, en 1608. D'autres évoquent plutôt le baptême, en 1609, de sa fille Maria, dont le prénom s'accorde avec la destination mariale du recueil. Voici une quarantaine d'années, Graham Dixon et Paola Bessuti ont soutenu l'idée que ces musiques n'auraient pas été destinées à l'une des sept fêtes du calendrier liturgique dédiées à la Bienheureuse Vierge Marie, mais plutôt à celles de la "vierge martyre" Sainte Barbe (*Santa Barbara*). Celles-ci étaient célébrées avec fastes les 22 avril et 4 décembre de chaque année en l'église du palais. Aucune de ces hypothèses n'a jamais

été confirmée, mais une autre, plus probable, doit être avancée. L'hétérogénéité du *Vespro*, tant stylistique, formelle que modale, fait douter que ses cinq psaumes, son hymne *Ave Maris Stella* et ses deux versions du *Magnificat* (avec ou sans instruments concertants) puissent former un cycle cohérent, conçu pour un office de vêpres déterminé. Il est donc probable que, sous l'apparence d'une "œuvre" intitulée *Vespro della Beata Vergine*, Monteverdi ait simplement fait imprimer une anthologie de pièces vespérales, composées isolément en différentes occasions, pour les mettre à disposition des musiciens des chapelles "tant ecclésiastiques que princières" (ainsi que l'évoque le frontispice). Ceux-ci auraient alors toute latitude pour puiser dans ce recueil les compositions convenables, suivant les nécessités du calendrier liturgique et les forces à leur disposition.

## Un chef-d'œuvre protéiforme et visionnaire

Le recueil de 1610 a été imprimé avec un soin et une minutie de détails inhabituels. Il est constitué de sept volumes séparés où sont disséminées toutes les parties vocales et instrumentales. S'y ajoute une partie de *bassus generalis* spécifiquement destinée à l'orgue, dont Monteverdi précise même la registration dans ses deux versions du *Magnificat*. Ces parties séparées sont élaborées de telle manière qu'elles induisent une exécution spatialisée en double chœur autour d'un orgue unique, ce qui correspond exactement aux spécificités architecturales de Santa Barbara. Elles semblent également destiner ces pièces à un ensemble de chanteurs et d'instrumentistes solistes : en témoigne l'écriture virtuose des voix et des instruments, en particulier dans le *Dixit Dominus*, le *Lætatus* et le *Laudate Pueri* (que Monteverdi intitule "à huit voix seules avec l'orgue").

Chaque partie vocale contient une dédicace au pape Paul V Borghese. Malgré cet hommage romain dans une édition vénitienne, le contenu du recueil demeure spécifiquement mantouan, comme l'atteste le réemploi de la célèbre *toccatto* introductive de *L'Orfeo*. Cette fanfare, véritable emblème sonore des Gonzague, ouvrait le premier opéra de Monteverdi lors de sa création à Mantoue, en 1607. Trois ans plus tard, elle accompagne la psalmodie *recto tono* du *versiculus* d'introduction des vêpres (*Deus in adiutorium*), à la manière d'une somptueuse enluminure.

Le *Vespro* comprend deux genres de compositions : des polyphonies contrapuntiques (les cinq psaumes, l'hymne *Ave Maris Stella* et les deux versions du *Magnificat*) et des *concerti sacri*, ou motets de solistes, sans doute destinés à se substituer à la reprise des antennes grégoriennes après les psaumes.

Les polyphonies, quoique d'apparences diverses, adoptent toutes une même technique d'écriture : le contrepoint sur *cantus firmus*. Ce choix est une véritable gageure, car les mélodies de référence (les *cantus firmi*) sont, pour la plupart, de simples formules de psalmodie emplies de fastidieuses "cordes de récitation". Monteverdi revisite cette pratique millénaire en lui offrant un habillage polyphonique renouvelé : la déclamation psalmodique peut être généralisée à toutes les voix (*Dixit Dominus*), ou traitée en imitation, voire en style concertant, voix et instruments dialoguant suivant diverses combinaisons.

Face à ces denses polyphonies contrapuntiques, les *concerti sacri* introduisent un style nouveau, inspiré des répertoires profanes, en particulier théâtraux. Le compositeur s'éloigne du modèle des premiers motets de solistes de Ludovico Viadana (autre éminent musicien mantouan) : les *Cento Concerti ecclesiastici*, publiés à Venise en 1602. Dans le *Nigra sum* pour ténor solo et le *Pulchra es* pour deux sopranos, Monteverdi recourt au *stile rappresentativo* qu'il a forgé pour la scène. Il lui permet de mieux illustrer et servir l'expression des paroles, tirées du sensuel *Cantique des Cantiques*. L'héritage du style théâtral transparait encore dans le vertigineux trio de ténors *Duo seraphim*, dont la virtuosité paroxystique n'est pas sans parenté avec l'air du troisième acte de *L'Orfeo* ("*Possente spirito*"). Quoiqu'évoluant de la monodie jusqu'à la polyphonie à six voix, *Audi cælum* use d'un procédé également inhabituel à l'église, mais déjà courant au théâtre : dans la première partie de ce *concerto*, le récit du ténor est ponctué par un "écho" qui reprend certains fragments de mots pour offrir un nouveau sens aux paroles. Monteverdi avait déjà employé cette figure originale de rhétorique poético-musicale, tout aussi spectaculaire qu'évocatrice, dans l'ultime monologue d'Orfeo ("*Questi i campi di Tracia*").

## Le crépuscule mantouan

Peu après la publication du recueil, en octobre 1610, Monteverdi entreprend un voyage à Rome pour offrir au Pape un exemplaire de l'ouvrage qu'il vient de lui dédier. Il souhaite obtenir du Souverain Pontife une bourse d'études pour son fils Francesco, qu'il voudrait faire entrer au séminaire du Vatican. Sans doute espère-t-il aussi obtenir un nouvel emploi auprès du Saint-Siège, ses fonctions mantouanes lui paraissant d'autant plus pénibles que ses rentes et salaires tardent toujours à lui être versés. Tous les espoirs du compositeur sont finalement déçus : la bourse pour son fils n'est pas attribuée et aucun poste ne lui est finalement proposé.

La messe et les vêpres de 1610 comptent parmi les derniers chefs-d'œuvre mantouans de Monteverdi. Dans une lettre datée du 26 mars 1611, le musicien déclare au cardinal Ferdinando Gonzaga qu'il est affairé à la composition un *Dixit Dominus* à huit voix, un motet à deux voix "pour l'élévation" et un autre à cinq voix "pour la Bienheureuse Vierge Marie". Le 18 février 1612, le duc Vincenzo meurt. Son fils aîné, Francesco, lui succède et congédie bientôt Monteverdi. Un an plus tard, le compositeur s'installe à Venise. Il succède à Giulio Cesare Martinengo au poste le plus convoité toute la péninsule : celui de *Maestro di Cappella della Serenissima Repubblica di Venezia*, exerçant désormais son art dans la somptueuse *Basilica di San Marco*, trente années durant, jusqu'à sa mort en 1643.

DENIS MORRIER



*Jean-Clément Guez est le recteur de la cathédrale Saint-André de Bordeaux. Il a accueilli à plusieurs reprises Pygmalion pour des Vêpres de Monteverdi dans des versions spatialisées et mises en lumière. Discussion à bâtons rompus autour de ce chef-d'œuvre de Monteverdi...*

**Jean-Clément Guez** : Les *Vêpres de la Vierge* fascinent. Cela se voit à la discographie pléthorique et pourtant, cette œuvre n'était pas destinée à avoir une telle postérité. Pourquoi attire-t-elle autant et pourquoi donne-t-elle naissance à autant d'appropriations ? Est-ce dans son aspect d'assemblage de mosaïques qui scintillent de toute part ?

**Raphaël Pichon** : Il me semble qu'il peut y avoir plusieurs éléments de réponse. Premièrement, Monteverdi est un homme de théâtre absolument unique. Il est celui qui, à l'époque, a les plus fortes intuitions, celui qui développe les outils les plus brillants et qui les met au service d'une science harmonique, rythmique et mélodique inégalée. Ce génie est bien évidemment présent dans ses œuvres narratives (madrigaux, opéras), mais il transparait également dans ses œuvres sacrées. Avec Monteverdi, on entre dans un monde plus narratif, plus sensible, plus didactique et plus humain. Je dirais ensuite qu'il y a dans les *Vêpres* un lien immémorial extrêmement fort à l'oralité. Monteverdi semble puiser dans un imaginaire sonore venu de la nuit des temps. Les *Vêpres* ont parfois affaire à l'antiphonie, prennent les contours de la musique maronite, d'un appel de muezzin... Il en résulte une forme d'universalité, un héritage commun qui se dessine autour du bassin méditerranéen et de ses traditions.

## La partition-carte des *Vêpres*

**J.-C. G.** : Les *Vêpres* ont été composées vers 1610 et, par leur expressivité et leur diversité, elles apparaissent plus que jamais d'une grande modernité. Il y a quelque chose de très émouvant à voir des interprètes actuels prendre un plaisir évident à jouer cette œuvre et à y projeter leurs rêveries d'un office italien du premier XVII<sup>e</sup> siècle.

**R. P. :** La partition est d'une précision, d'une horlogerie, d'une science (harmonique, architecturale, théologique...) extrême et pourtant elle nous laisse à nous, les interprètes, un véritable espace de récréation. Nous avons appris, grâce au travail des pionniers du baroque, à défiger la partition, écrite selon les conventions de l'époque. Néanmoins, il reste des questions auxquelles, par l'interprétation, nous devons répondre par des décisions artistiques majeures. Les *Vêpres* peuvent être jouées, par exemple, à un instrument par partie ou dans une version plus rutilante, plus chorale, plus massive. Par ailleurs, Monteverdi spécifie un certain nombre d'instruments obligés mais il reste énormément d'endroits où rien n'est indiqué : comment soutient-on et colore-t-on les voix ? Avec quels instruments ? Et, pour rentrer dans les détails, il faut également répondre à plusieurs interrogations quant à l'harmonie. La basse continue, qui conduit l'harmonie, est un narrateur extraordinaire car elle est capable de bouleverser totalement le sens d'un mot. Elle est aussi un puissant outil de symbolisme et de densité musicale.

Dans le *Duo seraphim*, au moment d'aborder le mystère de la Trinité et de sa traduction musicale, Monteverdi donne d'abord à entendre un accord de trois sons ("Tres sunt") avant de réunir les trois voix sur une note unique accompagnée uniquement d'une note fondamentale à la basse ("unum sunt"). Il n'y a pas de précisions de chiffrage : alors que fait-on ? Un accord majeur, mineur ? On ne fait pas entendre la tierce ? Les conséquences de tels micro-choix sont si importantes, pour le néophyte comme pour le connaisseur ! Cela a des conséquences infinies sur la perception du message. Cette partition est une carte qui se divise en de multiples espaces qu'il faut déchiffrer, appréhender pour découvrir l'infinie richesse de cette œuvre.

La question de la tonalité est également passionnante pour les *Vêpres*. Dans le *Lauda Jerusalem* ou le *Magnificat*, vous trouvez des tessitures peu habituelles car elles sont extrêmement tendues (notamment pour les voix aiguës). Un certain nombre d'usages à l'époque invitent les interprètes à utiliser les "*chiavette*", c'est-à-dire à transposer certains numéros d'une quarte inférieure. Mais, à mon sens, garder la tonalité originale dans le diapason italien haut de cette époque (440-465hz) décuple de manière sensible l'impact émotionnel, spirituel, physiologique de cette musique sur le public. Il y a un dépassement de soi par les interprètes qui est ressenti par celles et ceux qui les écoutent. Entendre le grand officiant et son écho dans le "Gloria Patri" du *Magnificat* chanter des *sol* aigus, c'est d'un immense lyrisme !

**J.-C. G. :** On a souvent soulevé la question de savoir si les *Vêpres* ont été pensées comme une œuvre en soi ou s'il s'agit d'une collection de plusieurs pièces indépendantes...

**R. P. :** À mon sens, il suffit d'entendre ou de lire cette œuvre pour en conclure qu'elle a été pensée comme un tout. Ce "Gloria" final dont je parlais tout à l'heure semble nous indiquer qu'il est là pour clôturer toute l'œuvre : ce n'est pas la doxologie du *Magnificat* mais celle de l'œuvre entière.

**J.-C. G. :** La manière moderne de recevoir et de donner les *Vêpres* comme un tout dit quelque chose de notre tempérament actuel. On a besoin de se plonger dans quelque chose d'un peu plus grand que nous. Existe-t-il des choses plus grandes que nos individualités sans cesse exaltées ? Oui ! Et les *Vêpres* en sont un fascinant exemple. C'est une œuvre qui nous arrête pour nous obliger à nous renouveler. Après le duo des deux ténors dans cette doxologie finale du *Magnificat*, arrive le plain-chant et, là, on repasse à une musique du collectif.

**R. P. :** C'est très juste et cela a alimenté chez moi le besoin de répondre à une question : comment terminer cet office des *Vêpres* quand celui-ci se finissait à l'époque vraisemblablement en plain-chant pour la bénédiction finale et l'envoi ? Trouver la bonne fin était une quête en soi. Je me suis rendu compte que l'envoi final "Fidelium animæ" possède le même nombre de pieds et épouse parfaitement les contours du premier invitoire "Deus in adjutorium". Il peut donc venir s'apposer sur le faux bourdon de manière très naturelle et conclure ces *Vêpres* de manière convaincante. On ne fait qu'exalter ainsi le sentiment du chemin parcouru et l'évidence du nouveau départ.

**J.-C. G. :** Les *Vêpres* commencent par un cri : "Dieu, venez à mon aide, hâtez-vous de me secourir" ("Deus in adjutorium...") et ici, par ce choix d'interprétation, tu les termines avec un autre cri : "Que les âmes des fidèles reposent en paix par la miséricorde de Dieu." ("Fidelium animæ"). Cela nous permet de prendre les *Vêpres* avec nous, là où un simple "Amen" nous ramènerait directement à la réalité. En retrouvant le cri d'origine, on se souvient de tout ce que l'on a vécu, de tout ce que l'on a traversé.

## Une œuvre mosaïque

**J.-C. G. :** Autre aspect fascinant des *Vêpres* : Monteverdi passe son temps à jouer sur les échelles, avec les zooms et les dé-zooms.



**R. P. :** Pour moi, les *Vêpres* sont la première œuvre cinématographique de l'histoire de la musique. Le génie dramatique de Monteverdi fait que chaque psaume (et spécialement les trois premiers) se présente comme une véritable scène d'action théâtrale. Monteverdi plante un décor, et nous permet de sentir, de ressentir, de visualiser, de toucher même !

**J.-C. G. :** Le “génie dramatique ” que tu ressens, je le trouve dans le service du texte liturgique. Celui des *Vêpres* est fondé sur un texte de tradition hébraïque qui est repris par la religion chrétienne. Monteverdi n'hésite pas à interpréter les textes ; il fait une exégèse des textes sacrés en musique.

**R. P. :** Et cette exégèse est très imagée.

**J.-C. G. :** Exactement. Le début du *Lætatus sum* s'apparente à une procession. On va tous ensemble dans la maison du Seigneur.

**R. P. :** Et tout le monde s'arrête devant les portes de Jérusalem. On entend les carillons, l'émotion de la foule à l'arrivée. Ce ne sont pas des images symboliques mais bien une vraie retranscription des émotions humaines.

