



This recording was substantially supported by a grant from the Research Grants Council of the Hong Kong Special Administrative Region, China (Project 7181/98H)

Recorded in St. George's Chesterton, Cambridge, England, in July and August 1999

Engineered by NICHOLAS PARKER

Assisted by ADRIAN HUNTER

Edited and mastered by CARLOS CÉSTER

Produced by NICHOLAS PARKER & CARLOS CÉSTER

Design: CARLOS CÉSTER

Photographs of Winchester Cathedral's *Song of Songs*: JOHN HARDACRE

We wish to express our special thanks to the Dean and Chapter of Winchester Cathedral for kindly allowing us to reproduce details from the Cathedral's 12th-century Latin Bible

© 2000 GLOSSA MUSIC, S. L.

ORCHESTRA OF THE RENAISSANCE

RICHARD CHEETHAM, director
MICHAEL NOONE, guest conductor

WILLIAM MISSIN countertenor
ROBERT HARRE-JONES countertenor
CHRISTOPHER WATSON tenor
WARREN TREVELYAN-JONES tenor
JAMES GILCHRIST tenor
TOM PHILLIPS tenor
DONALD GREIG bass
CHARLES GIBBS bass

JEAN-PIERRE CANIHAC cornett
BEATRICE DELPIERRE alto shawm
FRANCIS MERCET tenor shawm
RICHARD CHEETHAM tenor sackbut
PATRICK JACKMAN bass sackbut
KATE VAN ORDEN dulcian
ALASTAIR ROSS organ
FRANCES KELLY harp

The Orchestra of the Renaissance can be contacted at OrchRen@aol.com

CANTICUM CANTICORUM

Song of Songs • Cantar de los Cantares • Chant des Chants • Lied der Lieder

1	SEBASTIÁN DE VIVANCO	Veni dilecte mi	5:03
2	ANTOINE DE FÉVIN	Vulnerasti cor meum	5:25
3	CRISTÓBAL DE MORALES	KYRIE from Missa <i>Vulnerasti cor meum</i>	3:32
4	NICOLAS GOMBERT	Tota pulchra es (instrumental)	2:54
5	CRISTÓBAL DE MORALES	GLORIA from Missa <i>Vulnerasti cor meum</i>	5:04
6	TOMÁS LUIS DE VICTORIA	Nigra sum sed formosa	2:59
7	FRANCISCO GUERRERO	Quasi cedrus (instrumental)	5:28
8	CRISTÓBAL DE MORALES	CREDO from Missa <i>Vulnerasti cor meum</i>	8:51
9	NICOLAS GOMBERT	Quam pulchra es	4:58
10	CRISTÓBAL DE MORALES	SANCTUS from Missa <i>Vulnerasti cor meum</i>	5:43
11	RODRIGO DE CEBALLOS	Hortus conclusus (instrumental)	4:13
12	CRISTÓBAL DE MORALES	AGNUS DEI from Missa <i>Vulnerasti cor meum</i>	6:16
13	FRANCISCO GUERRERO	Ego flos campi	3:05



Dignum dilecto meo ad potandum . labiisq;
et dentib: illius ruminandum . Ego dilec
to meo . & ad me conuersio eius . **V**ox ECCL
SIE AD XPM . **V**eni dilecte mi : egrediam
in agrum . commoremur in uillis . Mane sur
gamus ad uineas . uideamus si floruit uinea
si floret fructus parturiunt . si floruerunt
mala punica : ibi dabo tibi ubera mea . Man
dragore dederunt odorem in portis nr̄is .
Omnia poma noua & uetera dilecte mi
seruauit tibi . **V**ox PATRIARCHARUM DEXERO .
Quis michi det te fr̄em meum sugentem
ubera matris mee : **V**t inueniam te fouis &
deosculer . & iam me nemo despiciat . Ap
prehendam te & ducā in domum matris

THE SONG OF SONGS

Many eastern religions have a long standing tradition of sacred sexuality, where the Lover trains his or her body to work in harmony with the spiritual plane, transcending the boundaries between body and spirit. The Tantric tradition in India gave rise to explicitly sexual temple carvings and the famous *Kama Sutra*, whilst Chinese Taoists practised many kinds of *Chi Kung* to elevate the status of their lovemaking to a more ecstatic spiritual level. Even in the Western Romantic tradition we are unconsciously transformed by the act of being in love, whether heightened by sexual gratification or not, and this state of enriched psychic awareness, when we perceive everything as having an extra radiance and feel ourselves resonate at a higher vibration, is an echo of the more conscious Eastern paths.

A small book from the Bible, entitled the *Song of Songs*, speaks of a fulfilment on the physical level which embraces the whole of God's creation. The Beloved's body becomes transmuted into the surrounding hills, the trees and animals which inhabit them and the fruits, milk and honey that they provide to nourish and sustain us. The allegories contained within the *Song of Songs* are numerous, and historically have been given much more scholarly weight than the simple love expressed within the *Song* itself. In Jewish writings the Lovers are regarded as symbolic portraits of the relationship between God and his chosen nation, the Children of Israel. Similarly, Christian traditions interpret this erotic biblical text as referring to Christ the Groom and his Church the Bride, and many Christian mystics took this theme to heart.

The early Fathers of the Christian Church had recognised the mystical character of the *Song of Songs*, and by the Middle Ages the *Canticum Canticorum* had been incorporated into the Marian devotions of the Roman Catholic liturgy, especially during the Feast of the Assumption. The Virgin was seen as God's spiritual Bride—the Queen of Heaven—by whom was conceived his only begotten Son. She alone had the power to intercede on our

behalf, and her mortal beginnings meant that fervent prayers were directed to her, creating an almost idolatrous cult of Marian devotion. As the popularity of the Virgin grew, passages from the *Song of Songs* flooded liturgical devotions to her, and the flagrantly erotic texts helped male worshippers ground their identification with her at a physical level. There can be seen a parallel between the private mystical writings which focus on the Blessed Virgin and the *Amor de lohn*, or unattainable, distant Lover, of the medieval Troubadour poets. This poetics of longing and sacrality became more layered during the Renaissance, when barriers between sacred and secular music became more permeable: love songs in the vernacular could be transformed into devotional works by turning lovers' glances toward Christ or the Madonna and turning a mistress –*ma donna* (my lady)– into the Madonna. Such an example is Francisco Guerrero's 1589 publication *Canciones y villancicos espirituales*, whilst at the other end of the spectrum lies Palestrina's fourth printed *Book of Motets*, comprising *Song of Songs* texts exclusively. Petrarch's own spiritualization of his love for Laura, which is sublimated into a divine love after her death in the middle of the *Canzoniere*, served as a model for the complicated conceits of carnal and sacred love.

By the late sixteenth century, the Catholic Church was chasing its religious tail in an attempt to extinguish the fires of Protestant heresy, and nowhere was the frenzied activity of the Counter Reformation more visible than in Spain. Amidst the witch hunts of the Spanish Inquisition, Fray Luis de León was imprisoned for five years for translating the *Song of Songs* into Castillian, and the Spanish mystics St. Teresa of Ávila and St. John of the Cross –both reforming members of the Discalced Carmelite Order– were persecuted for their ecstatic writings. The latter's *Spiritual Canticle of the Soul* directly paraphrases the language and emotions of the *Song of Songs*, and the title of the autograph manuscript preserved at Jaén speaks of «the exercise of love between the soul and Jesus Christ its Spouse».

