



Recorded in the Church of St. Jude-on-the-Hill, Hampstead, London, in August 2000

Engineered by Peter Laenger

Edited by Adrian Hunter

Produced by Peter Laenger and Adrian Hunter

Executive producer: Carlos Céster

Design: Carlos Céster

Booklet co-ordination: María Díaz

Translations: Pierre Mamou, Pedro Elías, Bernd Neureuther

On the cover: Roger van der Weyden, *Braque Triptych* (detail)

Musée du Louvre, Paris. Photo SCALA, Florence

*We wish to express our special thanks to Don Casimiro Muñoz Martín (Ledesma),  
Don José Sánchez Vaquero (Salamanca Cathedral), Don Ramón González Ruiz (Toledo Cathedral),  
Gonzalo Jiménez, Alfonso de Vicente Delgado, Graeme Skinner, Bruno Turner,  
Juanjo Morales, and Dean L. Nuernberger*

*This recording is dedicated to the memory of Philip Brett (1937-2002)*

# Orchestra of the Renaissance

Richard Cheetham, director

Michael Noone, guest conductor

CHARLES HUMPHRIES countertenor

ROBERT HARRE-JONES countertenor

DAVID CLEGG countertenor

PHILIP CAVE tenor

TOM RUSKIN tenor

SIMON DAVIES tenor

ANGUS SMITH tenor

WARREN TREVELYAN-JONES tenor

ROBERT EVANS bass

DONALD GREIG bass

CHARLES GIBBS bass

JEAN-PIERRE CANIHAC cornett

BEATRICE DELPIERRE soprano & alto shawm

KEITH MCGOWAN alto shawm

FRANCIS MERCET tenor shawm

RICHARD CHEETHAM tenor sackbut

SIMON GUNTON tenor sackbut

PATRICK JACKMAN bass sackbut

KATE VAN ORDEN dulcian

ALASTAIR ROSS organ

FRANÇOISE JOHANEL harp

# In Manus Tuas

Sebastián de Vivanco (c.1551-1622)

1	Ecce sacerdos magnus (instrumental version)	2:08
2	KYRIE from Missa <i>In manus tuas</i>	3:11
3	GLORIA from Missa <i>In manus tuas</i>	4:53
4	In manus tuas	3:53
5	Caritas Pater est	3:22
6	CREDO from Missa <i>In manus tuas</i>	7:42
7	Quis dabit capiti meo	2:45
8	Versa est in luctum (instrumental version)	2:55
9	Circumdedederunt me	3:00
10	SANCTUS from Missa <i>In manus tuas</i>	4:32
11	Christus factus est	3:28
12	Assumpta est Maria	1:59
13	O quam suavis est	3:01
14	AGNUS DEI from Missa <i>In manus tuas</i>	4:05
15	Magnificat Quarti toni	9:17
16	Cantate Domino	3:17



*Richard Cheetam*



*Michael Noone*

## Sebastián de Vivanco: In Manus Tuas

Sebastián de Vivanco stands, without doubt, as one of the most neglected composers of the Spanish Golden Age. Ironically, the greatest contribution to this neglect is the accident of his having been born in Ávila at about the same time as that other colossus of Spanish music from Ávila, Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Blinded, perhaps, by the stunning brilliance of Victoria, scholars and performers alike have been slow to discern an equally bright star sparkling in the same constellation. Despite important studies by a small group of scholars, most notably Dámaso García Fraile and Dean L. Nuernberger, research into the life and works of Vivanco is still in its infancy. We cannot even be sure of his date of birth. If Montague Cantor's reasoning that Vivanco must have been 70 when he retired as *catedrático de prima* [morning professor] at Salamanca on January 9, 1621, is correct, then we may place his birth date at about 1551. Of his childhood we know nothing, though it is reasonable to assume that he served, perhaps alongside Victoria, as a member of the so-called *seises*, or boy choristers, of Ávila's cathedral. As a boy, Vivanco would have come under the decisive influence of the composer Bernardino de Ribera (1520-1572?), *maestro de capilla* from 1559 to 1571/1572, and his successor Juan Navarro (c.1530-1580), who served in the same post from 1564 until 1566.

By his mid twenties, Vivanco had left his native Castile for Catalonia, where in 1573, as a cleric still in subdeacon's orders, he was appointed *maestro de capilla* at Seo de Urgel in Lérida. Here, Vivanco was initiated into the profession he would practice for the rest of his life. As chapelmaster, he took charge of all the polyphonic music performed in the cathedral, and was also responsible for the musical training and education of the *seises*. On 4 July 1576, Vivanco's tenure at Lérida came to an abrupt and unexplained end.

The decade from 1576 saw Vivanco occupying the more prestigious and well-paid post of cathedral chapelmaster at Segovia. If Vivanco had earned the esteem of the chapter of Segovia's cathedral, it seems he was also well regarded among his musical colleagues. In 1586 Francisco Guerrero sent to Segovia a book of Magnificats for which the chapter agreed to recompense the composer with 300 reales. Since Vivanco acted as intermediary between the chapter and the Sevillian master, we may infer that Vivanco and Guerrero were on friendly terms.

At Segovia, Vivanco was raised to the diaconate and then ordained priest in 1581, but otherwise we know little more about his activities there than we know of his activities at Lérida. From records of bonus payments he received for special music on feast days, we know he was valued as a composer, though none of his compositions can be positively dated to his period in Segovia. We can be sure, however, that it was a time of marked change in the life of any Spanish chapelmaster. Gradually, during the mid 1570s, the traditional medieval diocesan liturgies of all the Spanish cathedrals were superseded by the reformed Roman Missal and Breviary, books promulgated for universal use in the Catholic Church in the wake of the Council of Trent. We know that Vivanco became especially attuned to the contents of the new Missal, for many of the motets he published later in life draw directly upon texts found in it.

In mid 1587, by then probably approaching his late thirties, Vivanco received an invitation from the elderly and eminent Guerrero to come to Seville to work as his assistant there, and in particular to take over the training of the *seises*. At around the same time, however, Vivanco was also invited to take up the chapelmastership of the cathedral of Ávila. For the next eight months, he was courted by the cathedral chapters in both cities. A welter of documentary references reflects his indecision. Though he had accepted the Ávila post by the end of July, he was soon using a counter offer from Seville to bargain for better terms and conditions. Since they could not match the salary offer from Seville, the Ávila authorities responded by granting Vivanco a more senior prebend than that usually assigned to the chapelmaster, with rights and privileges similar to those of a cathedral canon. Despite this, Vivanco elected to make the journey south to Seville early in 1588 in order to spend a trial period in the post there. For a week or two he gave every appearance of wanting to settle. However, on 17 March he petitioned the Seville Chapter for payment to cover his expenses for returning to Ávila for good.

Our records of Vivanco's fourteen years in Ávila are also scarce. Thanks, however, to a splendid account of the translation of Ávila's patron Saint Segundo published by Antonio de Cianca in 1595, we have a very detailed description of the ten days of celebration that accompanied this remarkable event in September of 1594. In addition to the processions, bullfights, fireworks, and theatrical presentations, Cianca provides precious details about the performance of liturgical music while

Vivanco was *maestro de capilla*. Indeed, we begin our recording with the *Ecce sacerdos magnus* that Cianca tells us accompanied one of the most solemn moments of the 1594 ceremonies. The remains of the saint were held high before an impressive array of ecclesiastical and political dignitaries, and the townspeople of Ávila, while the chapel sang the motet, its text presumably altered to name San Segundo rather than St Gregory.

We cannot be sure about Vivanco's compositional activity in Ávila, but it does seem likely that a significant proportion of the three large collections of compositions he published between 1607 and 1610 was composed there. Certainly a number of hymns, possibly composed during these years, do still exist in a very late copy (dated 1796) at Ávila.

Vivanco left his hometown for a second time in 1602, when he moved to become *maestro de capilla* of Salamanca Cathedral, following the footsteps of his former master Navarro almost forty years earlier. On September 30 Vivanco was formally appointed as *maestro de capilla* with an annual salary of 100 ducados, and on October 7 he wrote a letter of resignation to the Ávila chapter. This was the last and most significant move of his career, and musically it is the best documented. Indeed, apart from a handful of compositions surviving in manuscript, the great corpus of his music is traceable to three publications that Vivanco saw through the presses of Artus Taberniel at Salamanca between the years 1607 and 1610. Issued under Vivanco's own supervision, these volumes—books respectively of Magnificats, Masses, and motets—surely represent the composer's own selection of his best work from a career then spanning over forty years.

Soon after Vivanco's arrival in Salamanca, on November 11, 1602, Bernardo Clavijo de Castilla was named professor of music at the University. Such was Clavijo's fame, however, that he was soon called to serve the Royal Chapel, and on 10 January 1603 the University Chair was declared vacant. Vivanco presented himself before the tribunal, whose members included Clavijo, to demonstrate his ability and competence, and on 19 February 1603 he was formally appointed to the chair recently vacated by Clavijo. Vivanco continued to hold both cathedral and university posts until his death in Salamanca on 25 October 1622, though again we have no sure information concerning his final years. Nor do we know if, after publishing the great retrospective collection of his works, he continued to compose in the decade and more left to him.

Our program opens with *Ecce sacerdos magnus*, a motet that may truly be described as a “musicians’s motet”. Its text, not heard in our purely instrumental performance, honours St Gregory the Great, the late sixth-century pope traditionally held responsible for the composition of the church’s great repertory of Gregorian chant that now bears his name. Fittingly then, the plainchant melody associated with the main part of the text is quoted in long notes in one part, around which Vivanco composes a freely contrapuntal texture. A little later, he adds a second brief chant in one of the upper voices quoting from the litany of the saints: “Saint Gregory, pray for us”. At the end, a rousing concerted coda is a final invocation of the saint. We have chosen to perform this grand motet with instruments alone, a practice that was well-known in Spain at the turn of the seventeenth century. Many large cathedrals employed small bands of wind instruments in addition to their singers, and there even exist manuscript collections of motets shorn of their texts, clearly for use by such cathedral bands. Though none of Vivanco’s music survives in this manner, motets by his contemporaries Guerrero, Lobo and Rogier do, including, incidentally, another setting of *Ecce sacerdos magnus* (by Rogier), re-arranged for wind band. We might well imagine that this is precisely how the motet may have been performed during the ceremonies in honour of San Segundo in Ávila in September, 1594.

*Multum in parvo* – from the smallest work in this program comes the largest. The tiny *In manus tuas*, not even strictly speaking a motet, is the source for Vivanco’s *Missa In manus tuas*, one of at least four masses he composed based on his own previous works (the others are masses on the motets *O quam suavis*, *Assumpsit Jesus*, and *Tu es vas electionis*). As a self-parodist, Vivanco was hardly alone among his contemporaries, though his approach to the task is highly individual. Not once in the openings of any of his Mass movements, or elsewhere, does he quote the full texture of his model in a literal manner. Rather, at the outset of each of the movements and many of the main internal divisions, he uses its characteristic rising opening phrase (g-a-c-c-b) and its continuation as a sort of variable *cantus firmus*, often in longer note values, about which he creates new counterpoints. When it is in the uppermost voice, as in the opening of the *Kyrie*, *Credo* and *Sanctus*, it is clearly audible. Elsewhere, as in the opening of the *Gloria* and *Agnus*, the *cantus* is hidden in the inner parts, or, at the *Benedictus*, in the bass. Likewise, for the opening of internal sections such as the *Christe*, Vivanco paraphrases the



main descending phrase set in his model to the word *Commendo* (g-e-f-d-c). These two phrases, ascending and descending, are the main material with which he works, sometimes imitatively, at others homophonically, sometimes reworking them separately, sometimes in close alternation, as in the opening sections of the *Gloria* and *Credo*, or in the *Osanna* sections of the *Sanctus*. This latter sets out with a closely imitative retreatment of the rising phrase in triple time, after which the falling phrase takes over as the main material about half way through the section. Two more far-reaching changes, however, ensure that little other sense of the model motet is maintained. Rather than adhering to the original's tonality, Mode 6 (as notated, on F), Vivanco bases his reworking in a bright Mode 7 on G. Meanwhile, he derives an entirely new sense of energy and excitement from his use not of one, but of two four voice ensembles, often in close alternation. Miraculously, though, while little of the Mass could truly be said to sound anything like the motet upon which it is based, almost all of it is somehow related. Our world première recording of this splendid mass would never have been possible without the unstinting generosity of Don Casimiro Muñoz Martín, who so kindly permitted access to the copy of Vivanco's Masses preserved in Santa María de Ledesma, and to Dean L. Nuernberger who painstakingly transcribed and edited the work for performance.

A major manuscript source of Vivanco's music is a sumptuous choirbook, copied for use at the Monastery of Nuestra Señora, Guadalupe, in Extremadura, in the early years of the seventeenth century. Vivanco's music shares pride of place there with Palestrina and Morales, and includes a Requiem Mass by him. Some of its contents are motets also found in the 1610 book, only very recently edited by Dámaso García Fraile. However, among items uniquely preserved at Guadalupe is the short ritual piece, *In manus tuas*, labelled in the source as "Del M[*aest*]ro Vivanco". The text, here adapted to the form of a short responsory sung at the late evening office of Compline, quotes the final words of Christ on the cross (Luke 23:46), setting a mood of death and suffering to which three other motets in this recording return. *Caritas Pater est* is one of the crowning glories of Vivanco's 1610 motet collection. It is composed in nine (three-three-three) parts, signifying the Holy Trinity, for which feast day it is intended.