**J.-C. G. :** C'est comme cela que Monteverdi reçoit et prie ce psaume. La pensée religieuse est traduite dans sa théâtralité. Il semble prendre l'auditeur par la main pour le balader dans une foule de sentiments de la vie humaine (joie, tristesse, recueillement) mais aussi de la vie spirituelle (grandeur, mystère, communion, désir). Je ne sais pas s'il y a une œuvre qui représente cette palette de sentiments avec autant d'alternance.

**R. P. :** Je rapprocherais ce dialogue incessant entre vie terrestre / vie spirituelle avec les *Passions* de Jean-Sébastien Bach. Bach, comme Monteverdi, interprète plus que quiconque les Évangiles (Jean et Matthieu).

**J.-C. G. :** Ce ne sont pas des musiciens ou artistes qui croient, ce sont des croyants. Ils ont suffisamment intégré ces textes religieux pour que ce soit une partie d'eux et que ça les définisse. D'une certaine manière, Jean-Sébastien Bach ne joue pas un rôle, il devient dans ses *Passions*, un peu saint Jean, un peu saint Matthieu...

## L'extase renouvelée

**R. P. :** Monteverdi s'engouffre dans toutes les brèches de la Contre-Réforme. Il a compris que tous les mediums doivent être embrassés pour que le texte pénètre l'auditeur et le travaille. C'est aussi ce qui justifie un tel dispositif musical car la musique des *Vêpres* est proprement immersive, elle se déploie dans des nappes sonores exceptionnelles. Assister à une représentation des *Vêpres*, c'est faire l'expérience de l'extase.

**J.-C. G. :** J'aime beaucoup cette expression. Il y a un double déplacement à l'œuvre dans les *Vêpres*. Un déplacement physique des interprètes pour jouer tel ou tel psaume et un déplacement spirituel pour le public, car on entend ces textes autrement. Les *Vêpres* invitent l'auditeur à bouger, à porter son attention sur ce qui pourrait sembler être du détail. D'où un aspect de mosaïque : tout d'un coup, on se fixe sur le "Beatus vir" du *Nisi Dominus*, par un accord, une syllabe qui vient nous frapper et nous fait percevoir notre propre existence différemment. Le "Beatus vir" nous rappelle d'un coup notre joie d'exister. Et cette profondeur existentialiste est créée en deux mesures, pas en 600 pages de musique. Cette œuvre me redonne confiance dans la capacité à exprimer des choses. Je peux dire quelque chose qui est *vrai*. Dans une civilisation postchrétienne, s'il ne restait rien du catholicisme occidental mais qu'il restait les *Vêpres*, alors ça serait déjà un témoignage d'amour pour le texte, un témoignage de la capacité à dire quelque chose de vrai. Monteverdi a expérimenté la vérité du texte – il le reçoit comme tel – et ça l'a rendu libre de l'écrire.

**R. P. :** Je partage tout ce que tu viens de dire. On n'a pas le choix d'être indifférent en sortant d'un concert des *Vêpres*. Et il y a dans ce mystère quelque chose de très concret : la gestion de l'espace sonore. Il y a de nombreux exemples dans les *Vêpres* où Monteverdi semble trouver une manière pour traduire l'intraduisible. Par exemple, l'*Ave Maris Stella* est une musique proprement sous-marine. Grâce à des jeux rythmiques, des choix de dispositions d'accords, de multiples petits détails parfois microscopiques, Monteverdi nous plonge dans un espace d'une profondeur infinie que l'on pourrait presque toucher du doigt. Pour s'en convaincre, il suffit d'écouter l'ultime verset de cet hymne donné ici *a cappella*.

**J.-C. G. :** Le temps semble se dilater, les repères se brouillent pour l'auditeur. Dans cet hymne – et dans de nombreux autres endroits – l'expérience de la musique me conduit à perdre mes repères de temps et d'espace. Et, tout à coup, les antennes grégoriennes se font entendre, comme un lointain souvenir d'une mémoire immémoriale commune. Elles sont comme une corde qui empêche de se noyer, qui nous permettent de sortir d'un monde sonore pour nous amener à un autre monde sonore totalement différent. Monteverdi vous emmène loin mais vous ramène ensuite sur le rivage avec douceur. C'est une œuvre qui m'invite à vivre et qui me fait exister ! En tant que spectateur, je passe d'une émotion à une autre et cela me rappelle que c'est mon humanité qui me permet d'embrasser toutes ces émotions et ces sentiments.

**R. P. :** Les chants grégoriens, que nous ajoutons surtout lors de l'exécution des *Vêpres* en concert, au-delà de leur capacité à structurer l'office et la liturgie, sont aussi une quête individuelle et collective d'extase.

**J.-C. G. :** C'est aussi toute l'aventure des "Amen" ("Que cela soit") finaux que je comparerais volontiers aux chorals des *Passions* de Bach. Sur ces "Amen", on se recentre, on envoie une dernière salve de beauté.

**R. P. :** J'ai eu tant de doutes au moment d'enregistrer ces "Amen" conclusifs, notamment sur leur uniformité : fallait-il qu'ils soient identiques ? Qu'ils se complètent ? Doublés par les instruments ? Si oui, lesquels ? Chantés par quelle formation : grand chœur, petit effectif, solistes ? À quelle vitesse ? Ce sont des moments de "résilience", de réconciliation. Mais, l'écriture contrapuntique (une ligne vocale est dans l'obligation de descendre et une autre voix va prendre naturellement la place de celle qui a dû descendre) fait que l'enchaînement de deux accords ouvre une profondeur de champ infinie. C'est un choc extraordinaire, pourtant d'une bouleversante simplicité.

Propos recueillis par EDDY GARAUDEL

**FROM** his early youth until his death, Claudio Monteverdi constantly produced liturgical music for the chapels, both ecclesiastical and princely, of the three cities where he resided: Cremona, Mantua and Venice. Yet only three publications bear witness to this considerable activity. Between the humble Cremonese *Sacrae cantiunculae* of 1582 and the monumental Venetian *Selva morale* of 1640, a Mantuan jewel shines with especial brilliance: the collection of 1610, which assembles the *Missa 'In illo tempore'* and the *Vespro della Beata Vergine*.

## The sacred and secular musical splendours of the Mantuan court

From 1590 to 1612, Monteverdi was at the court of Mantua, in the service of Duke Vincenzo Gonzaga (1562-1612). This flamboyant personality, an illustrious military commander, skilful diplomat and refined aesthete, inherited from his father Guglielmo a genuine passion for music. In his *Palazzo ducale*, he maintained two institutions for which he hired the finest musicians in Italy. The main one was the *Cappella ducale*, which was responsible for the *musica da camera*, producing and performing madrigals, sonatas and *canzoni*, occasional compositions (for weddings, visits of foreign dignitaries, and so on), *divertimenti*, *balli* and *balletti*, theatrical *intermedi*; and, soon, operas. Monteverdi rose through the ranks of this cappella: engaged as a simple tenor and *suonatore di viuola* (viol player), he soon had the status of composer and in 1602 was given the title *Maestro della Musica*. The other, less lavish institution had a strictly liturgical function: the cappella of the Palatine Basilica of Santa Barbara. The chapel, built by Giovan Battista Bertani at the heart of the labyrinthine palace in 1561, was raised to the rank of collegiate church in 1564 and consecrated in 1565. The Duke commissioned eminent theologians to draw up a breviary, a diurnal and a missal. Hence a specific rite for Santa Barbara took shape, which the Pope approved in 1583. Right from its consecration, the church was equipped with a remarkable organ by the builder Graziadio Antegnati. It was placed in a high gallery, beneath the central vault, and faced a balcony, the *cantoria*, that housed the singers and instrumentalists. This symmetrical layout, at once comfortable and acoustically optimal, was conducive to the performance of polychoral and concertato music. The founding director of the *Cappella di Santa Barbara* was the Flemish musician Giaches de Wert. In 1592, he relinquished his post on grounds of ill health. His successor, Giacomo Gastoldi, officially became *Maestro della Cappella* in 1596 and ran the institution until 1608, when his duties fell to the obscure Stefano Nascimbeni.

Although he held no official position in the ecclesiastical cappella, Monteverdi, as *Maestro della Musica*, was regularly called upon to compose for Santa Barbara. For, on solemn feasts, the court musicians were required to join the church forces to perform festal music for large contingents of singers and instrumentalists. Whereas the *Cappella di Santa Barbara* consisted of only six to eight singers around its *Maestro* and organist, the *Cappella ducale* had around thirty members. Monteverdi, assisted by his vice-*maestro* (Don Bassano Casola), directed some fifteen singers, including several famous virtuosos, among them the tenors Francesco Rasi and Francesco Campagnolo, the sopranos Lucia and Isabetta Pelizzari, the Florentine castrato Giovan Battista Scacchi, and the alto and composer Don Giulio Cardi. In addition to these, four harpsichordists and organists (including the composer's brother Giulio Cesare), a harpist (the famous Lucretia Urbana, born in Naples), three lutenists and guitarists, a band of eight violinists (including the Jewish virtuoso Salamone Rossi 'Ebreo' and Monteverdi's father-in-law Giacomo Cattaneo) and at least five wind players (playing cornets, trombones and recorders) were employed on a regular basis.

## An enigmatic publication

Twenty years after Monteverdi's arrival in Mantua, in September 1610, the printer Ricciardo Amadino published in Venice the only collection that provides evidence of his activity as a composer of sacred music for the Gonzagas. It comprises two cycles of liturgical compositions, each with a different style and purpose: a six-voice polyphonic mass *da cappella* (the *Missa 'In illo tempore'*) and fourteen compositions for Vespers, whose collective title (*Vespro della Beata Vergine*) in fact appears only in the single separate basso continuo part.

Although several performances of the *Missa 'In illo tempore'* are documented, there is no record of any occasion on which a 'Vespers of the Blessed Virgin' was given. Some scholars believe that the *Vespro* printed in 1610 was created for the wedding of the Crown Prince, Francesco Gonzaga, in 1608. Others point to the baptism in 1609 of Francesco's daughter Maria, whose first name is in keeping with the collection's Marian purpose. Some forty years ago, Graham Dixon and Paola Bessuti argued that this music was not intended for one of the seven feasts of the liturgical calendar dedicated to the Blessed Virgin Mary, but rather for those of the 'virgin and martyr' Saint Barbara. These were celebrated with great pomp in the palace church on 22 April and 4 December each year. None of these hypotheses has

ever been confirmed, but another, more likely, must be put forward. The stylistic, formal and modal heterogeneity of the *Vespro* makes it doubtful whether its five psalms, its hymn *Ave Maris Stella* and its two settings of the *Magnificat* (with or without concertante instruments) could form a coherent cycle, conceived for a specific Office of Vespers. It is therefore probable that, under the guise of a 'work' entitled *Vespro della Beata Vergine*, Monteverdi simply arranged for the publication of an anthology of vesper pieces composed independently for different occasions, in order to make them available to musicians in chapels 'both ecclesiastical and princely' (as the title page states). Such *maestri da cappella* would then be free to take suitable compositions from the collection, according to the needs of the liturgical calendar and the forces at their disposal.

## A visionary, protean masterpiece

The 1610 collection was printed with unusual care and attention to detail. It consists of seven separate volumes, over which all the vocal and instrumental parts are distributed. In addition, there is a *bassus generalis* part specifically for the organ, for which Monteverdi even specifies the registration in his two settings of the *Magnificat*. These performing parts are laid out in such a way as to imply a spatialised execution by double choir around a single organ, which corresponds exactly to the architectural characteristics of Santa Barbara. They also seem to suggest that the pieces were intended for an ensemble of solo singers and instrumentalists, given the virtuoso writing for voices and instruments, especially in the *Dixit Dominus*, *Laetatus sum* and *Laudate pueri* (which Monteverdi describes as being 'for eight solo voices with organ').

Each voice part is headed by a dedication to the Borghese Pope Paul V. Yet in spite of this Roman homage in a Venetian publication, the content of the anthology remains specifically Mantuan, as witness the reuse of the famous introductory *Toccata* from *L'Orfeo*. This fanfare, a veritable musical emblem of the Gonzagas, opened Monteverdi's first opera at its premiere in Mantua in 1607. Three years later, it accompanies the *recto tono* psalmody of the introductory versicle of Vespers ('Deus in adjutorium'), like some sumptuous illumination in an antiphoner.

The *Vespro* features two types of composition: contrapuntal polyphony (the five psalms, the hymn *Ave Maris Stella* and two settings of the *Magnificat*) and *concerti sacri*, or solo motets, probably intended to replace the repetition of the Gregorian antiphons after the psalms. The polyphonic pieces, though

diverse in aspect, all adopt the same compositional technique: counterpoint on cantus firmus. This choice is a real challenge, since the melodies that form the point of reference (the cantus firmi) are, for the most part, simple psalmodic formulas filled with (literally!) monotonous ‘reciting notes’. Monteverdi revisits this age-old practice by offering it a renewed polyphonic framework: the psalmodic declamation can be spread through all the voices (*Dixit Dominus*), or treated in imitation, or even in the concertato style, with voices and instruments interacting in various combinations.

Contrasting with these exercises in dense contrapuntal textures, the *concerti sacri* introduce a new style, inspired by secular and, more especially, theatrical repertoires. The composer moved away from the model of the first motets for solo voices, the *Cento concerti ecclesiastici* of Ludovico Viadana (another eminent Mantuan composer), published in Venice in 1602. In the *Nigra sum* for solo tenor and the *Pulchra es* for two sopranos, Monteverdi uses the *stile rappresentativo* that he had devised for the stage. This gave him greater scope to illustrate and serve the expression of the words, taken from the sensual Song of Songs. The legacy of the dramatic style is equally apparent in the dizzying concerto for three tenors *Duo seraphim*, whose paroxysmal virtuosity is reminiscent of the aria in Act Three of *L’Orfeo* (‘Possente spirito’). Although it moves from monody to six-part polyphony, *Audi coelum* uses a device that was equally unusual in the church, but already common in the theatre: in the first part of this concerto, the tenor solo is punctuated by an ‘echo’ that repeats certain fragments of words to give the text a new meaning. Monteverdi had already employed this original figure of poetico-musical rhetoric, as spectacular as it is evocative, in Orfeo’s final monologue (‘Questi i campi di Tracia’).

## Twilight in Mantua

Shortly after the publication of the collection, in October 1610, Monteverdi travelled to Rome to present the Pope with a copy of the work he had just dedicated to him. He wished to obtain a bursary from the Supreme Pontiff for his son Francesco, whom he wanted to send to the Vatican seminary. He probably hoped also to obtain a new job with the Holy See; his duties in Mantua appeared increasingly burdensome to him, especially as he was still not being paid his arrears of salary and pension. In the end, all his hopes were dashed: the bursary for his son was not awarded and he was not offered a post in Rome.

The Mass and Vespers of 1610 are among Monteverdi's final Mantuan masterpieces. In a letter dated 26 March 1611, he told Cardinal Ferdinando Gonzaga that he was busy composing an eight-voice *Dixit Dominus*, a two-voice motet 'for the Elevation' and a five-voice motet 'for the Blessed Virgin Mary'. On 18 February 1612, Duke Vincenzo died. He was succeeded by his eldest son, Francesco, who dismissed Monteverdi soon afterwards. A year later, the composer moved to Venice. He succeeded Giulio Cesare Martinengo in the most coveted position in all Italy: that of *Maestro di Cappella della Serenissima Repubblica di Venezia*. He was henceforth to practise his art in the sumptuous *Basilica di San Marco* for another thirty years, until his death in 1643.