It was into this religious maelstrom that Tomás Luis de Victoria was born. Like St. Teresa, he was a native of Ávila, and after living in Rome as an adolescent and young man,

he spent the last twenty-four years of his life working at the *Monasterio de las Descalzas Reales* in Madrid, founded by no other person than St. Teresa herself. His exquisite six-voice setting of *Nigra sum sed formosa* echoes the declamatory Italian madrigal of his youth, rather than the stylistic formality which one might expect of a sixteenth-century motet. In the printed source the opening words are all set to black notes, and the sensitivity which Victoria shows in his choice of word painting owes much to the madrigalian tradition. Similarly, Guerrero's *Ego flos campi* for two choirs shows the declamatory influence of the Italian madrigal, whilst at the same time displaying an unmistakably Venetian polychoral texture. Guerrero's personal devotion to the Virgin was such that he became known as *el cantor de María* during his lifetime. A substantial number of Guerrero's masses and motets are settings of Marian texts, amongst which are notable *Song of Songs* motets and parody masses. In the motet *Veni dilecte mi* Guerrero's younger contemporary, Sebastián de Vivanco, shows a sensuality of line more often found in the madrigals of Monteverdi than in a liturgical work. This glorious piece manages at the same time to combine both Venetian polychorality and even the harmonic colours of the music of St. Mark's within a darker palette that ultimately speaks of El Greco, rather than Tintoretto.

Moving back a couple of generations, the motet *Vulnerasti cor meum* («Thou hast ravished my heart») is preserved anonymously in Petrucci's 1514 anthology *Motetti de la Corona* in between two motets by the French composer Jean Mouton. A contemporary theorist, Pietro Aron, identified the author in his *Trattato* of 1525 as being Antoine de Févin, whom he referred to as Josquin's «gifted emulator». Whilst the harmonic language of this motet is more archaic and formal than that of the composers hitherto discussed, it is in fact an elegantly crafted work. Cristóbal de Morales pays homage to this exquisite composition by using it as the basis of his parody mass of the same name, which opens his first *Book of Masses* (Rome, 1544), in which source it is graced by a woodcut depicting Christ's mystical spouse.

Vulnerasti cor meum is an earlier manifestation of the secular language –both musical

and poetic— that one will find later in Spain, here born of the French *fin amors* tradition of courtly love. Whether one ultimately speaks of the poet's spiritual transport or sexual passion, the eyes of his lover, who has so ravished his heart with her glance, may in fact be the physical conduit through which he perceives the light of the Source.

RICHARD CHEETHAM

ORCHESTRA OF THE RENAISSANCE

The Orchestra of the Renaissance is making a name for itself as a pioneer in the performance of sixteenth-century sacred music. The repertoire has long been the exclusive domain of modern *a cappella* groups, yet recent studies show that instrumentalists participated in sacred ceremonies throughout Europe during the Renaissance. The Orchestra of the Renaissance is committed to restoring the role of instrumentalists to our picture of vocal music from this period.

Richard Cheetham has played sackbut with many of Europe's leading early music ensembles and in particular with Jordi Savall's Hespèrion XX. He also played with the Chamber Orchestra of Europe for twelve years during the ground-breaking partnership of COE and Nicolaus Harnoncourt. Research into the performance practices of sixteenth-century Spain led him to form a vocal and instrumental ensemble to explore the unique sound of voices accompanied by a Renaissance wind band, which so characterises the sound of Spanish sacred music of this period.

Michael Noone is a specialist in Spanish Golden Age polyphony and combines a lively interest in musical scholarship with musical performance. He is Associate Professor of Music at the University of Hong Kong. His *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700* has just been published by Rochester University Press.

EL CANTAR DE LOS CANTARES

En muchas religiones orientales encontramos una larga tradición de sexualidad sagrada, en la que el Amado o la Amada ejercitan su cuerpo en armonía con el plano espiritual, trascendiendo los límites de cuerpo y espíritu. La tradición tántrica de la India dio origen a las tallas explícitamente sexuales de los templos y al famoso *Kama Sutra*, mientras que los taoístas chinos practicaban diversas formas de *Chi Kung* para alcanzar a través de sus relaciones sexuales un nivel de éxtasis espiritual. Incluso en la tradición romántica occidental, el hecho de enamorarnos –acentuado o no por la relación sexual– nos transforma, y este enriquecimiento de la conciencia, que nos hace ver un resplandor extraordinario en todas las cosas y que despierta en nuestro interior mayores resonancias, recuerda los caminos –más conscientes– de Oriente.

Un libro breve que forma parte de la Biblia, llamado el *Cantar de los Cantares*, habla de una satisfacción física que abarca toda la creación divina. El cuerpo de la Amada se transforma en las colinas cercanas, en los árboles y los animales que las pueblan, en los frutos, la leche y la miel que éstos nos proporcionan como alimento y sustento. Hay numerosas alegorías en el *Cantar de los Cantares*, y a lo largo de la historia han tenido un peso erudito que va más allá del simple amor expresado en el libro. En los escritos judíos, los Amantes son considerados representaciones simbólicas de la relación entre Dios y su pueblo elegido, los Hijos de Israel. Del mismo modo, las tradiciones cristianas interpretan este texto erótico de la Biblia como si hiciera referencia a un Novio que es Cristo y a su Novia que es la Iglesia, y muchos místicos cristianos se tomaron la idea muy a pecho.

Los primeros Padres de la Iglesia Cristiana reconocieron el carácter místico del *Cantar de los Cantares*, y en la Edad Media el *Canticum Canticorum* se había incorporado a las oraciones marianas de la liturgia católica romana, especialmente durante la Fiesta de la Asunción. La Virgen era considerada la Novia espiritual de Dios –la Reina de los Cielos–, que concibió a su único hijo engendrado. Sólo ella podía interceder a nuestro favor, y a

causa de su origen mortal los hombres le dirigían fervientes plegarias, creando un culto casi idólatra de devoción mariana. A medida que crecía la popularidad de la Virgen, los pasajes del *Cantar de los Cantares* proporcionaron abundante material para las oraciones a ella dedicadas; esos textos flagrantemente eróticos ayudaron a los fieles del sexo masculino a justificar su identificación física con la Virgen. Hay una relación de analogía entre los escritos místicos e íntimos que se centran en la Santa Virgen y el *Amor de lohn*, o la Amada distante e inalcanzable, de los trovadores medievales. A esta poética de la añoranza y la sacralidad se le sumaron otras lecturas en el Renacimiento, cuando las barreras entre la música sacra y la secular se volvieron más permeables: las canciones de amor en lengua vernácula podían transformarse en obras devotas si las miradas de los enamorados se dirigían a Cristo o a la Madonna, y se convertía a la amante –*ma donna* (mi dama)– en la Madonna. Ejemplo de ello son las *Canciones y villancicos espirituales* de Francisco Guerrero, publicados en 1589, mientras que en el otro extremo del espectro hallamos el cuarto *Libro de Motetes* impreso por Palestrina, exclusivamente sobre textos del *Cantar de los Cantares*. La espiritualización que hizo el propio Petrarca de su amor por Laura, sublimado en un amor divino tras la muerte de la amada en mitad del *Canzoniere*, sirvió de modelo para los complicados conceptos de amor carnal y amor sagrado.