*Quis dabit capiti meo*, in five parts, is a motet for Good Friday, its text again recalling Christ's betrayal and death. Out of the bare opening motif (d-f-e-d), Vivanco weaves a gradually intensifying

contrapuntal web in the minor mode that reaches its focus in the heartfelt *Et plorabo die ac nocte...* (“And I will weep day and night...”). *Versa est in luctum*, in six parts, is performed here with instruments only. This text from the book of Job was set by a number of Spanish composers from Peñalosa onward as a motet for use in Requiem Masses. With its clearly musical imagery, it became the quintessential musician’s lament upon the death of a patron or prince. Victoria composed his setting for the death of his benefactress, the dowager Empress Maria, in 1603, whereas Alonso Lobo’s setting was composed earlier on the death of Philip II in 1598. We do not know, however, if Vivanco’s setting was composed with a dedicatee in mind. Continuing the mourning theme, his *Circumdederunt me*, again in five parts, is another motet for Requiem Masses. This time, the opening motif is in the major mode, and Vivanco treats it inventively in both original ascending (c-e-f-c) and inverted descending (c-a-g-c) forms, thus encircling the central note, c, as if to symbolise the encompassed soul.

The text of *Christus factus est* is recited as the final antiphon at Lauds on the last three days of Holy Week. Vivanco borrows the opening figure of its traditional chant melody to use as his own opening motif (f-g-f), for a freely evolving motet in no fewer than twelve parts. In the 1610 book it is designated for use on the Wednesday of Holy Week, and it was probably at Mass on this day that Vivanco himself performed it annually at Salamanca Cathedral during his tenure there.

*Assumpta est Maria*, for the Assumption of Mary (15 August), is a celebratory motet scored not only with high clefs but at an unusually high pitch throughout (the lowest voice part is written in the alto clef), that captures the airy imagery of the text, which, though borrowed from an Office antiphon, is here intended for use during Mass.

The stylistic contrast with the intimate *O quam suavis est* could hardly be greater. In only four parts, and in a plangent minor mode, it is a classical piece of freely-composed polyphony, probably intended to be sung during the elevation at Mass, the most solemn point of the liturgy. As noted above, Vivanco later composed a parody mass upon this motet. Its text, in honour of the Blessed Sacrament, is borrowed from Vespers on the feast of Corpus Christi, where it is sung as an antiphon before the Magnificat.

All of Vivanco’s Magnificats follow the format, standard until well into the seventeenth century, whereby alternate verses only of the text are set to polyphony, the remainder sung to a traditional

repeated plainchant tone. Even in the polyphonic verses, however, at least one of the voices always carries a paraphrase of the same plainchant tune. Indeed, in the *Magnificat Quarti toni* (based on the fourth of eight plainchant tones), the chant is quoted almost exactly in the long notes of the soprano part in the verse *Deposuit potentes...* In this, as in his other Magnificats, Vivanco provides two different settings of the final polyphonic verse *Gloria patri...*, one simple, the other usually remarkable for some feat of technical brilliance. In this case we perform Vivanco's quite extraordinary alternative version, in which the choir, previously divided into only five parts, is now divided into eight. One of the two soprano voices again paraphrases the fourth-tone chant. However, on one of the tenor parts, Vivanco places the label "*Hic Tenor in ordine decantat octo tonos*" – in other words, this tenor sings in order the tunes of all eight Magnificat tones. In practice, this is not quite the musical sleight of hand one might expect, since the contours of the other seven tones are modified to match the prevailing fourth tone. However, there is more to come, for simultaneously other voices sing the words and melodies of three more chants in honour of the Virgin: in the alto the hymn *Ave maris stella*, in the first bass the antiphon *Ave Maria*, and in the second bass the hymn *O gloriosa domina*. We are especially grateful to the distinguished canon-archivist of Toledo Cathedral, Don Ramón González, for permission to consult the copy of Vivanco's *Liber Magnificarum* held in that great Cathedral's archive.

We conclude our program with one of Vivanco's most forward-looking and extrovert Marian works, the motet *Cantate Domino*. On a text from psalm 97, this eight-part motet makes much of the division into two four-part ensembles and is almost dance-like in its jubilant syncopations. Its use of equal but alternating ensembles demonstrates the composer's familiarity with the most up-to-date international idioms. Like so many other of his works, it demonstrates that, while he himself never left Spain, Vivanco was as fully abreast of musical developments in Italy as was Victoria, who had actually lived there for two decades.

Michael Noone

## Sebastián de Vivanco: In Manus Tuas

On peut certainement considérer Sebastián de Vivanco comme l'un des compositeurs les plus négligés de l'Âge d'Or espagnol, et par une ironie de l'Histoire, cette situation pourrait se devoir principalement à la naissance, à peu près à la même époque et précisément à Avila –sa ville natale– d'un autre titan de la musique espagnole, Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Sans doute aveuglés par la splendeur absolue de Victoria, les musicologues et les interprètes ont été plutôt lents à discerner dans cette même constellation une autre étoile d'un éclat égal. Malgré les études importantes réalisées par un petit nombre d'érudits –parmi lesquels, Dámaso García Fraile et Dean L. Nuernberger– la recherche sur la vie et l'œuvre de Vivanco en est encore à ses débuts. Nous ne sommes pas sûrs de sa date de naissance ; cependant, en nous basant sur les travaux de Montague Cantor qui suppose que Vivanco avait environ 70 ans le 9 janvier 1621, le jour où il prit sa retraite de son poste de *catedrático de prima* (enseignant chargé des cours de la matinée) à Salamanque, nous pouvons situer sa date de naissance vers 1551. Nous ne savons rien de son enfance, mais nous pouvons raisonnablement penser qu'il faisait partie, et peut-être aux côtés de Victoria, des *seises* (la maîtrise) de la cathédrale d'Avila. Dans sa toute jeunesse, Vivanco aurait donc suivi l'éducation très influente du compositeur Bernardino de Ribera (1520-1572?), maître de chapelle entre 1559 et 1571/1572, et de son successeur Juan Navarro (vers 1530-1580), qui occupa la même fonction entre 1564 et 1566.

Âgé de vingt-cinq ans environ, Vivanco abandonna sa Castille natale pour la Catalogne : en 1573, étant encore un clerc aux ordres du sous-diacre, il fut nommé maître de chapelle de la Seo de Urgel, à Lérida. Et c'est là que Vivanco fut initié à la profession qu'il exercera toute sa vie. En tant que maître de chapelle, il était chargé de toute la musique polyphonique qui s'interprétait à la cathédrale, tout en étant responsable de la formation musicale et de l'éducation des *seises*. Mais le 4 juillet 1576, le contrat de Vivanco à Lérida prit fin d'une façon aussi soudaine qu'inexplicable.

Durant les dix années qui suivirent cette date, Vivanco occupa une fonction plus prestigieuse, et mieux payée, celle de maître de chapelle de la cathédrale de Ségovie. Il semble aussi qu'il jouissait d'une solide réputation parmi ses confrères musiciens. En 1586, Francisco Guerrero envoya à Ségovie un livre de magnificat et, en retour, reçut du chapitre la somme de 300 *reales* ; Vivanco avait servi

d'intermédiaire dans cette transaction entre le chapitre et le maître sévillan, ce qui permet de déduire que les deux compositeurs étaient en excellents termes.

À Ségovie, Vivanco reçut le diaconat et fut ordonné prêtre en 1581, mais à part cela, nous ne possédons guère plus d'informations que nous n'en avons sur sa vie à Lérida. Des documents faisant foi de paiements supplémentaires pour des musiques particulières correspondant aux jours de fête, nous indiquent que Vivanco était considéré comme un compositeur, mais aucune de ses œuvres n'est cependant datée de son époque ségovienne. Par contre, nous pouvons être sûrs que ce fut une époque décisive dans la vie de Vivanco, comme dans celle de tout maître de chapelle en Espagne. En effet, vers 1575, les liturgies traditionnelles médiévales des diocèses de toutes les cathédrales espagnoles furent peu à peu supplantées par le missel et le bréviaire romains réformés, livres promulgués à usage universel dans l'Église catholique après le Concile de Trente. D'après le grand nombre de motets qu'il composa sur ces nouveaux textes, il semble bien que le compositeur se soit parfaitement adapté à leur contenu.

Au milieu de l'année 1587, alors qu'il approchait probablement de la quarantaine, Vivanco recevait une invitation de la part du vénérable et éminent compositeur Francisco Guerrero, qui lui demandait de venir à Séville pour y travailler en tant que son assistant et, en particulier, pour prendre en charge la formation musicale des *seises*. Mais à la même époque, Vivanco était aussi invité à occuper le poste de maître de chapelle de la cathédrale d'Avila. Huit mois durant, il fut courtisé par les chapitres des cathédrales des deux villes, et une foule de documents reflète son indécision. Bien qu'il ait accepté vers la fin de juillet le poste offert par Avila, il ne tarda pas à utiliser une contre-offre de Séville afin d'obtenir un contrat plus avantageux et des conditions meilleures. Comme elles ne pouvaient pas surpasser le salaire proposé par Séville, les autorités d'Avila répondirent en offrant à Vivanco une prébende plus importante que celle qui était généralement assignée au maître de chapelle, avec des droits et des privilèges similaires à ceux dont jouissait un chanoine de la cathédrale. Malgré cette offre, Vivanco décida de voyager à Séville vers le début de l'année 1588 pour y passer une période d'essai. Durant une semaine ou deux, il semblait que Vivanco allait s'installer et accepter finalement le poste. Cependant, le 17 mars de cette même année, il demanda au chapitre de Séville de lui payer son voyage de retour à Avila où il pensait s'installer définitivement.

Nos informations sur les quatorze années que Vivanco passa à Avila sont, elles-aussi, plutôt rares. Mais Antonio de Cianca a heureusement publié en 1595 un commentaire splendide des cérémonies du transfert des reliques de Saint Segundo, patron d'Avila, contenant une description très détaillée de la célébration –au cours de dix jours au mois de septembre 1594– qui accompagna cet événement remarquable. En plus des processions, courses de taureaux, feux d'artifices et représentations théâtrales, Cianca fournit des détails précieux sur l'interprétation de la musique liturgique du temps où Vivanco était maître de chapelle. Et nous commençons de fait notre disque avec le même *Ecce sacerdos magnus* qui, selon Cianca, avait accompagné l'un des moments les plus solennels des cérémonies de 1594. Les reliques du saint furent exposées aux yeux des dignitaires ecclésiastiques et des personnalités politiques réunies en un groupe impressionnant accompagné par les habitants d'Avila, tandis que la chapelle chantait ce motet ; son texte avait probablement été modifié, les officiants préférant remplacer le nom de Saint Grégoire par celui de leur patron, Saint Segundo.

Aucun document ne nous permet de savoir quelles œuvres ont été écrites par Vivanco à Avila, mais tout porte à croire qu'une partie importante des trois grands recueils publiés entre 1607 et 1610 a été composée dans cette ville. Certains hymnes, datant probablement de ces années, existent encore dans une copie très tardive réalisée en 1796 à Avila.

En 1602, Vivanco abandonna une nouvelle fois sa ville natale pour accepter la charge de maître de chapelle de la cathédrale de Salamanque, suivant ainsi, à près de quarante ans d'écart, les pas de son premier maître, Navarro. Le 30 septembre, Vivanco était officiellement nommé maître de chapelle avec un salaire annuel de 100 ducats, et le 7 octobre, il écrivait une lettre de démission au chapitre de la cathédrale d'Avila. Ce changement de situation fut non seulement le dernier mais encore le plus signifiant de sa carrière et, du point de vue musical, celui qui est le plus documenté. En effet, à l'exception d'une poignée de compositions qui ont survécu sous forme de manuscrits, le grand corpus de sa musique est constitué par trois recueils que Vivanco confia à l'éditeur Artus Taberniel de Salamanque entre 1607 et 1610. Publiées sous la supervision de Vivanco, ces musiques –assemblées en volumes respectivement formés de magnificat, de messes et de motets– choisies par le propre compositeur, représentent certainement ce qu'il considérait comme le meilleur d'une œuvre écrite au long d'une carrière qui recouvrait une quarantaine d'années.

Peu après l'arrivée de Vivanco à Salamanque, le 11 novembre 1602, Bernardo Clavijo de Castilla était nommé professeur de musique à l'université de cette même ville. Mais la célébrité de Clavijo était telle qu'il ne tarda pas à entrer à la chapelle royale, et le 10 janvier 1603, la chaire de l'université était déclarée vacante. Vivanco demanda au tribunal, dont Clavijo était l'un des membres, d'évaluer son art et ses compétences, et le 19 février 1603, il obtenait officiellement la chaire vacante à la suite du renoncement de Clavijo. Vivanco occupa les deux fonctions, à l'université et à la cathédrale, jusqu'à la date de sa mort, le 25 octobre 1622 à Salamanque ; mais une fois de plus, nous ne disposons d'aucune information concernant ses dernières années. Nous ignorons entre autres si, après avoir publié la grande collection rétrospective de son œuvre, il continua à composer durant les douze années qu'il lui restait à vivre.