DENIS MORRIER

*Translation: Charles Johnston*





*Jean-Clément Guez is Rector of Bordeaux Cathedral. He has been Pygmalion's host for several memorable performances of Monteverdi's Vespers in spatialised son et lumière versions. Here he joins Raphaël Pichon for a wide-ranging discussion of this masterpiece.*

**Jean-Clément Guez:** The *Vespro della Beata Vergine* is a work that fascinates, as one can see from its enormous discography. Yet nothing predestined it to achieve such a striking posterity. Why does it attract so much attention and generate so many appropriations? Is it the way it suggests an assembly of mosaics that sparkle in every facet?

**Raphaël Pichon:** It seems to me that there are several possible answers to that question. First of all, Monteverdi was an absolutely unique man of the theatre. It was he who, in his time, had the most powerful intuitions, developed the most brilliant resources and placed them at the service of an unmatched harmonic, rhythmic and melodic skill. That genius is present, obviously, in his narrative works (the madrigals, the operas), but it also shines through in his sacred music. With Monteverdi, we enter a world that is more narrative, more sensitive, more didactic and more human than what came before. I would also say that in the *Vespers* there is an extremely strong link to an immemorial oral tradition. Monteverdi seems to draw on a sound-world of the imagination that comes from the dawn of time. The *Vespro* sometimes deals in antiphony, taking on the contours of Maronite music, of a muezzin's call. . . The result is a form of universality, a shared heritage that takes shape around the Mediterranean basin and its traditions.

## The *Vespers* as score and map

**J.-C. G.:** The *Vespro* was composed around 1610 and, in its expressiveness and diversity, it still seems more modern than ever. There's something very moving about seeing artists of today taking obvious pleasure in performing this work and projecting onto it their dreams of an Italian Office of the early seventeenth century.

**R. P.:** The score is remarkable for its extreme, clockmaker-like precision, in harmonic, architectural, theological terms, and yet it leaves us, the performers, genuine scope for recreation. Thanks to the work of the Baroque pioneers, we've learnt to bring greater flexibility to the score, which was written according to the conventions of its time. Nevertheless, there are still questions that we must answer through our interpretation, by making major artistic decisions. The Vespers can be performed, for example, with one instrument to a part or in a more glittering, more massive, choral version. What's more, Monteverdi specifies a certain number of obbligato instruments, but there are still many places where nothing is marked: how are the vocal parts to be supported and coloured? With which instruments? And, to go into detail, there are also several questions to be answered about the harmony. The basso continuo, which drives the harmony, is an extraordinary narrator because it's capable of completely changing the meaning of a word. It's also a powerful tool for bringing out symbolism and creating musical density.

In *Duo seraphim*, when the moment comes to address the mystery of the Trinity and transpose it into music, Monteverdi initially writes a triad (at 'Tres sunt') before bringing the three voices together on a single note accompanied only by a fundamental note in the bass ('unum sunt'). The bass isn't figured here: so what do we play? A major chord or a minor one? Are we not to sound the third? The consequences of micro-choices like this are so important, for both the neophyte and the connoisseur! They have infinite repercussions on the perception of the message. This score is a map divided into multiple spaces that must be deciphered and understood to discover the infinite richness of the work.

The question of tonalities is also an exciting one in the Vespers. In the *Lauda Jerusalem* or the *Magnificat*, you find tessituras that are very unusual because they're extremely tense (especially for the high voices). A number of rules current at the time encouraged performers to resort to the system of *chiavette*, which meant transposing certain numbers down a fourth. But, in my opinion, retaining the original key, and at the high Italian pitch of that period (which varied between 440 and 465hz), significantly increases the emotional, spiritual, physiological impact of this music on the audience. The musicians need to surpass themselves, and that's something sensed by the listeners. To hear the celebrant and his echo in the 'Gloria Patri' of the *Magnificat* singing high Gs is immensely lyrical!

**J.-C. G.:** It's often been debated whether the *Vespro* was conceived as a self-contained work or whether it's a collection of independent pieces . . .

**R. P.:** In my opinion, you only have to hear or read through this work to conclude that it was conceived as a whole. The final ‘Gloria’ that I mentioned earlier seems to indicate that it’s there to conclude the entire work: it isn’t the doxology of the *Magnificat*, but of the work as a whole.

**J.-C. G.:** The current way of regarding and performing the Vespers as a single entity says something about our modern temperament. We have a need to immerse ourselves in something a little bigger than ourselves. Are there things greater than our individualities which we constantly glorify? Yes, there are, and the Vespers is a fascinating example of that. It’s a work that stops us in our tracks and forces us to renew ourselves. After the duet of the two tenors in that final doxology of the *Magnificat* comes the plainchant and, there, we return to music for the group.

**R. P.:** That’s very true, and it stimulated my need to answer a question: how do you end this office of Vespers when it probably finished with plainchant for the final blessing and the dismissal? Finding the right ending was a quest in itself. I realised that the dismissal text ‘Fidelium animae’ has the same number of feet and is a perfect fit for the words of the opening invitatory ‘Deus in adiutorium’. It can therefore be overlaid on the *falsobordone* in a very natural way and form a convincing conclusion to the *Vespro*. This only serves to exalt the feeling of the road travelled and the manifest sign of a new beginning.

**J.-C. G.:** The Office of Vespers begins with a cry: ‘O God make speed to save me: O Lord make haste to help me’ (‘Deus in adiutorium . . .’) and here, with this interpretative choice, you end with another cry: ‘May the souls of the faithful, through the mercy of God, rest in peace’ (‘Fidelium animae’). This allows us to take the Vespers away with us, where a simple ‘Amen’ would bring us straight back to reality. In recalling the original cry, we remember all that we have experienced, all that we have gone through.

## A musical mosaic

**J.-C. G.:** Another fascinating aspect of the Vespers is that Monteverdi spends his time playing with questions of scale, using zooms in and zooms out.

**R. P.:** For me, the *Vespro* is the first cinematic work in the history of music. Monteverdi's dramatic genius means that each psalm (and especially the first three) is presented as a genuine scene of dramatic action. He sets the scene, and makes us feel, visualise, even touch it!

**J.-C. G.:** I find that the 'dramatic genius' which you sense is placed at the service of the liturgical text. The words of Vespers derive from texts of the Hebrew tradition that were taken up by the Christian religion. Monteverdi doesn't hesitate to interpret the texts; he performs a musical exegesis of the sacred texts.

**R. P.:** And that exegesis is very rich in imagery.

**J.-C. G.:** Exactly. The beginning of *Laetatus sum* is like a procession. We all go into the house of the Lord together.

**R. P.:** And everyone stops before the gates of Jerusalem. You can hear the bells pealing, the emotion of the crowd as they arrive. These are not symbolic images, but a genuine transcription of human emotions.

**J.-C. G.:** That's how Monteverdi receives and prays this psalm. The religious thought is conveyed in its theatrical dimension. He seems to take his listeners by the hand and lead them through a host of feelings of human life (joy, sadness, remembrance) but also of spiritual life (grandeur, mystery, communion, desire). I don't know if there's another work that alternates so vividly between the different elements in this palette of sentiments.

**R. P.:** I would compare this constant dialogue between earthly life and spiritual life to the Passions of Johann Sebastian Bach. In the same way as Monteverdi, Bach interprets the Gospels (John and Matthew) more closely than anyone else.

**J.-C. G.:** These aren't musicians or artists who believe; they are *believers*. They have sufficiently assimilated these sacred texts that the words become a part of them and define them. In a sense, Bach doesn't 'play a role': in his Passions, he actually *becomes* St John or St Matthew to some extent . . .

## Ecstasy renewed

**R. P.:** Monteverdi exploited all the openings created by the Counter-Reformation. He understood that it was necessary to embrace every medium so that the text would penetrate the listener and mould him or her. This is also what justifies large musical forces: the music of the *Vespro della Beata Vergine* is truly immersive; it unfolds in exceptionally rich layers of sound. To attend a performance of Monteverdi's Vespers is to experience ecstasy.

**J.-C. G.:** I find that expression very telling. There's a double displacement at work in the *Vespro*. A physical displacement of the singers and instrumentalists to perform this or that psalm, and a spiritual displacement for the audience, because we hear these texts differently. This work invites the listener to react, to pay attention to what might seem like detail. Hence the mosaic aspect: all of a sudden, we focus on the 'Beatus vir' of the *Nisi Dominus*, on a chord, a syllable that strikes us and makes us perceive our own existence differently. That 'Beatus vir' suddenly reminds us of the joy we find in our existence. And this existentialist profundity is created in two bars, not 600 pages of music. This work restores my confidence in the ability to express things. I can say something that is *true*. In a post-Christian civilisation, if nothing remained of western Catholicism but the *Vespro della Beata Vergine*, then that would already be a testimony of love of the text, evidence of the ability to say something true. Monteverdi experienced the truth of the text – he received it as such – and that made him free to write it.

**R. P.:** I agree with everything you've just said. We don't have the option of remaining indifferent when leaving a concert performance of the Vespers. And there's something very concrete in that mystery: the handling of the sound space. There are many examples in the Vespers where Monteverdi seems to find a way to translate the untranslatable into music. For example, the *Ave Maris Stella* really is 'underwater' music. Thanks to the way he plays on rhythm, on choices of chord position, and many small, sometimes microscopic details, Monteverdi plunges us into a space of infinite depth that we can almost touch with our fingers. To be convinced of this, one need only listen to the last verse of the hymn, here performed *a cappella*.

**J.-C. G.:** Time seems to expand, the listener's benchmarks are blurred. In this hymn – and in many other places too – the experience of the music leads me to lose my bearings in time and space. And suddenly the Gregorian antiphons come to the fore, like a distant recollection of a shared, age-old memory. They

are like a rope that prevents us from drowning, that allows us to leave one sound-world and enter another, totally different one. Monteverdi takes us far out to sea but then gently brings us back to the shore. This is a work that invites me to live and makes me exist! As a spectator, I move from one emotion to another and it reminds me that it is my humanity that allows me to embrace all these emotions and feelings.

**R. P.:** Gregorian chant, which we generally add when we perform the Vespers in concert, beyond its capacity to structure the office and the liturgy, is also an individual and collective quest for ecstasy.

**J.-C. G.:** And that's also what makes the concluding 'Amen' (So be it) such an adventure. I would compare Monteverdi's settings of this word to the chorales of Bach's Passions. On these 'Amens', the music refocuses to produce a final burst of beauty.

**R. P.:** I had so many doubts when recording the 'Amens', notably on the issue of uniformity: should they be identical? Should they complement each other? Should they be doubled by the instruments? If so, which ones? What forces to use? Full choir, semichorus, soloists? At what speed? These are moments of 'resilience', of reconciliation. But the contrapuntal writing (a vocal line is obliged to descend and another voice will naturally take the place of the one that had to descend) means that the sequence of two chords opens up an infinite depth of field. This makes an extraordinary impact, yet one of overwhelming simplicity.

Transcript edited by EDDY GARAUDEL  
*Translation: Charles Johnston*

**SEIT** seiner frühen Jugend und bis zu seinem Tod schuf Monteverdi unablässig liturgische Musik für die kirchlichen oder fürstlichen Kapellen der drei Städte, in denen er gelebt hat: Cremona, Mantua und Venedig. Von dieser beachtlichen Aktivität zeugen aber gerade mal drei Veröffentlichungen. Zwischen den schlichten, in Cremona geschriebenen *Sacrae Cantiuunculae* von 1582 und *Selva Morale* (Venedig, 1640) gibt es ein besonders prächtig strahlendes, in Mantua entstandenes Schmuckstück: die Sammlung von 1610, die aus der *Missa in illo tempore* und dem *Vespro della Beata Vergine (Marienvesper)* besteht.

## Musikalische Prachtentfaltung geistlicher und weltlicher Art am Hof von Mantua

Von 1590 bis 1612 stand Monteverdi am Hof von Mantua im Dienst des Herzogs Vincenzo Gonzaga (1562-1612). Dieser war eine schillernde Persönlichkeit, ein bedeutender militärischer Befehlshaber, geschickter Diplomat und zudem kultivierter Ästhet, der von seinem Vater Guglielmo die große Leidenschaft für die Musik geerbt hatte. In seinem *Palazzo ducale* unterhielt er zwei Klangkörper, für die er die besten Musiker Italiens engagierte. Der eine, sehr wichtige war die *Cappella ducale*, die für die *musica da camera* zuständig war. Ihre Mitglieder schufen Madrigale, *sonate* und *canzoni*, Gelegenheitsstücke (für Hochzeiten, Besuche von ausländischen Würdenträgern usw.), Unterhaltungsmusiken, *balli* und *balletti*, *intermedi*, bald auch Opern und brachten alle diese Werke zur Aufführung. Monteverdi arbeitete sich in diesem Ensemble rasch vom einfachen Tenor und *suonatore di vivuola* (Violaspieler) zum Komponisten hoch und bekam 1602 den Titel des *Maestro della Musica*. Eine lediglich liturgische Funktion hatte die andere, weniger prunkhafte musikalische Einrichtung, die Kapelle in der Pfalzbasilika Santa Barbara. Dieser Bau wurde 1561 von Giovan Battista Bertani im Herzen des labyrinthischen Palastes errichtet, 1564 in den Rang einer Stiftskirche erhoben und 1565 geweiht. Der Herzog beauftragte namhafte Theologen mit der Erarbeitung eines Breviers, eines Diurnale und eines Messbuchs. So entstand ein Ritus eigens für Santa Barbara, der 1583 vom Papst gutgeheißen wurde. Die Kirche war seit ihrer Weihe mit einer vorzüglichen Orgel ausgestattet, die Graziadio Antegnati gebaut hatte. Sie wurde auf eine Tribüne unter dem zentralen Gewölbe platziert und lag so gegenüber der *cantoria*, einem für die Kirchensänger und Instrumentalisten bestimmten Balkon. Auf diese Weise entstand eine komfortabel zu benutzende, akustisch optimale symmetrische Anlage, die sich bestens für mehrchörige oder konzertante Kompositionen eignete. Die *Cappella di Santa Barbara* stand ab ihrer



Gründung unter der Leitung des Flamen Giaches de Wert. 1592 gab er diese Stelle aus gesundheitlichen Gründen auf. Sein Nachfolger, Giacomo Gastoldi, wurde 1596 offiziell *Maestro della Cappella* und leitete das Ensemble bis 1608. Seine Aufgabe übernahm dann der eher unbedeutende Stefano Nascimbeni.

Monteverdi war zwar offiziell nicht für die Kapelle in Santa Barbara tätig, komponierte jedoch als *Maestro della Musica* regelmäßig auch für diese Institution. In der Tat hatten die höfischen Musiker bei den großen Feierlichkeiten in der Kirche mitzuwirken, um das dortige Ensemble von Sängern und Instrumentalisten zu verstärken. Die *Cappella di Santa Barbara* verfügte – neben dem *Maestro* und dem Organisten – nur über sechs bis acht Sänger, während die *Cappella ducale* aus etwa dreißig Mitgliedern bestand. Monteverdi dirigierte so, unterstützt von seinem Vize-Kapellmeister (Don Bassano Casola), etwa fünfzehn Sänger, zu denen etliche berühmte Interpreten gehörten: z.B. die Tenöre Francesco Rasi und Francesco Campagnolo, die Sopranistinnen Lucia und Isabetta Pelizzari, der Florentiner Kastrat Giovan Battista Scacchi und der Alt und Komponist Don Giulio Cardi. Außerdem kamen regelmäßig zum Einsatz: vier Cembalisten und Organisten (darunter Giulio Cesare, Bruder von Monteverdi), eine Harfenistin (die berühmte Lucretia Urbana aus Neapel), drei Lautenspieler und Gitarristen, acht Violinen (darunter der jüdische Virtuose Salamone Rossi „L'Ebreo“, aber auch Monteverdis Schwiegervater Giacomo Cattaneo) und mindestens fünf Bläser (die Kornett, Posaune und Blockflöte spielten).