A finales del siglo XVI, la Iglesia Católica estaba encerrada en un círculo vicioso a causa de sus intentos de sofocar la herejía protestante, y la actividad frenética de la Contrarreforma se apreciaba en España más que en ningún otro lugar. Entre las cazas de brujas de la Inquisición española, Fray Luis de León fue encarcelado durante cinco años por traducir el *Cantar de los Cantares* al castellano, y los místicos Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz –ambos miembros reformistas de la Orden de los Carmelitas Descalzos– fueron perseguidos por sus escritos extáticos. El *Cántico Espiritual* del último parafrasea directamente el lenguaje y las emociones del *Cantar de los Cantares*, y el título del manuscrito autógrafa, que se conserva en Jaén, habla del «ejercicio de amor entre el alma y su Esposo, Jesucristo».

Tomás Luis de Victoria nació en esta vorágine religiosa. Como Santa Teresa, era natural de Ávila. Pasó su infancia y su adolescencia en Roma, y durante los últimos veinticuatro años de su vida trabajó en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, fundado por la propia Santa Teresa. Su exquisita composición para seis voces *Nigra sum sed formosa* recuerda más el madrigal declamatorio italiano de su juventud que la formalidad estilística que podríamos esperar de un motete del siglo XVI. En la fuente impresa, las notas correspondientes a las palabras iniciales («Negra soy pero hermosa...») son negras, y la sensibilidad que muestra Victoria en la elección del coloreado musical de las palabras debe mucho a la tradición madrigalista. Del mismo modo, el *Ego flos campi* de Guerrero para dos coros muestra la influencia declamatoria del madrigal italiano, y a la vez despliega una textura policoral inconfundiblemente veneciana. La devoción personal de Guerrero por la Virgen era tal, que en su época lo llamaban «el cantor de María». Un número considerable de misas y motetes de Guerrero están compuestos sobre textos marianos, entre los cuales hay destacados motetes sobre el *Cantar de los Cantares* y misas paródicas. En el motete *Veni dilecte mi*, Sebastián de Vivanco, joven contemporáneo de Guerrero, muestra una sensualidad de líneas que se encuentra más a menudo en los madrigales de Monteverdi que en una obra litúrgica. Esta maravillosa pieza consigue combinar al mismo tiempo la estructura policoral veneciana, e incluso los colores armónicos de la iglesia de San Marcos, con una paleta oscura que recuerda más al Greco que a Tintoretto.

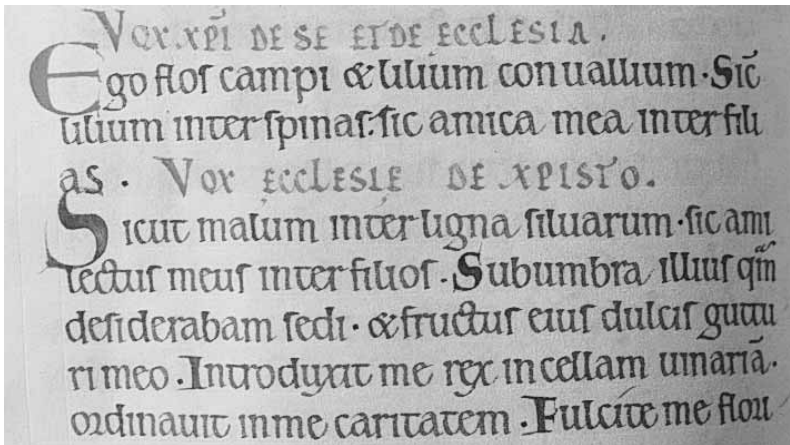
Remontándonos un par de generaciones, el motete *Vulnerasti cor meum* («Has cautivado mi corazón») se conserva, anónimo, en la antología de Petrucci *Motetti de la Corona*, de 1514, entre dos motetes del compositor francés Jean Mouton. Un teórico contemporáneo, Pietro Aron, afirma en su *Trattato* de 1525 que el autor es Antoine de Févin, a quien califica de «imitador con talento» de Josquin. Aunque el lenguaje armónico de este motete es más arcaico y formal que el de los otros compositores mencionados aquí, se trata de una obra construida con elegancia. Cristóbal de Morales rinde homenaje a esta

exquisita composición usándola como base para su misa paródica del mismo nombre, que abre su primer *Libro de Misas* (Roma, 1544), adornado con un grabado que representa a la esposa mística de Cristo.

Vulnerasti cor meum es una manifestación más temprana del lenguaje secular –tanto musical como poético– que encontramos después en España. Aquí nace de las tradiciones francesas del *fin amors*, del amor cortés. Pero ya hablemos del éxtasis espiritual del poeta o de la pasión sexual, los ojos de su amada, cuya mirada ha cautivado su corazón, se convierten en la vía física a través de la cual percibe la luz de la Fuente.

RICHARD CHEETHAM

Traducción de Encarna Castejón



LE CHANT DES CHANTS¹

De nombreuses religions orientales ont une longue tradition de sexualité sacrée où les Amants exercent leur corps à vibrer en harmonie dans le plan spirituel, transcendant ainsi les limites entre la chair et l'esprit. La tradition tantrique de l'Inde est à l'origine des sculptures explicitement sexuelles qui garnissent les temples, ainsi que du célèbre *Kama Sutra*, tandis que les taoïstes de Chine pratiquaient maintes formes de *Chi Kung* afin d'améliorer leur relation sexuelle jusqu'à atteindre un degré d'extase spirituelle. La tradition romantique occidentale considère, elle aussi, que le fait de tomber amoureux – accentué ou non par un accomplissement sexuel – nous transforme; et cet état de lucidité psychique enrichie, qui nous permet de percevoir un éclat extraordinaire dans toutes les choses et éveille en nous des résonances plus hautes, provient, comme un écho, des cheminement – plus conscients – de l'Orient.

Un livre, parmi les plus brefs de la Bible, intitulé le *Chant des chants*, a pour thème une satisfaction physique qui embrasse toute la création divine. Le corps de l'aimée se transforme en collines environnantes, en arbres et en animaux qui les peuplent, et en fruits, en lait et en miel qui en proviennent afin de nous nourrir et nous soutenir. Les allégories, nombreuses, dans le *Chant des chants*, ont pris au cours de l'histoire et grâce aux recherches érudites une dimension qui excède celle du simple amour exprimé dans le poème. Dans les textes juifs, les amants sont considérés comme des représentations symboliques de la relation entre Dieu et son peuple élu, les Fils d'Israël². De la même façon, les traditions chrétiennes interprètent ce texte érotique de la Bible comme une référence à un Fiancé, qui serait le Christ, et à sa Fiancée, l'Église; de nombreux mystiques chrétiens firent un très grand cas de cette idée.

Les premiers Pères de l'Église Chrétienne reconnurent le caractère mystique du *Chant des chants*, et dès le Moyen-Âge le *Canticum Canticorum* faisait partie des oraisons mariales de la liturgie catholique romaine, particulièrement durant la Fête de l'Assomption.

