

ROLAND DE LASSUS

Biographie musicale

vol. IV : La vieillesse

Odhecaton

Paolo Da Col - direction



ROLAND DE LASSUS [Mons, ca. 1531 – Munich, 1594]

Biographie musicale vol. IV : La vieillesse

1	Al gran Guglielmo nostro (5v) [AC/AA/GG/RB/AAll/GF/VDD/PF/MS/EB/GD/MV]	01'31
2	Missa super Dixit Joseph : Kyrie (6v) [AC/GJ/AA/GG/RB/AAll/MC/GF/VDD/PF/MS/EB/GD/MV]	03'50
3	Missa super Dixit Joseph : Gloria (6v) [AC/GJ/AA/GG/RB/AAll/MC/GF/VDD/PF/MS/EB/GD/MV]	05'52
4	Missa super Dixit Joseph : Credo (6v) [AC/GJ/AA/GG/RB/AAll/MC/GF/VDD/PF/MS/EB/GD/MV]	09'33
5	Missa super Dixit Joseph : Sanctus (6v) [AC/GJ/AA/GG/RB/AAll/MC/GF/VDD/PF/MS/EB/GD/MV]	02'16
6	Missa super Dixit Joseph : Benedictus (6v) [AC/GJ/AA/GG/RB/AAll/MC/GF/VDD/PF/MS/EB/GD/MV]	01'58
7	Missa super Dixit Joseph : Agnus Dei (6v) [AC/GJ/AA/GG/RB/AAll/MC/GF/VDD/PF/MS/EB/GD/MV]	04'06
8	Dixit Joseph (6v) [AC/GJ/AA/GG/RB/AAll/MC/GF/VDD/PF/MS/EB/GD/MV]	05'11
9	Vidimus stellam ejus (6v) [EdM/AC/GJ/AA/GG/RB/AAll/MC/GF/VDD/PF/MS/EB/GD/MV]	02'21
10	Tutto lo dì mi dici (4v) [AC/GG/AAll/GD]	01'20
11	Helas j'ay sans mercy (5v) [AC/GJ/GF/VDD/EB]	01'58

12	De l'eterne tue sante (5v) [AC/AAll/VDD/PF/EB]	04'24
13	Tragico tecti (5v) [EdM/AC/AA/GF/EB]	04'08
14	Cum essem parvulus (6v) [EdM/AC/AA/GG/RB/AAll/GF/VDD/PF/MS/EB/GD/MV]	03'46
15	Canzon, la doglia (4v) [AC/AAll/PF/EB]	01'47
16	Arse la fiamma (4v) [AA/VDD/MS/MV]	01'42
17	O fugace dolcezza (5v) [AC/AAll/GF/PF/MV]	01'43
18	Urtheil mich Herr (3v) - Rudolph de Lassus [VDD/MS/MV]	01'20
19	Hilff lieber Herr (3v) [GF/PF/EB]	01'16
20	Wir haben Herr (3v) [AC/AA/MS]	01'16
21	Memento peccati tui (5v) [AC/AA/GG/RB/AAll/GF/VDD/PF/MS/EB/MV]	03'31
22	Von Got wil ich nit lassen (6v) [EdM/AC/AA/GG/RB/AAll/GF/VDD/PF/MS/EB/MV]	05'04
23	Musica Dei donum optimi (6v) [EdM/AC/GJ/AA/GG/RB/AAll/MC/GF/VDD/PF/MS/EB/GD/MV]	03'35

TT: 73'54

Odhecaton

Paolo Da Col – direction

Alessandro Carmignani [AC] – contreténor

Gabriel Jublin [GJ] – contreténor

Andrea Arrivabene [AA] – contreténor

Gianluigi Giringhelli [GG] – contreténor

Renzo Bez [RB] – contreténor

Alberto Allegrezza [AAl] – ténor

Mauro Collina [MC] – ténor

Gianluca Ferrarini [GF] – ténor

Vincenzo Di Donato [VDD] – ténor

Paolo Fanciullacci [PF] – ténor

Marco Scavazza [MS] – baryton

Enrico Bava [EB] – basse

Giovanni Dagnino [GD] – basse

Marcello Vargetto [MV] – basse

Avec la participation d'Elisabetta de Mircovich [EdM] – soprano

www.odhecaton.it



Annie Cœurdevey et l'ensemble Odhecaton

De gauche à droite : Marco Scavazza, Gianluca Ferrarini, Mauro Collina, Giovanni Dagnino, Paolo Fanciullacci, Alessandro Carmignani, Gabriel Jublin, Paolo Da Col, Marcello Vargetto, Gianluigi Ghiringhelli, Andrea Arrivabene, Vincenzo Di Donato, Renzo Bez, Alberto Allegrezza, Enrico Bava

© Piero Fognani 2014

Légendes des illustrations :

Couverture :

A. F. [Adolf Fuchs ?], NOBILI ET EXIMO DOMINO ORLANDO DE LASSVS, 1599, Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Notice :

1. Autographe d'Orlando di Lasso, 1592, Státní Archiv Trebon
2. Liste du personnel de la cour à remercier en l'année 1594 [le nom de Lassus y apparaît barré], München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abteilung III: Geheimes Hausarchiv
3. La stèle funéraire de Lassus, 1595, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 6835
4. Dessin du tombeau de Lassus dans son encadrement d'origine dans la paroi de l'église Saint-Antoine, München, Archiv des Erzbistums München und Freising, PB 55

Remerciements

Nous remercions Mmes Annie Cœurdevey, Marie-Alexis Colin, Camilla Cavicchi, Barbara Bong, Marie-Madeleine Fontaine et Rossana Dalmonte, ainsi que MM. Jean-Paul Dessy et Vasco Zara.

Odhecaton voudrait remercier Don Attilio Zanderigo, recteur du Séminaire de Belluno, pour son accueil à la Chiesa di S. Pietro, ainsi que Maria et Drago, Alberto et Silvia, Annalisa et Mario, Paola, Nadia, Marisa et Fiorella pour leur précieuse aide à Belluno.

Production : Musique en Wallonie, ULg, quai Roosevelt 1B à 4000 Liège – Belgique
(<http://www.musiqueenwallonie.be>)

Enregistrement / Recording : avril 2014, Chiesa di S. Pietro, Belluno, Italia

Prise de son et montage / Sound Engineer and editing : Manuel Mohino

Direction artistique / Project Director : Annie Cœurdevey, Marie-Alexis Colin et Manuel Mohino

Graphisme / Lay out : Valérian Larose - Quidam

Réalisé avec le concours du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Service général des Arts de la scène – Service Musique) et le soutien de la Wallonie.

ROLAND DE LASSUS

Fin de vie sous Guillaume le Pieux

Le 24 octobre 1579 mourait Albert V, le terrible prince-patron avec qui les rapports de Lassus étaient devenus détestables. (Mais comment se passer de son si illustre maître de chapelle ?) Cet événement marquait l'accession au trône de Bavière de son fils aîné Guillaume, devenu Guillaume V, et avec ce changement de statut se terminait aussi une longue période d'amitié sans nuages, faite de joyeuses complicités dont nous rend compte cette extraordinaire correspondance miraculeusement parvenue jusqu'à nous, tout au moins dans le sens Orlando vs Guillaume, les réponses de ce dernier n'ayant pas été retrouvées. En effet, imbu de ses nouvelles responsabilités, et de plus tombé dans la sphère d'influence des jésuites de la Contre-Réforme avec des pratiques relevant de la dévotion la plus austère, le nouveau duc n'avait pas tardé à manifester à son ancien ami une certaine froideur, tout en l'accablant de commandes de composition d'ouvrages liturgiques dont nous restent (sans compter les messes) environ 150 pièces (hymnes, offices, litanies...), toutes restées manuscrites, car

correspondant à des besoins immédiats de la chapelle.

Autre charge, non moins obligatoire, celle de célébrer dignement l'avènement de Guillaume V. Pour ce faire, Lassus choisit le genre du madrigal à 5 voix, dont nous restent deux poèmes italiens d'une si piètre valeur littéraire qu'on n'oserait pas en attribuer la composition à Lassus lui-même, plus probablement à quelque courtisan. On a choisi ici le deuxième, le court *Al gran Guglielmo nostro*, imprimé en 1584 dans le recueil publié chez Le Roy & Ballard et intitulé *Continuation du mélange d'Orlande de Lassus* où il est presque dissimulé en guise de remplissage d'une page où restaient deux portées disponibles. Tout au moins la musique est-elle du pur Lassus.

L'atmosphère liturgique de cette fin de vie mérite de faire entendre une messe dans son intégralité, et l'une des plus belles, même si sa date de composition est antérieure à notre période. Il s'agit de la *Missa ad imitationem moduli Dixit Joseph*, dont la parution imprimée est posthume, mais dont le modèle est le superbe motet à 6 voix *Dixit Joseph undecim fratribus suis* imprimé en 1564 dans les *Thesauri* des éditeurs nurembergeois Berg & Neuber ; ce

Verbum Domini manet in aeternum.

XVI

99.

Orlandus di Lasso edoy
Musicy apud Seien. Bavar.
Duc. magister 1592

202

445



motet prend place ici à la suite de la messe. Tous les mouvements de la messe débutent par la double montée initiale du motet (une tierce suivie d'une quarte), à l'exception d'un « sous-mouvement », le Hosanna du Sanctus, structuré sur le motif initial de la *Secunda pars*. Une atmosphère d'extrême recueillement se dégage du traitement très rigoureux du mode de « sol dorien », avec des épanchements de mélismes expressifs sur certains mots (« pax », « agnus », « Dominus ») et un traitement rythmique exceptionnel du Crucifixus. Sortant subitement de cette méditation recueillie, le Sanctus s'ouvre sur un *fugato* de montées exaltées des six voix à intervalles très courts, suivi d'un *ostinato* rythmique tout aussi intense sur « Dominus Deus », tandis que le Benedictus à trois voix offre une respiration en mélismes également obstinés. Pour l'Agnus Dei, le tissu polyphonique se fait grandiose par l'ajout d'une septième voix, conférant aux 35 mesures de ce « finale » très resserré une puissance vraiment fulgurante.

Pour un témoignage de l'intense production liturgique de cette période, la communion *Alleluia* « *Vidimus stellam* », extraite d'un office de l'Épiphanie, se rapporte à l'étoile guidant les bergers vers la crèche de la Nativité, reflétant leur enthousiasme d'avoir découvert ce lieu

sacré par une construction toute en ruptures et exclamations.

On peut supposer que c'est pour rompre l'atmosphère un peu étouffante de dévotion imposée par Guillaume que Lassus se laisse aller à une aimable récréation, en confiant aux éditeurs parisiens Le Roy & Ballard, en 1581, un *Libro de villanelle, moresche et altre canzoni* – preuve que le public français avait pris goût à ces pièces légères répondant à l'appellation générale de « villanelles », autrefois introduites par Lassus précisément dans son « opus 1 » de 1555. La plupart des pièces sont des « moresques », c'est-à-dire qu'elles se situent dans le cadre du petit peuple des Africains de Naples et de Venise, les « mores » [Maures] avec leur dialecte coloré, leur langage explosant en onomatopées, et surtout avec leurs préoccupations franchement sexuelles. De *Tutto lo dì* Lassus a composé deux versions, l'une à 4 voix, l'autre à 8 dont on peut se demander si cet effectif n'était pas un peu démesuré pour une charmante petite pochade. C'est donc la version à 4 qui figure ici, brève flambée de gaieté ironique, avec son double sens très érotique de la « petite cymbale ».

Toujours dans le genre récréatif mais en tout bien tout honneur, un *Helas j'ay sans mercy* à 5 voix fait partie, dans la *Continuation du Mellange* de 1584, des sept chansons (sur un total de dix-neuf) que l'on pourrait à divers titres (comptines, proverbes, répertoire « rustique ») qualifier de populaires. Ces pièces adoptent volontiers mais plus ou moins librement la forme du rondeau, caractérisée par les retours réguliers d'un refrain ou d'une ritournelle. Le CD précédent de cette série (« Biographie musicale vol. III : Le temps des conflits ») comportait un Magnificat sur l'une d'entre elles, la chanson *Las je n'iray plus [au bois]*. Ici, c'est la chanson elle-même, une charmante pièce que l'on pourra percevoir – par l'ambitus, le rythme et la déclamation très simples, le profil mélodique quasi-tonal – comme un « timbre » ancien. Le refrain joue sur l'ambivalence de deux noms de fleurs, le souci et la pensée, qui sont en même temps des concepts émotionnels. Inépuisable variété de l'imagination créatrice de Lassus : l'extrême stabilité harmonique de la matière polyphonique ferait presque penser à une anticipation de l'actuelle musique répétitive post-moderne !