## Eine Publikation, die Rätsel aufgibt

Im September 1610, zwanzig Jahre nach Monteverdis Ankunft in Mantua, veröffentlichte der Drucker Ricciardo Amadino in Venedig die einzige Sammlung, aus der hervorgeht, dass der Komponist bei den Gonzagas auch im sakralen Bereich tätig war. Sie enthält zwei Zyklen von liturgischen Werken, die sich stilistisch unterscheiden und auch verschiedenen Zwecken dienen: eine polyfone Messe *da cappella* für sechs Stimmen (die *Missa in illo tempore*) und vierzehn Kompositionen für die Vesper, deren heute üblicher Titel *Vespro della Beata Vergine* nur im (einzigen) Stimmbuch des Generalbasses erscheint.

Während mehrere Aufführungen der *Missa in illo tempore* dokumentiert sind, gibt es keine entsprechenden Zeugnisse für die *Marienvesper*. Einige vertreten die Auffassung, dieses 1610 erschienene Werk sei für die Hochzeit des Kronprinzen Francesco Gonzaga geschrieben worden, die im Jahr 1608 stattfand. Andere verweisen auf die ein Jahr später erfolgte Taufe von dessen Tochter Maria und den Zusammenhang zwischen ihrem Vornamen und der Adressatin der Sammlung. Vor etwa vierzig

Jahren präsentierten Graham Dixon und Paola Bessuti die Idee, die Stücke seien nicht für einen der sieben der Seligen Jungfrau Maria gewidmeten Festtage des liturgischen Kalenders bestimmt gewesen, sondern vielmehr für die der heiligen Barbara, der christlichen Jungfrau und Märtyrerin. Diese wurden alljährlich jeweils am 22. April und am 4. Dezember in der Palastkirche prunkvoll zelebriert. Keine dieser Hypothesen wurde jemals bestätigt. Eine weitere, die wahrscheinlicher ist, soll hier vorgebracht werden: Die Uneinheitlichkeit des *Vespro* bezüglich Stil, Form und Modi lässt bezweifeln, dass seine fünf Psalmen, der Hymnus *Ave Maris Stella* und die beiden Versionen des *Magnificat* (einmal mit, einmal ohne konzertante Instrumente) einen kohärenten Zyklus bilden könnten, der für eine bestimmte Vesper gedacht war. Es könnte also eher zutreffen, dass Monteverdi einfach in Gestalt eines „Werks“ mit dem Titel *Vespro della Beata Vergine* eine Anthologie separater, für unterschiedliche Zwecke komponierter Stücke für die Vesper drucken ließ, aus denen die Musiker der „Kapellen oder fürstlichen Gemächer“ (wie auf dem Titelblatt zu lesen ist) frei die jeweils passenden Werke auswählen konnten, je nach den Gegebenheiten des liturgischen Kalenders und den Kräften, die für den Einsatz zur Verfügung standen.

## Ein vielgestaltiges und visionäres Meisterwerk

Monteverdis Sammlung von 1610 wurde mit ungewöhnlicher Sorgfalt und Detailgenauigkeit gedruckt. Sie besteht aus sieben separaten Bänden, über die sich alle Vokal- und Instrumentalstimmen verteilen. Dazu kommt ein *bassus generalis*, der speziell für die Orgel bestimmt ist, für die Monteverdi in den beiden *Magnificat*-Versionen auch die Registrierung angibt. Die Ausarbeitung der Stimmhefte lassen auf eine bestimmte räumliche Aufstellung der ausführenden Musiker schließen – Doppelchor um eine einzelne Orgel herum –, und sie entspricht genau den architektonischen Charakteristika der Kirche Santa Barbara. Auch geht aus ihnen hervor, dass die Stücke wohl für ein Ensemble aus solistischen Sängern und Instrumentalisten gedacht waren: Dafür spricht die Virtuosität der Gesangs- und Instrumentalpartien, insbesondere im *Dixit Dominus*, dem *Laetatus sum* und dem *Laudate Pueri* (dem Monteverdi übrigens die Überschrift „für acht Solostimmen mit Orgel“ gab).

Die Vokalstimmen sind alle mit einer Widmung an Papst Paul V. (geborener Camillo Borghese) versehen. Auch wenn die Hommage nach Rom zielt und die Edition venezianisch ist, bleibt die Sammlung inhaltlich mit Mantua verbunden, was etwa der Rückgriff auf die berühmte Toccata bestätigt, die *L'Orfeo* einleitet. Diese Fanfare – ein veritables akustisches Wahrzeichen der Gonzaga – eröffnete Monteverdis erste

Oper bei der Uraufführung in Mantua im Jahr 1607. Drei Jahre später begleitete sie wie eine prächtige Buchmalerei die *recto-tono*-Psalmodie des Einleitungs-*versiculus* der Vesper („Deus in adiutorium“).

In der *Marienvesper* finden sich zwei Gattungen: kontrapunktische Polyfonie (betrifft die fünf Psalmen, den Hymnus *Ave Maris Stella* und die beiden Fassungen des *Magnificat*) und *concerti sacri*, Solo-Motetten, die vermutlich dazu bestimmt waren, an die Stelle der Wiederholung der gregorianischen Antifonen nach den Psalmen zu treten. Die polyfönen Abschnitte sind zwar unterschiedlicher Art, lassen jedoch alle die gleiche Satztechnik erkennen, nämlich die des Kontrapunkts über einem *cantus firmus*. Dieses Prinzip macht die Interpretation zu einem fast unmöglichen Unterfangen, denn die Bezugsmelodien (die *cantus firmi*) sind meistens einfache Psalmodieformeln voll von langatmigen „Rezitationstönen“. Monteverdi wendet diese tausendjährige Methode auf neue Weise an, indem er der Polyfonie ein anderes Gewand gibt: Die psalmodierende Deklamation wird auf alle Stimmen ausgeweitet (*Dixit Dominus*) oder auch in Imitation ausgeführt oder sogar im konzertanten Stil, wenn Singstimmen und Instrumente in verschiedenen Kombinationen miteinander in Dialog treten.

Mit dieser dichten kontrapunktischen Polyfonie führen die *concerti sacri* einen neuen Stil ein, der vom weltlichen, insbesondere theatralischen Repertoire inspiriert ist. Monteverdi entfernt sich vom Modell der ersten Solo-Motetten von Ludovico Viadana (einem anderen herausragenden Musiker, der in Mantua wirkte), den 1602 in Venedig publizierten *100 Concerti ecclesiastici*. Im *Nigra sum* für Solotenor und im *Pulchra es* für zwei Soprane greift er auf den *stile rappresentativo* zurück, den er für die Bühne erfunden hat. So kann er die Aussagekraft der aus dem sinnlichen Hohelied stammenden Worte besser illustrieren und umsetzen. Der Einfluss des theatralischen Stils scheint auch in dem schwindelerregenden Tenor-Terzett *Duo Serafim* durch, das mit seiner heiklen Virtuosität ein wenig der Arie „Possente spirito“ aus dem dritten Akt von *L'Orfeo* ähnelt. In *Audi Coelum* findet zwar eine Entwicklung von der Monodie zur sechsstimmigen Polyfonie statt, doch das Stück zeigt ein in der Kirche ebenfalls ungewohntes, im Theater freilich bereits übliches Verfahren: Im ersten Teil dieses *concerto* wird das Solo des Tenors von „Echos“ phrasiert, die gewisse Wortfragmente aufnehmen und damit den Worten einen anderen Sinn verleihen. Monteverdi hatte diese originelle, poetisch-musikalische Rhetorik-Figur, die so eindrucksvoll wie bildhaft ist, bereits in *L'Orfeo* benutzt, und zwar im letzten Monolog „Questi i campi di Tracia“.

## Niedergang in Mantua

Im Oktober 1610, kurz nach der Veröffentlichung der Sammlung, reiste Monteverdi nach Rom, um dem Papst ein Exemplar des Werks zu überreichen, das er ihm gewidmet hatte. Er wollte sich beim Oberhaupt der katholischen Kirche um ein Stipendium für seinen Sohn Francesco und dessen Aufnahme ins vatikanische Seminar bemühen. Zugleich erhoffte er sich wohl auch eine Stelle beim Heiligen Stuhl, denn die Funktionen, die er in Mantua ausübte, erschienen ihm umso mühsamer, als seine Renten und Gagen immer mit Verzögerung gezahlt wurden. Aber am Ende zerschlugen sich alle Hoffnungen: Das Stipendium für seinen Sohn wurde nicht gewährt, und er selbst bekam keinen Posten.

Die *Missa in illo tempore* und die *Marienvesper* von 1610 zählen zu den letzten Meisterwerken aus Monteverdis Zeit in Mantua. In einem Brief vom 26. März 1611 an Kardinal Ferdinando Gonzaga teilt der Komponist mit, dass er sich intensiv mit der Erarbeitung eines *Dixit Dominus* für acht Stimmen, einer zweistimmigen Motette „für die Elevation“ und einer fünfstimmigen „für die Selige Jungfrau Maria“ beschäftigte. Am 18. Februar 1612 starb Herzog Vincenzo Gonzaga. Sein Nachfolger, der älteste Sohn Francesco, entließ Monteverdi wenig später. Im folgenden Jahr ließ sich der Komponist in Venedig nieder. Dort löste er Giulio Cesare Martinengo ab und bekam so den begehrtesten Posten der Halbinsel: Er wurde *Maestro di Cappella della Serenissima Repubblica di Venezia*. Von nun an übte er seine Kunst in der prächtigen *Basilica di San Marco* aus, und dies dreißig Jahre lang, bis zu seinem Tod 1643.

DENIS MORRIER

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

*Jean-Clément Guez ist Rektor der Kathedrale Saint-André von Bordeaux. Er bot dem Ensemble Pygmalion mehrmals an, Monteverdis Marienvesper aufzuführen, und das waren jedes Mal unvergessliche Darbietungen mit spezieller Gestaltung von Raum und Licht. Eine ungezwungene Diskussion rund um Monteverdis Meisterwerk...*

**Jean-Clément Guez:** Die *Marienvesper* ist faszinierend. Das lässt sich auch an der großen Zahl der Aufnahmen ablesen. Dabei war dieses Werk für eine solche Nachwirkung nicht prädestiniert. Warum vermag es einen so anzuziehen, und warum macht man es sich so oft zu eigen? Hat es damit zu tun, dass es so wirkt, als würde es aus Mosaiken bestehen, die nach allen Seiten funkeln?

**Raphaël Pichon:** Darauf scheint es mir mehrere Antworten zu geben. Erstens ist Monteverdi ein absolut einzigartiger Theatermann. Er war es, der damals die stärksten Intuitionen hatte, der die großartigsten Werkzeuge entwickelte und sie in den Dienst seines überragenden Geschicks im Bereich Harmonik, Rhythmik und Melodik stellte. Dieses Genie findet seinen Ausdruck natürlich in seinen Kompositionen, die eine Handlung haben (Madrigale, Opern), aber es scheint ebenso in seinen geistlichen Werken durch. Mit Monteverdi gelangt man in eine mehr narrative, eine feinsinnigere Welt, die auch mehr didaktisch und menschlicher ist. Zudem würde ich sagen, dass die *Marienvesper* mit einer extrem starken, uralten mündlichen Überlieferung zu tun hat. Monteverdi scheint aus einer klanglichen Vorstellungswelt zu schöpfen, die aus grauer Vorzeit zu uns kommt. Es gibt auch Bezüge zur Antifonie, das Werk klingt zuweilen an die maronitische Musik an oder an den Ruf eines Muezzins. Daraus ergibt sich eine Universalität, ein gemeinsames Erbe, das sich im Mittelmeerraum und dessen Traditionen ausprägt.

## Die *Marienvesper*-Partitur als Landkarte

**J.-C. G.:** Die *Marienvesper* wurde 1610 komponiert und ist dennoch mit ihrer Ausdruckskraft und Vielfalt so modern wie nie. Es ist sehr berührend zu sehen, welche Freude heutige Interpreten ganz offensichtlich haben, wenn sie dieses Werk aufführen und sich mit ihren Träumereien in einen italienischen Gottesdienst am Anfang des 17. Jahrhunderts versetzen.

**R. P.:** Die Partitur ist überaus fein ausgearbeitet, sie ist wie ein Uhrwerk und zeugt von höchster Meisterschaft im Umgang mit Harmonik und Form, aber auch von theologischem Sachverstand. Dabei lässt sie uns Interpretieren unbedingt auch Freiräume. Dank der Vorarbeit der Pioniere der Barockmusik haben wir gelernt, die Partitur, die nach den damaligen Regeln geschrieben wurde, „geschmeidig“ zu machen. Aber es bleiben Fragen, die wir aufgrund von maßgeblichen künstlerischen Entscheidungen über die Interpretation beantworten müssen. Das Werk kann z.B. mit einfach besetzten Instrumenten gespielt werden oder in einer mehr funkelnden, chormäßigen und wuchtigeren Version. Übrigens gibt Monteverdi eine gewisse Anzahl obligater Instrumente an, doch es finden sich immer noch sehr viele Orte, wo nichts vorgegeben ist: Wie unterstützt man die Stimmen und wie gibt man ihnen Farbe? Mit welchen Instrumenten? Und um ins Detail zu gehen: Man muss auch etliche Fragen zu der Harmonik beantworten. Der Generalbass als „Anführer“ der Harmonie ist ein perfekter Erzähler, denn er ist in der Lage, den Sinn eines Worts völlig zu verändern. Er ist auch ein wirksames Mittel, wenn es um Symbolik und musikalische Dichte geht.

Im *Duo seraphim*, wo das Geheimnis der Trinität musikalisch umgesetzt wird, lässt Monteverdi erst einen Akkord aus drei Tönen erklingen („Tres sunt“), bevor die drei Stimmen sich auf einer einzigen Note begegnen, nur von einem Grundton im Bass begleitet („unum sum“). Es gibt keine genaue Bezifferung: Was also tun? Ein Dur-, ein Mollakkord? Soll die Terz zu hören sein oder nicht? Die Folgen der Entscheidungen über solche Details sind von Bedeutung, für Anfänger genauso wie für Kenner! Und sie haben Konsequenzen auf die Wahrnehmung der Botschaft. Diese Partitur ist wie eine Landkarte, die in verschiedene Räume unterteilt ist, die man entziffern und erfassen muss, um den unendlichen Reichtum dieser Musik zu entdecken.