La Vierge Marie y était considérée comme la Fiancée spirituelle de Dieu –la Reine des Cieux– avec qui elle conçut son unique fils engendré. Elle seule pouvait intercéder en notre faveur, et son origine mortelle provoqua des prières ferventes allant jusqu’à créer un culte presque idolâtre de dévotion mariale. Au fur et à mesure de la popularité croissante de la Vierge, les passages du *Chant des chants* proportionnèrent un abondant matériau pour des oraisons qui lui étaient dédiées, et la flagrance érotique des textes aida les fidèles de sexe masculin à s’identifier physiquement avec elle. Nous pouvons apprécier un certain parallélisme entre les écrits mystiques intimes qui sont centrés sur la Sainte Vierge et l’idée de l’Aimée lointaine et hors d’atteinte, telle qu’elle est décrite dans l’*Amor de lohn* des troubadours médiévaux. Cette poétique de la nostalgie et de la sacralité admit aussi d’autres interprétations durant la Renaissance, lorsque les frontières entre la musique sacrée et le répertoire profane devinrent plus perméables: les chansons d’amour en langue vernaculaire pouvaient se transformer en musiques dévotionnelles si les amants dirigeaient leurs regards vers le Christ ou la Madone, ou si l’aimée –ma dame (*ma donna*)– se convertissait en Madonna. Nous en trouvons un exemple dans les *Canciones y villancicos espirituales* de Francisco Guerrero, publiés en 1589, tandis qu’à l’autre extrémité du spectre se situe le *Quatrième Livre de motets* de Palestrina, qui utilisa exclusivement des textes du *Chant des chants*. La spiritualisation de l’amour pour Laure que Pétrarque sublima en un amour divin après la mort de l’aimée, au milieu du *Canzoniere*, servit de modèle aux concepts complexes d’amour charnel et d’amour divin.

Vers la fin du XVI^e siècle, l’Église catholique s’était enfermée dans un cercle vicieux à force de vouloir suffoquer l’hérésie protestante, et l’activité frénétique de la Contre-Réforme pouvait s’apprécier en Espagne mieux que partout ailleurs. Entre les victimes de la chasse aux sorcières ouverte par l’Inquisition espagnole, se trouvaient Fray Luis de León, emprisonné durant cinq ans pour avoir traduit en castillan le *Chant des chants*, et les mystiques Sainte Thérèse d’Ávila et Saint Jean de la Croix, tous deux membres réformés de l’Ordre des Carmélites déchaussés, poursuivis pour leurs écrits extatiques. Dans son

Cantique Spirituel, Saint Jean de la Croix se livrait à une paraphrase directe du langage et des émotions du *Chant des chants*, et le titre du manuscrit autographe, conservé à Jaén, mentionne «l'exercice d'amour entre l'âme et son Époux, Jésus-Christ».

C'est au milieu de ce cyclone religieux qu'apparut Tomás Luis de Victoria, qui, comme Sainte Thérèse, naquit à Ávila. Après une enfance et une adolescence passées à Rome, il vécut et travailla durant les vingt-quatre dernières années de sa vie au Monastère des *Descalzas Reales* de Madrid. Son exquise composition à six voix *Nigra sum sed formosa* vibre encore des échos du madrigal déclamatoire italien datant de la jeunesse du compositeur, et néglige quelque peu la formation stylistique à laquelle nous pourrions nous attendre dans le cas d'un motet du XVI^e siècle. La partition imprimée révèle que les premiers mots mis en musique («Je suis noire, mais belle à voir...») correspondent à des noires; la sensibilité que Victoria démontre dans son choix de peindre les sons et les paroles doit beaucoup à la tradition du madrigal. D'une façon similaire, *Ego flos campi*, œuvre de Guerrero pour deux chœurs, révèle l'influence déclamatoire du madrigal italien, tout en déployant en même temps une texture polychorale absolument vénitienne. La dévotion personnelle de Guerrero pour la Vierge était telle que le compositeur fut, de son vivant, surnommé «le chanter de Marie». Un nombre considérable de messes et de motets de Guerrero sont composés sur des textes marials, entre lesquels se trouvent les remarquables messes parodiques et motets basés sur le *Chant des chants*. Dans le motet *Veni dilecte mi*, Sebastián de Vivanco, jeune contemporain de Guerrero, révèle une sensualité dans les lignes vocales que l'on trouve plus souvent dans des madrigaux de Monteverdi que dans le répertoire liturgique. Cette œuvre merveilleuse arrive à combiner à la fois la structure polychorale vénitienne, et même les couleurs harmoniques de la musique de Saint-Marc, avec une palette obscure plus proche du Greco que du Tintoret.

En remontant le siècle de deux ou trois générations, nous trouvons le motet *Vulnerasti cor meum* («Tu m'as ravi mon cœur»), conservé d'une façon anonyme entre deux motets du compositeur français Jean Mouton, dans l'anthologie de Petrucci datant de 1514: *Motetti de*

la Corona. À cette époque, le théoricien Pietro Aron affirmait dans son *Trattato* de 1525 que l’auteur de cette œuvre était Antoine de Févin, un compositeur qu’il considérait comme un talentueux imitateur de Josquin. Bien que son langage harmonique soit plus archaïque et formel que celui des autres compositeurs mentionnés, ce motet est en fait une œuvre réalisée avec élégance. Cristóbal de Morales rend d’ailleurs hommage à cette exquise composition en l’utilisant comme base de sa messe parodique portant le même titre, au début du premier *Livre de Messes* (Rome, 1544) contenant une gravure qui représente l’épouse mystique du Christ.

Vulnerasti cor meum est l’une des premières manifestations du langage séculaire – musical autant que poétique – qui fleurira plus tard en Espagne, et qui naît ici à partir des traditions françaises du *fin amors*, de l’amour courtois. Mais que l’on parle de l’extase spirituelle du poète ou de sa passion sexuelle, les yeux de l’aimée – dont le regard a ravi son cœur – peuvent constituer de fait la voie physique qui lui permet de percevoir la lumière de la Source.

RICHARD CHEETHAM

Traduction: Pierre Mamou

1 NDT. En hébreu, *Shir ha-shirîm*: *Chant des chants* ou *Poème des poèmes*, c’est-à-dire le Chant (ou le Poème) par excellence; *Cantique des cantiques* n’étant qu’une simple transcription du latin. «Il faut desembourber le poème», écrit Henri Meschonnic, «de cette boue d’exégèses, d’utilisations saintes, où l’on ne lit presque plus le texte».

2 NDT. Pour la tradition juive, de Rabbi Aquiba à Chouraqui, le *Chant des chants* serait un poème célébrant «l’amour absolu, sur un plan humain et sur un plan cosmique, dans des perspectives et sur des rythmes qui font écho à la sublimité du chant des univers».

DAS LIED DER LIEDER

Viele östliche Religionen blicken auf eine lange Tradition sakraler Sexualität zurück, wo der oder die Liebende seinen oder ihren Körper übt, um die Harmonie einer spirituellen Ebene zu erreichen und so die Grenzen zwischen Körper und Geist zu transzendieren. Die tantrische Tradition in Indien brachte explizit sexuelle Darstellungen in den Tempeln wie auch das bekannte *Kama Sutra* hervor, während die chinesischen Taoisten viele verschiedene Formen des *Chi Kung* praktizierten, um den Status des Liebesaktes auf eine mehr spirituell ekstatische Ebene zu heben. Sogar in der westlich romantischen Tradition sind wir im Gefühl des Verliebtseins, mit und ohne sexuellen Genuss, unbewusst verändert, und dieser Zustand erweiterter Bewusstheit, wenn uns alles wie von einer außergewöhnlichen Aura umgeben scheint und wir uns in erhöhtem Einklang befinden mit der Welt, ist eine Entsprechung des bewussteren östlichen Weges.