Retour au spirituel : en 1585, à Nuremberg, Catherine Gerlach, veuve du successeur des éditeurs Berg & Neuber, fait paraître sa

troisième publication des recueils d'auteur de Lassus, *Madrigali novamente composti a cinque voci*, production entièrement nouvelle comme l'indique le titre, dont la particularité est d'être à connotation spirituelle, et dont les textes sont dus à seulement deux auteurs : Pétrarque (les poèmes des *Triumphes [Trionfi]*) et Gabriele Fiamma. Qui est ce dernier ? Au moment de sa première publication, il n'est encore que chanoine du Latran, mais en 1585 il est déjà évêque de Chioggia. Ses *Rime spirituali* avaient paru à Venise en 1570 chez Francesco de Franceschi Senesen, qui n'était rien moins que le premier éditeur des *Istitutioni harmoniche* du plus célèbre théoricien italien, Gioseffo Zarlino. Ces poèmes, d'une incontestable élévation spirituelle, sont un pur produit des manifestations littéraires de la Contre-Réforme, et ont connu trois rééditions ; or en 1567, donc trois ans avant cette première parution, Lassus en avait déjà utilisé un dans son quatrième recueil de madrigaux, ce qui fait qu'on peut lui supposer des relations personnelles avec Fiamma. Ce recueil de 1585 utilise sept poèmes de l'évêque de Chioggia sur les douze qu'il contient, mis en musique avec une énergie expressive très remarquable, et en particulier dans ce *De l'eterna tue sante* qui ouvre le volume, plein d'étincelles, de flammes et d'ardeur.



La fréquentation des Jésuites se fait également jour dans le motet profane *Tragico tecti syrmate, coelites* à 5 voix, imprimé dans les publications posthumes des deux fils aînés de Lassus, Rudolph et Ferdinand, et cela en raison de son caractère indiscutablement théâtral. La congrégation des Jésuites, installée à Munich en 1578, y possédait en effet un collège où ils appliquaient leur très originale activité pédagogique. Dans l'enseignement quotidien, il s'agissait de poèmes latins, en particulier les odes d'Horace, mis en musique par un certain nombre de compositeurs intéressés à ce projet, ce qui devait faciliter l'apprentissage de la métrique poétique latine ; dans une pratique exceptionnelle, c'étaient des représentations théâtrales, par les élèves eux-mêmes, de pièces de l'Antiquité latine, ou parfois d'humanistes contemporains. Or l'excellence de leurs spectacles avait fait que le collège de Munich était devenu la première scène théâtrale de Bavière, et il y a peu de doute que ce succès était dû à l'élément musical de ces représentations, grâce à une superstar, comme nous dirions aujourd'hui, telle que Lassus à qui il était demandé de composer des musiques de scène. Ces intermèdes étaient exécutés non par les collégiens mais par les élèves d'une sorte de conservatoire créé par Albert V et destiné aux enfants pauvres, où Lassus enseignait

le chant polyphonique et certains instruments. De cette musique de scène de Lassus nous sont parvenus sept pièces dont les auteurs du texte sont respectivement Sénèque (pour *Thyeste*), l'humaniste allemand Johannes Reuchlin et un dramaturge jésuite, le P. Stefano Tucci, auteur d'un *Christus judex* dont les premières représentations eurent lieu en Autriche, à Graz, en 1589. C'est de cette dernière œuvre que subsistent quatre chœurs, dont ce *Tragico tecti*, déploration funèbre consécutive aux massacres et à la dévastation guerrière d'une contrée autrefois florissante. Lassus y a adopté (bien qu'avec certaines libertés) le principe de la métrique latine en employant un rythme à proportion 2:1 (longue – brève). Il en résulte une sorte de mouvement perpétuel obsédant, comme une évocation sans cesse réitérée des malheurs d'une patrie imaginaire.

Dans les *Mottetta sex vocum* imprimés en 1582 par Adam Berg, l'éditeur munichois de Lassus, on trouve le motet *Cum essem parvulus*, d'une facture et d'une allure extrêmement originales. Le texte, assez célèbre, emprunté à saint Paul dans ses épîtres aux Corinthiens, donne lieu à une construction en dialogue à partir de l'anaphore *Cum essem parvulus* (Lorsque j'étais petit enfant, avec verbes à l'imparfait) et sa réponse *Quando autem*

Johannplan.

Nota	3. Jean Gubert Academi. 277	R	62	-	-
	3. Johann Dind 277	R	119	-	-
	3. Frater Ludovic ^{Zyger} Lucchini 277	R	360	-	-
LB	3. Johann Dind	R	144	50	-
(interreg. pedonere)					
H. Cals	3. <u>Johann de Lass</u> 277	R	400	-	-
	3. Egonius Juy Baptista.	R	115	-	-
	3. Johann Dind 277	R	9	-	-
	3. <u>M. J. J. J. J. Baptista.</u>	R	-	-	-

2. Liste du personnel de la cour à remercier en l'année 1594 [le nom de Lassus y apparaît barré], München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abteilung III: Geheimes Hausarchiv



factus sum vir (Maintenant que je suis devenu homme adulte, verbes au présent). L'illustration musicale de ces deux âges de la vie se traduit par une alternance de deux voix aiguës d'une texture un peu grêle et de quatre voix d'hommes – la texture musicale s'est renforcée en même temps que la pensée. La *prima pars* se termine, comme il est logique, par la réunion des six voix, tandis que la *secunda pars* débute par un rééquilibrage de l'alternance (trois voix dans chaque groupe) sur *Nunc cognosco* (À présent ma connaissance est limitée, mais...), puis enchaîne sur le déploiement triomphant des six voix pour exprimer une vision future de la pleine connaissance de la vérité divine, et pour s'achever dans une grande douceur sur la si belle parole de Paul concernant les trois vertus théologiques.

1587 : deux ans après sa publication des *Madrigali a cinque voci*, Catherine Gerlach leur donne une suite intitulée *Madrigali a quattro, a cinque et sei voci* où dominent encore largement les noms de Pétrarque et Fiamma, en compagnie de l'Arioste, de Bembo et de quelques autres non identifiés. À quatre voix, mais avec la particularité que ce sont quatre voix graves, le texte de provenance inconnue d'*Arse la fiamma* est traduit musicalement par un rythme haletant et par les syncopes

quasiment obligatoires qu'appelle la mise en musique du *sospir*, peut-être le terme le plus employé de toute la production madrigalesque du *xvi^e* siècle. Puis, à cinq voix, revoici Pétrarque et ses *Trionfi*, une œuvre poétique où fusionnent le profane et le sacré, et où varie constamment le sens du mot « triomphe », car dans ce *O fugace dolcezza*, il s'agit du triomphe non pas de l'amour comme c'est le titre du chapitre, mais de la mort qui a fait disparaître l'image de Laure, ne laissant plus que le souvenir de sa fugitive douceur.

Ce recueil de 1587 comportait une dédicace, en date du 15 avril, adressée au docteur Thomas Mermann. Cet homme encore jeune, aux multiples compétences – philosophe, juriste, médecin, ami des belles-lettres et de la musique – était arrivé à la cour de Bavière en 1580 comme médecin personnel de Guillaume V. Âgé d'une trentaine d'années seulement, il était rapidement devenu aussi son conseiller chargé de diverses missions diplomatiques, car partageant les vues politico-religieuses du souverain. Le ton très chaleureux de cette dédicace laisse entrevoir un Lassus en position de demandeur d'amitié, ce qui apparemment se réalisa, à en croire une lettre de Regina Lassus devenue veuve, parlant du Dr Mermann comme d'un homme « que mon bienheureux

époux a aimé plus que tout autre à la cour de Votre Excellence ». Cette amitié semble être devenue réciproque, car Mermann devait prodiguer ses soins à Lassus victime (vers 1590, semble-t-il) d'une attaque cérébrale que Regina décrit comme une sorte de *raptus* (le grand musicologue français André Pirro en parle comme d'une manifestation de la *melancolia hypocondriaca*, mais en déduit un dérèglement de sa raison, ce qui n'est absolument pas avéré : nous parlerions plutôt actuellement de dépression). On a un peu de peine à le croire, étant données les connaissances médicales de l'époque, mais Lassus s'en serait sorti guéri grâce à la médication de Mermann, et en tout cas ayant retrouvé toute sa force créatrice. Il suffit en effet de relever les publications qui vont de 1590 à 1594, date de sa mort : peut-être le dernier recueil de lieder (1590), sûrement le dernier recueil de motets *Cantiones sacrae ó vocum* de 1594 rempli de chefs d'œuvre, le célèbre ensemble de madrigaux spirituels *Lagrima di S. Pietro* parus à titre posthume en 1595, et sans doute bon nombre de motets figurant dans les deux recueils publiés par ses deux fils Ferdinand et Rudolph, respectivement en 1597 et 1601, où ces deux compositeurs font voisiner leurs œuvres avec celles de leur père.

En tout cas, ce grave accident de santé n'a pu qu'engendrer chez lui une certaine lassitude de vivre – on en retrouve la trace dans la série des *Nunc dimittis* restées à l'état manuscrit, c'est-à-dire le cantique du vieillard Siméon dans l'évangile de Luc, demandant au Seigneur d'abrégier le cours de sa vie – et affermir ses préoccupations spirituelles. En 1588 paraît chez Adam Berg *Teutsche Psalmen : Geistliche Psalmen mit 3 stimmen... durch Orlandum de Lasso... und seinen Sohn Rudolphum*. Il s'agit donc, pour le texte, d'une traduction allemande des Psaumes de David, comme l'avait fait en français Clément Marot pour les cinquante premiers psaumes, un travail suivi par d'autres poètes dont le plus connu est Théodore de Bèze qui avait achevé le projet pour les cent autres après la mort de Marot ; et pour la musique, d'une collaboration de Lassus avec son fils Rudolph. Autre trait de ressemblance avec la pratique française : parmi les compositeurs (et ils sont nombreux) à avoir mis les psaumes en musique, la plupart utilisent la mélodie originelle, une monodie très simple, en tant que trame (*cantus firmus*), sur laquelle se développe une polyphonie plus ou moins complexe, sans nommer – conformément à la pratique universelle de l'époque – ni l'auteur du texte ni la mélodie, supposée connue. Or dans le cas de ces *Geistliche Psalmen*, il s'agit d'un



seul et même auteur, Caspar Ulenberg, protestant converti au catholicisme et devenu prêtre, désireux d'appliquer les recommandations de la Contre-Réforme. Il est possible que la commande de cet ouvrage revienne à Guillaume V, mais c'est probablement Lassus lui-même qui avait décidé d'y associer l'un de ses deux fils devenus compositeurs ; et pour nous, lecteurs et auditeurs de ces courtes pièces à trois voix, il est bien difficile de déceler ce qui appartient à l'un ou à l'autre.

C'est probablement de cette période que date le motet *Memento peccati tui* à 5 voix, que Ferdinand de Lassus, frère aîné de Rodolphe, a inclus dans le livre de motets publié en 1597, où il fait alterner ses propres œuvres avec celles de son père (pour rétablir l'équilibre avec les *Teutsche Psalmen* de son cadet ?). Une fois encore, Lassus a choisi l'emblématique mode de Mi pour lancer ce sévère avertissement « Souviens-toi de ta faute... Souviens-toi de la mort... », où la voix la plus élevée se meut dans l'espace strict de l'hexacorde *mi-do* avec de rares dépassements sur le *ré*, jusqu'à ce qu'apparaisse le mot « *misericordia* » qui fait enfin monter la mélodie à l'octave, ouvrant la porte à l'espérance.

Une date plus précise peut être donnée pour *Von Gott wil ich nit lassen*, publié chez Adam Berg en 1590 dans le dernier recueil de lieder. Ce *Newe Teutsche Gesäng mit 6 Stimmen* associe le profane, le moral et le spirituel, mais majoritairement le spirituel. La grande pièce en trois parties qui termine le recueil repose sur un long poème du poète protestant Ludwig Helmbold (auquel J. S. Bach a emprunté certains textes de cantates), et dont Lassus a mis en musique les trois premières strophes. Il s'agit là aussi – comme dans le choix de psaumes des *Teutsche Psalmen* – de la confiance en Dieu au milieu des épreuves. Cet acte de foi est exprimé dans la première partie par une ligne mélodique un peu austère, de type choral, et un rythme de marche qui cesse soudainement sur le mot « *wöll* » (impliquant la notion de liberté), avec un envol de vocalises disséminées aux six voix. La seconde partie n'en reprend que le rythme de marche, tandis que la dernière réalise une sorte de synthèse entre ces deux principes d'écriture.