Ebenso spannend ist die Frage der Tonarten. Im *Lauda Jerusalem* oder auch im *Magnificat* trifft man auf ungewöhnliche Lagen, die namentlich für die hohen Stimmen schwierig zu bewältigen sind. Es gab damals den Brauch der „chiavette“ [„kleine Schlüssel“], welche die Interpreten anwandten, um bestimmte Nummern um eine Quarte nach unten zu transponieren. Doch wenn man die Originaltonart beibehält und die damalige hohe, italienische Stimmung (440-465 Hz) wählt, steigert dies meiner Meinung nach die emotionale, spirituelle und physiologische Wirkung dieser Musik auf das Publikum ganz gewaltig. Die Interpreten gehen hier über sich hinaus, und das spüren die Zuhörer und Zuhörerinnen. Den großen Zelebranten und sein Echo im „Gloria Patri“ des *Magnificat* das hohe G singen zu hören, ist einfach überwältigend!

**J.-C. G.:** Es wurde immer wieder die Frage gestellt, ob die *Marienvesper* als ein in sich geschlossenes Werk gedacht war oder ob es sich um eine Sammlung von separat entstandenen Stücken handelt.

**R. P.:** Meiner Ansicht nach braucht man dieses Werk nur zu hören oder zu lesen, um zu dem Schluss zu kommen, dass es als ein Ganzes konzipiert wurde. Das eben erwähnte finale „Gloria“ scheint uns anzuzeigen, dass es da ist, um das Werk zu beschließen: Es ist nicht nur die Doxologie (der Lobpreis Gottes) des *Magnificat*, sondern die des ganzen Werks.

**J.-C. G.:** Die moderne Art, die *Marienvesper* als Ganzes zu hören und zu spielen, sagt etwas über unseren aktuellen Zustand aus. Wir brauchen etwas, in das wir uns versenken können und das ein wenig größer ist als wir. Gibt es etwas Größeres als unseren dauerhaft übersteigerten Individualismus? Ja! Die *Marienvesper* ist ein faszinierendes Beispiel dafür. Es ist ein Werk, das uns innehalten lässt, um uns zu der eigenen Erneuerung zu zwingen. Nach dem Duett der beiden Tenöre in dieser finalen Doxologie des *Magnificat* findet man wieder im Choralgesang zusammen und kehrt damit zu einer Musik des Kollektivs zurück.

**R. P.:** Das ist genau richtig, und das hat bei mir das Bedürfnis nach der Beantwortung einer Frage geweckt: Wie ist dieser *Vespro* zu beschließen, wenn er damals für die Segnung am Schluss und die Entlassung wahrscheinlich mit gregorianischem Gesang endete? Den richtigen Abschluss zu finden, war eine Aufgabe für sich. Ich habe bemerkt, dass das „Fidelium animae“ im letzten Abschnitt die gleiche Anzahl Versfüße hat wie das *Incipit* „Deus in adjutorium“ und genau auf dessen melodische Linien passt. Es kann sich also ganz natürlich in den Fauxbourdon einfügen und die *Marienvesper* auf überzeugende Art enden lassen. Man überhört so noch die Emotionen, die man auf dem Weg dahin empfindet, und macht den Neubeginn offensichtlich.

**J.-C. G.:** Die *Marienvesper* beginnt mit einer Anrufung: „Gott, komme mir zu Hilfe. / Herr, eile, mir zu helfen!“ („Deus in adjutorium...“). Und durch deine gerade erläuterte interpretatorische Entscheidung endet das Werk ebenfalls mit einem Ruf: „Die Seelen der Gläubigen mögen durch Gottes Barmherzigkeit in Frieden ruhen.“ („Fidelium animae...“) Damit haben wir die Möglichkeit, den *Vespro* mit uns hinauszunehmen, während ein einfaches „Amen“ uns direkt in die Realität zurückführen würde. Hört man hier den Ruf vom Anfang wieder, erinnert man sich an alles, was man erlebt und durchgemacht hat.

## Ein Werk wie ein Mosaik

**J.-C. G.:** Ein weiterer faszinierender Aspekt dieser Komposition: Monteverdi spielt mit Skalen, mit dem Heran- und Wegzoomen.

**R. P.:** Für mich ist die *Marienvesper* der erste Kinofilm der Musikgeschichte. Mit seinem Talent für das Dramatische gelingt es Monteverdi, aus jedem Psalm (und das gilt vor allem für die ersten drei) eine veritable Theatersituation zu schaffen. Er entwirft ein Bühnenbild und gibt uns die Möglichkeit, Dinge zu erkennen, zu fühlen, zu sehen und sogar zu berühren!

**J.-C. G.:** Dieses Talent für das Dramatische, das du empfindest, finde ich in der Tatsache, dass die Musik dem liturgischen Wort dient. Die Worte der *Marienvesper* gründen auf Texten aus der hebräischen Tradition, die von der christlichen Religion übernommen wurden. Monteverdi zögert nicht, die Texte zu interpretieren; er nimmt eine musikalische Exegese der geistlichen Texte vor.

**R. P.:** Und diese Exegese ist sehr bildhaft.

**J.-C. G.:** Genau. Der Anfang des *Laetatus sum* kommt einem wie eine Prozession vor. Man geht gemeinsam in das Haus des Herrn.

**R. P.:** Und alle bleiben vor den Toren Jerusalems stehen. Man hört das Geläute, die Gefühlsregungen der Menge bei der Ankunft. Das sind keine symbolischen Bilder, sondern direkte Abschriften der menschlichen Emotionen.

**J.-C. G.:** Es ist dies auch die Art, wie Monteverdi diesen Psalm auffasst und betet. Die religiöse Gedankenwelt wird auf seine Theatralik übertragen. Als ob er den Hörer bei der Hand nehmen würde, um mit ihm einen Spaziergang zu machen in einer Masse von Gefühlen des menschlichen Daseins (Freude, Traurigkeit, Besinnlichkeit), aber auch durch eine geistliche Welt (Erhabenheit, Mysterium, Kommunion, Sehnsucht). Ich weiß nicht, ob es ein Werk gibt, das diese breite Palette von Emotionen so abwechslungsreich wiedergibt.



**R. P.:** Ich würde diesen unaufhörlichen Dialog zwischen dem irdischen und spirituellen Leben in der Nähe der Passionen von Johann Sebastian Bach ansiedeln. Bach ist, wie Monteverdi, mit seiner Interpretation des Evangelien (nach Johannes und Matthäus) näher als irgendjemand sonst.

**J.-C. G.:** Es handelt sich nicht um Musiker oder Künstler, die glauben, es sind Gläubige. Sie haben diese religiösen Texte so verinnerlicht, dass diese ein Teil von ihnen geworden sind und sie bestimmen. Johann Sebastian Bach spielt nicht eine Rolle, sondern er wird in seinen Passionen gewissermaßen ein wenig zu einem Johannes, einem Matthäus...

## Die erneuerte Verückung

**R. P.:** Monteverdi bediente sich jeder Lücke, die ihm die Gegenreform bot. Er hat verstanden, dass es aller Medien bedarf, damit der Text beim Hörer durchdringt und ihn beschäftigt. Das ist auch die Rechtfertigung für eine solche musikalische Besetzung, die Musik des *Vespro* ist immersiv, sie entfaltet sich über ungewöhnliche Klangteppiche. Bei der Aufführung dieses Werks gerät man als Zuhörer in Verückung.

**J.-C. G.:** Diesen Ausdruck mag ich sehr. Es gibt in dieser Komposition zwei Arten von Regungen: die physische der Interpreten, wenn sie diesen oder jenen Psalm spielen oder singen, und die spirituelle des Publikums, das diese Texte auf seine Art hört. Die *Marienvesper* lädt den Hörer ein, sich zu rühren, seine Aufmerksamkeit auch auf das zu lenken, was vielleicht nur ein Detail zu sein scheint. Von daher der Eindruck eines Mosaiks: Auf einmal fixiert man sich auf das „Beatus vir“ des *Nisi Dominus*, wegen eines Akkords, einer Silbe, die uns trifft und uns unsere eigene Existenz auf eine andere Art wahrnehmen lässt. Das „Beatus vir“ erinnert uns unvermittelt an unsere Freude zu existieren. Und dieses tiefe existenzielle Erlebnis wird von zwei Takten hervorgerufen und nicht von 600 Seiten Musik. Dieses Werk gibt mir das Vertrauen in die Fähigkeit zurück, Dinge zum Ausdruck bringen zu können. Ich kann etwas sagen, das *wahr* ist. Wenn in einer post-christlichen Zeit nichts vom westlichen Katholizismus übrigbliebe als der *Vespro*, wäre das schon ein Beweis für die Liebe zu diesem Text, ein Beweis dafür, dass es möglich ist, etwas Wahres zu sagen. Monteverdi hat die Wahrheit des Textes erfahren – er erhält ihn als solchen –, und das hat ihm die Freiheit verschafft, ihn zu schreiben.

**R. P.:** Ich bin mit allem, was du gerade gesagt hast, einverstanden. Man kann nach einer Aufführung des *Vespro* gar nicht gleichgültig sein. Es gibt da in diesem Mysterium etwas sehr Konkretes: den Umgang mit dem Klangraum. In diesem Werk sind zahlreiche Stellen auszumachen, wo Monteverdi einen Weg gefunden zu haben scheint, das umzusetzen, was nicht umsetzbar ist. So kann man z.B. beim *Ave maris stella* geradezu von einer „Unterwassermusik“ sprechen. Mit rhythmischen Spielereien, einer bestimmten Anordnung der Akkorde, vielen verschiedenen, kleinen, manchmal mikroskopischen Details lässt uns Monteverdi in einen unendlich tiefen Raum eintauchen, den man fast mit dem Finger berühren kann. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, sich den letzten Vers dieser Hymne anzuhören, den wir *a cappella* singen.

**J.-C. G.:** Die Zeit scheint sich aufzulösen, die Orientierungspunkte scheinen sich für den Hörer zu verwischen. Bei dieser Hymne – und an vielen anderen Stellen – führt das Erleben dieser Musik dazu, dass ich meine räumliche und zeitliche Orientierung verliere. Und auf einmal sind die gregorianischen Antifonen zu hören, wie die Resonanz eines uralten kollektiven Gedächtnisses. Sie sind wie ein Seil, das verhindert, dass man untergeht, das uns aus einem Klanguniversum herausholt, um uns in eine andere Welt mit vollkommen anderen Klängen zu geleiten. Monteverdi führt einen weit weg, aber auch wieder sanft ans Ufer zurück. Es ist ein Werk, das mich auffordert zu leben und das mich existieren lässt! Als Zuschauer gerate ich von einer Emotion in die nächste, und das erinnert mich daran, dass mein Menschsein es mir ermöglicht, alle diese Gefühle und Empfindungen zu haben.

**R. P.:** Der gregorianische Gesang, den wir vor allem bei unseren *Marienvesper*-Konzerten darbieten, strukturiert den Gottesdienst und die Liturgie, aber er stellt auch ein Verlangen nach individueller und kollektiver Ekstase dar.

**J.-C. G.:** Das macht auch das Abenteuer der abschließenden „Amen“ („So sei es“) aus, die ich wohl mit den Chorälen von Bachs Passionen vergleichen würde. Auf diesen „Amen“ zentriert man sich neu, man sendet eine letzte Fülle von Schönheit aus.

**R. P.:** Während der Aufnahmen dieser Schluss-„Amen“ regten sich in mir viele Zweifel, insbesondere was ihre Einheitlichkeit betrifft: Müssen sie identisch sein? Sich ergänzen? Von den Instrumenten verdoppelt werden, und wenn ja: von welchen? In welcher Besetzung sollen sie gesungen werden: großer Chor, kleines Ensemble, Solisten? In welchem Tempo? Das sind Momente der „Resilienz“ und der Aussöhnung. Aber durch den kontrapunktischen Satz (eine Gesangslinie muss absteigen und eine andere übernimmt natürlicherweise ihren Platz) eröffnet die Folge von zwei Akkorden eine unendliche Tiefgründigkeit. Ein ungeheurer Schlag, der aber von bestürzender Einfachheit ist.

Das Gespräch führte EDDY GARAUDEL  
*Übersetzung: Irène Weber-Froboese*

## CD1

### Invitatorium : verset & répons

#### Verset

Dieu, viens à mon secours.

#### Répons

Dieu, hâte-toi de me secourir !  
Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit,  
Comme il était au commencement, maintenant  
et toujours  
Et pour les siècles des siècles. Amen.  
Alléluia

### Psautre : Dixit Dominus

L'Éternel a dit à mon Seigneur :  
Assieds-toi à ma droite,  
Jusqu'à ce que je fasse de tes ennemis  
ton marchepied.  
L'Éternel étendra de Sion le sceptre de ta  
puissance :  
Règne au milieu de tes ennemis !  
Avec toi l'empire au jour de ta puissance,  
Parmi les splendeurs des saints.  
Je t'ai engendré en mon sein avant l'aurore.  
L'Éternel a juré, et il ne s'en repentira point :  
Tu es son prêtre pour toujours,  
Selon l'ordre de Melchisédech.  
Le Seigneur, à ta droite,  
A brisé des rois au jour de sa colère.

### 1 | Invitatorium: Versiculum et responsorium

#### Versiculum

Deus in adiutorium meum intende.

#### Responsorium

Dominus ad adiuvandum me festina.  
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.  
Sicut erat in principio, et nunc et semper,  
Et in sæcula sæculorum. Amen.  
Alleluia.

### 2 | Psalmus: Dixit Dominus

Dixit Dominus Domino meo:  
Sede a dextris meis,  
Donec ponam inimicos tuos scabellum pedum  
tuorum.  
Virgam virtutis tuæ emittet Dominus ex Sion:  
Dominare in media inimicorum tuorum.  
Tecum principium in die virtutis tuæ  
In splendoribus sanctorum:  
Ex utero ante luciferum genui te.  
Juravit Dominus, et non pœnitebit eum:  
Tu es sacerdos in æternum  
Secundum ordinem Melchisedech.  
Dominus a dextris tuis,  
Confregit in die iræ suæ reges.

### **Invitatorium: versicle & response**

#### **Versicle**

O God make speed to save me.

#### **Response**

O Lord make haste to help me.

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

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

Alleluia.

#### **Psalm: Dixit Dominus**

The Lord said to my Lord:

Sit thou at my right hand,

Until I make thy enemies thy footstool.

The Lord will send forth the sceptre of thy power out of Zion:

Rule thou in the midst of thy enemies.

With thee is the principality in the day of thy strength:

In the brightness of the saints:

From the womb before the day star I begot thee.

The Lord hath sworn, and he will not repent.

Thou art a priest for ever

After the order of Melchisedech.

The Lord at thy right hand hath broken

Kings in the day of his wrath.

### **Invitatorium: Vers und Responsorium**

#### **Vers**

Gott, komme mir zu Hilfe.

#### **Responsorium**

Herr, eile, mir zu helfen!

Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist,

Wie im Anfang, so auch jetzt

Und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

Halleluja.

#### **Psalm: Dixit Dominus**

Der Herr sprach zu meinem Herrn:

Setze dich zu meiner Rechten,

Bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße mache.

Der Herr wird das Zepter deiner Macht ausstrecken aus Zion:

Herrsche mitten unter deinen Feinden!

Mit dir ist die Herrschaft am Tag deiner Macht:

Im Glanz der Heiligen, aus dem Mutterschoß,

Noch vor dem Morgenstern habe ich dich gezeugt.

Der Herr hat geschworen, und es wird ihn nicht gereuen:

Du bist ein Priester ewiglich

Nach der Weise Melchisedeks.

Der Herr zu deiner Rechten wird zerschmettern

Die Könige am Tage seines Zorns.