Notre programme commence par *Ecce sacerdos magnus*, un motet qu'on peut sûrement décrire comme un «motet pour musiciens». Son texte –qui n'est pas chanté, notre version étant purement instrumentale– est écrit en l'honneur de Saint Grégoire le Grand, le pape de la fin du VI<sup>e</sup> siècle à qui on attribue traditionnellement la composition du grand répertoire de chant grégorien qui porte son nom. La mélodie en plain-chant correspondant à la partie principale du texte est écrite, de façon appropriée, en notes longues pour une seule voix que Vivanco insère dans une texture en contrepoint libre. Le compositeur confie ensuite un chant bref à l'une des voix (toujours instrumentales) supérieures, qui correspond à la litanie des saints : «Saint Grégoire, priez pour nous». Le motet se termine par une émouvante coda en concert qui est une évocation finale du saint. Nous avons décidé d'interpréter ce grand motet dans une version purement instrumentale, suivant ainsi une pratique bien connue en Espagne à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle. En effet, nombreuses étaient les grandes cathédrales qui employaient des ensembles d'instruments à vent en plus des chanteurs, et nous disposons même de divers recueils manuscrits de motets privés de leurs textes, qui sont donc clairement destinés à l'usage de ces orchestres de cathédrale. Bien qu'aucune œuvre de Vivanco n'ait été conservée en version purement instrumentale, nous disposons de plusieurs motets instrumentaux de ses contemporains Guerrero, Lobo et Rogier, parmi lesquels, justement, une autre version de *Ecce sacerdos magnus* (de la main de Rogier), transposée pour ensemble d'instruments à vent. Nous pouvons donc parfaitement imaginer que c'est précisément ainsi que ce motet a pu s'interpréter durant les

cérémonies en l'honneur de Saint Segundo à Avila en ce mois de septembre 1594.

*Multum in parvo* : la plus petite œuvre génère la musique la plus longue ; ainsi, le mince *In manus tuas*, qu'on ne peut pas considérer comme un motet proprement dit, est la source d'où jaillit la *Missa In manus tuas* de Vivanco, l'une des quatre messes –au moins– que Vivanco a composée à partir de certaines de ses propres œuvres (d'autres messes sont basées sur les motets *O quam suavis, Assumpsit Jesus*, et *Tu es vas electionis*). En se citant lui-même et en réélaborant un matériau qu'il avait écrit au préalable, Vivanco n'était certainement pas un cas isolé parmi ses contemporains, mais il démontrait dans ce domaine un talent hautement personnel. En effet, dans aucune des sections de ses messes, ni nulle part ailleurs, Vivanco ne cite toute la texture de son modèle d'une façon littérale. Le compositeur préfère plutôt, au début de chaque section et au moment des principales articulations des divisions internes, utiliser le mouvement ascendant caractéristique de ses phrases d'ouverture (sol, la, do, do, si) qui se prolonge dans une sorte de *cantus firmus* variable, et souvent en valeurs longues, lui permettant de créer de nouveaux contrepoints. Cette facture se perçoit clairement quand elle apparaît à la voix la plus haute, par exemple, au début du *Kyrie*, du *Credo* et du *Sanctus*. À d'autres moments, au début du *Gloria* et de l'*Agnus*, le *cantus* se réfugie dans les voix médianes, ou à la basse dans le *Benedictus*. D'une façon analogue, au début des sections internes, par exemple dans le *Criste*, Vivanco glose la phrase principale descendante qui correspond, dans le modèle, au mot *Commendo...* (sol, mi, fa, ré, do). Ces deux phrases, l'ascendante et la descendante, constituent le matériau principal : le compositeur l'utilise parfois en imitation, d'autres fois en homophonie, ou bien encore en traitant chaque phrase séparément, parfois dans un échange serré, par exemple dans les sections ouvrant le *Gloria* et le *Credo*, ou dans les sections *Osanna* du *Sanctus* qui commence par une nouvelle élaboration en imitation de la phrase ascendante en triplant la valeur des notes, avant que la phrase descendante ne s'impose comme matériau principal dans la seconde moitié de la section. Deux autres transpositions importantes ont lieu, qui permettent cependant de conserver la trace du motet servant de modèle. Plutôt que d'adhérer au ton original, le sixième mode (dans ce cas, en fa), Vivanco base sa réélaboration dans un brillant septième mode en sol. Et d'autre part, le compositeur crée une nouvelle sensation d'énergie et d'enthousiasme en recourant non pas à un seul, mais à deux ensembles à quatre voix, souvent sous forme de dialogue serré. Et comme par miracle, alors que seule une petite



partie de la Messe rappelle réellement le motet qui lui sert de base, toute l'œuvre, d'une façon ou d'une autre, en est cependant imprégnée. Notre premier enregistrement mondial de cette messe splendide n'aurait jamais vu le jour sans l'inépuisable générosité de deux personnalités : Don Casimiro Muñoz Martín, qui nous a si aimablement permis d'avoir accès à la copie des Messes de Vivanco conservées à la paroisse de Sainte Marie de Ledesma ; et Dean L. Nuernberger qui n'a épargné aucun effort pour transcrire et éditer l'œuvre afin qu'elle puisse être interprétée.

Un somptueux livre de musique chorale, copié au cours des premières années de XVII<sup>e</sup> siècle à l'usage du monastère de Notre Dame de Guadalupe en Estrémadure, constitue l'une des sources manuscrites les plus importantes des œuvres de Vivanco : représenté par une messe de requiem, le compositeur occupe une place d'honneur aux côtés de Palestrina et Morales. On trouve aussi dans ce recueil des motets qui appartiennent au livre de 1610, et qui n'ont été édités que très récemment par Dámaso García Fraile. Mais certaines œuvres sont uniquement conservées à Guadalupe, par exemple, *In manus tuas*, une musique brève appartenant au rite, classée dans le manuscrit comme étant «Del Mo Vivanco» (du Maître Vivanco) ; son texte, qui s'adapte ici à la forme d'un court répons chanté à la fin de l'après-midi durant les Complies, reprend les dernières paroles du Christ sur la croix (Saint Luc 23 : 46) en créant une atmosphère de deuil et de souffrance qui est aussi reflétée par trois autres motets inclus dans cet enregistrement. *Caritas Pater est* est l'une des œuvres de Vivanco les plus glorieuses appartenant au recueil de motets de 1610. C'est une œuvre à neuf voix (groupées par trois) qui symbolisent la Sainte Trinité, fête pour laquelle elle a été composée.

*Quis dabit capiti meo* est un motet à cinq voix pour le Vendredi Saint dont le texte rappelle une fois de plus la trahison dont a souffert le Christ et sa mort. Prenant comme point de départ la nudité du motif d'ouverture (ré, fa, mi, ré), Vivanco tisse, dans le mode mineur, un réseau en contrepoint de plus en plus intense, qui atteint son apogée dans l'émouvant *Et plorabo die ac nocte...* (Et je pleurerai jour et nuit...). *Versa est in luctum*, à six voix, est interprété ici dans une version purement instrumentale. Sur ce texte qui appartient au Livre de Job, de nombreux compositeurs espagnols, à partir de Peñalosa, ont composé des motets utilisés dans les messes de requiem. Possédant une imagerie clairement musicale, il est devenu peu à peu la quintessence de la lamentation du musicien sur la mort d'un mécène ou d'un prince. Victoria a composé sa version en 1603, à l'occasion de la mort

de sa bienfaitrice, Marie, la veuve de l'empereur, tandis que Alonso Lobo composa sa version, un peu plus tôt, pour la mort de Philippe II en 1598, mais nous ne savons pas si Vivanco pensait dédier sa version à quelqu'un en particulier. Continuant avec le thème du deuil, *Circumdede runt me*, lui aussi à cinq voix, est un motet pensé pour une messe de requiem, mais cette fois, le motif du début est en mode majeur : Vivanco le traite en faisant preuve d'une grande inventivité aussi bien dans le mouvement original ascendant (do, mi, fa, do) que dans son inversion en mouvement descendant (do, la, sol, do), encerclant de cette manière la note centrale, do, qui pourrait symboliser l'âme dolente.

Le texte de *Christus factus est* est récité comme une antienne finale à laudes durant les trois derniers jours de la Semaine Sainte. Vivanco emprunte le schéma initial de la mélodie chantée traditionnellement et en fait le thème initial (fa, sol, fa) d'un motet qui se développe dans une polyphonie comprenant non moins de douze voix. Dans le livre de 1610, cette œuvre correspondait au Mercredi Saint, et c'était probablement au cours de la messe donnée ce jour-là que Vivanco lui-même l'interprétait chaque année, pendant la durée de son contrat avec la cathédrale de Salamanque.

*Assumpta est Maria*, pour l'Assomption de la Vierge (15 août), est un motet de célébration écrit non seulement en clefs aiguës mais encore dans une tessiture étrangement haute tout au long de la pièce (la voix la plus grave est écrite en clé d'alto), qui capte l'imagerie aérienne d'un texte provenant d'une antienne de l'office, mais qui à cette occasion a été pensé pour être chanté durant la messe.

Il est difficile d'imaginer un plus grand contraste stylistique que celui produit par le climat intime de *O quam suavis est*. À quatre voix seulement, et dans un mode mineur plaintif, c'est une pièce classique de la polyphonie librement composée, et qui devait probablement être chantée durant l'élévation de la messe, le moment le plus solennel de la liturgie. Comme nous l'avons signalé plus haut, Vivanco a composé plus tard une messe basée sur ce motet. Son texte, en l'honneur du Saint Sacrement, provient des vêpres du Corpus Christi durant lesquelles il est chanté comme une antienne avant le Magnificat.

Tous les magnificat de Vivanco suivent le format qui sera en vigueur durant une bonne partie du XVII<sup>e</sup> siècle, consistant à traiter en polyphonie uniquement les vers alternés du texte tandis que le reste est chanté selon une mélodie en plain-chant ; et cette même mélodie en plain-chant est aussi glorieuse, par l'une des voix au moins, dans les passages en polyphonie. De fait, dans le *Magnificat Quarta*

*toni* (basé sur le quatrième ton grégorien), le plain-chant est cité presque intégralement dans les longues notes de la partie de soprano dans le vers *Deposuit potentes...* Dans ce *Magnificat*, comme dans tous les autres, Vivanco propose deux versions différentes du vers final en polyphonie, *Gloria patri...* : l'une des versions est simple, tandis que l'autre présente en général des problèmes techniques exigeant des solutions particulièrement brillantes. Dans cet enregistrement, nous interprétons l'extraordinaire version alternative prévue par Vivanco, et dans laquelle le chœur, qui était à l'origine à cinq voix, se divise en huit parties. L'une des deux voix de soprano glose à nouveau le chant du quatrième ton, tandis que l'une des voix du ténor, suivant l'indication de la main de Vivanco «*Hic Tenor in ordine decantat octo tonos*» doit chanter «dans l'ordre les mélodies des huit tons» du *Magnificat*. On ne s'attendait pas exactement à ce tour de passe-passe car dans la pratique les silhouettes des sept autres tons ont été modifiées pour s'ajuster au quatrième ton qui est celui qui prédomine. Mais l'œuvre nous réserve encore des surprises lorsque les autres voix chantent simultanément les paroles et les mélodies de trois autres chants en l'honneur de la Vierge: l'hymne *Ave maris stella* qui est confié à l'alto, l'antienne *Ave Maria* à la première basse tandis que la seconde basse chante l'hymne *O gloriosa domina*. Nous sommes particulièrement reconnaissants à Don Ramón González, chanoine chargé des archives de la cathédrale de Tolède, qui nous a autorisé à consulter la copie du *Liber Magnificarum* de Vivanco conservé dans les archives de la grande cathédrale.

Nous concluons notre programme par l'une des œuvres mariales de Vivanco les plus avancées et extraverties, le motet *Cantate Domino*. Basé sur un texte du psaume 97, ce motet à huit voix obtient un grand effet de la division en deux ensembles de quatre voix, tandis que ses syncopes jubilatoires lui confèrent presque les caractéristiques d'un air de danse. Le recours à des ensembles égaux traités en alternance, prouve que le compositeur n'ignorait rien des langages internationaux qui étaient les plus actuels, et cette œuvre, comme tant d'autres du même compositeur, démontre que, sans avoir jamais voyagé hors d'Espagne, Vivanco possédait une connaissance absolue des plus ultimes tendances de la musique italienne, égalant dans ce domaine Tomás Luis de Victoria qui avait vécu en Italie durant deux décennies.

## Sebastián de Vivanco: In Manus Tuas

Sebastián de Vivanco tiene el dudoso privilegio de ser uno de los compositores más ignorados de la Edad de Oro y, por ironías del destino, esta situación se debe principalmente al nacimiento, más o menos coetáneo y precisamente en Ávila –la ciudad natal de Vivanco– de otro gigante de la música española, Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Acaso cegados por el resplandor absoluto de Victoria, musicólogos e intérpretes tardaron bastante tiempo en descubrir, en la misma constelación, a otra estrella con igual brillo. A pesar de los importantes estudios realizados por unos pocos musicólogos, principalmente Dámaso García Fraile y Dean L. Nuernberger, la investigación sobre la vida y la obra de Vivanco no ha hecho más que empezar. No estamos ni siquiera seguros de su fecha de nacimiento, pero si Montague Cantor no se equivoca al suponer que Vivanco debía de tener unos setenta años cuando dejó su puesto de catedrático de prima en Salamanca el 9 enero de 1621, podemos situar su fecha de nacimiento alrededor de 1551. No sabemos nada de sus primeros años, aunque podemos razonablemente pensar que Vivanco pertenecía, quizá junto con Victoria, a los seises de la catedral de Ávila. Durante su niñez, Vivanco pudo recibir la educación decisiva del compositor Bernardino de Ribera (1520-1572?), maestro de capilla entre 1559 y 1571/1572, y de su sucesor, Juan Navarro (hacia 1530-1580), que ocupó el mismo cargo entre 1564 y 1566.