Sur la page de garde d'un recueil de motets de Lassus conservé à la Staatsbibliothek de Munich figure une annotation manuscrite : « 1594 den 14. Juni stilo novo starb [est décédé] orlando di lasso zu München », et cette date figure aussi sur un registre de la Cour des

comptes de Bavière : « bis 14. Juni A° 94 » : Lassus avait été payé jusqu'au jour exact de sa mort, alors qu'il figurait sur une liste des personnes devant être « remerciées ». Une terrible décision très probablement due au jeune Maximilien, fils aîné de Guillaume V auquel ce dernier avait délégué un bon nombre de ses responsabilités, et notamment l'assainissement des finances de l'État de Bavière. Il fut enterré au cimetière de l'église des Franciscains ; la pierre tombale fut complétée l'année suivante par une stèle se composant de deux bas-reliefs superposés. La partie inférieure représente la famille Lassus en un double alignement en perspective (hommes d'un côté, femmes de l'autre) de personnages – dix-huit en tout – agenouillés et mains jointes ; en tête de la file de gauche, le défunt lui-même. Dans la partie supérieure, une « mise au tombeau » classique est encadrée de chaque côté par la fameuse épitaphe latine en hexamètres dactyliques qui a permis d'élucider le mystère de sa date de naissance. Nous n'en saurons pas davantage sur les circonstances de sa mort, si ce n'est que celle-ci eut lieu alors qu'il était en pleine possession de ses facultés créatrices, ce dont témoigne l'œuvre par laquelle s'achève ici cette biographie musicale. On peut qualifier *Musica Dei donum optimi* de sommet émotionnel dans cet ultime recueil de motets

parus à Graz l'année même de sa mort, chez un nouvel éditeur – on a noté la présence de Lassus à Graz cinq ans auparavant. Le support littéraire en est un poème anonyme célébrant les pouvoirs de la musique selon certains stéréotypes comme celui d'apaiser les bêtes féroces, et auquel s'étaient déjà intéressés huit compositeurs. Lassus l'a conçu comme une composition tripartite, structurée par un motif qui revient en tête de chacune de ces divisions ; un motif pour lequel on oserait, en dépit de sa banalisation, l'adjectif « sublime », doucement ondulant, merveilleusement insinuant, qui envahit la pièce entière de son admirable sérénité. Lassus va mourir, il le sait et s'en va apaisé en élevant à la musique un hymne de reconnaissance – on peut songer au Beethoven du Quinzième quatuor et son « Chant de reconnaissance à la divinité ».

Annie CŒURDEVÉY

ROLAND DE LASSUS

Final years under William the Pious

October 24th 1579 saw the death of Duke Albert V, the appalling patron whose relationship with Lassus had become unbearable (but how was the duke to manage without his famous musical director?). He was succeeded on the Bavarian throne by his eldest son, William, who became William V. This change in status marked the end of a long, unclouded period of friendship, made up of joyous complications, known to us through an extraordinary correspondence although the latter's replies have not come to light. What now happened was that the new duke was very soon imbued with the awareness of his new responsibilities and also fell under the influence of the Jesuits of the Counter-Reformation, who favoured very austere devotional practices, with the result that William began to treat his old friend with some degree of chilliness, and heaped him with commissions for liturgical works, those that survive (not counting the masses) totalling some 150 pieces – hymns, divine offices, litanies etc. – all remaining in manuscript because they

were written to serve the immediate needs of the chapel.

An additional duty, equally obligatory, was that of composing suitable music to celebrate William V's accession. For this task Lassus chose the genre of the 5-part madrigal. Two examples survive, settings of Italian poems of such mediocre literary quality that we cannot suppose that their author was Lassus himself; more probably they were by a courtier. We include here the second of the two, the short *Al gran Guglielmo nostro*, printed in 1584 in the collection published by Le Roy & Ballard under the title *Continuation du mellange d'Orlande de Lassus*, where it is almost hidden in the guise of a way to fill up the bottom of a page that had two vacant staves. At least the music is pure Lassus.

The liturgical atmosphere of the end of Lassus' life makes it worth including a mass in its entirety, one of his most beautiful, even though its date of composition is earlier than the period now under discussion. This is the *Missa ad imitationem moduli Dixit Joseph*, whose printed edition only appeared posthumously, but whose model was the superb 6-part motet *Dixit Joseph undecim fratribus suis*, printed in 1564 in

the *Thesauri* of the Nuremberg publishers Berg & Neuberg; this motet is heard here straight after the mass. All the movements of the mass start with the same double rising intervals as the motet (a third followed by a fourth) with the exception of a “sub-movement”, the Hosanna section of the Sanctus, which is structured on the initial motif of the *Secunda pars*. An atmosphere of intense devotion is created by the very strict treatment of the Dorian G-mode, with expansively expressive melismas on certain words such as “pax”, “agnus” and “Dominus” and a startling rhythmic handling of the Crucifixus. Abruptly breaking free of this contemplative mood, the Sanctus opens with a fugato on exalted rising figures in the six voices following each other very closely, followed by an equally intense rhythmic ostinato on “Dominus Deus”, whereas the Benedictus, on three voices only, offers a respite on similarly ostinato melismas. For the Agnus Dei, the polyphonic texture is made even more grandiose by the addition of a seventh voice, making the 35 bars of this richly-wrought “finale” truly dazzling in its power.

As evidence of Lassus’ intense liturgical production of this period, the communion *Alleluia* “*Vidimus stellam*”, taken from the office for Epiphany, refers to the star that guided the shepherds to the cradle of the Nativity,

depicting their joy at finding this sacred place by means of sudden outbursts and exclamations.

We may postulate that it was to break out of the somewhat stifling devotional atmosphere imposed by William that Lassus permitted himself an agreeable piece of relaxation by entrusting the Paris publishers Le Roy & Ballard in 1581 with a *Libro de villanelle, moresche et altre canzoni* – proof that the French public had taken a liking to these light pieces answering to the general description of “villanelles”, introduced earlier by Lassus in his “opus 1” of 1555. Most of these are “moresques”, i.e. their context is the lower-class Africans in Naples and Venice, the “Moors”, with their colourful dialect, their vocabulary rich in onomatopoeia and especially their preoccupation with frankly sexual matters. Lassus wrote two versions of *Tutto lo di*, one for four voices, the other for eight, which seems excessive forces for what is just a charmingly humorous little piece. We give here the four-part version, brief and sparkling with ironic gaiety, with an erotic double meaning conveyed by the “cymbal”.

Still in the genre of light entertainment, but entirely above board, a 5-part piece called



Helas j'ay sans mercy comes in the *Continuation du Mellange* and is one of the seven songs (from a total of nineteen) which might be called popular, under various headings such as children's rhymes, proverbs and "rustic" items. These pieces tend to adopt, with a greater or lesser degree of freedom, the rondo form, characterised by regular reappearances of a refrain or ritornello. The foregoing CD in this series ("Musical biography vol. III: The time of conflict") included a Magnificat based on one of these, the song *Las je n'iray plus [au bois]*. Here we give the song itself, a charming piece which may be said to conjure up an "ancient" timbre by means of the very simple rhythm and declamation and the quasi-tonal melodic profile. The refrain plays on the double meanings of two names of flowers, "souci" (marigold) and "pensée" (pansy), which are also words for the emotional concepts of care and thought. It illustrates Lassus' inexhaustible creative imagination: the extreme harmonic stability of the polyphonic material almost seems to prefigure the post-modern repetitive music of today!

Returning to the sphere of sacred music: in 1585, in Nuremberg, Catherine Gerlach, widow of the successor of the publishers Berg & Neuberger, issued her third volume of collected works by Lassus under the title *Madrigali novamente*

composti a cinque voci, which was, as its title indicates, an entirely new production. It is characterised by being wholly religious in scope and has texts by just two authors: Petrarch (the poems of the *Trionfi* [Triumphs]) and Gabriele Fiamma. Who was the latter? At the time of first publication he was still a canon at the Lateran in Rome, but in 1585 he had already become bishop of Chioggia. His *Rime spirituali* had been published in Venice in 1570 by Francesco de Franceschi Senesen, the first publisher of the *Istitutioni harmoniche* by Italy's most famous theoretician, Gioseffo Zarlino. These poems, of unquestionably elevated spirituality, are a pure product of the literary manifestations of the Counter-Reformation, and went into three reprints. In 1567, i.e. three years before its first appearance, Lassus had already used one of them in his fourth collection of madrigals, which suggests that he had a personal relationship with Fiamma. The 1585 collection takes seven poems by the Bishop of Chioggia out of the total of twelve, set to music of a remarkable expressive energy. Particularly notable is *De l'eterne tue sante*, which opens the volume and is full of sparkle and blazing ardour.

Lassus' frequent association with the Jesuits is equally evident from the secular 5-part motet *Tragico tecti syrmate, coelites*, printed in the

posthumous publications by Lassus' two eldest sons, Rudolph and Ferdinand. They have an unmistakably theatrical quality. The congregation of Jesuits, installed in Munich in 1578, possessed a college where they applied their highly original pedagogic approach. In their everyday teaching they used Latin poems, particularly odes by Horace, set to music by a certain number of composers who were interested in the project, which served to facilitate the pupils' apprenticeship in Latin metrical poetry; very unusually for the time, they put on theatrical performances by the pupils themselves, plays in classical Latin or sometimes by contemporary humanists. The excellence of these performances caused the Munich college to become the premier theatrical experience in the whole of Bavaria, and there is little doubt that this success was due to the musical element in the plays, thanks to a superstar (as we would say today) such as Lassus, who was one of the composers asked to supply music for this purpose. These intermezzi were performed, not by the college pupils but by students at a sort of conservatory founded by Albert V for poor pupils, where Lassus taught polyphonic singing and an assortment of instruments. Of Lassus' theatrical music seven pieces survive, settings of authors such as Seneca (for *Thyeste*), the German humanist Johannes Reuchlin and

a Jesuit dramatist, Fr Stefano Tucci, author of a *Christus judex* first performed in Graz (Austria) in 1589. From this last work four choruses are extant, including the *Tragico tecti* heard here, a funereal lament following on the massacres and devastation caused by war in a country that had previously been flourishing. Here Lassus adopts (although taking certain liberties) the principle of Latin metrics by using a rhythm in the proportions 2:1 (long:short). The result is a sort of obsessive *perpetuum mobile*, like the ceaseless reiteration of the miseries of an imaginary country.

In the *Motetta sex vocum* issued in 1582 by Adam Berg, Lassus' Munich publisher, we find the motet *Cum essem parvulus*, which is extremely original in both structure and style. The text, taken from St Paul's first epistle to the Corinthians, is fairly well known, and lends itself to construction in dialogue form starting with an anaphora *Cum essem parvulus* ("When I was a little child", with verbs in the imperfect) and its response *Quando autem factus sum vir* ("Now that I am become a man", with verbs in the present). The musical illustration of these two ages of human life takes the form of the alternation of two high, rather shrill voices with four men's voices – the musical texture is strengthened as the thought behind it deepens. The



prima pars ends, logically enough, with the six voices coming together, while the *secunda pars* starts with these voices differently distributed, with three in each group, on *Nunc cognosco* ("For now we know in part..."), leading into the triumphant deployment of all six voices expressing a future vision of the full knowledge of divine truth, and ending with great sweetness on Paul's beautiful words on the three theological virtues.

In 1587, two years after publishing the *Madrigali a cinque voci*, Catherine Gerlach followed it with a suite called *Madrigali a quattro, a cinque e sei voci*, again dominated by the names of Petrarch and Fiamma but also including Ariosto and Bembo plus a few unidentified poets. In the four-part ones, *Arse la fiamma* is, unusually, for four low voices. Its text, of uncertain provenance, is conveyed musically by a panting rhythm and some almost obligatory syncopations corresponding to the word "soupon" (sigh), perhaps the most frequently used word in all the 16th-century madrigal repertoire. In the five-part madrigals we return to Petrarch and his *Trionfi*, a poetic work which fuses profane and sacred elements and varies the meaning of "triumph": in *O fugace dolcezza* the triumph is not that of love, as the title might imply, but of death, which has

snatched away the image of Laura, leaving behind only the memory of her "fleeting sweetness".