Il jugera les nations, tout sera plein de ruines.  
Il brisera sur la terre la tête de bien des gens.  
Il boira au torrent pendant la marche :  
C'est pourquoi il relèvera la tête.  
Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit,  
Comme il était au commencement, maintenant  
et toujours,  
Et pour les siècles des siècles. Amen.

### **Concerto : Nigra sum**

Je suis noire, mais je suis belle,  
Filles de Jérusalem.  
C'est pourquoi le roi m'a aimée  
Et m'a introduite dans ses appartements ;  
Et il m'a dit :  
Lève-toi, mon amie, et viens !  
Car voici, l'hiver est passé ;  
La pluie a cessé et s'en est allée,  
Les fleurs paraissent sur la terre.  
Le temps est arrivé de tailler les vignes.

### **Psaume : Laudate Pueri**

Serviteurs de l'Éternel, louez,  
Louez le nom de l'Éternel !  
Que le nom de l'Éternel soit béni,  
Dès maintenant et à jamais !  
Du lever du soleil jusqu'à son couchant,  
Que le nom de l'Éternel soit célébré !  
L'Éternel est élevé au-dessus de toutes les nations,  
Sa gloire est au-dessus des cieux.

Judicabit in nationibus, implebit ruinas:  
Conquassabit capita in terra multorum.  
De torrente in via bibet:  
Propterea exaltabit caput.  
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.  
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,  
Et in sæcula sæculorum. Amen.

### **3 | Concerto: Nigra sum**

Nigra sum sed formosa,  
Filiæ Jerusalem.  
Ideo dilexit me rex  
Et introduxit me in cubiculum suum  
Et dixit mihi:  
Surge, amica mea, et veni.  
Iam hiems transiit,  
Imber abiit et recessit,  
Flores apparuerunt in terra nostra.  
Tempus putationis advenit.

### **4 | Psalmus: Laudate Pueri**

Laudate pueri Dominum:  
Laudate nomen Domini.  
Sit nomen Domini benedictum,  
Ex hoc nunc, et usque in sæculum.  
A solis ortu usque ad occasum,  
Laudabile nomen Domini.  
Excelsus super omnes gentes Dominus,  
Et super cœlos gloria eius.

He shall judge among nations,  
He shall fill ruins:  
He shall crush the heads in the land of the many.  
He shall drink of the torrent in the way;  
Therefore shall he lift up the head.  
Glory be to the Father, and to the Son, and to the  
Holy Spirit.  
As it was in the beginning, is now and ever shall be,  
World without end. Amen.

**Concerto: Nigra sum**

I am black but comely,  
O ye daughters of Jerusalem.  
Therefore the king hath loved me  
And hath brought me into his chambers  
And said unto me:  
Arise, my love, and come.  
For winter is now past,  
The rain is over and gone,  
The flowers have appeared in our land.  
The time of pruning is come.

**Psalm: Laudate Pueri**

Praise, the Lord, ye children:  
Praise ye the name of the Lord.  
Blessed be the name of the Lord,  
From henceforth now and for ever.  
From the rising of the sun unto the going down  
of the same,  
The name of the Lord is worthy to be praised.  
The Lord is high above all nations;  
And his glory above the heavens.

Er wird richten unter den Heiden,  
Wird viele erschlagen,  
Wird Häupter zerschmettern auf weitem Gefilde.  
Er wird trinken vom Bach auf dem Wege,  
Darum wird er das Haupt emporheben.  
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem  
Heiligen Geist,  
Wie im Anfang, so auch jetzt  
Und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

**Concerto: Nigra sum**

Ich bin braun, aber gar schön,  
Ihr Töchter Jerusalems.  
Deshalb liebte mich der König  
Und führte mich in sein Schlafgemach.  
Er sprach zu mir:  
Steh auf, meine Freundin, und komm her!  
Denn siehe, der Winter ist vergangen,  
Der Regen ist vorbei und dahin.  
Die Blumen zeigten sich auf unserem Land,  
Die Zeit ist da, die Bäume zu schneiden.

**Psalm: Laudate Pueri**

Lobet, ihr Kinder, den Herrn,  
lobet den Namen des Herrn!  
Gelobt sei der Name des Herrn  
Von nun an bis in Ewigkeit!  
Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang  
Sei gelobet der Name des Herrn!  
Der Herr ist hoch über alle Völker;  
Seine Herrlichkeit reicht, so weit der Himmel ist.

Qui est semblable à l'Éternel, notre Dieu,  
Lui qui a sa demeure en haut,  
Et abaisse ses regards sur les cieux et sur la terre ?  
De la poussière il retire le pauvre,  
Du fumier il relève l'indigent,  
Pour les faire asseoir avec les grands,  
Avec les grands de son peuple.  
Il donne une maison à celle qui était stérile,  
Il en fait une mère joyeuse au milieu de ses enfants.  
Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit.  
Comme il était au commencement, maintenant et  
toujours,  
Et pour les siècles des siècles. Amen.

**Concerto : Pulchra es**

Tu es belle, mon amie,  
Douce et aimable fille de Jérusalem,  
Mais terrible comme des troupes en ordre de  
bataille.  
Détourne de moi tes yeux,  
Car ils me troublent.

**Psaume : Lætatus sum**

Je suis dans la joie quand on me dit :  
Nous irons à la maison de l'Éternel !  
Nos pieds étaient dans tes demeures, Jérusalem !  
Jérusalem, tu es bâtie comme une ville  
Dont les parties sont liées ensemble.  
C'est là que montent les tribus, les tribus de  
l'Éternel,  
Selon la loi d'Israël, pour louer le nom de l'Éternel.

Quis sicut Dominus Deus noster,  
Qui in altis habitat,  
Et humilia respicit in cœlo et in terra?  
Suscitans a terra inopem,  
Et de stercore erigens pauperum,  
Ut colloquet eum cum principibus,  
Cum principibus populi sui.  
Qui habitare facit sterilem in domo,  
Matrem filiorum lætantem.  
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.  
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,  
Et in sæcula sæculorum. Amen.

5 | **Concerto: Pulchra es**

Pulchra es, amica mea,  
Suavis et decora filia Jerusalem,  
Terribilis ut castrorum acies ordinata.  
Averte oculos tuos a me,  
Quia ipsi me avolare fecerunt.

6 | **Psalmus: Lætatus sum**

Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi:  
In domum Domini ibimus.  
Stantes erant pedes nostri, in atriis tuis  
Jerusalem.  
Jerusalem, quæ ædificatur ut civitas:  
Cuius participatio eius in id ipsum.  
Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini:  
Testimonium Israel ad confitendum nomini Domini.



Who is as the Lord our God, who dwelleth on high:  
And looketh down upon the low things  
In heaven and in earth?  
Raising up the needy from the earth,  
And lifting the poor out of the dunghill:  
That he may place him with princes,  
With the princes of his people.  
Who maketh a barren woman to dwell in a house,  
The joyful mother of children.  
Glory be to the Father, and to the Son, and to the  
Holy Spirit.  
As it was in the beginning, is now and ever shall be,  
World without end. Amen.

**Concerto: Pulchra es**

Thou art beautiful, O my love,  
Sweet and comely daughter of Jerusalem;  
Terrible as an army set up in array.  
Turn away thy eyes from me,  
For they have made me flee away.

**Psalm: Laetatus sum**

I rejoiced at the things that were said to me:  
We shall go into the house of the Lord.  
Our feet were standing in thy courts,  
O Jerusalem.  
Jerusalem, which is built as a city, which is  
compact together.  
For thither did the tribes go up, the tribes of the  
Lord:  
The testimony of Israel, to praise the name of  
the Lord.

Wer ist wie der Herr, unser Gott, der in der Höhe wohnt,  
Der herniederschaut in die Tiefe,  
Im Himmel und auf Erden?  
Der den Geringen aufrichtet aus dem Staube  
Und erhöht den Armen aus dem Schmutz;  
Dass er ihn setze neben die Fürsten,  
Neben die Fürsten seines Volkes.  
Der die Unfruchtbare im Hause zu Ehren bringt,  
Dass sie eine fröhliche Kindermutter wird.  
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen  
Geist,  
Wie im Anfang, so auch jetzt  
Und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

**Concerto: Pulchra es**

Du bist schön, meine Freundin,  
Lieblich und liebenswert, Tochter von Jerusalem,  
Fürchterlich wie das Heer in der Schlachtordnung.  
Wende deine Augen von mir,  
Denn sie zwangen mich zu fliehen.

**Psalm: Laetatus sum**

Ich freute mich über die, die mir sagten:  
Lasset uns ziehen zum Haus des Herrn!  
Nun stehen unsere Füße in deinen Höfen, Jerusalem.  
Jerusalem ist gebaut als eine Stadt, deren Teile  
verbunden sind,  
Wohin die Stämme hinaufziehen, die Stämme des  
Herrn:  
Wie es geboten ist dem Volke Israel, zu preisen den  
Namen des Herrn.

Car là sont les trônes pour la justice,  
Les trônes de la maison de David.  
Demandez la paix de Jérusalem.  
Que ceux qui t'aiment jouissent du repos.  
Que la paix soit dans tes murs,  
Et la tranquillité dans tes palais !  
À cause de mes frères et de mes amis,  
Je désire la paix dans ton sein ;  
À cause de la maison de l'Éternel, notre Dieu,  
Je fais des vœux pour ton bonheur.  
Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit.  
Comme il était au commencement, maintenant  
et toujours,  
Et pour les siècles des siècles. Amen.

### **Concerto : Duo seraphim**

Deux séraphins criaient l'un à l'autre :  
"Saint est l'Éternel des armées !  
Toute la terre est pleine de sa gloire !"  
Il y en a trois au ciel qui rendent témoignage :  
Le Père, la Parole et le Saint-Esprit,  
Et ces trois sont un.  
Saint est le Seigneur des armées,  
Toute la terre est pleine de sa gloire.

### **Psaume : Nisi Dominus**

Si l'Éternel ne bâtit la maison,  
Ceux qui la bâtissent travaillent en vain.  
Si l'Éternel ne garde la ville,  
Celui qui la garde veille en vain.

Quia illic sederunt sedes in iudicio,  
Sedes super domum David.  
Rogate quæ ad pacem sunt Jerusalem:  
Et abundantia diligentibus te.  
Fiat pax in virtute tua,  
Et abundantia in turribus tuis.  
Propter fratres meos et proximos meos,  
Loquebar pacem de te:  
Propter domum Domini Dei nostri, quæsvi bona  
tibi.  
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.  
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,  
Et in sæcula sæculorum. Amen.

### **7 | Concerto: Duo seraphim**

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

### **8 | Psalmus: Nisi Dominus**

Nisi Dominus ædificaverit domum,  
In vanum laboraverunt qui ædificant eam.  
Nisi Dominus custodierit civitatem,  
Frustra vigilat qui custodit eam.

Because their seats have sat in judgment,  
Seats upon the house of David.  
Pray ye for the things that are for the peace of  
Jerusalem:  
And abundance for them that love thee.  
Let peace be in thy strength:  
And abundance in thy towers.  
For the sake of my brethren, and of my neighbours,  
I spoke peace of thee.  
Because of the house of the Lord our God, I have  
sought good things for thee.  
Glory be to the Father, and to the Son, and to the  
Holy Spirit.  
As it was in the beginning, is now and ever shall be,  
World without end. Amen.

**Concerto: Duo seraphim**

Two seraphim cried one to another:  
‘Holy the Lord God of hosts!  
All the earth is full of his glory!’  
There are three that give testimony in heaven,  
The Father, the Word and the Holy Ghost,  
And these three are one.  
Holy is the Lord God of hosts!  
All the earth is full of his glory.

**Psalm: Nisi Dominus**

Unless the Lord build the house,  
They labour in vain that build it:  
Unless the Lord keep the city,  
He watcheth in vain that keepeth it.

Denn dort stehen die Throne zum Gericht,  
Die Throne des Hauses David.  
Wünschet Jerusalem Frieden:  
Es möge wohl gehen denen, die dich lieben.  
Es möge Friede sein in deinen Mauern  
Und Glück in deinen Türmen!  
Um meiner Brüder und Freunde willen  
Will ich dir Frieden wünschen.  
Um des Hauses des Herrn willen, unseres Gottes, will  
ich dein Bestes suchen.  
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen  
Geist,  
Wie im Anfang, so auch jetzt  
Und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

**Concerto: Duo seraphim**

Zwei Seraphim riefen einander zu:  
Heilig ist der Herr der Heerscharen!  
Alle Lande sind seiner Ehre voll!  
Drei sind, die da Zeugnis geben im Himmel:  
Der Vater, das Wort und der Heilige Geist,  
Und diese drei sind eins.  
Heilig ist der Herr der Heerscharen!  
Alle Lande sind seiner Ehre voll.

**Psalm: Nisi Dominus**

Wenn der Herr nicht das Haus baut,  
So arbeiten umsonst, die daran bauen.  
Wenn der Herr nicht die Stadt behütet,  
So wacht der Wächter umsonst.

En vain vous levez-vous matin,  
Vous couchez-vous tard,  
Et mangez-vous le pain de douleur ;  
Il en donne autant à ses bien-aimés  
Pendant leur sommeil.  
Voici l'héritage de l'Éternel : des enfants.  
Le fruit des entrailles est une récompense.  
Comme les flèches dans la main d'un guerrier,  
Ainsi sont les fils de la jeunesse.  
Heureux l'homme qui en a rempli son carquois !  
Ils ne seront pas confus, quand ils parleront  
Avec des ennemis à la porte.  
Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit.  
Comme il était au commencement, maintenant  
et toujours,  
Et pour les siècles des siècles. Amen.

### **Concerto : Audi, cœlum**

Écoute, ô ciel, mes paroles  
Pleines de désir  
Et remplies de joie.  
*L'Écho* : J'écoute !  
Dis-moi, je t'en prie,  
Qui est celle  
Qui monte, brillant comme l'aurore,  
Afin que je la chante ?  
*L'Écho* : Je vais le dire !  
Parle, car elle est belle,  
Exquise comme la lune,  
Comme le soleil elle remplit de joie  
La terre, les cieus et les mers.

Vanum est vobis ante lucem surgere:  
Surgite postquam sederitis,  
Qui manducatis panem doloris.  
Cum dederit dilectis suis somnum:  
Ecce hæreditas Domini, filii:  
Merces, fructus ventris.  
Sicut sagittæ in manu potentis:  
Ita filii excussorum.  
Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis:  
Non confundetur cum loquetur  
Inimicis suis in porta.  
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.  
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,  
Et in sæcula sæculorum. Amen.

### 9 | **Concerto: Audi, cœlum**

Audi, cœlum, verba mea,  
Plena desiderio  
Et perfusa gaudio.  
(*Eco*: Audio!)  
Dic, quæso, mihi:  
Quæ est ista,  
Quæ consurgens ut aurora rutilat,  
Ut benedicam?  
(*Eco*: Dicam!)  
Dic nam ista pulchra  
Ut luna, electa  
Ut sol, replet lætitia  
Terras, cœlos, maria.

It is vain for you to rise before light:  
Rise ye after you have sitten.  
You that eat the bread of sorrow.  
When he shall give sleep to his beloved,  
Behold, the inheritance of the Lord are children:  
The reward, the fruit of the womb.  
As arrows in the hand of the mighty:  
So the children of them that have been shaken.  
Blessed is the man that hath filled the desire with  
them;  
He shall not be confounded when he shall speak  
To his enemies in the gate.  
Glory be to the Father, and to the Son, and to the  
Holy Spirit.  
As it was in the beginning, is now and ever shall be,  
World without end. Amen.