Ein kleines Buch der Bibel, das *Lied der Lieder* (auch *Hohelied Salomos* oder einfach *Hoheslied* genannt), spricht von einer physischen Erfüllung, die die Gesamtheit göttlicher Kreation umfasst. Der Körper der Geliebten verwandelt sich in die umgebenden Hügel, die Bäume und Tiere, die sie bewohnen, die Milch und den Honig, die sie uns schenken als Speise und Unterhalt. Die Allegorien im *Lied der Lieder* sind zahlreich und historisch ist ihnen von den Gelehrten eine weit tiefere Bedeutung gegeben worden, als der im Buch selbst ausgedrückten einfachen Liebe. In jüdischen Schriften werden die Liebenden als symbolische Verkörperungen der Beziehung zwischen Gott und seinem auserwählten Volk, den Kindern Israels, gesehen. Dem nicht unähnlich sind die Interpretationen christlicher Traditionen, die im Bräutigam Christus und in der Braut seine Kirche erkennen. Eine Vorstellung, die vielen christlichen Mystikern sehr zu Herzen ging.

Die frühen Kirchenväter hatten den mystischen Charakter des *Hoheliedes Salomos* erkannt und im Mittelalter war das *Canticum Cantorum*, insbesondere bei Mariä Himmelfahrt, in den Marienkult der Römisch Katholischen Liturgie aufgenommen. Die

Jungfrau Maria wurde als Gottes spirituelle Braut angesehen –die Königin des Himmelreichs–, die seinen einzigen Sohn gebar. Sie allein hatte die Macht Fürbitte für uns einzulegen, und ihre sterbliche Herkunft bewirkte, dass glühende Gebete ihr in einem fast schon abgöttischen Marienkult huldigten. Mit zunehmender Popularität der Jungfrau Maria gingen Teile des *Hoheliedes Salomos* immer mehr über in die an sie gerichteten liturgischen Gebete, und die offenkundig erotischen Texte machten es männlichen Anbetern leicht, ihre Identifikation mit ihr auf einer physischen Ebene zu begründen. Man kann Parallelen erkennen zwischen den der Heiligen Maria gewidmeten intimen und mystischen Schriften und der *Amor de lohn*, die entfernte, unerreichbare Geliebte der Troubadoure des Mittelalters. Diese Dichtungen stiegen auf eine mehr säkulare Ebene herab, als während der Renaissance die Grenzen zwischen kirchlicher und weltlicher Musik immer durchlässiger wurden: Muttersprachliche Liebeslieder konnten zu frommen Werken werden, wenn sich die Blicke der Liebenden auf Christus oder die Madonna richteten, und die Mätresse –*madonna* (meine Frau)– konnte die Gestalt der Madonna annehmen. Ein Beispiel hierfür ist Francisco Guerreros 1589 erschienenes Werk *Canciones y villancicos espirituales*, während wir am anderen Ende des Spektrums auf Palestrinas viertes veröffentlichtes Motettenbuch stoßen, das ausschließlich Texte aus dem *Lied der Lieder* enthält. Petrarcas eigene Spiritualisierung seiner Liebe zu Laura, die nach deren Tod im zentralen Teil des *Canzoniere* in göttliche Liebe sublimiert wird, diente als Vorbild für die komplizierten Konzepte fleischlicher und geistlicher Liebe.

Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts befand sich die Katholische Kirche in einer religiösen Zwickmühle bei dem Versuch die Glut der protestantischen Ketzerei zu löschen, und nirgendwo war die frenetische Aktivität der Kirche offensichtlicher als in Spanien. In Zeiten der Hexenverfolgung der Spanischen Inquisition war Fray Luis de León fünf Jahre lang eingekerkert, weil er das *Lied der Lieder* ins Kastilische übersetzt hatte, und die spanischen Mystiker und Mitglieder des Ordens der Barfüßigen Karmeliter, die Heilige Teresa von Ávila und der Heilige Johannes vom Kreuz, waren wegen ihrer ekstatischen

Schriften ebenfalls der Verfolgung ausgesetzt. In seinem *Spirituellen Lobgesang der Seele* paraphrasiert Letzterer direkt die Sprache und den Gefühlsgehalt des *Hoheliedes Salomos*, und der Titel des in Jaén erhaltenen handschriftlichen Manuskriptes spricht von «der Übung der Liebe zwischen der Seele und Jesus Christus, ihrem Bräutigam».

In diesen religiösen Strudel hinein wurde Tomás Luis de Victoria geboren. Gleich der Heiligen Teresa stammte er aus Ávila, und nachdem er als Jugendlicher und junger Mann in Rom gelebt hatte, arbeitete er die letzten vierundzwanzig Jahre seines Lebens am *Monasterio de las Descalzas Reales* in Madrid, das von keiner anderen als der Heiligen Teresa selbst gegründet worden war. Seine vorzügliche Komposition für sechs Stimmen *Nigra sum sed formosa* spiegelt mehr die deklamatorischen, italienischen Madrigale seiner Jugend wider, als die stilistische Formalität, die man zunächst von einer Motette des sechzehnten Jahrhunderts erwarten könnte. In der gedruckten Quelle sind die eröffnenden Worte («Schwarz bin ich, doch schön...») alle schwarzen Noten zugeteilt; das Feingefühl, das Victoria bei der Wahl des musikalischen Kolorits der Wörter zeigt, verdankt viel der Madrigaltradition. Ähnlich belegt auch Guerreros *Ego flos campi* für zwei Chöre den deklamatorischen Einfluss des italienischen Madrigals, während das Stück gleichzeitig den unverwechselbaren Charakter einer polychoralen venetianischen Textur aufweist. Guerreros persönliche Verehrung der Jungfrau Maria war so groß, dass er zu Lebzeiten als der *Cantor de María* bekannt war. Eine beträchtliche Anzahl der Messen und Motetten Guerreros sind Kompositionen zu marianischen Texten, unter denen sich auch bemerkenswerte Motetten zu Texten des *Hoheliedes Salomos* und Messen befinden. In der Motette *Veni dilecte mi* zeigt Guerreros jüngerer Zeitgenosse Sebastián de Vivanco eine Sinnlichkeit der Stimmführung, auf die man häufiger in den Madrigalen Monteverdis als in einem liturgischen Werk stößt. Diesem wunderbaren Stück gelingt es die venetianische Polychoralität und sogar die harmonische Farblichkeit der Musik der Basilica de San Marco mit einer eher dunklen Palette zu verbinden, was schließlich mehr an El Greco als an Tintoretto erinnert.

Gehen wir einige Generationen zurück, dann stoßen wir auf die Motette *Vulnerasti cor meum* («Du hast mein Herz mir entrissen»), die anonym in der Anthologie Petruccis *Motetti de la Corona* von 1514 zwischen zwei Motetten des französischen Komponisten Jean Mouton erhalten ist. Ein zeitgenössischer Theoretiker, Pietro Aron, identifizierte in seinem *Trattato* von 1525 Antoine de Févin als Autor, den er als Josquins «talentierten Nacheiferer» bezeichnete. Ist die harmonische Sprache dieser Motette auch archaischer und mehr formalen Kriterien unterlegen als jene der bis hier erwähnten Komponisten, so handelt es sich zweifelsohne doch um ein elegantes, sehr sorgfältig bearbeitetes Werk. Cristóbal de Morales zollt dieser vorzüglichen Komposition Achtung, indem er sie zur Grundlage seiner gleichnamigen Messe macht, mit der sein erstes Messenbuch (Rom, 1544) beginnt, das mit einem Holzschnitt geziert ist, der die mystische Gemahlin von Jesus Christus darstellt.