A la edad aproximada de veinticinco años, Vivanco abandonaba su Castilla natal para instalarse en Cataluña: en 1573, siendo todavía un clérigo a las órdenes del subdiácono, fue nombrado maestro de capilla de la Seo de Urgel, en Lérida, y allí fue iniciado en la profesión que iba a ejercer durante toda su vida. Siendo maestro de capilla, estaba encargado de toda la música polifónica que se interpretaba en la catedral, y era también responsable de la formación musical y educación de los seises. Pero, el 4 de julio de 1576, el contrato de Vivanco en Lérida fue cancelado abrupta e inexplicablemente.

Durante los diez años siguientes, Vivanco ocupó una función más prestigiosa y mejor pagada, la de maestro de capilla en la catedral de Segovia. Vivanco no sólo gozaba de la estima del capítulo de la catedral de Segovia, sino que era reputado entre sus colegas músicos. En 1586, Francisco Guerrero mandó a Segovia un libro de Magnificats que el capítulo recompensó dando al compositor una suma

de 300 reales. Habiendo actuado Vivanco como intermediario entre el capítulo y el maestro sevillano, podemos deducir que los dos compositores estaban en excelentes términos.

Una vez en Segovia, Vivanco obtuvo el título de diácono y fue ordenado sacerdote en 1581; pero, exceptuando este hecho, las informaciones sobre su vida en esta ciudad son tan escasas como las que tenemos sobre su estancia en Lérida. Los documentos atestiguando sumas suplementarias pagadas por música especial en días festivos nos indican que Vivanco estaba bien valorado como compositor, pero no podemos realmente probar que compusiera obra alguna durante los años pasados en Segovia. Sin embargo, estamos seguros de que ésta fue una época de gran cambio en su vida, como en la de todo maestro de capilla español. En efecto, hacia mediados de la década de 1570, las liturgias tradicionales medievales de las diócesis de todas las catedrales españolas fueron poco a poco reemplazadas por el Misal y el Breviario romanos reformados, libros promulgados para uso universal en la Iglesia católica tras el Concilio de Trento. Y dado el gran número de motetes que Vivanco compuso sobre estos nuevos textos, podemos pensar que el compositor no tardó en adaptarse al contenido del Misal tridentino.

A mediados de 1587, probablemente ya sobrepasados los 35 años, Vivanco recibió una invitación del venerable y eminente Francisco Guerrero, pidiéndole que viniera a Sevilla para ser su asistente y en particular para encargarse de la formación musical de los seises. Pero en la misma época, Vivanco fue también invitado a ocupar el puesto de maestro de capilla de la catedral de Ávila. Durante ocho meses, Vivanco fue cortejado por los capítulos de sendas catedrales, y la indecisión del compositor puede verse reflejada en un gran número de documentos. Aunque ya hubiera aceptado, hacia finales de julio, el puesto en la catedral de Ávila, Vivanco no tardó en utilizar una contraoferta de Sevilla para obtener un contrato más ventajoso y mejores condiciones. Las autoridades de Ávila no podían competir con el salario propuesto por Sevilla, pero contestaron ofreciendo una prebenda superior a la que recibía generalmente un maestro de capilla, junto con derechos y privilegios similares a los que solía tener un canónigo de la catedral. Vivanco decidió sin embargo trasladarse a Sevilla a principios del año 1588 para un periodo de prueba. Al cabo de un par de semanas, todo parecía indicar que Vivanco iba a aceptar finalmente el puesto. Sin embargo, el 17 de marzo del mismo año, pidió que el capítulo de Sevilla le pagara su viaje de regreso a Ávila donde pensaba instalarse definitivamente.

Nuestros datos sobre los catorce años que Vivanco pasó en Ávila son también escasos. Afortunadamente, Antonio de Cianca publicó en 1595 un espléndido comentario de las ceremonias para el traslado de las reliquias de San Segundo, patrono de Ávila, con una descripción muy detallada de la celebración—durante diez días del mes de septiembre de 1594—de este notable acontecimiento. Además de describir las procesiones, corridas, fuegos artificiales y representaciones teatrales, Cianca revela numerosos y preciosos detalles sobre la interpretación de la música litúrgica durante la época en la que Vivanco fue maestro de capilla. Y, de hecho, empezamos nuestro disco con el mismo *Ecce sacerdos magnus* que, según Cianca, acompañó uno de los momentos más solemnes de las ceremonias de 1594. Las reliquias del santo fueron mostradas a un impresionante grupo de dignatarios eclesiásticos y de personalidades políticas acompañadas por los habitantes de Ávila, mientras la capilla cantaba este motete; y podemos suponer que hubo alguna modificación en el texto, con el nombre de San Gregorio reemplazado por el de San Segundo.

No disponemos de ningún documento fidedigno que pudiese indicar qué obras fueron escritas por Vivanco durante su estancia en Ávila, pero es muy probable que compusiera, en dicha ciudad, una parte importante de las tres grandes recopilaciones publicadas entre 1607 y 1610; algunos himnos, probablemente compuestos en esta época, existen todavía en una copia muy tardía realizada en 1796 en Ávila.

Vivanco abandonó una vez más su ciudad natal en 1602 cuando aceptó el cargo de maestro de capilla de la catedral de Salamanca, siguiendo así, casi cuarenta años más tarde, los pasos de su primer maestro, Navarro. El 30 de septiembre, Vivanco fue oficialmente nombrado maestro de capilla con un salario anual de cien ducados y, el 7 de octubre, escribía una carta de renuncia al capítulo de la catedral de Ávila. Este cambio de situación fue no sólo el último sino el más significativo de su carrera y, desde el punto de vista musical, también el más documentado. En efecto, con excepción de un puñado de composiciones que sobrevivieron en manuscritos, el gran corpus de su música consiste en tres recopilaciones que Vivanco confió al editor Artus Taberniel de Salamanca entre 1607 y 1610. Publicadas con el visto bueno de Vivanco, estas obras—reunidas en volúmenes respectivamente formados por Magnificats, Misas y motetes—escogidas por el propio compositor representan seguramente lo que consideraba como lo mejor de su producción a lo largo de una carrera que duró

unos cuarenta años.

Unos pocos meses tras la llegada de Vivanco a Salamanca, concretamente el 11 de noviembre de 1602, Bernardo Clavijo de Castilla fue nombrado profesor de música en la universidad de dicha ciudad. Pero tal era su fama que Clavijo no tardó en ingresar en la capilla real, y el 10 de enero de 1603, la cátedra de la universidad fue declarada vacante. Vivanco se presentó al tribunal –entre cuyos miembros estaba Clavijo– para demostrar su valía y su sabiduría, y el 19 de febrero de 1603 obtenía oficialmente la cátedra vacante desde la renuncia de Clavijo. Vivanco ocupó ambas funciones, en la universidad y en la catedral, hasta la fecha de su muerte acaecida el 25 octubre de 1622 en Salamanca, aunque, una vez más, disponemos de pocas informaciones fidedignas sobre sus últimos años; ignoramos por ejemplo si Vivanco siguió componiendo durante los doce años que le quedaban por vivir tras la publicación de la gran colección retrospectiva de su obra.

Nuestro programa empieza por *Ecce sacerdos magnus*, un motete que podemos describir, sin duda alguna, como un «motete para músicos». Su texto –que no está cantado: nuestra versión es totalmente instrumental– fue escrito para honrar la memoria de San Gregorio el Grande, papa de finales del siglo VI a quien se atribuye tradicionalmente la composición del gran repertorio de canto gregoriano que lleva su nombre. La melodía en canto llano correspondiente a la parte principal del texto está escrita, de manera apropiada, en notas largas para una sola voz que Vivanco inserta en una textura libremente contrapuntística. El compositor confía luego un segundo y breve canto a una de las voces agudas, que corresponde a la letanía de los santos: «San Gregorio, reza por nosotros». El motete finaliza con una última evocación del santo en una emocionante coda concertante. Hemos tomado la decisión de interpretar este gran motete en una versión puramente instrumental, siguiendo así una práctica generalmente admitida en España al inicio del siglo XVII. En efecto, numerosas fueron las grandes catedrales que contrataban a conjuntos de instrumentos de viento además de los cantantes, y existen incluso colecciones enteras de motetes manuscritos privados de sus textos, y por tanto, claramente destinados a dichas orquestas de catedral. Aunque ninguna obra de Vivanco haya sobrevivido en una versión exclusivamente instrumental, disponemos de varios motetes instrumentales de coetáneos suyos, como Guerrero, Lobo y Rogier, y precisamente otra versión de *Ecce sacerdos magnus* (realizada por Rogier), en un arreglo para conjunto de instrumentos de viento. Podemos por tanto imaginar que

fue así como se interpretó el motete durante las ceremonias en honor de San Segundo en Ávila en aquel septiembre de 1594.

*Multum in parvo*: de la obra más corta proviene la más larga; en efecto, el diminuto *In manus tuas*, que no puede ser considerado como un motete propiamente dicho, es la fuente original de la *Missa In manus tuas* de Vivanco, una de las al menos cuatro misas que compuso a partir de algunas obras propias (las otras están basadas en los motetes *O quam suavis, Assumpsit Jesus*, y *Tu es vas electionis*). En la práctica de la autocita y la reelaboración de un material previo propio, Vivanco no era ni mucho menos un caso aislado entre sus coetáneos, pero demostraba, en este campo, un talento altamente individual. En efecto, en ninguno de los comienzos de los movimientos de su misa, ni en ningún otro momento, Vivanco cita literalmente toda la textura de su modelo; al principio de cada sección y de las principales divisiones internas, el compositor prefiere utilizar el movimiento ascendente característico de sus frases iniciales (sol, la, do, do, si) que se prolonga en una suerte de *cantus firmus* variable –a menudo en valores largos– para convertirlo en la base de nuevos contrapuntos; algo que se percibe claramente cuando el compositor lo realiza en la voz más aguda, por ejemplo cuando empiezan el *Kyrie*, el *Credo* y el *Sanctus*. En otros momentos, al inicio del *Gloria* y del *Agnus*, el *cantus* se refugia en las voces centrales, o en el bajo en el caso del *Benedictus*. De manera análoga, al inicio de las secciones internas, por ejemplo en el *Criste*, Vivanco glosa la principal frase descendente que corresponde, en el modelo, a la palabra *Commendo* (sol, mi, fa, re, do). Estas dos frases, la ascendente como la descendente, constituyen el material principal: el compositor las utiliza unas veces en imitación y otras, en homofonía; en otros casos, trata cada frase por separado, a veces en rápida alternancia, como por ejemplo en las secciones iniciales del *Gloria* y del *Credo*, o en las secciones *Osanna* del *Sanctus* que empieza con una nueva elaboración en imitación de la frase ascendente triplicando el valor de las notas, antes de que la frase descendente se imponga como material principal en la segunda mitad de la sección. Otros dos cambios de importancia permiten sin embargo que permanezca la huella del motete escogido como modelo. En vez de mantenerse en la tonalidad original, el sexto modo (en este caso, en fa), Vivanco basa su reelaboración en un brillante séptimo modo en sol. Por otra parte, el compositor crea una nueva sensación de energía y entusiasmo al recurrir no ya a uno, sino a dos conjuntos a cuatro voces, a menudo en un apretado intercambio. Y



milagrosamente, aunque sólo suene realmente en una pequeña parte de la Misa, el motete de base impregna prácticamente toda la obra. Nuestra primera grabación mundial de esta espléndida Misa no hubiera sido posible sin la inagotable generosidad de dos personalidades: Don Casimiro Muñoz Martín, que tan amablemente nos permitió consultar la copia de las Misas de Vivanco conservadas en la parroquia de Santa María de Ledesma, y Dean L. Nuernberger, que transcribió y editó minuciosamente la obra para su interpretación.

Un suntuoso libro de música coral, copiado durante los primeros años del siglo XVII para uso del Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe en Extremadura, constituye una de las fuentes manuscritas más importantes de las obras de Vivanco. Representado por una misa de réquiem, el compositor tiene un sitio de honor entre Palestrina y Morales. El manuscrito contiene también unos motetes recopilados en el libro de 1610, y que no fueron editados sino recientemente por Dámaso García Fraile. Pero algunas obras se encuentran únicamente en Guadalupe, como *In manus tuas*, una breve pieza perteneciente al rito, clasificada en el manuscrito como siendo «Del M[ae]str[o] Vivanco»; su texto, adaptado aquí a un corto canto responsorial para el final de la tarde durante el Oficio de Completas, cita las últimas palabras de Cristo en la cruz (Lucas 23: 46), creando una sensación de duelo y sufrimiento que encontramos también reflejada en otros tres motetes incluidos en esta grabación. *Caritas Pater est* es una de las joyas de Vivanco contenidas en la colección de motetes de 1610. Es una obra a nueve voces (tres grupos de tres) que simbolizan la Santa Trinidad, para cuya fiesta fue compuesta.