**Concerto: Audi, coelum**

Hear, o heaven, my words  
Filled with longing  
And imbued with joy.  
*(Echo: I hear!)*  
Tell me, I pray:  
Who is she that, as she rises,  
Shines like the dawn,  
That I may bless her?  
*(Echo: I will tell you!)*  
Tell me, for she,  
Fair as the moon,  
Radiant as the sun, fills with joy  
The earth, the heavens, and the seas.

Es ist umsonst, dass ihr früh aufsteht  
Und euch spät erst niedersetzt  
Und esset euer Brot mit Sorgen;  
Denn seinen Freunden gibt er es im Schlaf.  
Siehe, Kinder sind das Erbe des Herrn,  
Und Leibesfrucht ist ein Geschenk.  
Wie Pfeile in der Hand eines Starken,  
So geraten die Söhne der Jugendzeit.  
Wohl dem, der seinen Köcher mit ihnen gefüllt hat!  
Er wird nicht verwirrt sein,  
Wenn er mit seinen Feinden spricht im Tor.  
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen  
Geist,  
Wie im Anfang, so auch jetzt  
Und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

**Concerto: Audi, coelum**

Höre, Himmel, meine Worte  
Voll Verlangen,  
Voller Freude.  
*(Echo: Ich höre!)*  
Sage mir, ich bitte dich,  
Wer ist jene,  
Die emporsteigt, leuchtend wie die  
Morgenröte, dass ich sie preise?  
*(Echo: Ich sage es!)*  
Sprich, denn sie ist schön  
Wie der Mond,  
Wie die Sonne erfüllt sie mit Freude  
Erde, Himmel und Meer.

*L'Écho* : Marie !

La douce Vierge Marie,  
Annoncée par le prophète Ézéchiël  
Comme la porte de l'Orient.

*L'Écho* : Oui !

La porte sacrée et bénie  
Par laquelle la mort fut expulsée,  
Et qui a amené la vie ?

*L'Écho* : C'est elle !

Accordant une protection sûre, elle est la  
médiatrice

Entre les hommes et Dieu,  
Remède de nos fautes.

*L'Écho* : La médiatrice !

Aussi suivons-la tous,  
Car, par sa grâce, nous obtiendrons  
La vie éternelle. Suivons-la !

*L'Écho* : Suivons !

Que Dieu nous aide,  
Le Père et le Fils, et la Mère,  
Dont nous invoquons le doux nom,  
Réconfort des miséreux.

*L'Écho* : Amen !

Tu es bénie, Vierge Marie,  
Pour les siècles des siècles.

(*Eco*: Maria!)

Maria Virgo illa dulcis,  
Prædicata de propheta Ezechiel  
Porta Orientalis?

(*Eco*: Talis!)

Illa sacra et felix porta  
Per quam mors fuit expulsa,  
Introduxit autem vita?

(*Eco*: Ita!)

Quæ semper tutum est medium  
Inter homines et Deum,  
Pro culpis remedium?

(*Eco*: Medium!)

Omnes hanc ergo sequamur,  
Qua cum gratia mereamur vitam æternam.  
Consequamur.

(*Eco*: Sequamur!)

Præstet nobis Deus,  
Pater hoc et Filius, et Mater  
Cuius nomen invocamus  
Dulce miseris solamen.

(*Eco*: Amen!)

Benedicta es, virgo Maria,  
In sæculorum sæcula.

*(Echo: Mary!)*

Mary, that sweet virgin  
Foretold by the prophet Ezeziel,  
The gate of the east?

*(Echo: Even she!)*

That sacred and happy gate  
Through which death was driven out,  
And which brought life in?

*(Echo: The same!)*

She who is always a sure intermediary  
Between humankind and God  
For the remission of sins?

*(Echo: The Mediatrix!)*

Let us all therefore follow her  
Through whose grace we may gain  
Eternal life. Let us obey her.

*(Echo: Let us follow!)*

May God help us,  
The Father, and the Son, and the Mother  
On whose sweet name we call  
As a solace to the wretched.

*(Echo: Amen!)*

Blessed art thou, Virgin Mary,  
For ever and ever.

*(Echo: Maria!)*

Die süße Jungfrau Maria,  
Geweissagt durch den Propheten Ezeziel  
Als das Tor gegen Morgen?

*(Echo: Ja!)*

Die heilige und gesegnete Pforte,  
Durch die der Tod vertrieben ward  
Und die das Leben gebracht hat?

*(Echo: Sie ist es!)*

Sie gewährt sicheren Schutz, ist Mittlerin  
Zwischen Mensch und Gott  
Und reinigt von aller Schuld?

*(Echo: Die Mittlerin!)*

Darum lasst uns ihr folgen,  
Durch ihre Gnade wird uns  
Ewiges Leben zuteil. Folgen wir ihr nach!

*(Echo: Folgen wir ihr!)*

Dass Gott uns beistehe,  
Der Vater und der Sohn und die Mutter,  
Deren süßen Namen wir anrufen,  
Der Elenden Trost.

*(Echo: Amen!)*

Gebenedeit bist du, Jungfrau Maria,  
Von Ewigkeit zu Ewigkeit.

**Psaume : Lauda Jerusalem**

Jérusalem, célèbre l'Éternel!  
 Sion, loue ton Dieu !  
 Car il a affermi les barres de tes portes,  
 Il a béni tes fils au milieu de toi.  
 Il a rendu la paix à ton territoire,  
 Il te rassasie du meilleur froment.  
 Il envoie ses ordres sur la terre,  
 Sa parole court avec vitesse.  
 Il donne la neige comme de la laine,  
 Il répand la gelée blanche comme de la cendre.  
 Il lance sa glace par morceaux,  
 Qui peut résister devant son froid ?  
 Il enverra sa parole, et tout fondra ;  
 Il fera souffler son vent, et les eaux couleront.  
 Il révèle sa parole à Jacob,  
 Ses lois et ses ordonnances à Israël.  
 Il n'a pas agi de même pour toutes les nations,  
 Et elles ne connaissent point ses ordonnances.  
 Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit.  
 Comme il était au commencement, maintenant  
 et toujours,  
 Et pour les siècles des siècles. Amen.

**1 | Psalmus: Lauda Jerusalem**

Lauda Jerusalem Dominum:  
 Lauda Deum tuum Sion.  
 Quoniam confortavit seras portarum tuarum:  
 Benedixit filiis tuis in te.  
 Qui posuit fines tuos pacem:  
 Et adipe frumenti satiat te.  
 Qui emittit eloquium suum terræ:  
 Velociter currit sermo eius.  
 Qui dat nivem sicut lanam:  
 Nebulam sicut cinerem spargit.  
 Mittit crystallum suam sicut buccellas:  
 Ante faciem frigoris ejus quis sustinebit?  
 Emitteret verbum suum, et liquefaciet ea:  
 Flabit spiritus ejus, et fluent aquæ.  
 Qui annuntiat verbum suum Jacob:  
 Justitias et judicia sua Israel.  
 Non fecit taliter omni nationi:  
 Et judicia sua non manifestavit eis.  
 Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.  
 Sicut erat in principio, et nunc et semper  
 Et in sæcula sæculorum. Amen.



**Psalm: Lauda Jerusalem**

Praise the Lord, O Jerusalem:

Praise thy God, O Sion.

Because he hath strengthened the bolts of thy gates,

He hath blessed thy children within thee.

Who hath placed peace in thy borders:

And filleth thee with the fat of corn.

Who sendeth forth his speech to the earth:

His word runneth swiftly.

Who giveth snow like wool:

Scattereth mists like ashes.

He sendeth his crystal like morsels:

Who shall stand before the face of his cold?

He shall send out his word, and shall melt them:

His wind shall blow, and the waters shall run.

Who declareth his word to Jacob:

His justices and his judgments to Israel.

He hath not done in like manner to every nation:

And his judgments he hath not made manifest to them.

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

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

**Psalm: Lauda Jerusalem**

Preise, Jerusalem, den Herrn;

Lobe, Zion, deinen Gott!

Denn er macht fest die Riegel deiner Tore  
Und segnet deine Kinder in deiner Mitte.

Er schafft deinen Grenzen Frieden

Und sättigt dich mit dem besten Weizen.

Er sendet sein Gebot auf die Erde:

Sein Wort läuft schnell.

Er gibt Schnee wie Wolle,

Er streut Reif wie Asche.

Er wirft sein Eis herab wie Brocken:

Wer kann bleiben vor seinem Frost?

Er sendet sein Wort, da schmilzt der Schnee;

Er lässt seinen Wind wehen, da taut es.

Er verkündigt Jakob sein Wort:

Israel seine Gebote und sein Recht.

So hat er an keinem Volk getan:

Sein Recht kennen sie nicht.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist,

Wie im Anfang, so auch jetzt

Und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

### **Antiphona : Sancta Maria SV 328**

Sainte Marie, viens au secours des miséreux,  
Aide les timides,  
Console les affligés,  
Prie pour ton peuple,  
Interviens pour le clergé,  
Intercède pour les femmes consacrées,  
Qu'ils ressentent tous ton aide,  
Ceux qui célèbrent ta sainte mémoire.

### **Sonate sur "Sancta Maria"**

Sainte Marie, prie pour nous.

### **Hymne : Ave maris stella**

*Verset 1*

Salut, étoile de la mer,  
Douce mère de Dieu,  
Toujours vierge,  
Porte bénie du ciel.

*Verset 2*

En recevant l'Ave  
De la bouche de Gabriel,  
Fais-nous renaître dans la paix,  
Retournant le nom d'Eva.

*Ritournelle*

*Verset 3*

Dénoue les liens des pêcheurs,  
Donne la lumière aux aveugles,

### **2 | Antiphona: Sancta Maria SV328**

*(Promptuarium musicum, 1627)*

Sancta Maria, succurre miseris,  
Iuva pusillanimes,  
Refove flebiles,  
Ora pro populo,  
Interveni pro clero,  
Intercede pro devoto femineo sexu:  
Sentiant omnes tuum iuvamen,  
Quicumque celebrant tuam sanctam  
commemorationem.

### **3 | Sonata a 8 sopra "Sancta Maria"**

Sancta Maria, ora pro nobis.

### **4 | Hymnus: Ave maris stella**

*Versus 1*

Ave maris stella,  
Dei Mater alma,  
Atque semper Virgo,  
Felix cæli porta.

*Versus 2*

Sumens illud Ave  
Gabrielis ore,  
Funda nos in pace,  
Mutans Hevae nomen.

*Ritornello*

*Versus 3*

Solve vincla reis,  
Profer lumen cæcis:

**Antiphon: Sancta Maria SV328**

Holy Mary, succour the wretched,  
Help the faint-hearted,  
Revive the weeping,  
Pray for the people,  
Plead for the clergy,  
Intercede for all pious women:  
May all those feel thine assistance  
Who celebrate thy holy commemoration.

**Sonata upon 'Sancta Maria'**

Holy Mary, pray for us.

**Hymn: Ave maris stella**

*Verse 1*

Hail, Star of the Sea,  
Holy Mother of God  
Yet still a virgin,  
Blest gate of heaven.

*Verse 2*

Taking that 'Ave'  
From Gabriel's lips,  
Establish us in peace,  
Transforming the name of Eva.

*Ritornello*

*Verse 3*

Loosen the bonds of sinners,  
Give light to the blind,

**Antiphona: Sancta Maria SV 328**

Heilige Maria, sei Beistand den Leidenden,  
Schutz den Schwachen,  
Trost den Betrübtten,  
Bete für das Volk,  
Bitte für die Geistlichkeit,  
Bitte für die Ordensfrauen:  
Auf dass alle deinen Beistand spüren,  
Die das Fest zu deinem heiligen Andenken  
begehen.

**Sonate über „Sancta Maria“**

Heilige Maria, bete für uns.

**Hymnus: Ave maris stella**

*Vers 1*

Sei begrüßt, du Stern des Meeres,  
Gütige Mutter Gottes,  
Ewige Jungfrau,  
Sel'ge Himmelspforte.

*Vers 2*

Die du das „Ave“ empfängst  
Aus Gabriels Mund,  
Gib uns des Friedens Geist,  
Kehre Evas Namen um.

*Ritornello*

*Vers 3*

Löse aus Banden die Sünder,  
Erleuchte die Blinden,

Chasse nos misères,  
Obtiens-nous tous les bienfaits.

*Ritournelle*

*Verset 4*

Montre-toi mère,  
Qu'il reçoive de toi nos prières  
Celui qui, pour nous,  
Daigna être ton fils.

*Ritournelle*

*Verset 5*

Vierge unique,  
Douce entre toutes,  
Fais que, délivrés de nos fautes,  
Nous soyons doux et chastes.

*Ritournelle*

*Verset 6*

Accorde-nous une vie pure,  
Protège notre chemin,  
Pour que, voyant Jésus,  
Nous demeurions toujours dans la joie.

*Verset 7*

Louange à Dieu le Père,  
Honneur au Christ Très-Haut,  
Et à l'Esprit Saint,  
Aux trois une vénération unique. Amen.

## **Magnificat**

*Verset 1*

Mon âme exalte le Seigneur.

Mala nostra pelle,  
Bona cuncta posce.

*Ritornello*

*Versus 4*

Monstra te esse matrem:  
Sumat per te preces,  
Qui pro nobis natus,  
Tulit esse tuus.

*Ritornello*

*Versus 5*

Virgo singularis,  
Inter omnes mitis,  
Nos culpulis solutos,  
Mites fac et castos.

*Ritornello*

*Versus 6*

Vitam præsta puram,  
Iter para tutum  
Ut videntes Jesum,  
Semper collætetur.

*Versus 7*

Sit laus Dei Patri,  
Summo Christo decus,  
Spiritui Sancto,  
Tribus honor unus. Amen.

## **Magnificat**

5 | *Versus 1*  
Magnificat anima mea Dominum

Banish our evil deeds,  
Entreat all good things for us.

*Ritornello*

*Verse 4*

Show thou art a mother:  
Let him, through thee, receive our prayers  
Who was born for us  
And deigned to be thine.

*Ritornello*

*Verse 5*

O peerless Virgin,  
Meek above all others,  
Make us, delivered from our sins,  
Gentle and chaste.

*Ritornello*

*Verse 6*

Grant us a pure life,  
Prepare a safe path for us,  
That, beholding Jesus,  
We may ever rejoice together.

*Verse 6*

Praise be to God the Father,  
Glory to Christ on high  
And to the Holy Spirit,  
The same honour to all three. Amen.

### **Magnificat**

*Verse 1*

My soul doth magnify the Lord,

Unsere Gebrechen nimm hinweg,  
Alles Gute erwirke für uns.

*Ritornello*

*Vers 4*

Erzeige dich als Mutter,  
Durch dich empfangen er unser Gebet,  
Der um unseretwillen  
Dein Sohn wurde.

*Ritornello*

*Vers 5*

Jungfrau, auserkoren,  
Mild vor allen,  
Mach uns, von Sünden frei,  
Mild und keusch.

*Ritornello*

*Vers 6*

Gib uns ein reines Leben,  
Beschütze unsern Weg,  
Dass wir einst Jesus sehen  
Und uns allezeit freuen.