This 1587 collection includes a dedication dated 15th April and addressed to Dr Thomas Mermann. This man, while still young, was competent in several fields: he was a philosopher, lawyer, doctor, and a lover of literature and music, and had arrived at the Bavarian court in 1580 as personal physician to William V. At the age of about 30 he had also rapidly become the ruler's chosen diplomat on various missions because he shared William's politico-religious views. The very warm tone of this dedication gives us a glimpse of Lassus asking for friendship, which apparently did develop if we believe a letter from the widowed Regina Lassus in which she writes of Dr Mermann as a man "whom my husband of blessed memory loved more than any other at Your Excellency's court". This affection appears to have been reciprocated, because Mermann was to lavish care on Lassus when the latter became victim of an apoplectic fit (apparently around 1590) which Regina describes as a sort of seizure. (The great French musicologist André Pirro speaks of it as a manifestation of *melancholia hypocondriaca*, deducing from it a disturbance of Lassus' mental equilibrium, but this is not attested;

today we might rather talk of depression.) It is rather hard to believe, given the level of medical knowledge of that era, but it seems that Lassus came out of it thanks to Mermann's treatment, and regained all his creative power. It suffices to consider the high quality of what he published between 1590 and 1594, the date of his death: perhaps the last collection of lieder (1590), certainly the final collection of motets entitled *Cantiones sacrae 6 vocum* of 1594, which is full of masterpieces, the celebrated set of religious madrigals *Lagrima di S. Pietro*, published posthumously in 1595, and no doubt several motets in the two collections published by his two sons Ferdinand and Rudolph in 1597 and 1601 respectively, in which these two composers intersperse their own works with those of their father.

Whatever the cause, this serious setback in his health brought on a degree of general weariness and also increased his preoccupation with spiritual matters. Traces of the waning of his zest for life become evident in the series of *Nunc dimittis* settings, which remain in manuscript form: the canticle *Nunc dimittis*, found in St Luke's gospel, is the words of the aged Simeon asking the Lord to end his life. In 1588 Adam Berg published *Teutsche Psalmen: Geistliche Psalmen mit 3 stimmen... durch Orlandum de*

Lasso... und seinen Sohn Rudolphum. The text here is a German translation of the Psalms of David, such as Clément Marot had done in French for the first fifty psalms, an undertaking followed by other poets, the best-known of whom was Théodore de Bèze, who completed Marot's work by translating the remaining hundred psalms after Marot's death. The music was the result of a collaboration by Lassus with his son Rudolph. A further similarity with the French practice was that amongst the numerous composers to have set the psalms to music, most employed the original melody, a very simple monody serving as *cantus firmus*, and developed above it a more or less complex polyphony; in accordance with the conventions of the time, the author of the text is not named and nor is the melody, supposedly too well known to need naming. In the case of these *Geistliche Psalmen*, they had a single author, Caspar Ulenberg, a Protestant who had converted to Catholicism and had become a priest keen to apply the recommendations of the Counter-Reformation. It is possible that this work was commissioned by William V, but it was probably Lassus himself who decided to bring in one of the two sons of his who had become composers. For us as readers of, and listeners to, these short three-part pieces it is extremely difficult to say who wrote which.



It is probably from this period that the five-part motet *Memento peccati tui* dates. Ferdinand de Lassus, Rudolph's elder brother, included it in the book of motets published in 1597 in which he alternates works by himself with some by his father (perhaps to restore the balance with his brother's *Teutsche Psalmen*). Here again, Lassus chooses the emblematic Phrygian mode to issue the severe warning "Remember your sin... Remember death...", in which the highest voice moves within the strict hexachord e-c, rarely venturing on to d until the appearance of the word *miser cordia*, which finally allows the melody to ascend the full octave, opening the door to hope.

A more precise date can be advanced for *Von Gott wil ich nit lassen*, published by Adam Berg in 1590 in the final collection of lieder. This *Newe Teutsche Gesäng mit 6 Stimmen* brings together the secular, moral and spiritual dimensions, with the spiritual predominating. The large-scale piece in three parts which rounds off the collection is based on a long poem by the Protestant poet Ludwig Helmbold (from whom J. S. Bach took certain cantata texts) of which Lassus set the first three verses. Here again, as in the choice of psalms in the *Teutsche Psalmen*, the subject is the upholding of confidence in God when undergoing trials. This

act of faith is expressed in the first section by a rather austere melodic line in choral style and an ambulant rhythm which suddenly ceases on the word "wöll" (implying the notion of free will) with a soaring flight of vocalises shared by the six voices. The second section reprises only the ambulant rhythm, while the third achieves a sort of synthesis between the two styles.

On the flyleaf of a collection of Lassus motets held in the Staatsbibliothek in Munich we find a handwritten annotation: "On 14 June 1594 Orlando di Lasso died in Munich", and this date recurs in a Bavarian court register of accounts: "until 14 June anno 94". Lassus had been paid until the exact date of his death, on which he appears on a list of people to be "thanked for their services" (and dismissed) – a terrible decision from which his death fortunately delivered him and which was probably made by the young Maximilian, eldest son of William V, to whom the latter had delegated several responsibilities, notably that of sorting out the court's finances. Lassus was buried in the cemetery of the Franciscan church; his tombstone was completed in the following year, consisting of a stele made up of two bas-reliefs, one above the other. The lower one represents the Lassus family in two rows, both in perspective, with the men one side and the women on the other: there

are eighteen of them, all kneeling with hands joined in prayer, and the first in the left-hand line is the deceased himself. In the upper bas-relief a classical “entombment” is framed on both sides by the famous epitaph in Latin dactylic hexameters, which has allowed us to solve the mystery surrounding the date of his birth. We know little more about the circumstances of his death except that he was still in full possession of his creative faculties, as it is illustrated by the final work in this musical biography. *Musica Dei donum optimi* may be described as the emotional climax of this last collection of motets, which was issued in Graz in the year of his death by a new publisher; we know that Lassus was in Graz five years previously. The literary support is an anonymous poem celebrating the power of music to achieve various stereotypical feats such as calming wild beasts, a poem which had already interested eight other composers. Lassus structured it as a composition in three sections, with, at the start of each section, a motif which, at the risk of sounding banal, we might describe as “sublime”, gently undulating, wonderfully ingratiating, and pervading the entire composition with a beautiful serenity. Lassus knew that he was about to die, and took his departure by addressing a hymn of gratitude to music. We may be reminded of

the Beethoven of the fifteenth quartet and his “song of thankfulness to the Divinity”.

Annie CŒURDEVEY

Translation : Celia SKRINE

ROLAND DE LASSUS

Levensende onder Willem de Vrome

Op 24 oktober 1579 overleed Albert V, de afschuwelijke prins en baas van Lassus met wie de relaties bijzonder slecht waren geworden (maar hoe kon hij het stellen zonder de diensten van zijn zo beroemde kapelmeester?). Na de dood van Albert V zal zijn oudste zoon, Willem – nu Willem V genoemd – de troon van Beieren bestijgen, en met deze verandering in status eindigt een lange en onbezorgde periode van vriendschap en van vrolijke verstandhouding waarvan de uitzonderlijke briefwisseling getuigt – tenminste de brieven die Orlando aan Willem schreef – en die wonderbaarlijk genoeg niet verloren is gegaan, terwijl de antwoorden van de laatste niet teruggevonden zijn. Inderdaad, de nieuwe hertog die nogal gewichtig doet over zijn nieuwe verantwoordelijkheden en daarbij in de invloedssfeer van de Jezuiten van de Contrareformatie met praktijken van strengste et striktste devotie is geraakt, toont al snel een zekere kilheid tegenover zijn oude vriend, terwijl hij hem overlaadt met opdrachten voor liturgische composities waarvan er ongeveer – de missen

er niet bij gerekend – 150 werken overblijven (hymnen, officies, litanieën...). Deze zijn allemaal in manuscriptvorm bewaard gebleven omdat ze onmiddellijk gebruikt werden voor de diensten in de kapel.

Lassus had daarbij een andere opdracht en zeker niet de minste, namelijk die om de troonsbestijging van Willem V waardig te vieren. Hiervoor koos hij een madrigaal voor 5 stemmen, waarvan er twee Italiaanse gedichten bewaard zijn gebleven maar die van een dergelijk slechte literaire waarde zijn dat we de compositie ervan niet aan Lassus zelf durven toeschrijven, maar die waarschijnlijk het werk zijn van één of andere hoveling. We hebben hier het tweede gedicht gekozen, het korte *Al gran Guglielmo nostro*, dat in 1584 verscheen in de bundel die bij Le Roy & Ballard uitgegeven werd onder de titel *Continuation du mellange d'Orlande de Lassus* waar het gedicht bijna verdwijnt omdat het gebruikt wordt als een soort bladvulling en waarvan er slechts twee notenbalken zichtbaar overblijven. Maar de muziek is in ieder geval pure Lassus muziek.

In het licht van de liturgische sfeer van het levensende van Lassus is het de moeite waard een mis integraal te laten horen en wel één van de mooiste, zelfs als de compositiedatum aan



3. La stèle funéraire de Lassus, 1595, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 6835 [Lassus, agenouillé, est à l'extrême gauche.]



deze periode voorafgaat. Het gaat hier om de *Missa ad imitationem moduli Dixit Joseph* waarvan de gedrukte versie postuum is verschenen, maar waarvoor het prachtige motet voor 6 stemmen *Dixit Joseph undecim fratribus suis* model heeft gestaan en dat in 1564 in de *Thesauri* van de Neurenbergse uitgevers Berg & Neuber werd gedrukt; dit motet is hier na de mis geplaatst. Alle bewegingen van de mis beginnen met een dubbele initiële stijging van het motet (een terts gevolgd door een kwart), met uitzondering van een « sub-beweging », het Hosanna van het Sanctus, dat gestructureerd is volgens het initiële motief van de *Secunda pars*. Dit werkt ademt een sfeer van uitzonderlijke bezinning als gevolg van de zeer strakke behandeling van de “kerktoonladder in E”, met de uitbarstingen van de expressieve melismen op bepaalde woorden (« pax », « agnus », « Dominus ») en een uitzonderlijke ritmische bewerking van het Crucifixus. Het Sanctus, dat plotseling opdoemt uit deze bezonken bespiegeling opent met een *fugato* met geëxalteerde stijgingen van de 6 stemmen met zeer korte intervallen en is gevolgd door een ritmisch *ostinato* dat even intens is op « Dominus Deus », terwijl het Benedictus voor drie stemmen een soort ademhaling van net zo sterk aangehouden melismen voorstelt. Voor het Agnus Dei wordt het polyfonische netwerk

grandioos uitgewerkt door het toevoegen van een zevende stem, waardoor de 35 maten van deze zeer strakke en intense « finale » een werkelijk bliksemende kracht verkrijgen.

Een getuigenis van de intense liturgische productie van die periode is de communie *Alleluia « Vidimus stellam »*. Dit uittreksel van een Dienst van Driekoningen is een herinnering aan de ster die de herders in de kersnacht naar de kribbe van Jezus leidt en die hun enthousiasme weerspiegelt deze heilige plaats gevonden te hebben. Lassus doet dit aan de hand van een constructie die bestaat uit onderbrekingen en uitroepen.

We kunnen veronderstellen dat Lassus de door Willem opgelegde en nogal verstikkende sfeer van devotie wilde doorbreken en dat hij een vrolijke verstrooiing wilde scheppen toen hij in 1581 aan de Parijse uitgevers Le Roy & Ballard vroeg een *Libro de villanelle, moresche et altre canzoni* uit te geven – een bewijs dat het Franse publiek deze luchtige stukken had leren waarderen. Ze droegen de zeer algemene naam van « villanelles », die Lassus vroeger precies in zijn « opus 1 » van 1555 geïntroduceerd had. De meeste stukken zijn « moresken », dat wil zeggen dat ze ontstaan zijn in het kader van de Afrikaanse volksgroep

van Napels en Venetië, de « mores » [Moren] met hun gekleurde dialect, hun taal die bulkt van onomatopoeën en vooral met hun duidelijk seksuele bemoeienissen. Van *Tutto lo di* heeft Lassus twee versies gecomponeerd, de eerste voor vier stemmen, de tweede versie voor acht en men kan zich afvragen of deze grote bezetting niet een beetje overdreven was voor dit kleine werkje. De versie voor vier stemmen hebben we hier opgenomen: het gaat om een kortstondige opflakking van ironie en blijdschap, met zijn zeer erotische dubbelzinnige betekenis van het woord « klein bekken ».