*Quis dabit capiti meo* es un motete a cinco voces para el Viernes Santo; su texto evoca una vez más la muerte de Cristo víctima de la traición. Basándose en la desnudez del motivo inicial (re, fa, mi, re), Vivanco teje, en el modo menor, una red contrapuntística cada vez más intensa, que alcanza su cima con el conmovedor *Et plorabo die ac nocte...* (Y lloraré día y noche...). *Versa est in luctum*, a seis voces, se interpreta aquí en una versión puramente instrumental. Este texto, que pertenece al Libro de Job, ha sido utilizado por numerosos compositores españoles, a partir de Peñalosa, a la hora de componer motetes para las misas de réquiem. Con sus imágenes claramente musicales, este texto se ha convertido en la quintaesencia de la lamentación del músico sobre la muerte de un mecenas o de un príncipe. Victoria compuso su versión en 1603, cuando murió su benefactora María, viuda del

emperador, mientras Alonso Lobo realizó su versión pocos años antes, para la muerte de Felipe II acaecida en 1598. Pero no sabemos si Vivanco pensaba dedicar su versión a alguien. Prosiguiendo con el tema del duelo, *Circumdederunt me*, escrito también a cinco voces, es otro motete pensado para una misa de réquiem, pero esta vez el motivo inicial está escrito en un modo mayor, que Vivanco trata con gran inventiva, tanto en el movimiento original ascendente (do, mi, fa, do) como en su inversión en movimiento descendente (do, la, sol, do), envolviendo de esta manera la nota central, do, que podría simbolizar el alma doliente.

El texto de *Christus factus est* se recita como antifona final durante los Laudes de los tres últimos días de la Semana Santa. Vivanco recurre al esquema inicial de la melodía cantada tradicionalmente y lo convierte en un motivo propio (fa, sol, fa) y punto de partida para un motete que se desarrolla en una polifonía de no menos de doce voces. En el libro de 1610, esta obra corresponde al Miércoles Santo, y fue probablemente interpretada cada año, durante la misa celebrada aquel día, por el propio Vivanco mientras duró su contrato con la catedral de Salamanca.

*Assumpta est Maria*, para la Asunción de la Virgen (15 de agosto), es un motete de celebración escrito en claves agudas, y su registro inusualmente agudo (la voz más grave está escrita en clave de alto) evoca las imágenes etéreas de un texto que proviene de una antifona del oficio, aunque esté pensado aquí para ser cantado durante la misa.

El contraste estilístico con el clima íntimo de *O quam suavis est* difícilmente podría ser mayor. Escrita en un modo menor, de carácter quejoso, y únicamente para cuatro voces, es una obra clásica de polifonía libre, y probablemente fuera cantada durante la elevación, el momento más solemne de la liturgia. Vivanco, lo hemos señalado ya, compuso más tarde una misa basada en este motete. Su texto, celebrando el Santo Sacramento, proviene de las vísperas del Corpus Christi y se canta como una antifona antes del Magnificat.

Todos los Magnificats de Vivanco siguen el esquema que estará en vigor hasta bien entrado el siglo XVII: un procedimiento que consiste en escribir una música polifónica únicamente sobre los versos alternados del texto, mientras el resto se canta repitiendo una melodía en canto llano; dicha melodía aparece a su vez, glosada por una voz al menos, en los pasajes en polifonía. De hecho, en el *Magnificat Quarti toni* (basado en el cuarto de los ocho tonos gregorianos), el canto llano es citado casi

integralmente en las notas largas de la parte de soprano en el verso *Deposuit potentes...* En este Magnificat, al igual que en todos los demás, Vivanco propone dos versiones diferentes del último verso en polifonía, *Gloria patri...*: la primera versión es simple, mientras la segunda suele presentar problemas técnicos que exigen una resolución particularmente brillante. En esta grabación, interpretamos la extraordinaria versión alternativa prevista por Vivanco, en la que el coro, previamente compuesto por cinco voces, se divide en ocho. Una de las dos voces de soprano glosa nuevamente el canto del cuarto tono, mientras una de las voces de tenor, siguiendo la indicación de Vivanco, «*Hic Tenor in ordine decantat octo tonos*», debe cantar «una tras otra y por orden las melodías de los ocho tonos» del Magnificat. Nadie habría esperado este número de magia, pues en la práctica las siluetas melódicas de los otros siete tonos han sido modificadas para ajustarse al cuarto tono predominante. Pero la obra ofrece todavía más sorpresas, ya que otras voces cantan simultáneamente las palabras y las melodías de otros tres cantos en honor a la Virgen: el himno *Ave maris stella* está asignado a la voz central (alto) y la antífona *Ave Maria* a la primera voz de bajo, mientras la segunda voz de bajo canta el himno *O gloriosa domina*. Expresamos nuestro especial agradecimiento a Don Ramón González, canónigo archivista de la catedral de Toledo, por habernos permitido consultar la copia del *Liber Magnificarum* de Vivanco conservado en el archivo de la gran catedral.

Concluimos nuestro programa con una de las más avanzadas y extrovertidas obras marianas de Vivanco, el motete *Cantate Domino*: basado en un texto del salmo 97, este motete a ocho voces aprovecha de manera formidable la división en dos conjuntos de cuatro voces, mientras sus exultantes síncopas le otorgan un carácter casi bailable. El uso de conjuntos iguales tratados en alternancia prueba que Vivanco no ignoraba nada de las más actuales corrientes musicales internacionales; y esta obra, como tantas otras del mismo compositor, demuestra que, sin haber viajado nunca fuera de España, Vivanco poseía un profundo conocimiento de los desarrollos musicales italianos, igualando en este campo a Tomás Luis de Victoria, que había vivido en Italia durante dos décadas.

Michael Noone

## Sebastián de Vivanco: In Manus Tuas

Sebastián de Vivanco ist zweifelsohne einer der am meisten vernachlässigten Komponisten in Spaniens Goldenem Zeitalter. Ironischerweise ist dies in erster Linie durch den Umstand bedingt, dass Vivanco etwa zur gleichen Zeit in Ávila geboren wurde, wie jener andere Riese spanischer Musik aus Ávila, Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Wohl geblendet von dessen überwältigender Helligkeit haben Gelehrte und Musiker lange gebraucht, einen ähnlich leuchtenden Stern auszumachen, der in der gleichen Konstellation funkelte. Trotz wichtiger Studien einer kleinen Gruppe von Musikwissenschaftlern, zu nennen sind insbesondere Dámaso García Fraile und Dean L. Nuernberger, steckt die Forschung zu Leben und Werk Vivancos noch in den Kinderschuhen. Nicht einmal hinsichtlich seines Geburtsdatums haben wir Gewissheit. Trifft Montague Castors' Annahme jedoch zu, dass Vivanco siebzig Jahre alt gewesen sein muss, als er sich am 9. Januar 1621 aus seiner Lehrertätigkeit (als *catedrático de prima*) zurückzog, dann können wir sein Geburtsdatum etwa auf 1551 datieren. Über seine Kindheit ist uns nichts bekannt, es ist jedoch naheliegend anzunehmen, dass er, vielleicht zusammen mit Victoria, zu den sogenannten *seises*, den Chorknaben der Kathedrale Ávilas, gehörte. Als Junge wäre Vivanco so unter den entscheidenden Einfluss des Komponisten Bernardino de Ribera (1520-1572?), Kapellmeister von 1559 bis 1571/1572, und dessen Nachfolgers Juan Navarro (ca.1530-1580), Kapellmeister von 1564 bis 1566, gekommen.

Mit Mitte zwanzig etwa verließ Vivanco sein heimatliches Kastilien und brach nach Katalonien auf, wo er 1573, er war noch den Anweisungen des Subdiakons unterstehender Kleriker, zum Kapellmeister von La Seo de Urgel, Lérida, berufen wurde. Hier sammelte Vivanco erste Erfahrungen in einem Beruf, den er den Rest seines Lebens ausüben sollte. Als Kapellmeister übernahm er die Leitung der gesamten in der Kathedrale aufgeführten polyphonen Musik, außerdem fiel die musikalische Ausbildung und Erziehung der *seises* in seinen Verantwortungsbereich. Am 4. Juli 1576 kam Vivancos Anstellung in Lérida zu einem abrupten und nicht begründeten Ende.

Danach hatte er während eines Jahrzehnts das prestigeträchtigere und besser bezahlte Amt des Kapellmeisters der Kathedrale Segovias inne. Vivanco stand nicht nur beim Domkapitel der

Kathedrale Segovias hoch in Ansehen, sondern er wurde auch von seinen Musikerkollegen geschätzt. 1586 sandte Francisco Guerrero ein Buch mit Magnificaten nach Segovia, für das das Domkapitel dem Komponisten eine Entlohnung von 300 *reales* bewilligte. Da Vivanco als Vermittler zwischen dem Domkapitel und dem Komponisten aus Sevilla tätig war, darf man schließen, dass er und Guerrero in freundschaftlicher Beziehung zueinander standen.

In Segovia wurde Vivanco ins Diakonat aufgenommen und dann 1581 zum Priester geweiht. Darüberhinaus ist uns jedoch kaum mehr über sein Wirken in Segovia bekannt als wir um sein Tun in Lérida wissen. Aus Berichten über Sonderzahlungen, als Vergütung zusätzlich komponierter Festtagsmusik, können wir folgern, dass er als Komponist geschätzt wurde. Trotzdem kann keine seiner Kompositionen mit Sicherheit der Zeit seines Schaffens in Segovia zugeordnet werden. Außer Zweifel steht jedoch, dass es eine Zeit war, die für jeden spanischen Kapellmeister tiefgreifende Veränderungen mit sich brachte. Etwa um 1575 wurden die traditionellen mittelalterlichen Diözesanliturgien durch das reformierte Römische Messbuch und Brevier ersetzt. Diese Bücher wurden von der Katholischen Kirche als Konsequenz des Tridentiner Konzils zu universellem Gebrauch verbreitet. Da zahlreiche später von Vivanco veröffentlichte Motetten direkt auf darin sich befindende Texte verweisen, dürfen wir gewiss sein, dass er aufs Beste vertraut war mit den Inhalten des neuen Messbuches.

Mitte des Jahres 1587 erhielt der wohl fast auf vierzig zugehende Vivanco eine Einladung des ehrwürdigen und angesehenen Guerrero, in Sevilla als dessen Assistent zu arbeiten, und sich insbesondere um die Ausbildung der *seises* zu kümmern. Etwa um die gleiche Zeit jedoch wurde Vivanco auch eingeladen, die Kapellmeisterstelle der Kathedrale von Ávila zu übernehmen. Während der nächsten 8 Monate wurde er von den Domkapiteln in beiden Städten hofiert. In zahlreichen Dokumenten finden sich Verweise, welche Vivancos Unschlüssigkeit widerspiegeln. Hatte er auch bereits Ende Juli in Ávila zugesagt, so benutzte er doch noch danach ein Gegenangebot aus Sevilla, um erneut auf bessere Bedingungen zu drängen. Da sie mit dem finanziellen Angebot Sevillas nicht mithalten konnten, bestand die Antwort der Autoritäten Ávilas darin, Vivanco eine Pfründe zu garantieren, die weit über das normalerweise einem Kapellmeister zustehende hinausging und eher den Rechten und Privilegien eines Kanonikus der

Kathedrale nahe kam. Trotzdem entschied sich Vivanco zu Beginn des Jahres 1588, die Reise in Richtung Süden nach Sevilla anzutreten, um dort an der Kathedrale eine Probezeit anzutreten. Etwa ein, zwei Wochen lang erweckte sein Verhalten ganz den Eindruck, als wolle er längerfristig bleiben. Am 17. März jedoch bat er das Domkapitel Sevillas um Bezahlung, um seine Ausgaben für die Rückkehr nach Ávila decken zu können, wo er sich endgültig niederlassen wollte.

Auch die überlieferten Berichte zu Vivancos etwa vierzehn Jahre dauerndem Aufenthalt in Ávila sind recht spärlich. Glücklicherweise verfügen wir dank Antonio de Ciancas vorzüglichen 1595 veröffentlichten Kommentars zur Überführung der sterblichen Überreste von San Segundo, Schutzheiliger Ávilas, über eine sehr detaillierte Beschreibung der zehntägigen Feierlichkeiten, welche dieses bedeutende Ereignis im September 1594 begleiteten. Außer den Beschreibungen von Prozessionen, Stierkämpfen, Feuerwerken und Theateraufführungen geht Cianca auch auf wichtige Einzelheiten beim Spielen der Liturgiemusik ein in einer Zeit, in der Vivanco Kapellmeister in Ávila war. Und wir beginnen unsere Aufnahme mit jenem *Ecce sacerdos magnos*, das Cianca zufolge einen der erhabensten Momente der Feierlichkeiten von 1594 umrahmte. Die Überreste des Heiligen wurden vor einer beeindruckenden Menge kirchlicher und politischer Würdenträger und den Einwohnern Ávilas emporgehoben, während die Kapelle diese Motette sang, wobei der Text wahrscheinlich leicht abgeändert wurde und wohl San Segundo statt des Heiligen Gregor angerufen wurde.