Vulnerasti cor meum ist in musikalischer wie auch in poetischer Hinsicht eine frühere Manifestation jener weltlichen Ausdrucksform, die sich in Spanien erst später nachweisen lässt, und die hier aus der französischen *fin amors* Tradition höfischer Liebe geboren wird. Ob man letztendlich vom spirituellen Entzücken des Dichters oder seiner sexuellen Leidenschaft spricht, es mögen stets die Augen seiner Geliebten, die ihm sein Herz entrissen hat mit ihrem Blick, der physische Weg sein, auf dem er das Licht der Quelle erfährt.

RICHARD CHEETHAM
Übersetzung: Bernd Neureuther

Tota pulchra es amica mea. & macula non
est in te. Veni de libano sponsa mea. ueni de
libano. ueni. coronaberis de capite amana.



Michael Noone

CANTICUM CANTICORUM



Texts
Textos
Textes
Texte

1 VENI, DILECTE MI

Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum, commoremur in villis. Mane surgamus ad vineas, videamus si floruit vinea, si flores fructus parturiunt, si floruerunt mala punica: ibi dabo tibi ubera mea. Mandragorae dederunt odorem suum, in portis nostris omnia poma, nova et vetera, dilecte mi, serva tibi.

Come, my beloved; let us go forth into the field, let us abide in the villages. Let us arise and go early to the vineyards, let us see if the vines flourish, if the blossom be ready to bring forth fruits, if the pomegranates are in flower. There will I give thee my breasts. Mandrakes give forth their fragrance, and at our gates are all manner of pleasant fruits, new and old, which I have laid up for thee, O my beloved.

2 VULNERASTI COR MEUM

Vulnerasti cor meum, sponsa, dilecta mea; pulchriora sunt ubera tua vino, et odor unguentorum tuorum super omnia aromata. Veni in hortum meum, sponsa mea, quia vulnerasti cor meum. Pulchra es amica mea, suavis, et decora; desiderata, tu amata, veni, veni coronaberis, columba mea, amica mea, columba mea, formosa mea, veni, veni coronaberis.

You wound my heart, my beloved; thy breasts are fairer than wine and the smell of thy perfume surpasses any other. Come to my garden, my wife, for you have wounded my heart. Be you my fair, sweet and lovely friend. You, desired and beloved, come, come; you will be crowned, my dove, my friend, my dove, my fair one, come, come; you will be crowned.

3 KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

*Lord have mercy upon us.
Christ have mercy upon us.
Lord have mercy upon us.*

Ven, amado mío, encaminémonos al campo, quedémonos en las alquerías. Levantémonos por la mañana para ir a la viña, veamos si ha florecido la viña, si las flores han dado frutos, si han florecido los purpúreos frutales; allí te daré mis pechos. Las mandrágoras han dado su fragancia, guarda a nuestras puertas para ti todos los frutos, los nuevos y los viejos, amado mío.

Heriste mi corazón, mi esposa, mi amada; tus pechos son más hermosos que el vino y supera todas las cosas el olor de tus perfumes. Ven a mi jardín, esposa mía, porque has herido mi corazón. Sé tú mi amiga hermosa, suave y bella. Tú, deseada, amada, ven, ven; serás coronada, paloma mía, amiga mía, paloma mía, hermosa mía, ven, ven; serás coronada.

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

Viens, mon aimé, nous sortirons aux champs et nous passerons la nuit dans les villages. Nous nous lèverons le matin vers les vignobles, nous verrons si la vigne a fleuri, si les fleurs ont donné des fruits, si les grenadiers sont en fleur: là je te donnerais mes seins. Les mandragores ont donné leur parfum, et à nos portes, toutes les douceurs des fruits, nouvelles et anciennes aussi, mon aimé, je les garde pour toi.

Tu m'as ravi mon cœur, mon épouse, mon aimée; tes seins sont beaux, plus que le vin, et l'odeur de tes onguents meilleure que tous les parfums. Viens dans mon jardin, mon épouse, car tu m'as ravi mon cœur. Tu es belle, mon amie, suave, douce; désirée, toi mon aimée, viens, viens, tu seras couronnée, ma colombe, mon amie, ma colombe, ma belle, viens, viens, tu seras couronnée.

*Seigneur, aie pitié.
Christ, aie pitié.
Seigneur, aie pitié.*

Komm, Geliebter mein, gehen wir hinaus aufs Feld, nehmen wir Herberge in den Dörfern. Erheben wir uns des Morgens, um zum Weinberge zu gehen und sehen wir, ob die Reben schon erblühet sind, ob die Blumen schon Früchte haben, ob die purpurfarbenen Obstbäume schon in Blüte stehen. Dort werde ich dir mein Brüste geben. Die Alraunen verschwenden ihren Wohlgeruch und an unseren Türen bewahre ich auf für dich, mein Geliebter, alle Früchte, die neuen wie die alten.

Du hast mein Herz verletzt, meine Gemahlin, meine Geliebte, schöner als der Wein sind deine Brüste und nirgendwo hat seinesgleichen dein Duft. Komm in meinen Garten, meine Gemahlin, denn mein Herz hast du verletzt. Sei du meine schöne Freundin, sanft und anmutig. Du, Ersehnte, Geliebte, komm, komm. Du wirst gekrönt werden, meine Taube, meine Freundin, meine Taube, meine Schöne, komm, komm. Du wirst gekrönt werden.

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

5 GLORIA

Gloria in excelsis Deo
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
Miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
Suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteris Patris,
Miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus.
Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

*Gloria to God in the Highest
And on earth piece to men of goodwill.
We praise Thee. We bless Thee.
We adore Thee. We glorify Thee.
We give Thee thanks for thy great glory.
O Lord God, heavenly King,
God the Father almighty.
O Lord, the only begotten Son, Jesus Christ.
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father.
Who takes away the sins of the world,
Have mercy upon us.
Who takes away the sins of the world,
Receive our prayer:
Who sits at the right hand of the Father,
Have mercy upon us.
For Thou only art Holy.
Thou only art Lord.
Thou only art most high, Jesus Christ.
With the Holy Spirit, in the glory of God the Father.
Amen.*

6 NIGRA SUM SED FORMOSA

Nigra sum sed formosa, filiae Ierusalem: ideo dilexit me
Rex, et introduxit me in cubiculum suum, et dixit mihi:
Surge, amica mea, et veni: iam hiems transit, imber abiit, et
recessit. Flores apparuerunt in terra nostra, tempus
putationis advenit.

*Black be I, but beautiful, daughters of Jerusalem; hence I
was chosen by the King and brought to his bed chamber,
and he said: rise, my beloved, and come: now winter is over
and the rain has gone far away. The flowers have appeared
in our land, the time for pruning is here.*

Gloria a Dios en las alturas
Y en la tierra paz a los hombres de
buena voluntad.
Te alabamos. Te bendecimos.
Te adoramos. Te glorificamos.
Gracias te damos por tu gran gloria.
Oh Señor Dios, Rey celestial,
Dios Padre omnipotente.
Señor, Hijo único, Jesucristo.
Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del
Padre.
Tú que quitas los pecados del mundo,
Ten misericordia de nosotros.
Tú que quitas los pecados del mundo,
Escucha nuestras plegarias.
Tú que estás sentado a la derecha del
Padre,
Ten piedad de nosotros.
Porque Tú sólo eres Santo,
Tú sólo Señor.
Tú sólo Altísimo, ¡oh Jesucristo!
Con el Espíritu Santo en la Gloria de
Dios Padre.
Amén.