Nog steeds in het recreatieve genre maar zonder seksuele bijgedachten is het werk *Helas j'ay sans mercy* voor vijf stemmen dat in de *Continuation du Mellange* van 1584 deel uitmaakt van de zeven liederen (op een totaal van negentien) die men om verschillende redenen als populair zou kunnen bestempelen (aftelrijmpjes, spreekwoorden, en « boerse » stukken). Die stukken nemen vaak, maar steeds zeer vrij aangepast, de vorm aan van het rondo dat gekenmerkt wordt door regelmatige terugkeer van een refrein of een couplet. In de vorige CD van deze serie (« Muzikale biografie: de tijd der conflicten ») was een Magnificat opgenomen dat gecomponeerd was op een thema van één van deze werken,

namelijk het lied *Las je n'iray plus (au bois)*. Hier is het lied zelf opgenomen, een aardig stuk dat men – door de ambitus, het eenvoudige ritme, de zeer eenvoudige declamatie en het bijna tonale melodische profiel – als een oud « timbre » kan ervaren. Het refrein speelt in het Frans met de ambivalentie van de namen van twee bloemen, “*le souci et la pensée*” (“de goudsbloem en het viooltje, maar letterlijk: bezorgdheid en gedachte”) die tegelijkertijd emotionele concepten voorstellen. Nog een teken van de onuitputtelijke verscheidenheid van de scheppende verbeeldingskracht van Lassus is de uitzonderlijk harmonische stabiliteit van de polyfonische materie die bijna zou doen denken aan een vooruitlopen op de huidige repetitieve postmoderne muziek!

Laten we teruggaan naar de geestelijke muziek: in 1585, laat Catherine Gerlach, de weduwe van de opvolger van de uitgevers Berg & Neuber in Neurenberg, de derde uitgave van de bundels van Lassus, *Madrigali novamente composti a cinque voci*, verschijnen. Dit is volgens de titelaanduiding een heel nieuwe productie met een duidelijk geestelijke connotatie als bijzonder kenmerk en met teksten van slechts twee auteurs: namelijk Petrarca (met de gedichten *Trionfi*) en Gabriele Fiamma. Wie is deze laatste auteur?



Op het moment van de eerste publicatie is hij nog maar kanunnik van Lateranen, maar in 1585 is hij al bisschop van Chioggia. Zijn *Rime spirituali* waren in 1570 in Venetië bij Francesco de Franceschi Senesen verschenen, die niemand minder was dan de eerste uitgever van de *Istituzioni harmoniche* van de beroemdste Italiaans theoreticus, Gioseffo Zarlino. Deze gedichten die getuigen van een onbetwistbare geestelijke verhevenheid zijn een puur voortbrengsel van de literaire manifestaties van de Contrareformatie en werden drie keer opnieuw uitgegeven. Nu is het een feit dat Lassus al in 1567, dus drie jaar voor deze eerste uitgave, een van die gedichten in zijn vierde bundel madrigalen bewerkt had, waardoor we kunnen veronderstellen dat hij Fiamma persoonlijk kende en contact met hem had. In deze bundel van 1585 zijn zeven van de twaalf gedichten die erin staan bewerkingen van gedichten van de bisschop van Chioggia. Ze zijn met een uitzonderlijk expressieve kracht op muziek gezet, in het bijzonder deze *De l'eterne tue sante* waarmee de bundel opent en waar de vonken vanaf schijnen te vliegen, is vol vlam en vuur.

De omgang met de Jezuiten kunnen we eveneens opmerken in het profane motet voor 5 stemmen *Tragico tecti symmate, coelites*,

vooral door zijn ontegenzeggelijk theatrale karakter. Dit motet komt voor in de postuum uitgegeven werken van Lassus die door Rudolf et Ferdinand, de twee oudste zonen van hem werden verzorgd. De congregatie van Jezuiten die in 1578 in München gevestigd was, had er ook een college waar ze hun originele pedagogische activiteiten toepasten. In hun dagelijkse onderwijs ging het om Latijnse gedichten, in het bijzonder de odes van Horatius, op muziek gezet door een aantal componisten dat zich voor hun project interesseerde, wat het leren van de Latijnse poëtische versmaat moest vereenvoudigen. En soms gebeurde dat ook via de uitvoering van theatervoorstellingen, door de leerlingen zelf van stukken uit de Latijnse Oudheid, of ook wel van humanisten die hun tijdgenoten waren. Het uitstekende niveau van de voorstellingen had tot gevolg gehad dat het college van München de belangrijkste schouwburg van Beieren was geworden. Dit succes was ongetwijfeld ook te danken aan een muzikaal aspect van die voorstellingen, dankzij een superster zoals we het nu zouden zeggen, in de persoon van Lassus aan wie gevraagd werd de muziek voor de voorstellingen te componeren. Die intermezzo's werden niet uitgevoerd door de leerlingen van het college, maar door de leerlingen van een soort conservatorium dat door

Albert V was opgericht, dat voor arme kinderen bestemd was en waar Lassus de polyfonische zang en bepaalde instrumenten onderwees. Van die theaternmuziek zijn er zeven werken van Lassus bewaard gebleven waarvan de auteurs respectievelijk zijn: Seneca (voor *Thyeste*), de Duitse humanist Johannes Reuchlin en een Jezuïtische dramaturg, pater Stefano Tucci, de auteur van een *Christus judex* waarvan de eerste voorstellingen in 1589 in Graz, Oostenrijk plaats vonden. Van dit laatste werk blijven er vier koren over, waaronder deze *Tragico tecti*, een rouwklagzang op de massamoord en de oorlogsvernietiging van een vroeger bloeiende streek. Lassus past hier het principe van het Latijnse metrum toe (hoewel met een zekere vrijheid) met het ritme van een 2:1 verhouding (een lange/een korte). Het resultaat is een soort obsederend *perpetuum mobile*, als een ononderbroken oproepen van en herinnering aan de rampen van een denkbeeldig vaderland.

In de *Mottetta sex vocum* die in 1582 door Adam Berg, de uitgever van Lassus in München werden gepubliceerd, bevindt zich het motet *Cum essem parvulus* met een bijzonder originele factuur en allure. De nogal beroemde tekst ontleend aan de Eerste Brief van Paulus aan de Corinthiërs, geeft aanleiding tot een constructie in dialoogvorm met als uitgangs-

punt de anafoor *Cum essem parvulus* ("Toen ik een klein kind was", met de werkwoorden in de onvoltooid verleden tijd) en zijn antwoord *Quando autem factus sum vir* ("Nu ik een volwassen man geworden ben", met de werkwoorden in de tegenwoordige tijd). De muzikale illustratie van deze twee leeftijden wordt weergegeven door de afwisseling van twee hoge stemmen met een ietwat frêle textuur met die van vier mannenstemmen. Hierdoor wordt de muzikale textuur tegelijk met de gedacht versterkt. De *prima pars* eindigt met de vereniging van de zes stemmen wat logisch is, terwijl het *secunda pars* bij de opening een nieuw evenwicht aanbrengt in de afwisseling (drie stemmen in elke groep) op *Nunc cognosco* ("Nu is mijn kennis beperkt", maar...) en vervolgens doorgaat met de triomfantelijke ontvouwing van zes stemmen om een toekomstvisie vol dankbaarheid tegenover de goddelijke waarheid uit te drukken. Het werk eindigt heel zacht en lieflijk op de mooie woorden van Paulus over de drie Goddelijke deugden.

1587: twee jaar na de uitgave van de *Madrigali a cinque voci*, publiceert Catherine Gerlach er een vervolg van, getiteld *Madrigali a quattro, a cinque et sei voci* waarin nog zeer ruim de namen van Petrarca en Fiamma, naast



Arioste en Bembo de boventoon voeren met enkele andere niet geïdentificeerde auteurs. De tekst van onbekende herkomst *Arse la fiamma* is voor vier stemmen geschreven, maar het gaat hier eigenaardig genoeg om vier lage stemmen en is muzikaal weergegeven door een hijgend ritme en door syncopes die bijna verplicht gebruikt worden in de muzikale bewerking van het *sospir*, dat waarschijnlijk de meest gebruikte term is van de hele productie van madrigalen van de xvi^e eeuw. Daarop volgt een werk voor vijf stemmen met opnieuw Petrarca en zijn *Trionfi*, een poëtisch werk waarin het wereldlijke en het heilige samenvloeien en waarin de betekenis van het woord « triomf » voortdurend verandert, want in dit *O fugace dolcezza* gaat het niet om de triomf van de liefde zoals aangekondigd in de titel van het hoofdstuk maar om de dood die het beeld van Laura doet verdwijnen waardoor er alleen maar de herinnering aan haar liefelijke vergankelijkheid overblijft.

Deze bundel uit 1587 was opgedragen aan dokter Thomas Mermann met de datum van 15 april. Deze nog jonge man was al op verscheidene gebieden een grote deskundige – hij was filosoof, jurist, arts, liefhebber van literatuur en muziek – en was in 1580 op het hof van Beieren aangekomen als persoonlijke arts van Willem V.

Op de leeftijd van nauwelijks dertig jaar was hij ook al zijn raadgever en onder meer belast met diverse diplomatieke missies omdat hij dezelfde politiek-religieuze opvattingen als de vorst had. De zeer hartelijke toon van deze opdracht laat doorschemeren dat Lassus de man was die om vriendschap vroeg, wat waarschijnlijk een feit werd als men een brief van Regina Lassus mag geloven waarin ze, toen ze weduwe was, over Dr. Mermann schreef als een man « van wie mijn gelukzalige echtgenoot meer dan wie ook heeft gehouden aan het Hof van Uwe Excellentie ». Deze vriendschap schijnt wederkerig geweest te zijn, want Mermann zou Lassus verzorgd hebben toen hij (tegen 1590 schijnt het) een herseninfarct kreeg dat Regina als een soort *raptus* beschrijft (de grote Franse musicoloog André Pirro spreekt erover als een manifestatie van *melancolia hypocondriaca*, maar zegt dat er bijna altijd een ontregeling van het verstand op volgt, wat echter absoluut niet bewezen is: we spreken tegenwoordig eerder van een depressie). Het is moeilijk te geloven, gezien de medische kennis van die tijd, maar het schijnt dat Lassus dankzij de medicatie van Mermann genezen zou zijn en in ieder geval zijn schepingskracht weer helemaal teruggevonden zou hebben. We hoeven inderdaad maar een blik te werpen op de werken die tussen 1590 en 1594, het jaar van zijn overlijden werden uitge-

geven: misschien al de laatste bundel liederen (1590), maar zeer zeker de laatste bundel motetten *Cantiones sacrae 6 vocum* van 1594 zit vol meesterwerken, het beroemde ensemble van geestelijke madrigalen *Lagrima di S. Pietro* dat in 1595 postuum verscheen en ongetwijfeld heel wat motetten in de twee bundels die zijn zonen Ferdinand en Rudolf in 1597 en 1601 uitgaven waarin deze twee componisten hun werken naast die van hun vader lieten verschijnen.