Wir verfügen nicht über Gewissheit bezüglich der kompositorischen Aktivitäten Vivancos in Ávila, jedoch erscheint es naheliegend, dass ein wesentlicher Teil der drei umfangreichen Kompositionssammlungen, die er zwischen 1607 und 1610 veröffentlichte, dort entstanden sind. So sind einige möglicherweise in diesem Zeitraum komponierte Hymnen noch in einer sehr späten, auf 1796 datierten, Abschrift in Ávila erhalten.

1602 verließ Vivanco seine Heimatstadt zum zweiten Mal und brach nach Salamanca auf, um dort das Amt des Kapellmeisters zu übernehmen. Fast vierzig Jahre später trat er also in die Fußstapfen seines ehemaligen Lehrmeisters Navarro. Am 30. September 1602 wurde Vivanco bei einem Jahresgehalt von 100 Dukaten formell zum Kapellmeister ernannt, und am 7. Oktober verfasste er das Rücktrittsschreiben an das Domkapitel Ávilas. Dies war die letzte und gleichzeitig

bedeutendste Veränderung in seiner Laufbahn, die außerdem in musikalischer Hinsicht auch am besten dokumentiert ist. Abgesehen von einer handvoll in Manuskriptform erhaltenen Kompositionen befindet sich der Großteil seiner Musik in den drei Veröffentlichungen, die zwischen 1607 und 1610 von den Druckerpressen des Herausgebers Artus Taberniel in Salamanca auf Papier gebracht wurden. Unter Aufsicht von Vivanco selbst entstanden, stellen diese Bände, jeweils ein Buch mit Magnificaten, Messen und Motetten, gewiss des Komponisten eigene Auswahl der besten Werke einer Laufbahn dar, die sich damals schon über vierzig Jahre erstreckte.

Bald nach Vivancos Ankunft in Salamanca wurde Bernardo Clavijo de Castilla am 11. November 1602 zum Professor für Musik an der Universität ernannt. Clavijos Reputation war jedoch so gut, dass er bald an die Königliche Kapelle berufen wurde und am 10. Januar 1603 erklärte man den Lehrstuhl an der Universität wieder für frei. Vivanco präsentierte sich dem Auswahlgremium, dem auch Clavijo angehörte, um sein musikalisches Geschick und seine Kompetenz unter Beweis zu stellen, und am 19. Februar 1603 übernahm er formell den von Clavijo aufgegebenen Lehrstuhl. Zwar verfügen wir über keine zuverlässigen Informationen, was seine letzten Jahre betrifft, doch können wir davon ausgehen, dass Vivanco seine Ämter an der Kathedrale und der Universität bis zu seinem Tod in Salamanca am 25. Oktober 1622 begleitete. Es ist nicht bekannt, ob er nach Veröffentlichung seiner großen retrospektiven Werksammlung in den ihm noch verbleibenden zwölf Jahren weitere Werke komponierte.

Unser Programm eröffnet mit *Ecce sacerdos magnus*, eine Motette, die uneingeschränkt als eine „Motette für Musiker“ beschrieben werden kann. Der auf unserer rein instrumentalen Aufnahme nicht zu hörende Text huldigt Sankt Gregor dem Großen, jener Papst des späten 6. Jahrhunderts, dem allgemeinhin die Komposition des großen gregorianischen Kirchengesangsrepertoires zugeschrieben wird, das bis heute unter seinem Namen bekannt ist. Passend ist die gregorianische Melodie, die dem Hauptteil des Textes entspricht, in langen Notenwerten für eine Stimme komponiert, die Vivanco in eine frei kontrapunktische Textur einfügt. Etwas später fügt er einen zweiten kurzen Gesang in einer der Oberstimmen hinzu, welche der Litanei der Heiligen entspricht: „Heiliger Gregor, bete für uns.“ Am Ende wird der Heilige nochmals in einer mitreißend arrangierten Coda angerufen. Wir haben uns entschieden, diese große Motette

ausschließlich instrumental aufzunehmen, ein Vorgehen, welches Ende des 16. Anfang des 17. Jahrhunderts in Spanien durchaus üblich war. Viele der großen Kathedralen hatten neben den Sängern kleine Blasenensembles unter Vertrag, und es sind sogar noch viele ihres Textes entledigter Motettensammlungen erhalten, die eindeutig diesen Ensembles der Kathedralen zugeordnet waren. Wenn auch nicht von Vivanco selbst, so sind Motetten in dieser rein instrumentalen Form erhalten von seinen Zeitgenossen Guerrero, Lobo und Rogier, von letzterem sogar eine für Blasenensemble bearbeitete Version von *Ecce sacerdos magnus*. Man darf geneigt sein sich vorzustellen, dass die Motette genau so im September 1594 während der Feierlichkeiten zu Ehren San Segundos in Ávila aufgeführt wurde.

*Multum in parvo*: das kleinste Stück dieses Programms mündet schließlich in das längste Werk. Das winzige *In manus tuas*, keine Motette im strengen Sinne, dient als Vorlage für Vivancos *Missa In manus tuas*, eine von insgesamt wenigstens vier Messen, die er ausgehend von eigenen früheren Werken komponierte. (Die anderen Messen entsprechen den Motetten *O quam suavis*, *Assumpsit Jesus* und *Tu es vas electionis*.) Als Bearbeiter eigener Werke war Vivanco unter seinen Zeitgenossen in guter Gesellschaft, und dennoch hebt er sich hier durch ein äußerst individuelles Vorgehen ab: In nicht einem einzigen Abschnitt seiner Messen übernimmt er die Textur des zugrunde liegenden Modells, ohne Veränderungen einzufügen. Eher benutzt er am Beginn jedes Satzes, wie auch bei vielen der wichtigen inneren Strukturierungen, die charakteristisch ansteigende, eröffnende Phrase (g-a-c-c-h) und ihre Fortführung als eine Art variablen, oft in längeren Notenwerten ausgedrückten *cantus firmus*, um den er neue Kontrapunkte komponiert. In der höchsten Stimme, wie in der Eröffnung von *Kyrie*, *Credo* und *Sanctus*, ist dies deutlich hörbar. An anderer Stelle, so bei der Eröffnung von *Gloria* und *Agnus*, ist der *cantus* in den inneren Teilen versteckt, oder er kann wie beim *Benedictus* im Bass ausgemacht werden. Desgleichen paraphrasiert Vivanco bei der Eröffnung interner Abschnitte wie dem *Christe* den wichtigsten absteigenden Satz, der in seinem Modell dem Wort *Commendo* entspricht (g-e-f-d-c). Diese beiden Phrasen, auf- und absteigend, machen das Wesentlichste von ihm verarbeitete Musikmaterial aus. Vivanco benutzt diese Phrasen teils imitativ, teils homophon, und an anderer Stelle wiederum geht er auf jede Phrase getrennt ein, manchmal in eng aufeinander folgender Alternanz wie bei den eröffnenden Abschnitten des *Gloria*



und *Credo* oder in den *Hosanna*-Abschnitten des *Sanctus*, das mit einer erneuten imitativen Ausarbeitung der aufsteigenden Phrase beginnt und dabei die Notenwerte verdreifacht, bevor sich die absteigende Phrase als wichtigstes Musikmaterial in der zweiten Hälfte dieses Abschnittes wiederum durchsetzt. Zwei andere weitreichende Veränderungen jedoch bewirken, dass wenig von der ursprünglichen Motette übrig bleibt. Statt an der ursprünglichen Tonalität, im sechsten Modus auf f, festzuhalten, geht Vivanco bei seiner Bearbeitung von einem hellen siebten Modus auf g aus. Gleichzeitig verleiht er dem Werk, was Energie und Enthusiasmus betrifft, ein vollkommen neues Wesen durch den Einsatz von nicht einem sondern gleich zwei vierstimmigen, oft in enger Alternation stehenden, Gesangsensembles. Nur wenig der Messe erinnert in ihrem Klang an die ihr zugrundeliegende Motette, und doch scheint auf geradezu wundersame Weise alles zu diesem Original in Beziehung zu stehen. Unsere Welturaufführung dieser vorzüglichen Messe wäre nicht möglich gewesen ohne die großzügige Unterstützung von Don Casimiro Muñoz Martín, der uns Zugang zu den Kopien von Vivancos Messen in der Pfarrgemeinde von Santa María de Ledesma gewährte, und Dean L. Nuernberger, der das Werk bearbeitet und gewissenhaft zur Aufführung editierte.

Eine der wichtigsten handschriftlichen Quellen der Musik Vivancos ist ein kostbares, in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts für das Kloster Nuestra Señora de Guadalupe in Extremadura abgeschriebenes, Chorbuch. Vivanco, mit einer Requiemsmesse vertreten, nimmt dort einen Ehrenplatz ein neben Palestrina und Morales. In diesem Manuskript befinden sich außerdem einige der Motetten, die in das Buch von 1610 aufgenommen sind, das erst kürzlich von Dámaso García Fraile neu herausgegeben wurde. Unter den einzig im Kloster Guadalupe erhaltenen Stücken befindet sich das kurze rituelle Werk *In manus tuas*, zu dem dort vermerkt ist: „*Del Maestro Vivanco.*“ Der Text, der hier der Form eines kurzen, als komplett bei der Abendmesse gesungenen, Responsoriums angepasst ist, zitiert die letzten Worte von Jesus am Kreuz (Lukas 23: 46) und ruft eine leides- und todesträchtige Stimmung hervor, zu der drei weitere Motetten dieser Aufnahme zurückkehren. *Caritas pater est* stellt einen der Höhepunkte von Vivancos 1610 erschiener Motettensammlung dar. Das Werk ist neunstimmig (drei Dreiergruppen) komponiert, was die Heilige Dreieinigkeit, für deren Festtag es gedacht ist, symbolisiert.

Bei dem fünfstimmigen *Quis dabit capiti meo* handelt es sich um eine Motette für Karfreitag, in der wiederum an den Verrat an Jesus Christus und dessen Tod erinnert wird. Ausgehend von dem schlichten Eröffnungsmotiv (d-f-e-d) webt Vivanco ein sich nach und nach intensivierendes kontrapunktisches Netz in Moll, welches seinen Höhepunkt in dem tief empfundenen *Et plorabo die ac nocte* (Und Tag und Nacht werde ich weinen) hat. Das sechsstimmige *Versa est in luctum* ist hier ausschließlich instrumental aufgenommen. Der aus dem Buch Hiob stammende Text wurde beginnend mit Peñalosa von zahlreichen spanischen Komponisten zu in Requiemessen eingesetzten Motetten verarbeitet. Mit seiner klaren musikalischen Bildlichkeit wurde das Stück geradezu zur Quintessenz des Beklagens des Todes eines Mäzens oder Prinzen seitens der Musiker. Victoria komponierte sein Stück 1603 anlässlich des Todes seiner Wohltäterin Maria, Witwe des Kaisers, während Alonso Lobo seine Version schon früher, 1598, zum Tode von Philipp II komponierte. Vivanco betreffend ist uns allerdings nicht bekannt, ob er schon beim Komponieren an einen konkreten Widmungsträger dachte. Das Trauerthema fortsetzend ist sein wiederum fünfstimmiges *Circumderunt me* eine weitere für Requiemessen gedachte Motette. Jetzt, das eröffnende Motiv in Dur, geht Vivanco sehr erfinderisch vor, sowohl in der zunächst aufsteigenden (c-e-f-c) wie auch in der entsprechend invertiert absteigenden Bewegung (c-a-g-c) und umhüllt so die zentrale Note, c, als wolle er die umfasste Seele symbolisieren.

Der Text von *Christus factus est* wird als abschließendes Antiphon an Laudes während der letzten drei Tage der Osterwoche rezitiert. Vivanco macht Anleihe beim Anfangsschema der traditionell gesungenen Melodie, um es als sein eigenes Eröffnungsmotiv (f-g-f) einzusetzen in einer sich frei entwickelnden Motette mit nicht weniger als zwölf Stimmen. Im Buch von 1610 ist diese Motette für den Mittwoch der Osterwoche bestimmt, und wahrscheinlich wurde sie von Vivanco selbst während seiner Amtszeit an diesem Tag zur Messe in der Kathedrale Salamancas aufgeführt.

*Assumpta est Maria*, Mariä Himmelfahrt (15. August) gewidmet, ist eine feierliche Motette, die in hohen Schlüsseln notiert ist. Das außergewöhnlich hohe Register des gesamten Werkes – die tiefste Stimme ist im Altschlüssel notiert – evoziert die ätherisch himmlischen Bilder eines Textes, der, obwohl einem Antiphon des Gottesdienstes entlehnt, hier während der Messe gesungen wird.

Der stilistische Kontrast zu dem vertraulichen *O quam suavis est* könnte größer nicht sein. Vierstimmig und in klagendem Moll komponiert ist das Werk ein klassisches Stück frei komponierter Polyphonie, welches wahrscheinlich dazu bestimmt war, bei der Messe während der Elevation, feierlichster Augenblick der Liturgie, gesungen zu werden. Wie bereits erwähnt komponierte Vivanco später eine Messe zu dieser, seiner eigenen Feder entfloßenen, Motette. Der Text zu Ehren des Heiligen Sakramentes ist von Vespertagesdiensten an Fronleichnamfesten entlehnt und wird vor dem Magnificat als Antiphon gesungen.