Negra soy pero hermosa, hijas de
Jerusalén; así me eligió el Rey y me
introdujo en su alcoba, y me dijo:
levántate, amada mía, y ven: ya ha
pasado el invierno, se fue la lluvia y
está lejos. Las flores han hecho su
aparición en nuestra tierra, ha llegado
el tiempo de la poda.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
Et paix sur la terre aux hommes de
bonne volonté.
Nous te louons. Nous te bénissons.
Nous t'adorons. Nous te glorifions.
Nous te rendons grâce pour ton
immense gloire.
Seigneur Dieu, Roi du ciel.
Dieu le Père tout-puissant.
Seigneur, Fils unique, Jésus Christ.
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du
Père.
Toi qui enlèves les péchés du monde,
Aie pitié de nous.
Toi qui enlèves les péchés du monde,
Reçois notre prière.
Toi qui es assis à la droite du Père,
Aie pitié de nous.
Car toi seul es Saint,
Toi seul es Seigneur,
Toi seul es le Très Haut, Jésus Christ,
Avec le Saint Esprit, dans la gloire de
Dieu le Père.
Amen.

Je suis noire, mais belle à voir¹, filles
de Jérusalem; ainsi le roi m'a choisie et
m'a emmenée dans ses chambres, et
m'a dit: lève-toi, mon aimée, et viens.
L'hiver est passé; la pluie a cessé, elle
s'est enfuie. Les fleurs sont apparues
sur notre terre, le temps de la taille de
la vigne est venu².

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

Schwarz bin ich, doch schön, Töchter
Jerusalems, so erwählte mich der König
und führte mich ein in sein
Schlafgemach und sagte mir: Erhebe
dich, meine Freundin, und komm: Vorbei
schon ist der Winter, es ging der Regen
und weit ist er. Die Blumen sind
erschienen auf unserem Land und
gekommen ist die Zeit des Beschneidens
der Bäume.

8 CREDO

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem, factorum caeli et terrae,
Visibilem omnium, et invisibilem.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filiū Dei unigenitum.
Et ex patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum non factum, consubstantialē Patri:
Per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
Et propter nostram salutem
Descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
Ex Maria Virgine:
Et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis:
Sub Pontio Pilato
Passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die,
Secundum Scripturas.
Et ascendit in caelum:
Sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
Iudicare vivos et mortuos:
Cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem:
Qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio
Simul adoratur, et conglorificatur:
Qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam
Et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptismam
In remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum.

*I believe in one God,
Father almighty, maker of heaven and earth,
And of all things, visible and invisible.
And in one Lord Jesus Christ,
The only-begotten Son of God.
Born of the Father before all ages.
God of God, light of light,
True God of true God.
Begotten not made, one with the Father:
By whom all things were made.
Who for us men
And for our salvation
Descended from Heaven.
And was made flesh by the Holy Spirit
Of the Virgin Mary:
And was made man.
He was crucified for us:
Under Pontius Pilate
He was put to death and buried.
And on the third day He rose again,
According to the scriptures.
And ascended into heaven:
Sitting at the right hand of the Father
And he shall come again with glory,
To judge the living and the dead:
Of whose Kingdom there shall be no end.
And in the holy Spirit,
Lord and giver of life:
Who proceeds from the Father and the Son.
Who with the Father and the Son
Is adored and glorified:
Who spoke through the Prophets.
And in one, holy, catholic
And apostolic Church.
I confess one baptism
For the remission of sins.
And I await the resurrection of the dead.*

Creo en un solo Dios
Padre todopoderoso, creador del cielo
y de la tierra,
De todas las cosas visibles e invisibles.
Y en un solo Señor Jesucristo,
Hijo único de Dios.
Que nació del Padre antes de todos los siglos.
Dios de Dios, Luz de Luz,
Dios verdadero de Dios verdadero.
Engendrado, no hecho, consubstancial
al Padre:
Por quien todas las cosas fueron
hechas.
Quien por nosotros los hombres
Y por nuestra salvación
Bajó de los Cielos.
Se encarnó por obra del Espíritu Santo,
De María Virgen:
Y se hizo hombre.
Crucificado por nosotros,
Padeció bajo el poder de Poncio
Pilato,
Y fue sepultado.
Y resucitó al tercer día,
Según las Escrituras.
Y subió al cielo:
Está sentado a la diestra del Padre.
Y otra vez ha de venir con gloria,
A juzgar a los vivos y a los muertos;
Y su reino no tendrá fin.
Creo en el Espíritu Santo,
Señor y vivificador,
Que procede del Padre y del Hijo.
Con el Padre y el Hijo
Juntamente es adorado, y glorificado.
Que habló por medio de los profetas.

Je crois en un seul Dieu,
Père tout-puissant,
Créateur du ciel et de la terre,
De toutes les choses visibles et
invisibles.
Je crois en un seul Seigneur Jésus
Christ,
Fils unique de Dieu,
Père du Père avant tous les siècles.
Dieu de Dieu, lumière de lumière,
Vrai Dieu de vrai Dieu,
Engendré, non pas créé, de même
nature que le Père,
Par qui tout a été fait.
Il est descendu des cieux
Pour nous hommes
Et pour notre salut.
Il a pris chair de la Vierge Marie
Par l'action du Saint Esprit
Et s'est fait homme.
Il a été crucifié pour nous,
A souffert sous Ponce-Pilate,
Et a été enseveli,
Est resuscité le troisième jour
Selon les Ecritures,
Et est monté aux cieux,
Où il est assis à la droite du Père.
Il reviendra dans la gloire
Juger les vivants et les morts,
Et son règne n'aura pas de fin.
Je crois au Saint Esprit,
Seigneur et vivificateur,
Qui procède du Père et du Fils.
Il est adoré et glorifié
Avec le Père et le Fils,
Il reçoit même adoration et même
gloire.

Wir glauben an den einen Gott,
Den Vater, den Allmächtigen, der alles
geschaffen hat, Himmel und Erde,
Die sichtbare und unsichtbare Welt.
Und an den einen Herrn Jesus
Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,
Aus dem Vater geboren vor aller Zeit:
Gott von Gott, Licht vom Licht,
Wahrer Gott vom wahren Gott,
Gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens
mit dem Vater;
Durch ihn alles geschaffen.
Für uns Menschen
Und zu unserem Heil
Ist er vom Himmel gekommen,
Hat Fleisch angenommen durch den
Heiligen Geist
Von der Jungfrau Maria
Und ist Mensch geworden.
Er wurde für uns gekreuzigt
Unter Pontius Pilatus,
Hat gelitten und ist begraben worden,
Ist am dritten Tage auferstanden
Nach der Schrift
Und aufgefahren in den Himmel.
Er sitzt zur Rechten des Vaters
Und wird wiederkommen in
Herrlichkeit,
Zu richten die Lebenden und die Toten;
Seiner Herrschaft wird kein Ende sein.
Wir glauben an den Heiligen Geist,
der Herr ist und lebendig macht,
Der aus dem Vater und dem Sohn
hervorgeht,
Der mit dem Vater und dem Sohn
Anbetet und verherrlicht wird,

Et vitam venturi saeculi.
Amen.

*And the life of the world to come.
Amen.*

9 QUAM PULCHRA ES

Quam pulchra es et quam decora, carissima in deliciis tuis!
Statura tua adsimilata est palmae et ubera tua botris. Caput
tuum ut Carmelus. Collum tuum sicut turris eburnea.

Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum, videamus si flores
parturierunt mala punica: tibi dabo ubera mea.

*How lovely thou art, most beloved in thy pleasures! Thy
figure is like a palm tree and thy breasts like bunches of
grapes. Thy head is like the Carmel. Thy neck like an ivory
tower.*

*Come, my beloved, let us go forth to the fields; let us see if
the flowers have given way to purple fruits: I give thee my
breasts.*

10 SANCTUS

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

*Holy, Holy, Holy,
Lord God of hosts.
Heaven and earth are full of Thy glory.
Hosanna in the highest.
Blessed is he who comes
In the name of the Lord.
Hosanna in the highest.*

*Creo en la Iglesia que es una,
Santa, Católica y Apostólica.
Confieso que hay un solo bautismo
Para el perdón de los pecados.
Y espero la resurrección de los
muertos.
Y la vida del siglo venidero.
Amén.*

*Il a parlé par les Prophètes.
Je crois l'Eglise qui est une,
Sainte, catholique et apostolique.
Je confesse un seul baptême
Pour remettre les péchés.
J'attends la résurrection des morts,
Et la vie du siècle à venir.
Amen.*

*Der gesprochen hat durch die
Propheten,
Und die eine, heilige, katholische und
apostolische Kirche.
Wir bekennen die eine Taufe,
Zur Vergebung der Sünden.
Wir erwarten die Auferstehung der
Toten
Und das Leben der kommenden Welt.
Amen.*

*¡Qué hermosa y bella eres, queridísima
en tus goces! Tu talla se asemeja a la
palmera y tus pechos a los racimos de
uvas. Tu cabeza es como el Carmelo.
Tu cuello como una torre de marfil.*

*Que tu es belle, que tu es suave, très
aimée, dans tes délices! Ta taille
ressemble au palmier, et tes seins à des
grappes. Ta tête est pareille au Mont
Carmel. Ton cou, pareil à une tour
d'ivoire.*

*Wie schön du bist, über alles Geliebte,
in deinem Genießen. Deine Figur
ähnel einer Palme und deine Brüste
sind den Trauben gleich. Dein Kopf ist
wie der Carmelus. Dein Hals wie ein
Turm aus Elfenbein.*

*Ven, amado mio, a los campos
salgamos; veamos si las flores han
dado paso a purpúreos frutos: a ti daré
mis pechos.*

*Viens, mon amour, allons aux champs;
voyons si les fleurs ont donné leurs
fruits pourpres; à toi, je donnerai mes
seins.*

*Komm, mein Geliebter, gehen wir auf
die Felder hinaus, sehen wir, ob die
Blumen purpurfarbene Früchte tragen:
Meiner Brüste Früchte werde ich dir
geben.*

*Santo, Santo, Santo
Es el Señor Dios de los ejércitos.
Llenos están los cielos y la tierra de tu
gloria.
¡Hosanna en las alturas!
Bendito sea el que viene
En nombre del Señor.
¡Hosanna en las alturas!*

*Saint, Saint, Saint
Est le Seigneur, Dieu des armés,
Le ciel et la terre sont remplis de ta
gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.
Béni soit celui qui vient
Au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux.*

*Heilig, Heilig, Heilig,
Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.
Erfüllt sind Himmel und Erde von
Deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.
Hochgelobt sei, der da kommt
Im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.*

12 AGNUS DEI

Agnus Dei qui tollis peccata mundi:
Miserere nobis.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi:
Miserere nobis.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi:
Dona nobis pacem.

*Lamb of God, who takes away the sins of the world:
Have mercy on us.
Lamb of God, who takes away the sins of the world:
Have mercy on us.
Lamb of God, who takes away the sins of the world:
Grant us peace.*

13 EGO FLOS CAMPI

Ego flos campi et lilium convallium. Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias. Sicut malus inter ligna silvarum, sic dilectus meus inter filios. Sub umbra illius quem desideraveram sedi, et fructus eius dulcis gutturi meo. Introduxit me Rex in cellam vinariam; ordinavit in me charitatem. Fulcite me floribus; stipate me malis, quia amore langueo.

I am the flower of the field and the lily of the valley. As the lily among the thorns, so is my love among the daughters. As the apple tree among the trees of the forest, so is my beloved among the sons. I sat down under the shadow of him I desire and his fruit was sweet to my taste. The king hath brought me into his wine cellar and filled me with love. Stay me with flowers, comfort me with apples, for I am sick of love.

Translations: Mapa Mundi, Tom Skipp

*Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo:
Ten misericordia de nosotros.
Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo:
Ten misericordia de nosotros.
Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo:
Danos la paz.*

*Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,
Aie pitié de nous.
Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,
Aie pitié de nous.
Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,
Donne-nous la paix.*

*Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
Erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
Erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
Gib uns deinen Frieden.*

Yo soy la flor del llano y el lirio de los hondos valles. Como el lirio entre las espinas, así mi amiga entre las muchachas. Como el manzano entre los árboles de los bosques, así mi amado entre los muchachos. Me senté a la sombra del que había deseado y mi garganta tuvo su dulce fruto. Me introdujo el Rey en la bodega; derramó gracia en mí. Sostenedme con flores; confortadme con manzanas, porque muero de amor.

Je suis la fleur de la plaine, le lis³ des vallées. Pareille à un lis entre les ronces, ainsi est mon aimée parmi les filles. Pareil à un pommier parmi les arbres de la forêt, tel est mon aimé entre les garçons. À l'ombre de celui que je désirais, je me suis assise, et son fruit est doux à ma bouche. Le Roi m'a emmenée vers la maison du vin; il répandit son amour en moi. Soutenez-moi avec des fleurs, ranimez-moi avec des pommes, car je suis malade d'amour.

Ich bin die Blume des Feldes und die Lilie des Tales. Wie die Lilie zwischen den Dornen, so ist meine Freundin zwischen den Mädchen. Wie der Apfelbaum zwischen den Bäumen des Waldes, so ist mein Geliebter zwischen den Jünglingen. Ich ließ mich nieder im Schatten dessen, den ich ersehnt hatte, und mein Mund empfing seine süße Frucht. Der König führte mich in seinen Weinkeller und erfüllte mich mit seiner Liebe. Stützt mich mit Blumen, stärkt mich mit Äpfeln, denn ich bin dem Tode nah aus Liebe.

1 NDT. Le texte hébreu nuance différemment :

«Je suis noire, et belle...»

2 NDT. Le texte hébreu semble aussi indiquer:

«le temps du chant est venu».

3 NDT. Dans le texte hébreu, la fleur de la plaine est l'amaryllis sauvage des rivages méditerranéens; le lis des vallées est le lotus, plante sacrée dans tout l'Orient, et symbole de pureté et d'harmonie.

Traducción: María José Santamaría

Traduction: Pierre Mamou

Übersetzung: Bernd Neureuther



THE MARRIAGE OF ENGLAND AND SPAIN
Music for the wedding of Philip II and Mary Tudor,
Winchester Cathedral 1554
GCD 921401

FRANCISCO GUERRERO: REQUIEM
A reconstruction of the Requiem Mass and Burial
Service for Francisco Guerrero, Seville Cathedral 1599
GCD 921402





All texts & translations © 2000 Glossa Music, S. L.

postal address

Timoteo Padrós, 31 • 28200 San Lorenzo de El Escorial • Spain

phone

+ 34 91 8961480

fax

+ 34 91 8961961

email

info@glossamusic.com

internet

www.glossamusic.com