Door dit zware herseninfarct is hij in ieder geval levensmoe geworden – we vinden er de sporen van terug in de serie van de *Nunc dimittis* die in de vorm van manuscript bewaard zijn gebleven, namelijk in het canto van de grijsaard Simeon in het evangelie van Lucas, die aan de Heer vraagt zijn levensdagen te beëindigen – en waarin hij zijn geestelijke overpeinzingen nog bevestigt. In 1588 verschijnt bij Adam Berg de bundel *Teutsche Psalmen: Geistliche Psalmen mit 3 stimmen... durch Orlandum de Lasso... und seinen Sohn Rudolphum*. Het gaat hier in de tekst om de Duitse vertaling van de Psalmen van David – net zoals Clément Marot dit in het Frans gedaan had – van de vijftig eerste psalmen. Dit werk zal later door andere dichters voortgezet worden onder wie Théodore de Bèze de bekendste is en die

na de dood van Marot het project voor de vertaling van de honderd andere psalmen had voltooid. In de muziek gaat het om een samenwerking van Lassus met zijn zoon Rudolf. Een ander teken van overeenkomst met de Franse werkwijze is het feit dat de meeste componisten (en er zijn er veel) die hun psalmen op muziek hebben gezet de oorspronkelijke melodie, een heel eenvoudige monodie, als stramien (*cantus firmus*) gebruiken, waarop ze een in of meer complexe polyfonie ontwikkelen, zonder echter de naam van de auteur van de tekst noch die van de bekend veronderstelde melodie te vermelden – en dat was conform aan de universele gebruiken van die tijd. In het geval van de *Geistliche Psalmen* gaat het echter om één en dezelfde auteur, Caspar Ulenberg, een protestant die zich tot het katholicisme had bekeerd, priester was geworden en die de aanbevelingen van de Contrareformatie wilde toepassen. Het is mogelijk dat de opdracht voor dit werk rechtstreeks van Willem V kwam, maar waarschijnlijk heeft Lassus zelf besloten één van zijn twee zonen die componisten waren geworden aan deze bundel te laten meewerken. En voor ons, lezers en beluisteraars van deze korte stukken voor drie stemmen is het heel moeilijk uit te maken wat het werk van de vader en wat van de zoon is.



Uit deze periode dateert waarschijnlijk het motet *Memento peccati tui* voor 5 stemmen dat Ferdinand de Lassus, de oudere broer van Rudolf in 1597 in het boek van de motetten heeft omvat. In dit werk wisselt hij zijn eigen composities af met die van zijn vader (misschien om het evenwicht te herstellen met de *Teutsche Psalmen* van zijn jongere broer?). Lassus heeft hier opnieuw voor de emblematische toonaard in E gekozen om die strenge waarschuwing « Herinner je je zonden... herinner je dat je gaat sterven... » te lanceren waarin de hoogste stem zich voortbeweegt in de enge ruimte van de solmisatie e-c met uitzonderlijke verhogingen op d totdat het woord « misericordia » wordt gehoord waardoor de melodie ten slotte de hogere octaaf bereikt en waarmee de deur naar de hoop wordt geopend.

Een preciezer datum kan worden gegeven voor *Von Gott wil ich nit lassen*, dat in 1590 bij Adam Berg in de laatste bundel liederen werd uitgegeven. Dit *Newe Teutsche Gesäng mit 6 Stimmen* verbindt het wereldlijke, de moraal en het geestelijke maar is overwegend geestelijk getint. Het grote stuk in drie delen op het eind van de bundel is gebaseerd op een lang gedicht van de protestantse dichter Ludwig Helmbold (aan wie J. S. Bach bepaalde tek-

sten van cantates ontleend heeft) en van wie Lassus de drie eerste strofen op muziek gezet heeft. Net zoals in de keuze van de psalmen van de *Teutsche Psalmen* is er hier opnieuw sprake van het vertrouwen in God te midden van de beproevingen. Deze geloofsbelijdenis wordt in het eerste deel uitgedrukt door een ietwat starre melodische lijn zoals voor een koor en een marsritme dat plotseling op het woord « wöll » (waarin de notie van vrijheid ligt opgesloten) ophoudt en met een vlucht van vocaliseringen verspreid over de zes stemmen. Het tweede deel herneemt alleen maar het marsritme terwijl het laatste deel een soort synthese voorstelt van de twee manieren van schrijven.

Op het schutblad van de bundel motetten van Lassus dat in de Staatsbibliotheek van München bewaard wordt, staat een handgeschreven aantekening: « 1594 den 14. Juni stilo novo starb [1594, de 14^{de} juni is gestorven] Orlando di Lasso zu München » en die datum staat ook vermeld in het register van het Rekenhof van Beieren: « tot 14 juni A^o94 »: Lassus was tot op de dag zelf van zijn dood betaald, terwijl hij op de lijst stond van personen die « ontslagen » moesten worden. Deze verschrikkelijke beslissing waaraan hij dankzij zijn overlijden ontsnapte, was zeer

waarschijnlijk te wijten aan de jonge Maximiliaan, de oudste zoon van Willem V aan wie de vorst heel wat van zijn verantwoordelijkheden had overgedragen, en in het bijzonder het zuiveren van de financiën van de Staat van Beieren. Lassus werd begraven in het kerkhof van de Franciscanenkerk. Bij de grafsteen werd het jaar daarna ook nog een stele gezet met twee boven elkaar geplaatste bas-reliëfs. Het onderste gedeelte stelt de familie Lassus voor, in een dubbele lijn in perspectief uitgebeeld (de mannen aan de ene kant, de vrouwen aan de andere). De personages – achttien in totaal – zijn geknield en met de handen gevouwen; vooraan in de linkerrij bevindt zich de overledene zelf. In het bovenste gedeelte ziet men een « klassieke graflegging » die aan elke kant ingelijst is door het beroemde Latijnse grafschrift in dactylische hexameters die het mogelijk heeft gemaakt het mysterie van zijn geboorte datum op te helderen. We weten verder niets over de omstandigheden van zijn dood, behalve dat hij stierf in het volle bezit van zijn scheppingskracht, waarvan het werk getuigt dat hier zijn muzikale biografie afsluit. Men kan het *Musica Dei donum optimi* als emotioneel hoogtepunt kwalificeren in deze ultieme bundel van motetten die precies in het jaar van zijn dood in Graz, bij een nieuwe uitgever verscheen. Lassus was vijf jaar eerder al in Graz

verschenen. De literaire basis van dit werk is een anoniem gedicht dat de machten van de muziek volgens bepaalde stereotypen verheerlijkt, zoals bij voorbeeld die van de macht om wilde beesten te kalmeren en waarvoor zich al acht andere componisten geïnteresseerd hadden. Lassus heeft dit opgevat al een driedelige compositie waarvan één motief steeds aan het hoofd van elk deel terugkomt en zo de structuur van het werk vormt. Dit is een motief waaraan men ondanks zijn grote banalisering toch het adjectief « subliem », durft te geven door de zacht golvende en fantastisch kronkelende muzikale lijn, die het hele stuk met zijn bewonderenswaardige sereniteit overspoelt. Lassus weet dat hij gaat sterven en hij verlaat het leven met een gerust hart, terwijl hij aan de muziek een hymne van erkenning opdraagt; we kunnen denken aan de Beethoven van het Vijftiende strijkkwartet en zijn « *Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit* » (« Ode aan de godheid »).

Annie CŒURDEVÉY

Vertaling : Henny-Annie BIJLEVELD

ROLAND DE LASSUS

Lebensende unter Wilhelm der Fromme

Am 24. Oktober 1579 stirbt Albrecht V., der furchtbare fürstliche Herr dessen Verhältnis zu Lasso unerträglich geworden war (doch wie sollte man auf einen so berühmten Kapellmeister verzichten?). Dieses Ereignis feiert die Besteigung des bayerischen Throns durch seinen ältesten Sohn Wilhelm, nun Wilhelm V. genannt, und mit diesem Statuswechsel endet auch eine lange Zeit ungetrübter Freundschaft und fröhlicher Komplizenschaften, von der diese außergewöhnliche Korrespondenz berichtet, die wie durch ein Wunder zu uns gelangt ist, zumindest in der Richtung Orlando vs. Wilhelm, da die Antworten des Letzteren nicht wiedergefunden wurden. Eingenommen von seinen neuen Verantwortungen, und außerdem beeinflusst durch die Jesuiten der Gegenreformation mit ihren Praktiken äußerst strenger Frömmigkeit, dauert es in der Tat nicht lange bis der neue Herzog seinem früheren Freund gegenüber eine gewisse Gefühlskälte zeigt, während er ihn mit Kompositionsaufträgen liturgischer Werke überhäuft, von denen uns (ohne die Messen mitzuzählen) etwa 150 Stücke (Hymnen, Offizien,

Litaneien...) bleiben, alle in handgeschriebener Form da sie sofortigen Bedürfnissen der Kapelle entsprachen.

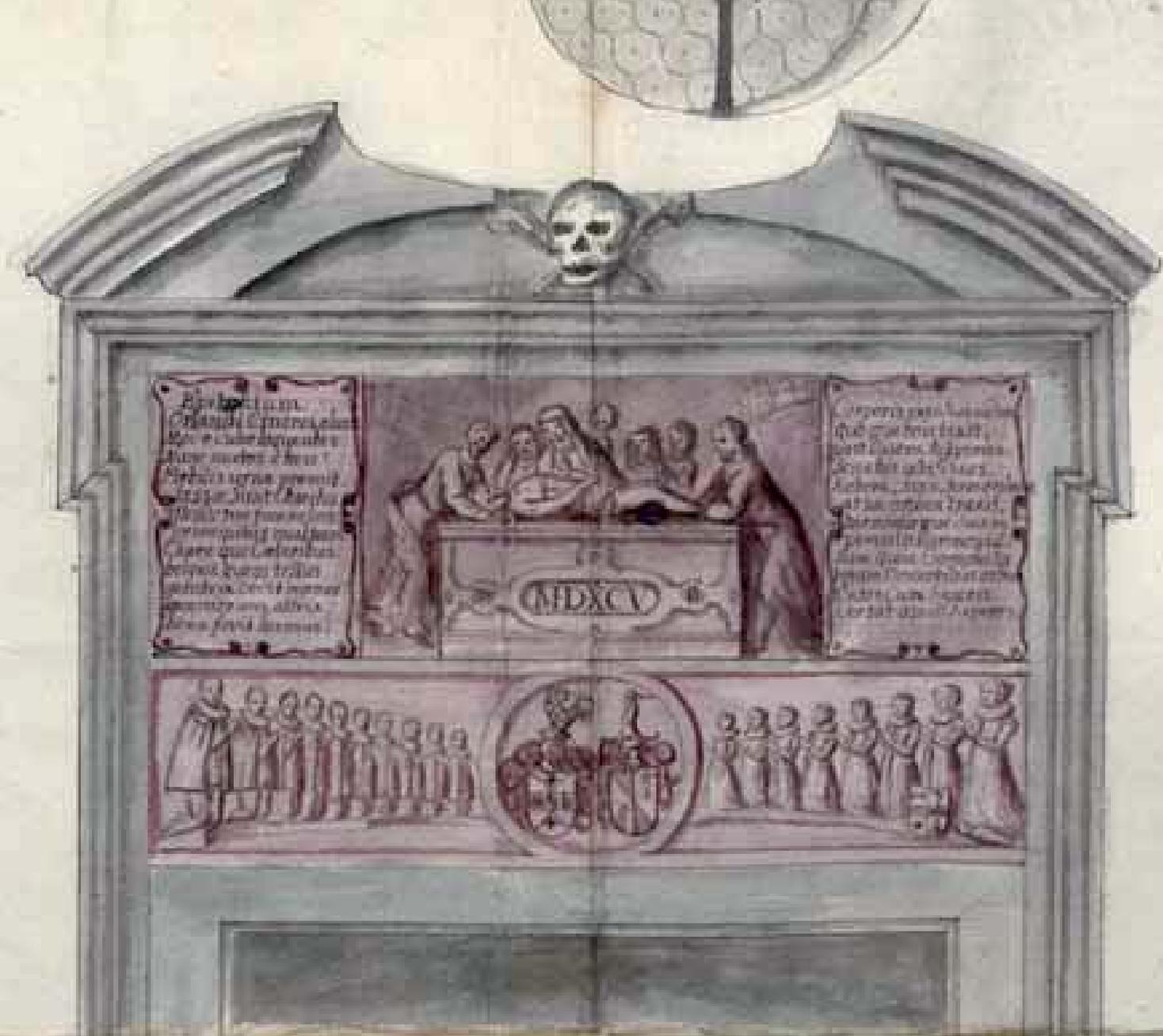
Eine andere, genauso obligatorische Aufgabe bestand darin, die Thronbesteigung von Wilhelm V. gebührend zu feiern. Dazu wählt Lasso die Gattung des fünfstimmigen Madrigals, von welchem zwei italienische Gedichte übrig bleiben, deren literarischer Wert dermaßen niedrig ist, dass man es nicht wagen würde ihre Autorenschaft Lasso selbst zuzuschreiben, sondern sehr wahrscheinlich irgendeinem Höfling. Die Wahl fiel hier auf das zweite, das kurze *Al gran Guglielmo nostro*, welches 1584 in der von Le Roy & Ballard herausgegebenen Sammlung mit dem Titel *Continuation du mellange d'Orlande de Lassus* veröffentlicht wurde, wo es beinahe als Füllsel einer Seite, auf der zwei freie Notensysteme übrig waren, verborgen erscheint. Wenigstens ist die Musik reiner Lasso.