Alle Magnificat Vivancos entsprechen dem weit bis ins 17. Jahrhundert als Standard gültigen Format, wobei nur alternierende Textverse polyphon bearbeitet wurden und man den Rest zu einer traditionellen gregorianischen Melodie sang. Sogar in den polyphonen Versen trägt jedoch immer eine der Stimmen eine Paraphrase jener gregorianischen Melodie. So ist in dem *Magnificat Quarti toni* (auf dem vierten der acht gregorianischen Töne basierend) der Gesang bei dem Vers *Deposuit potentes...* in den langen Noten des Sopranteils fast exakt zitiert. Wie bei seinen anderen Magnificaten präsentiert Vivanco auch beim abschließenden polyphonen Vers *Gloria patri...* zwei unterschiedliche Versionen: eine eher schlichte und die andere in der Regel aufgrund brillanter technischer Merkmale bemerkenswert. Bei dieser Aufnahme haben wir uns für die anspruchsvolle Alternative entschieden, bei welcher der vorher fünfstimmige Chor jetzt achtstimmig ist. Eine der beiden Sopranstimmen paraphrasiert wiederum den Gesang des vierten gregorianischen Tones. Bei einem der Tenorteile gibt Vivanco jedoch an: „*Hic Tenor in ordine decantat octo tonos*“ (Dieser Tenor singt der Reihe nach die Melodien der acht Töne des Magnificats.) In der Praxis ist dies nicht gerade der zu erwartende Kunstgriff, werden doch die melodischen Konturen der anderen sieben Töne variiert, um sich dem vorherrschenden vierten Ton anzupassen. Dies ist jedoch nicht alles, denn gleichzeitig singen andere Stimmen die Wörter und Melodien drei weiterer Gesänge zu Ehren der Jungfrau Maria: Die Altstimme die Hymne *Ave Maris stella*, der erste Bass das Antiphon *Ave Maria* und der zweite Bass die Hymne *O gloriosa domina*. Besonders dankbar sind wir dem Archivar der Toledaner Kathedrale, Don Ramón González, für die Erlaubnis, die in dem großartigen Archiv der Kathedrale erhaltene Kopie von Vivancos *Liber Magnificarum* einsehen zu dürfen.

Wir beschließen unser Programm mit einer von Vivancos voraussichtlichsten und extrovertiertesten Marienarbeiten, der Motette *Cantate Domino*. Zu einem Text aus Psalm 97 nützt die achttimmige Motette aufs Vorzüglichste die Aufteilung in zwei vierstimmige Ensembles, und mit ihren jublierenden Synkopierungen ist sie fast von tanzähnlichem Wesen. Der Einsatz von gleichen, alternierenden, Ensembles belegt die Vertrautheit des Komponisten mit den damals fortschrittlichsten musikalischen Ausdrucksformen. Wie bei so vielen anderen seiner Arbeiten zeigt sich auch hier, dass Vivanco, der Spanien nie verließ, genauso Schritt gehalten hatte mit den musikalischen Entwicklungen in Italien wie Victoria, der nicht weniger als zwei Jahrzehnte dort gelebt hatte.

Michael Noone



## 1 ECCE SACERDOS MAGNUS

Ecce sacerdos magnus, qui in diebus suis placuit Deo, et inventus est iustus. Sancte Gregorii, ora pro nobis.

Behold a great priest, who in his days was pleasing unto God, and has been found just. Saint Gregory, pray for us.

## 2 KYRIE

Kyrie eleyson.  
Christe eleyson.  
Kyrie eleyson.

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

## 3 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 dexteram Patris,  
miserere nobis.  
Quoniam tu solus Sanctus,  
tu solus Dominus,  
tu solus altissimus, Jesu Christe,  
cum Sancto Spiritu,  
in gloria Dei Patris.  
Amen.

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

Voici le grand prêtre qui à son époque  
plut à Dieu et fut considéré comme un  
juste. Saint Grégoire, priez pour nous.

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

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

Mirad un gran sacerdote, que en su  
tiempo alegró a Dios, y se le ha juzgado  
como justo. San Gregorio, ruega por  
nosotros.

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

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

Seht einen großen Priester, der in seinen  
Tagen Gott erfreute und als gerecht  
beurteilt wurde. Heiliger Gregor, bete für  
uns.

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

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

#### 4 IN MANUS TUAS

In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum.  
Redemisti nos, Domine, Deus veritatis.  
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Into thy hands, O Lord, I commend my spirit.  
Thou hast redeemed us, Lord, God of truth.  
Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit.

#### 5 CARITAS PATER EST

Caritas Pater est, gratia Filius, communicatio Spiritus Sanctus.  
O beata Trinitas!  
Pater, et Filius, et Spiritus Sanctus una substantia est.  
O beata Trinitas!  
Tibi laus, tibi gloria, tibi gratiarum actio in saecula sempiterna:  
O beata Trinitas!

The Father is love, the Son is grace, the Holy Spirit is sharing.  
O blessed Trinity!  
Father, Son, and Holy Spirit is one in substance.  
O blessed Trinity!  
Praise to you, glory to you, thanksgiving to you throughout all ages.  
O blessed Trinity!

#### 6 CREDO

Credo in unum Deum,  
Patrem omnipotentem,  
factorem caeli et terrae,  
visibilem omnium et invisibilem;  
et in unum Dominum, Jesum Christum,  
Filius dei unigenitum,  
et ex Patre natum  
ante omnia saecula,  
Deum de Deo, lumen de lumine,  
Deum verum de Deo vero,  
genitum non factum,  
consubstantialem Patri,  
per quem omnia facta sunt,  
qui propter nos homines  
et propter nostram salutem  
descendit de caelis;  
et incarnatus est  
de Spiritu Sancto  
ex Maria virgine,

I believe in one God,  
the Father almighty,  
maker of heaven and earth,  
of all that is visible and invisible;  
and in one Lord, Jesus Christ,  
only begotten son of God,  
begotten of his father  
before all worlds,  
God of God, light of light,  
true God of true God,  
begotten not made,  
of one substance with the Father,  
by whom all things were made,  
who for all mankind  
and for our salvation  
came down from heaven;  
and was incarnate  
by the Holy Spirit  
of the virgin Mary

En tes mains, Seigneur, je remets mon esprit. Rédime-nous, Seigneur, Dieu vrai. Gloire au Père, au Fils, et à l'Esprit Saint.

Le Père est amour, le Fils est grâce, l'Esprit Saint est partage.  
Ô Sainte Trinité !  
Père, Fils et Esprit Saint en une seule substance.  
Ô Sainte Trinité !  
Nous te louons, nous te glorifions, nous te remercions pour les siècles des siècles.  
Ô Sainte Trinité !

Je crois en un seul Dieu,  
Père tout-puissant,  
créateur du ciel et de la terre,  
du monde visible et de l'invisible ;  
et en un seul Seigneur, Jésus-Christ,  
Fils unique de Dieu,  
né du Père  
avant le commencement des siècles,  
Dieu issu de Dieu, lumière issue de la lumière,  
vrai Dieu issu du vrai Dieu,  
engendré et non créé,  
de même nature que le Père,  
par qui tout a été fait,  
pour nous les hommes  
et pour notre salut  
il est descendu des cieux ;  
il s'incarna  
par l'Esprit Saint

A tus manos encomiendo mi espíritu. Redímonos, Señor, Dios verdadero. Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.

El Padre es amor, el Hijo es gracia, el Espíritu Santo es compartir.  
¡Oh Santa Trinidad!  
Padre, Hijo y Espíritu Santo en una sola sustancia.  
¡Oh Santa Trinidad!  
Te alabamos, te glorificamos y te damos gracias por los siglos de los siglos.  
¡Oh Santa Trinidad!

Creo en un solo Dios,  
Padre todopoderoso,  
creador del cielo y de la tierra,  
de todas las cosas visibles e invisibles;  
y en un solo Señor Jesucristo,  
Hijo único de Dios,  
nacido del Padre  
antes de todos los siglos,  
Dios de Dios, luz de luz,  
Dios verdadero de Dios verdadero,  
engendrado y no hecho,  
consustancial al Padre  
por quien todas las cosas fueron hechas,  
quien por nosotros hombres  
y por nuestra salvación  
bajó de los cielos;  
y se encarnó  
por obra del Espíritu Santo  
en María Virgen,

In deine Hände, Herr, lege ich meinen Geist.  
Du hast uns erlöst, Herr, wahrer Gott.  
Ehre sei dem Vater, dem Sohne und dem Heiligen Geist.

Der Vater ist Barmherzigkeit, der Sohn ist Gnade und der Heilige Geist ist Teilhabe.  
O Heilige Dreieinigkeit!  
Vater, Sohn und Heiliger Geist ist Eins.  
O Heilige Dreieinigkeit!  
Wir rühmen dich, wir preisen dich, wir danken dir, heute und in alle Ewigkeit.  
O Heilige Dreieinigkeit!

Wir glauben an den einen Gott,  
den Vater, den Allmächtigen,  
der alles geschaffen hat, Himmel und Erde,  
die sichtbare und die unsichtbare Welt.  
Und an den einen Herrn Jesus Christus,  
Gottes eingeborenen Sohn,  
aus dem Vater  
geboren vor aller Zeit:  
Gott von Gott, Licht vom Licht,  
wahrer Gott vom wahren Gott.  
Gezeugt, nicht geschaffen,  
eines Wesens mit dem Vater,  
durch ihn ist alles geschaffen.  
Für uns Menschen  
und zu unserem Heil  
ist er vom Himmel gekommen  
hat Fleisch angenommen  
durch den Heiligen Geist



et homo factus est.  
Crucifixus etiam pro nobis  
sub Pontio Pilato,  
passus et sepultus est,  
et resurrexit tertia die  
secundum scripturas,  
et ascendit in coelum,  
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 in unam sanctam catholicam  
et apostolicam ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma  
in remissionem peccatorum;  
et expecto resurrectionem mortuorum  
et vitam venturi saeculi.  
Amen.

## 7 QUIS DABIT CAPITI MEO

Quis dabit capiti meo aquam, et oculis meis fontem lacrymarum? Et plorabo die ac nocte quia frater propinquus supplantavit me, et omnis amicus fraudulenter incessit in me.

## 8 VERSA EST IN LUCTUM

Versa est in luctum cithara mea, et organum meum in vocem flentium. Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei.

and was made man.  
He was also crucified for us  
under Pontius Pilate,  
he died and was buried,  
and rose again on the third day  
in accordance with the scriptures,  
and ascended into heaven,  
and sits on the Father's right,  
and he will come again with glory  
to judge the living and the dead,  
he whose kingdom will have no end;  
and in the Holy Spirit,  
the lord and lifegiver,  
who proceeds from Father and Son,  
who with the Father and Son  
is likewise worshipped and glorified,  
who has spoken through the prophets;  
and in one holy, catholic  
and apostolic church.  
I acknowledge one baptism  
for the remission of sins,  
and I await the resurrection of the dead,  
and life in the world to come.  
Amen.

Who will give water for my head and for my eyes a fount of tears? And I will weep day and night, for a brother, a kinsman hath overthrown me and every friend hath deceitfully used me.

My harp is tuned to mourning and my music to the voice of weeping. Spare me, Lord, for my days are as nothing.

en la Vierge Marie,  
et il s'est fait homme.  
C'est aussi pour nous qu'il fut crucifié  
sous Ponce Pilate  
qu'il souffrit et fut enseveli,  
et ressuscita au troisième jour  
selon les Écritures,  
et il monta au ciel,  
il siège à la droite du Père,  
il doit revenir dans la gloire  
pour juger les vivants et les morts,  
et son règne n'aura pas de fin ;  
et je crois en l'Esprit Saint,  
Seigneur et vivificateur,  
qui procède du Père et du Fils,  
et avec le Père et le Fils  
il est également adoré et glorifié,  
il a parlé par les prophètes ;  
et je crois en une Église une sainte  
catholique et apostolique.  
Je reconnais un seul baptême  
pour le pardon des péchés ;  
et j'attends la résurrection des morts  
et la vie du monde à venir.  
Amen.

Qui versera de l'eau sur ma tête et  
convertira mes yeux en une source de  
larmes ? Et je pleurerai jour et nuit, car un  
frère, un parent, m'a abattu et tous les  
amis m'ont trompé.

Ma harpe est accordée au deuil et ma  
musique est la voix des pleurs.  
Délivre-moi, Seigneur, de mes jours vides.

y se hizo hombre.  
Crucificado también por nosotros  
bajo el poder de Poncio Pilato  
padeció y fue sepultado,  
y resucitó al tercer día,  
según las Escrituras,  
y subió al cielo,  
está sentado a la derecha del Padre,  
y otra vez ha de venir con gloria  
a juzgar a los vivos y a los muertos,  
y su reino no tendrá fin;  
y creo en el Espíritu Santo,  
Señor y dador de vida,  
que procede del Padre y del Hijo,  
con el Padre y el Hijo  
juntamente es adorado y glorificado,  
que habló por medio de los profetas;  
y creo en la Iglesia que es una, santa,  
católica y apostólica.  
Confieso que hay un solo bautismo  
para el perdón de los pecados;  
y espero la resurrección de los muertos  
y la vida del mundo venidero.  
Amen.