*Vers 7*

Lob sei Gott, dem Vater,  
Ehre sei Christus, dem Allerhöchsten,  
Und dem Heiligen Geist,  
Ein Lobpreis sei den dreien. Amen.

### **Magnificat**

*Vers 1*

Meine Seele erhebt den Herrn,

*Verset 2*

Et mon esprit se réjouit en Dieu,  
Mon Sauveur.

*Verset 3*

Parce qu'il a jeté les yeux sur son humble  
servante,  
Voici que désormais toutes les générations  
Me diront bienheureuse.

*Verset 4*

Parce que le Tout-Puissant a fait pour moi  
De grandes choses, son nom est saint.

*Verset 5*

Et sa miséricorde s'étend d'âge en âge  
Sur ceux qui le craignent.

*Verset 6*

Il a déployé la force de son bras ;  
Il a dispersé ceux qui avaient des pensées  
orgueilleuses.

*Verset 7*

Il a renversé les puissants de leurs trônes,  
Et il a élevé les humbles.

*Verset 8*

Il a rassasié de biens les affamés,  
Et il a renvoyé les riches à vide.

6 | *Versus 2*

Et exsultavit spiritus meus  
In Deo salutaris meo

7 | *Versus 3*

Quia respexit humilitatem ancillæ suæ:  
Ecce enim ex hoc  
Beatam me dicent omnes generationes.

8 | *Versus 4*

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

9 | *Versus 5*

Et misericordia ejus a progenie in progenies  
Timentibus eum.

10 | *Versus 6*

Fecit potentiam in brachio suo:  
Dispersionis superbos mente cordis sui.

11 | *Versus 7*

Deposuit potentes de sede:  
Et exaltavit humiles.

12 | *Versus 8*

Esurientes implevit bonis:  
Et divites dimisit inanes.

*Verse 2*

And my spirit hath rejoiced  
In God my Saviour.

*Verse 3*

For he hath regarded the humility of his  
handmaid;  
For, behold, from henceforth  
All generations shall call me blessed.

*Verse 4*

Because he that is mighty, hath done great things  
to me;  
And holy is his name.

*Verse 5*

And his mercy is from generation unto generations,  
To them that fear him.

*Verse 6*

He hath shewed might in his arm:  
He hath scattered the proud in the conceit of  
their heart.

*Verse 7*

He hath put down the mighty from their seat,  
And hath exalted the humble.

*Verse 8*

He hath filled the hungry with good things;  
And the rich he hath sent empty away.

*Vers 2*

Und mein Geist freut sich  
Über Gott, meinen Heiland.

*Vers 3*

Denn er hat seine Magd In ihrer Niedrigkeit  
angesehen.  
Siehe, von nun an werden mich  
Alle Geschlechter selig preisen.

*Vers 4*

Denn er hat Großes an mir getan,  
Der mächtig ist und dessen Name heilig ist.

*Vers 5*

Und seine Barmherzigkeit währt von Geschlecht  
Zu Geschlecht bei denen, die ihn fürchten.

*Vers 6*

Er vollbringt machtvoll Taten mit seinem Arm  
Und zerstreut alle, die in ihrem Herzen  
hochmütig sind.

*Vers 7*

Er stößt die Machthaber vom Thron  
Und erhebt die Niedrigen.

*Vers 8*

Die Hungernden sättigt er mit Gutem  
Und lässt die Reichen leer ausgehen.

*Verset 9*

Il a secouru Israël, son serviteur,  
Et il s'est souvenu de sa miséricorde.

*Verset 10*

C'est ainsi qu'il a parlé à nos pères,  
À Abraham et sa postérité pour toujours.

*Verset 11*

Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit.

*Verset 12*

Comme il était au commencement, maintenant  
et toujours,  
Et pour les siècles des siècles. Amen.

**Conclusion : verset & répons**

Seigneur, exauce ma prière  
Et que ma voix parvienne jusqu'à toi.  
Béni soit le Seigneur, rendons grâce à Dieu.  
Que les âmes des fidèles, par la miséricorde de  
Dieu,  
Reposent en paix. Amen.

*Traduction : harmonia mundi*

13 | *Versus 9*

Suscepit Israel puerum suum:  
Recordatus misericordiæ suæ.

14 | *Versus 10*

Sicut locutus est ad patres nostros:  
Abraham et semini eius in sæcula.

15 | *Versus 11*

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

16 | *Versus 12*

Sicut erat in principio, et nunc, et semper,  
Et in sæcula sæculorum. Amen.

17 | **Conclusio: Versiculum et responsorium**

Domine exaudi orationem meam  
Et clamor meus ad te veniat.  
Benedicamus Domino. Deo gratias.  
Fidelium animæ per misericordiam Dei  
Requiescant in pace. Amen



*Verse 9*

He hath received Israel his servant,  
Being mindful of his mercy;

*Verse 10*

As he spoke to our fathers,  
To Abraham and to his seed for ever.

*Verse 11*

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

*Verse 12*

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

**Conclusio: versicle & response**

O Lord, hear my prayer,  
And let my cry come up to thee.  
Let us bless the Lord. Thanks be to God.  
May the souls of the faithful, through the mercy  
of God,  
Rest in peace. Amen

*Translation and adaptation: Charles Johnston  
(Psalms from the Douay-Rheims Bible)*

*Vers 9*

Er nimmt sich seines Dieners Israel an  
Und denkt an seine Barmherzigkeit.

*Vers 10*

Wie er es unsern Vätern zugesagt hat,  
Abraham und seinen Nachkommen in Ewigkeit.

*Vers 11*

Ehre sei dem Vater und dem Sohn  
und dem Heiligen Geist.

*Vers 12*

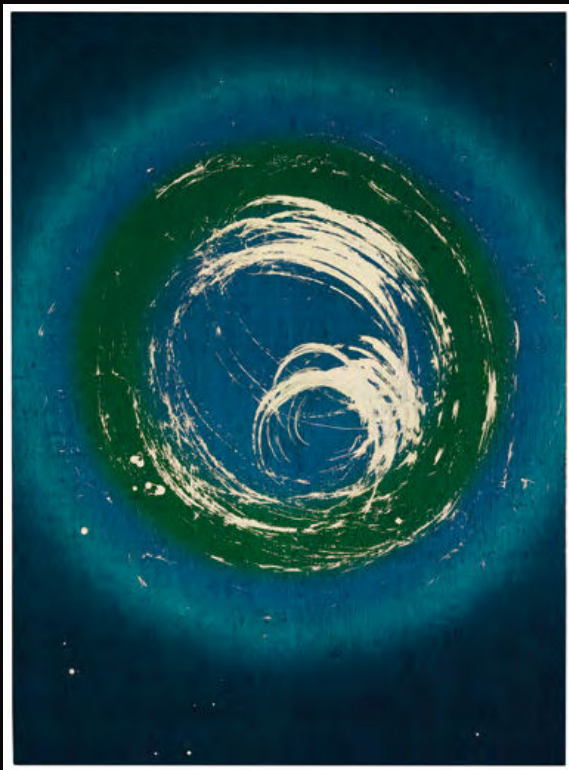
Wie im Anfang so auch jetzt und alle Zeit  
Und in Ewigkeit. Amen.

**Conclusio: Vers und Responsorium**

Herr, höre mein Gebet  
Und lass mein Rufen zu dir kommen.  
Lasset uns preisen den Herrn. Dank sei Gott.  
Die Seelen der Gläubigen mögen durch  
Gottes Barmherzigkeit in Frieden ruhen. Amen.

*Übersetzung: Irène Weber-Froboese*





Fabienne Verdier, *Air, atmosphère*. Collection Vaiiu, 2021  
Acrylique et technique mixte sur toile, 183 x 135 cm © Adagp, Paris, 2021

## Pygmalion – Raphaël Pichon – DISCOGRAPHY

All titles available in digital format (download and streaming)

### Stravaganza d'Amore!

THE BIRTH OF OPERA AT THE MEDICI COURT

with S. Junker, M. de Villoutreys,

R. Dolcini, L. Richardot, L. Mancini, V. Ancely,

D. Cachet, Z. Wilder, S. Behloul, D. Cornillot,

N. Brooymans, R. Brès

2 CD HMC 932286.87



“Une tourbillonnante fête des sons et des sens.  
[...] Un retour aux origines aussi beau qu'instructif,  
grâce à un remarquable travail éditorial émaillé  
d'une superbe iconographie.” – **Classica**

“Déployant un extraordinaire arsenal d'armes  
de séduction, Raphaël Pichon nous livre un  
objet unique et fascinant, prodigue en émotions  
riches... et parfois paradoxales.” – **Diapason**

“Un enivrant et fascinant retour aux sources  
de l'opéra agrémenté de textes richement  
illustrés et documentés.” – **Le Figaro**

‘A new, imaginary, Florentine entertainment is  
the result, performed with flair, and sumptuously  
packaged and annotated.’ – **The Financial Times**

‘The performances are highly polished,  
chorus and ensemble, producing a glossy  
and liberally embellished sound while the  
dozen soloists give fine and well-balanced  
contributions.’ – **BBC Music Magazine**



„Das Ensemble Pygmalion musiziert großartig,  
mit fantastischen Instrumentalisten und  
Solisten. Schließt man die Augen, wähnt man  
sich um vierhundert Jahre zurückversetzt ins  
Italien der ausgehenden Renaissance und  
des beginnenden Barockzeitalters, glaubt  
die Kostüme der Musiker und des erlauchten  
Publikums zu sehen.“ – **Bayerischer Rundfunk**

„Raphaël Pichons dramaturgischer  
Geniestreich entfaltet inhaltlich wie sinnlich  
seine Wirkung und bettet die Zuhörenden in  
geschmeidig geformten Wohlklang – ganz in  
der Nachfolge Pygmalions.“ – **Concerti**

JOHANN SEBASTIAN BACH

**Matthäus-Passion, BWV.244**

*J. Prégardien, S. Degout, S. Devieille, L. Richardot,  
R. Van Mechelen, H. Blažiková, T. Mead,  
E. Gonzalez Toro, C. Immler,  
Maîtrise de Radio France*

3 CD HMM 902691.93



“Cette nouvelle version atteint l'équilibre parfait entre énergie irrésistible, homogénéité salvatrice et souci du détail.” – **Le Figaro**

“Une Passion sans pareille.” – **Télérama**

“Ce qui frappe, c'est la sensation d'ampleur, du fait des doubles chœurs et orchestres, et la sérénité qui se dégagent de cet enregistrement.” – **La Vie**

“Ce nouvel opus comble nos attentes, confirme la proximité de Raphaël Pichon et son ensemble Pygmalion avec l'univers et la musique du Cantor.” – **ResMusica**

“Une universalité plus saisissante que jamais.” – **Trophées Radio Classique**

‘Raphael Pichon and his terrific soloists bring Bach vividly to life.’ – **Gramophone**



‘The choirs are razor-sharp in their ensemble, and if they seem initially soft-grained (in keeping with Pichon’s essentially intimate approach), their incisiveness eventually locates real venom and mockery...’ – **BBC Music Magazine**

„Eine Referenz Einspielung.“ – **Kultur & Leben**

„Eine starke Einspielung die einen nicht kaltlässt.“ – **Neue Ruhr Zeitung**

JOHANN SEBASTIAN BACH

**Köthener Trauermusik** BWV 244a  
*S. Devieille, D. Guillon, T. Hobbs, C. Immler*

CD HMC 902211

**LES VICTOIRES**  
de la Musique Classique 2015

**Motets** BWV 225-230  
with motets by G. GABRIELI,  
V. BERTOLUSI, J. GALLUS

CD HMM 902657

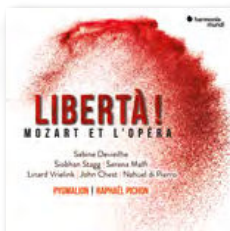
JEAN-PHILIPPE RAMEAU  
**Castor et Pollux** (1754 version)  
*C. Ainsworth, F. Sempey,  
E. de Negri, S. Devieille,  
C. Immler, V. Ancely, C. Margaine*

2CD HMC 902212.13

WOLFGANG AMADEUS MOZART  
**Libertà!**

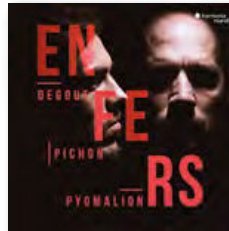
An imaginary drama giocoso in three scenes  
*S. Devieille, S. Stagg, S. Malfi,  
V. Linard, J. Chest, N. di Pierro*

2 CD HMM 902638.39



### Enfers

JEAN-PHILIPPE RAMEAU,  
CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK  
*Stéphane Degout, baritone*  
CD HMM 902288



### Les Filles du Rhin / Rheinmädchen

SCHUBERT - SCHUMANN - BRAHMS - WAGNER  
*Feat. Bernarda Fink, mezzo-soprano*  
*With Emmanuel Ceysson, harp*  
CD HMC 902239



### Mein Traum (My Dream)

SCHUBERT / WEBER / SCHUMANN  
*S. Degout, S. Devieille*  
CD HMM 905345





**VOUS AIMEZ  
LA MUSIQUE  
NOUS SOUTENONS  
CEUX QUI LA FONT**



**FONDATION  
D'ENTREPRISE**

*C'est Vous l'Avenir*

Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir, constituée le 23 septembre 2006,  
dont le siège social est situé 29 boulevard Haussmann – 75009 Paris. 02/2023.



Pygmalion est en résidence à l'Opéra National de Bordeaux.  
Il est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine,  
la ville de Bordeaux et la région Nouvelle-Aquitaine.  
Ensemble associé à l'Opéra Comique, Pygmalion reçoit le soutien  
de Château Haut-Bailly, mécène d'honneur de l'ensemble  
et de la Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir.



*Pygmalion tient à remercier l'ensemble des artistes qui ont participé à cette aventure  
et les membres de son conseil d'administration.*

Prolongez le plaisir de cet album  
sur votre nouveau site.  
Extend your musical experience  
by exploring our completely redesigned website.

harmoniamundi.com



Explorer le catalogue avec un moteur de recherche performant ou des sélections thématiques...  
*Explore the catalogue with a powerful search engine or by topics...*



Écouter les albums depuis le site sur la plateforme de streaming de votre choix...  
*Listen to the albums from the site on the streaming platform of your choice...*



Découvrir les playlists du label, consulter la documentation, visionner de nombreuses vidéos...  
*Discover the label's playlists, consult the documentation, access hundreds of videos...*



Suivre l'actualité musicale de vos artistes préférés, leurs concerts dans le monde entier...  
*Follow the music news of your favourite artists, and their concerts all over the world...*



Précommander ou acheter vos albums sur la boutique harmonia mundi...  
*Pre-order or purchase albums in via the harmonia mundi boutique...*



Suivez les artistes harmonia mundi sur les réseaux sociaux  
*Follow harmonia mundi artists on social media*





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement : janvier 2022, Temple du Saint-Esprit, Paris (France)

Direction artistique et montage : Aline Blondiau

Prise de son, mixage et mastering : Hugues Deschaux

Production exécutive : Daniel Troman, Eddy Garaudel, Léo Tissier, Léa Dao Van,  
Cécile Ratier, Marie Magrez & Mathilde Assier

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Fabienne Verdier, *Air, atmosphère*

coll. Vaiiu, 2021. Acrylique et technique mixte sur toile, 183 x 135 cm

© Adagp, Paris, 2022

Photos pages intérieures : © Fred Mortagne

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé en Italie



HMM 902710.11