Die liturgische Atmosphäre dieses Lebensendes ist es wert eine Messe vollständig hören zu lassen, und zwar eine der schönsten, auch wenn ihr Kompositionsdatum vor unserer Periode liegt. Es handelt sich um die *Missa ad imitationem moduli Dixit Joseph*, die posthum als Druck erschien, aber deren Modell die

prächtige, sechsstimmige Motette *Dixit Joseph undecim fratribus suis* ist, welche 1564 in den *Thesauri* der Nürnberger Verleger Berg & Neuber veröffentlicht wurde; diese Motette folgt hier der Messe. Alle Sätze der Messe beginnen mit dem doppelten aufsteigenden Anfangsmotiv der Motette (eine Terz gefolgt von einer Quarte), außer ein „Nebensatz“, das Hosanna des Sanctus, welcher auf Basis des Anfangsmotivs der *Secunda pars* strukturiert ist. Ein äußerst andächtiges Klima tritt aus der sehr strengen Behandlung der Tonart „G Dorisch“ hervor, mit ausdrucksvollen Ergüssen von Melismen auf bestimmten Wörtern („pax“, „agnus“, „Dominus“) und einer außergewöhnlichen rhythmischen Behandlung des Crucifixus. Diese andächtige Meditation plötzlich verlassend, beginnt das Sanctus mit einem *Fugato* exaltierter Aufstiege der sechs Stimmen in sehr kurzen Intervallen, gefolgt von einem ebenso intensiven, rhythmischen *Ostinato* auf „Dominus Deus“, während das dreistimmige Benedictus eine Atmung in ebenfalls hartnäckigen Melismen bietet. Für das Agnus Dei erlangt das polyfone Gewebe einen grandiosen Charakter durch den Zusatz einer siebten Stimme, die den 35 Takten dieses sehr dichten „Finales“ eine wirklich überwältigende Kraft verleiht.

Von dem intensiven liturgischen Schaffen dieser Zeit zeugt auch die Kommunion *Alleluia* „*Vidimus stellam*“, die einer Epiphaniast-Messe entnommen ist. Sie bezieht sich auf den Stern, der die Hirten zur Krippe Jesus führte und spiegelt ihre Begeisterung, diesen heiligen Ort entdeckt zu haben, durch eine Konstruktion voller Brüche und Ausrufe wider.

Vermutlich ist es um mit dem etwas erdrückenden Frömmigkeitsklima zu brechen, welches Wilhelm ihm auferlegt, dass Lasso sich einem angenehmen Zeitvertreib hingibt, indem er den Pariser Verlegern Le Roy & Ballard im Jahre 1581 ein *Libro de villanelle, moresche et altre canzoni* anvertraut – ein Beweis, dass das französische Publikum Gefallen an diesen leichten Stücken gefunden hatte, die man generell als „Villanellen“ bezeichnet und die einst von Lasso in seinem 1555 erschienenen „Opus 1“ eingeführt wurden. Bei der Mehrzahl der Stücke handelt es sich um „Moriskentänze“, das heißt dass sie in den Rahmen des kleinen afrikanischen Volkes von Neapel und Venedig fallen, die „Mauren“, mit ihrem farbigen Dialekt, ihrer Sprache voller Lautmalereien und vor allem ihren deutlich sexuellen Beschäftigungen. Von *Tutti lo di mi* hat Lasso zwei Fassungen komponiert, eine vierstimmige und eine achtstimmige, bei der man sich fragen kann ob



4. Dessin du tombeau de Lassus dans son encadrement d'origine dans la paroi de l'église Saint-Antoine, München, Archiv des Erzbistums München und Freising, PB 55

EPITAPHIUM

ORLANDI CINERES, EHEU, MODO DULCE LOQUENTES,
NUNC MUTOS, EHEU, FLEBILIS URNA PREMIT,
LASSAE SUNT FLENDO CHARITES TUA FUNERA LASSE
PRINCIPIBUS MULTUM CHAREQUE CAESARIBUS,
BELGICA QUEM TELLUS GENITRIX DEDIT INGENIORUM,
INGENIORUM ALTRIX BOIA FOVIT HUMUS ;
CORPORIS EXUVIAS EADEM QUOQ[UE] BOIA TEXIT,
POST LUSTRA AC HYEMES SENA BIS ACTA DUAS.
ROBORA, SAXA, FERAS ORPHEUS AT HIC ORPHEA TRAXIT
HARMONIAEQ[UE] DUCES PERCULIT HARMONIA.
NUNC QUIA COMPLEVIT TOTUM CONCENTIBUS ORBEM
VICTOR CUM SUPERIS CERTAT APUD SUPEROS.

Ce sont les cendres d'Orlando, hélas, autrefois résonnant
si doucement,
Et maintenant muettes, que renferme, hélas, l'urne de
l'affliction.
Lasses sont les Grâces à force de pleurer ta dépouille, toi,
Lassus le las,
Toi, si aimé des princes, si cher aux empereurs,
Que nous avait donné la terre de Belgique, nourricière
des grands esprits,
Et à qui la terre de Bavière fut également féconde pour
l'esprit.
C'est aussi cette terre bavaroise qui recouvre ta
dépouille,
Après que fussent accomplis deux fois six lustres et deux
hivers.
Arbres, rochers, bêtes féroces, ce nouvel Orphée les
entraînait après lui,
De même qu'il ébranlait par son harmonie les maîtres de
l'harmonie.
Désormais, parce qu'il a rempli l'univers de ses chants,
Victorieux, au ciel il se joint aux chœurs de l'armée
céleste.

diese Besetzung nicht etwas überzogen für eine reizende kleine Skizze war. Es ist somit die vierstimmige Fassung die hier erscheint, ein kurzes Aufflammen ironischer Heiterkeit, mit ihrem sehr erotischen Doppelsinn des „kleinen Becken“.

Immer noch im Unterhaltungsgenre aber in allen Ehren zählt ein fünfstimmiges *Helas j'ay sans mercy*, in der *Continuation du Melange* von 1584, zu den sieben Liedern (von insgesamt neunzehn), die man in mehrfacher Hinsicht (Abzählreime, Sprichwörter, „rustikales“ Repertoire) als volkstümlich bezeichnen könnte. Diese Stücke nehmen häufig, jedoch mehr oder weniger frei, die Form des Rondos an, welche sich durch die regelmäßige Rückkehr eines Refrains oder eines Ritornells kennzeichnet. Die vorhergehende CD dieser Reihe („Musikalische Biografie: Die Zeit der Konflikte“) enthielt ein Magnifikat welches auf einem dieser Stücke beruht, nämlich dem Lied *Las je n'iray plus [au bois]*. Hier ist es das Lied selbst, ein reizendes Stück welches man – durch die große Einfachheit des Ambitus, des Rhythmus und der Deklamation, das fast tonale melodische Profil – als ein altes „Timbre“ wahrnehmen kann. Der Refrain spielt mit der Mehrdeutigkeit von zwei Blumenamen, die Ringelblume und das Stiefmütterchen, die gleichzeitig Gefühlsbegriffe



sind. Unendliche Vielfalt von Lassos Schöpfungskraft: Die große harmonische Stabilität der polyfonen Materie erinnert beinahe an eine Antizipation der heutigen repetitiven, postmodernen Musik!

Rückkehr zum Geistlichen: Im Jahre 1585, in Nürnberg, veröffentlicht Catherine Gerlach, die Witwe des Nachfolgers der Verleger Berg & Neuber, ihre dritte Publikation der Autorenbände Lassos, *Madrigali novamente composti a cinque voci*, eine völlig neue Produktion wie es der Titel erkennen lässt, deren Besonderheit in ihrer geistlichen Konnotation liegt und deren Texte von bloß zwei Autoren stammen: Petrarca (die Gedichte der *Triumphe [Trionfi]*) und Gabriele Fiamma. Wer ist dieser Letztere? Zum Zeitpunkt seiner ersten Veröffentlichung ist er noch Domherr vom Lateran, doch im Jahre 1585 ist er bereits Bischof von Chioggia. Seine *Rime spirituali* waren 1570 in Venedig bei Francesco de Franceschi Senesen erschienen, der niemand geringeres war als der erste Herausgeber der *Istituzioni harmoniche* des berühmtesten italienischen Theoretikers, Gioseffo Zarlino. Diese Gedichte von unbestreitbarer geistlicher Elevation sind ein reines Produkt der literarischen Manifestationen der Gegenreformation und haben drei Neuauflagen gekannt; nun hatte Lasso aber bereits 1567, also drei Jahre vor

diesem ersten Erscheinen, eines der Gedichte in seiner vierten Madrigalsammlung verwendet, was annehmen lässt, dass er persönliche Beziehungen zu Fiamma pflegte. Diese Sammlung aus dem Jahre 1585 verwendet sieben Gedichte des Bischofs von Chioggia von den zwölf die sie enthält, vertont mit einer höchst bemerkenswerten Ausdrucksenergie, insbesondere in dem *De l'eterne tue sante*, voller Funken, Flammen und Glut, welches das Band eröffnet.

Der Umgang mit den Jesuiten tritt ebenfalls in der fünfstimmigen profanen Motette *Tragico tecti symmate coelites* zutage, die in den postumen Veröffentlichungen der beiden ältesten Söhne Lassos, Rudolf und Ferdinand, gedruckt wurde und dies aufgrund ihres zweifellos theatralischen Charakters. Die 1578 in München etablierte Jesuitenkongregation besaß dort in der Tat ein Kolleg wo sie ihre höchst originelle pädagogische Tätigkeit ausübte. Im alltäglichen Unterricht handelte es sich um lateinische Gedichte, besonders um die Oden von Horaz, die von einigen Komponisten, die an diesem Projekt interessiert waren, vertont wurden, was das Erlernen der lateinischen dichterischen Metrik erleichtern sollte; in der Sonderpraxis waren es Theateraufführungen, durch die Schüler selbst, von Stücken aus der lateinischen

Antike oder manchmal von zeitgenössischen Humanisten. Nun war das Münchener Kolleg aber, aufgrund der Vorzüglichkeit seiner Vorstellungen, zur ersten Theaterbühne Bayerns geworden und es besteht wenig Zweifel daran, dass dieser Erfolg dem musikalischen Bestandteil dieser Aufführungen zu verdanken war, dank einem Superstar, würden wir heute sagen, wie Lasso, dem die Komposition von Bühnenmusiken aufgetragen wurde. Diese Zwischenstücke wurden nicht von den Schülern des Kollegs vorgetragen, sondern von den Schülern einer Art Musikhochschule, die von Albrecht V. für arme Kinder gegründet worden war und in der Lasso sowohl polyphonen Gesang als auch gewisse Instrumente unterrichtete. Von dieser Bühnenmusik Lassos sind sieben Stücke zu uns gelangt. Ihre Textautoren sind jeweils Seneca (für *Thyestes*), der deutsche Humanist Johannes Reuchlin und ein jesuitischer Bühnenschriftsteller, P. Stefano Tucci, der Verfasser eines *Christus judex* dessen erste Aufführungen 1589 in Österreich, in Graz, stattfanden. Von diesem letzten Werk sind vier Chöre erhalten geblieben, darunter das *Tragico tecti*, eine Wehklage hervorgerufen durch die Massaker und die kriegerische Verwüstung einer einst blühenden Gegend. Lasso übernimmt hier (wenn auch mit gewissen Freiheiten) das Prinzip der lateinischen Metrik indem er einen Rhythmus im Verhältnis

von 2:1 (Longa/Brevis) verwendet. Daraus ergibt sich eine Art obsessives „Perpetuum mobile“, wie eine ständig wiederholte Evokation der Unglücke einer imaginären Heimat.