¿Quién verterá agua en mi cabeza y  
convertirá mis ojos en una fuente de  
lágrimas? Pues lloraré día y noche, porque  
un hermano, un pariente me ha derribado  
y los amigos me han engañado.

Mi arpa esta afinada de tristeza y mi  
música es la voz del sollozo. Librame, oh  
Señor, de mis días vacíos.

von der Jungfrau Maria  
und ist Mensch geworden.  
Er wurde für uns gekreuzigt  
unter Pontius Pilatus,  
hat gelitten und ist begraben worden,  
ist am dritten Tage auferstanden  
nach der Schrift  
und aufgefahren in den Himmel.  
Er sitzt zur Rechten des Vaters  
und wird wiederkommen in Herrlichkeit,  
zu richten die Lebenden und die Toten;  
seiner Herrschaft wird kein Ende sein.  
Wir glauben an den Heiligen Geist,  
der Herr ist und lebendig macht,  
der aus dem Vater und dem Sohn  
hervorgeht,  
der mit dem Vater und dem Sohn  
angebetet und verherrlicht wird,  
der gesprochen hat durch die Propheten,  
und die eine, heilige, katholische  
und apostolische Kirche.  
Wir bekennen die eine Taufe  
zur Vergebung der Sünden.  
Wir erwarten die Auferstehung der Toten  
Und das Leben der kommenden Welt.  
Amen.

Wer wird Wasser mir auf den Kopf geben  
und meine Augen zu einem Tränenquell  
machen? Und weinen werde ich Tag und  
Nacht, denn niedergestreckt hat mich  
einer der Meinen, und alle meine Freunde  
haben betrügerisch mich ausgenützt.

Meine Harfe ist auf Traurigkeit gestimmt,  
und meine Musik ist die Stimme des  
Seufzens. Befreie mich Herr, denn leer

## 9 CIRCUMDEDERUNT ME

Circumdede runt me dolores mortis, et pericula inferni invenerunt me. O Domine, libera animam meam et convertere in requiem tuam.

The sorrows of death hath encompassed me, and the pains of hell hath hold upon me. O Lord, deliver my soul, and turn unto thy rest.

## 10 SANCTUS

Sanctus, sanctus, sanctus,  
Dominus Deus sabaoth,  
pleni sunt coeli 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 your glory.  
Hosanna in the highest.  
Blessed is he who comes in the name of the Lord. Hosanna in the highest.

## 11 CHRISTUS FACTUS EST

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen quod est super omne nomen.

Christ was made obedient for us unto death, even death upon the cross. Wherefore God hath highly exalted him and given him a name which is above every name.

## 12 ASSUMPTA EST MARIA

Assumpta est Maria in caelum: gaudent angeli; laudantes benedicunt Dominum. Alleluia.

Mary has been taken up into heaven: the angels rejoice; praising, they bless the Lord. Alleluia.

## 13 O QUAM SUAVIS EST

O quam suavis est, Domine, spiritus tuus! qui ut dulcedinem tuam in filios demonstrares, pane suavissimo de caelo praestito,

O how gentle, lord, is thy spirit, who to show kindness to thy children, hath given the most sweet bread of heaven, and filled

und ohne Sinn sind meine Tage.

Les douleurs de la mort m'entourent, et les souffrances de l'enfer se sont emparées de moi. Délivre-moi, Seigneur, et donne-moi le repos éternel.

La tristeza de la muerte me rodea, y los sufrimientos del infierno se han apoderado de mí. Oh Señor, libera mi alma, y dame el eterno descanso.

Es umgeben mich des Todes Schmerzen, und die Qualen der Hölle sind über mich gekommen. O Herr, befreie meine Seele und gewähre ihr deine ewige Ruhe.

Saint, Saint, Saint,  
est le Seigneur, dieu des puissances célestes, les cieux et la terre sont pleins de ta gloire.

Hosanna au plus haut des cieux !  
Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.

Hosanna au plus haut des cieux !

Santo, Santo, Santo,  
Es el Señor de los ejércitos.  
Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria.

¡Hosanna en las alturas!  
Bendito sea el que viene en nombre del Señor.

¡Hosanna en las alturas!

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.

Le Christ, pour nous, a obéi jusqu'à la mort, jusqu'à la mort sur la croix.  
Pour cela, Dieu l'a exalté et lui a donné un nom qui est au-dessus de tout autre nom.

Por nosotros, Cristo obedeció hasta la muerte, hasta la muerte en la cruz. Por eso Dios le ha exaltado y le ha dado el nombre más alto.

Christus war für uns gehorsam bis zum Tod, bis zum Tod am Kreuz. Deshalb hat der Herr ihn erhöht und ihm einen Namen gegeben, der über allen Namen steht.

Maria s'est élevée au ciel : les anges se réjouissent et unissant leurs louanges, bénissent le Seigneur. Alleluia.

María ascendió a los cielos: los ángeles lo celebran, bendicen al Señor. Alleluia.

Maria ist zum Himmel aufgefahren: die Engel, von Freude erfüllt, preisen ihren Namen. Halleluja.

Oh, si doux est ton esprit, Seigneur, en démontrant ta bonté pour tes fils tu as

Oh Señor, qué tierno es tu espíritu, que al mostrar bondad a tus hijos, has entregado

O wie gut ist dein Geist, Herr, der, Güte deinen Kindern zeigend, ihnen des

esurientes replebis bonis, fastidiosos divites dimittens inanes.

the hungry with good things and sent the rich away empty.

#### 14 AGNUS DEI

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

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

#### 15 MAGNIFICAT QUARTI TONI

Magnificat anima mea Dominum.

My soul doth magnify the Lord.

Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.  
Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc  
beatam me dicent omnes generationes.

And my spirit hath rejoiced in God my Saviour.  
For he hath regarded the lowliness of his handmaiden; for  
behold from henceforth all generations shall call me blessed.

Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen eius.  
Et misericordia eius a progenie in progenies, timentibus eum.

For he that is mighty hath magnified me: and holy is his name.  
And his mercy is on them that fear him: throughout all  
generations.

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

Deposuit potentem de sede, et exaltavit humiles.

He hath shewed strength with his arm: he hath scattered the  
proud in the imagination of their hearts.  
He hath put down the mighty from their seat, and hath exalted  
the humble and meek.

Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.  
Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.

He hath filled the hungry with good things: and the rich he  
hath sent empty away.  
He remembering his mercy hath holpen his servant Israel.

Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in  
saecula.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

As he promised to our forefathers, Abraham and his seed for  
ever.  
Glory be to the father, and to the son, and to the holy spirit.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula  
saeculorum. Amen.

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

donné le pain le plus doux qui soit au ciel,  
tu as nourri les affamés en leur donnant  
de bonnes choses, tu as renvoyé les riches  
les mains vides.

el pan más dulce del cielo, y a los  
hambrientos les has llenado de cosas  
buenas y a los ricos les has desterrado sin  
nada.

Himmels süßestes Brot gegeben hat.  
Hungrige überhäuft er mit Gutem,  
Reiche läßt er leer ausgehen.

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

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.

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

Mon âme glorifie le Seigneur.

Mi alma magnifica al Señor.

Meine Seele preist den Herrn.

Y mon esprit exulte en Dieu, mon  
Sauveur.  
Il a vu l'humilité de sa servante ;  
maintenant mon nom est saint pour  
toutes les générations.

Y mi Espíritu se regocija en Dios, mi  
Salvador.  
Él ha visto la humildad de su sierva; y  
desde ahora en adelante todas las  
generaciones me llamarán bendito.

Und mein Geist ist von Freude erfüllt  
über Gott, meinen Herrn.  
Er hat die Demut seines Dieners  
geschaut, und von diesem Tage an werden  
alle Generationen mich gesegnet heißen.

Car celui qui est puissant a fait en moi de  
grandes choses : et béni est son nom.  
Et sa miséricorde est pour ceux qui le  
craignent, génération après génération.

Porque el poderoso me ha hecho más  
grande: y bendito es su nombre.  
Y su piedad es para los que le temen: a  
través de todas la generaciones.

Denn der Allmächtige hat mich erhöht:  
und gesegnet sei sein Name.  
Und Gnade ist mit denen, die ihn  
fürchten: durch alle Generationen.

Il a déployé la force de son bras : il a  
dispersé les superbes en dissipant leurs  
dessains.

Él ha mostrado la fuerza de su brazo: ha  
diseminado a los orgullosos en la  
imaginación de su corazón.  
Ha derrocado a los poderosos de sus  
asentamientos, y ha exaltado a los  
humildes y los mansos.

Mit seinem Arm hat Stärke er gezeigt: er  
hat die Stolzen in Herz und Geist  
zerstört.  
Er hat den Mächtigen ihren Sitz  
genommen und die Demütigen und  
Sanften erhöht.

Il a nourri les affamés en leur donnant de  
bonnes choses, il a renvoyé les riches les  
mains vides.

A los hambrientos les ha llenado de cosas  
buenas: y a los ricos les ha desterrado sin  
nada.  
Sin olvidar su misericordia, ha defendido  
a su pueblo Israel.

Die Hungrigen hat er mit guten Dingen  
überhäuft: und die Reichen hat mittellos  
er hinweg geschickt.  
Seinem Volke Israel hat er geholfen, sich  
seiner Barmherzigkeit erinnern.

Il a défendu Israël son peuple, sans  
oublier sa miséricorde.

Selon les promesses qu'il a faites à nos  
pères, à Abraham et à sa descendance à

Así lo prometió a nuestros antepasados, a

So versprach er es unserem Vorfahren



## 16 CANTATE DOMINO

Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit. Jubilate Deo, omnis terra, cantate et exultate, et psallite. Psallite Domino in cithara et voce psalmi: in tubis ductilibus, et voce tubae corneae. Jubilate in conspectu regis Domini: moveatur mare, et plenitudo eius: orbis terrarum et qui habitant in eo.

Sing to the Lord a new song, for he hath done marvellous things. Be joyful in God all lands, sing and exult and give praise. Sing to the Lord with the harp and in psalms. With trumpets and horns rejoice before the Lord the king. Let the sea roar, and the fullness thereof, all the world and they that dwell therein.

jamais.

Gloire au Père, au Fils et à l'Esprit Saint.

Maintenant et toujours, et pour les siècles  
des siècles. Amen.

Chantez au Seigneur un chant nouveau,  
car il a fait des choses merveilleuses.  
Que toutes les terres exultent en Dieu,  
chantent, et disent ses louanges.  
Chantez les louanges du Seigneur avec la  
harpe et dans les psaumes. Avec des  
trompes et des trompettes, acclamez le  
Seigneur, le Roi. Que la mer rugisse dans  
sa plénitude, que rugissent la terre entière  
et tous ceux qui l'habitent.

Abraham y su stirpe para siempre.  
Gloria al Padre, al Hijo y el Espíritu  
Santo.

Como fue en el principio, es ahora, y será  
siempre, hasta el fin de los  
tiempos. Amén.

Cantad al Señor una nueva canción,  
porque él ha hecho cosas maravillosas.  
Alégrense en Dios todas las tierras,  
canten, se exalten y den alabanzas. Cantar  
al Señor con el arpa y en los salmos. Con  
trompetas y cornos regocijense ante el  
Señor, el Rey. Que ruja el mar, en su  
plenitud, el mundo entero y todos que en  
él viven.

Abraham und seinem Geschlecht für alle  
Zeit.

Ehre sei dem Vater, dem Sohne und dem  
Heiligen Geist.

Wie es war zu Anbeginn, jetzt und in alle  
Ewigkeit. Amen.

Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er  
hat wunderbare Dinge getan.

Von Freude erfüllt seien vor Gott alle  
Länder, singt für ihn, rühmt und preist  
ihn.

Singet dem Herrn mit der Harfe und in  
Psalmen. Mit Trompeten und Hörnern

seid vor Gott, dem König, von Freude  
erfüllt. Das Meer tobe, in seiner  
Ganzheit, die ganze Welt, und alle, die in  
ihr leben.



## Other recent Glossa titles

### DAPHNIS ET CHLOÉ

Music by Joseph Bodin de Boismortier  
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet  
GCD 921605. 2 CDS

### FRANCISCO CORSELLI

Oberturas, arias, lamentaciones, marchas  
Nuria Rial, soprano. El Concierto Español / Emilio Moreno  
GCD 920307

### CLAUDIO MONTEVERDI

Terzo Libro di Madrigali  
La Venexiana / Claudio Cavina  
GCD 920910

### GRAND BALLEt

Music by Marin Marais  
Paolo Pandolfo, Guido Balestracci, Thomas Boysen et al.  
GCD 920406

### 'GRAN PARTITTA'

Music by Wolfgang Amadeus Mozart  
Nachtmusique / Eric Hoeprich  
GCD 920605

**Please visit our website for information about these and other Glossa CDs**



Texts, translations, design © 2002 Glossa Music, S. L.

GLOSSA MUSIC, S. L.  
Timoteo Padrós, 31  
28200 San Lorenzo de El Escorial  
Spain

tel (+ 34) 91 8961480 fax (+ 34) 91 8961961 email info@glossamusic.com

[www.glossamusic.com](http://www.glossamusic.com)