In den *Mottetta sex vocum* die 1582 von Adam Berg, dem Münchener Verleger von Lasso, gedruckt wurden, findet man die Motette *Cum essem parvulus*, welche einen höchst originellen Aufbau und Stil aufweist. Der ziemlich berühmte Text, der den Briefen des Paulus an die Korinther entnommen ist, gibt den Anlass zu einer Konstruktion in Dialogform ab der Anapher *Cum essem parvulus* („Als ich ein kleines Kind war“, mit Verben im Imperfekt) und ihrer Antwort *Quando autem factus sum vir* („Jetzt wo ich ein erwachsener Mensch geworden bin“, Verben im Präsens). Die musikalische Darstellung dieser beiden Lebensalter kommt in einem Wechsel von zwei hohen Stimmen mit einer etwas dünnen Textur und vier Männerstimmen zum Ausdruck – die musikalische Textur hat sich gleichzeitig wie der Gedanke verstärkt. Die *prima pars* endet logischerweise mit der Vereinigung der sechs Stimmen, während die *secunda pars* mit einem Ausgleich der Aufeinanderfolge (drei Stimmen in jeder Gruppe) auf *Nunc cognosco* („Jetzt ist mein Wissen begrenzt“, aber...) beginnt, dann mit der triumphierenden Entfaltung der sechs



Stimmen fortführt, um eine zukünftige Vision der vollen Kenntnis von Gottes Wahrheit zum Ausdruck zu bringen, und schließlich sehr sanft auf Paulus schönem Wort bezüglich der drei theologischen Tugenden endet.

1587: Zwei Jahre nach ihrer Veröffentlichung der *Madrigali a cinque voci* gibt Catherine Gerlach ihnen eine Fortsetzung mit dem Titel *Madrigali a quattro, a cinque et sei voci*, in der die Namen von Petrarca und Fiamma noch weitaus überwiegen, gemeinsam mit Ariosto, Bembo und ein paar anderen nicht identifizierten. Für vier Stimmen, aber mit der Besonderheit dass es sich um vier tiefe Stimmen handelt, finden wir den Text unbekannter Herkunft *Arse la fiamma*, musikalisch umgesetzt durch einen atemlosen Rhythmus und durch die fast obligatorischen Synkopen, die die Vertonung des *sospir* – vielleicht das meist gebrauchte Wort der gesamten Madrigalproduktion des 16. Jahrhunderts – erfordert. Dann, für fünf Stimmen, finden wir wieder Petrarca und seine *Trionfi*, ein dichterisches Werk in dem Profanes und Sakrales miteinander verschmelzen, und in dem die Bedeutung des Wortes „Triumph“ ständig wechselt, denn in dem *O fugace dolcezza* handelt es sich nicht, wie in dem Titel des Kapitels, um den Triumph der Liebe sondern des Todes, der das Bild von Laura verschwinden tat

und nur die Erinnerung an ihre flüchtige Sanftheit hinterließ.

Diese Sammlung aus dem Jahre 1587 enthielt eine Widmung vom 15. April, die an den Arzt Thomas Mermann gerichtet war. Dieser noch junge Mann mit vielfachen Kompetenzen – Philosoph, Jurist, Arzt, Belletristik- und Musikfreund – war 1580 als persönlicher Arzt von Wilhelm V. an den bayerischen Hof gelangt. Bloß etwa dreißig Jahre alt, wurde er rasch auch zu seinem Berater und, als solcher, mit verschiedenen diplomatischen Missionen beauftragt, da er die politisch-religiösen Ansichten des Herrschers teilte. Der herzliche Ton der Widmung deutet an, dass Lasso um Mermanns Freundschaft bat; eine Bitte, die scheinbar in Erfüllung ging, glaubt man einem Brief von Regina Lasso (damals Witwe), welcher Dr. Mermann als einen Mann darstellt, „den mein seliger Gatte mehr als jeden anderen am Hofe Eurer Exzellenz gemocht hat“. Diese Freundschaft scheint auf Gegenseitigkeit beruht zu haben, denn Mermann sollte Lasso pflegen als dieser (etwa um 1590, wie es scheint) Opfer eines Gehirnschlags wurde, den Regina als eine Art *raptus* beschreibt (der berühmte französische Musikwissenschaftler André Pirro spricht über eine Äußerung der *melancholia hypocondriaca*,

aber er folgert daraus eine Störung seines Verstandes, was absolut nicht erwiesen ist: wir würden zurzeit eher von Depression sprechen). In Anbetracht der damaligen medizinischen Kenntnisse ist es etwas schwer zu glauben, doch Lasso soll dank der Medikation von Mermann gesund davongekommen sein, und auf jeden Fall all seine schöpferische Kraft wiedergefunden haben. Es genügt in der Tat die Publikationen hervorzuheben, die von 1590 bis 1594, seinem Todesjahr, gehen: womöglich seine letzte Liedersammlung (1590), sicherlich seine letzte Motettensammlung voller Meisterwerke *Cantiones sacrae 6 vocum* von 1594, die berühmte Gruppe geistlicher Madrigale *Lagrima di S. Pietro* welche 1595 postum erschienen, und wahrscheinlich ein großer Teil der Motetten, die sich in den zwei Sammlungen befinden, welche 1597 beziehungsweise 1601 von seinen beiden Söhnen Ferdinand und Rudolf veröffentlicht wurden und in welchen diese beiden Komponisten ihre Werke mit denen ihres Vaters zusammenlegen.

Jedenfalls kann dieser schwere gesundheitliche Zwischenfall in ihm nur eine gewisse Lebensmüdigkeit verursacht haben – dies spiegelt sich in der Reihe der handgeschrieben gebliebenen *Nunc dimittis* wider, das heißt dem Lobgesang des alten Simeons im Lukas-

evangelium, der den Herrn bittet seinen Lebenslauf zu verkürzen – und seine geistlichen Beschäftigungen gestärkt haben. Im Jahre 1588 erscheinen bei Adam Berg die *Teutsche Psalmen: Geistliche Psalmen mit 3 stimmen... durch Orlandum de Lasso... und seinen Sohn Rudolphum*. Es handelt sich also, was den Text anbelangt, um eine deutsche Übersetzung der Psalmen Davids, wie sie Clément Marot im Französischen für die fünfzig ersten Psalmen unternommen hatte, eine Arbeit, die von anderen Dichtern fortgesetzt wurde, worunter der bekannteste Théodore de Bèze ist, der das Projekt für die weiteren hundert Psalmen nach dem Tode Marots zu Ende brachte; und bei der Musik, um eine Zusammenarbeit Lassos mit seinem Sohn Rudolf. Eine weitere Ähnlichkeit mit der französischen Praxis: Unter den Komponisten (und sie sind zahlreich), die die Psalmen vertont haben, benutzen die meisten die ursprüngliche Melodie, eine recht einfache Monodie, als Grundlage (*Cantus firmus*) auf der sich eine mehr oder weniger komplexe Polyphonie entfaltet, ohne – entsprechend der allgemeingültigen Praxis der Zeit – den Autor des Textes oder die Melodie, die als bekannt galt, zu nennen. Im Falle dieser *Geistliche Psalmen* handelt es sich nun aber um ein und denselben Autoren, Caspar Ulenberg, ein Protestant der sich zum Katholizismus bekehrt hatte und



Priester geworden war, in dem Bestreben die Empfehlungen der Gegenreformation anzuwenden. Möglicherweise kam der Auftrag des Werkes von Wilhelm V., doch wahrscheinlich beschloss Lasso selbst einen seiner beiden Komponistensöhne daran zu beteiligen; und für uns Leser und Zuhörer dieser kurzen dreistimmigen Stücke ist es recht schwierig zu erkennen, was von dem einen oder dem anderen stammt.

Aus dieser Periode stammt vermutlich die fünfstimmige Motette *Memento peccati tui*, die Ferdinand Lasso, Rudolfs älterer Bruder, in dem 1597 veröffentlichten Motettenband plziert, in dem er seine eigenen Werke mit denen seines Vaters abwechselnd aufeinanderfolgen lässt (um das Gleichgewicht mit den *Teutsche Psalmen* seines jüngeren Bruders wiederherzustellen?). Noch einmal wählt Lasso die emblematische Tonart *E* um folgende strenge Warnung auszusprechen, „Erinnere dich an deine Schuld... Erwinnere dich an den Tod...“, in der sich die höchste Stimme in dem engen Raum des Hexachords *E-C* bewegt, mit seltenen Überschreitungen auf dem *D*, bis dass das Wort „*miser cordia*“ erscheint, welches die Melodie endlich eine Oktave höher steigen lässt und der Hoffnung Tür und Tor öffnet.

Ein genaueres Datum kann für *Von Gott wil ich nit lassen* gegeben werden, das 1590 bei Adam Berg in der letzten Liedersammlung veröffentlicht wurde. Dieses *Newe Teutsche Gesäng mit 6 Stimmen* vereint das Profane, die Moral und das Geistliche, aber hauptsächlich das Geistliche. Das große Stück in drei Teilen, mit dem die Sammlung endet, beruht auf einem langen Gedicht des protestantischen Dichters Ludwig Helmbold (dem J. S. Bach einige Kantatentexte entlehnt hat), von dem Lasso die drei ersten Strophen vertont hat. Es handelt sich hier ebenfalls – wie in der Psalmenauswahl der *Teutsche Psalmen* – um das Vertrauen in Gott inmitten der Heimsuchungen. Im ersten Teil wird dieser Glaubensakt durch eine etwas nüchterne, choralartige Melodielinie und einen Marschrhythmus zum Ausdruck gebracht, der plötzlich auf dem Wort „wöll“ (welches den Begriff der Freiheit impliziert) abbricht, mit einer Entfaltung von Vokalisen verstreut in den sechs Stimmen. Der zweite Teil greift nur den Marschrhythmus wieder auf, während der letzte Teil eine Art Synthese zwischen diesen beiden Schreibprinzipien schafft.

Auf dem Vorsatzblatt einer Motetten-sammlung von Lasso, die in der Münchener Staatsbibliothek aufbewahrt ist, steht ein handschriftlicher Vermerk: „1594 den 14. Juni

stilo novo starb orlando di lasso zu München“, und dieses Datum erscheint ebenfalls in einem Register des bayerischen Rechnungshofes: „bis 14. Juni A° 94“: Lasso wurde bis zu seinem genauen Todestag bezahlt, obwohl er auf einer Liste der Personen stand, die „entlassen“ werden sollten. Eine schreckliche Entscheidung, der Lasso glücklicherweise durch seinen Tod entkam und die höchstwahrscheinlich der junge Maximilian traf, der älteste Sohn von Wilhelm V., dem dieser einen großen Teil seiner Verantwortungen übertragen hatte, im besonderen die Sanierung der Finanzen des bayerischen Staates. Lasso wurde auf dem Friedhof der Franziskanerkirche beerdigt; der Grabstein wurde im folgenden Jahr durch eine Stele ergänzt, die sich aus zwei übereinanderliegenden Basreliefs zusammensetzte. Der untere Teil stellt Lassos Familie perspektivisch in zwei Reihen von Personen dar (Männer auf einer Seite, Frauen auf der anderen) – achtzehn Personen insgesamt, kniend und mit gefalteten Händen; an der Spitze der linken Reihe befindet sich der Verstorbene selbst. Im oberen Teil ist eine klassische „Grablegung“ sichtbar, umrahmt auf jeder Seite von dem berühmten lateinischen Epitaph in daktylischen Hexametern, welches es ermöglichte das Geheimnis seines Geburtsdatums aufzuklären. Wir werden nicht mehr über die Umstände seines Todes

erfahren, außer dass dieser eintraf als Lasso im vollen Besitz seiner schöpferischen Kräfte war, wovon das Werk zeugt mit dem diese musikalische Biografie endet. *Musica Dei donum optimi* kann als emotionaler Höhepunkt in dieser allerletzten Motettensammlung bezeichnet werden, die noch im Jahr seines Todes in Graz bei einem neuen Verleger erschien – wie bereits erwähnt war Lasso fünf Jahre zuvor in Graz gewesen. Die literarische Grundlage des Werks ist ein anonymes Gedicht, welches die Kräfte der Musik gemäß gewissen Stereotypen rühmt – wie dem wilde Tiere zu besänftigen – und an dem schon acht Komponisten Interesse gezeigt hatten. Lasso hat es als dreiteilige Komposition konzipiert, die anhand eines Motivs strukturiert ist, das am Anfang eines jeden Teils zurückkehrt; ein sanft wogendes, wunderbar einschmeichelndes Motiv für welches man, trotz seiner Banalisierung, das Adjektiv „erhaben“ wagen würde und welches das gesamte Stück mit seiner bewundernswerten Ruhe erfüllt. Lasso wird sterben, er weiß es und geht beruhigt fort während er eine Dankbarkeitshymne an die Musik erhebt – man möge an den Beethoven des Fünftehnten Quartetts und sein „Dankgesang an die Gottheit“ denken.

Annie COEURDEVEY

Übersetzung : Barbara BONG

ROLAND DE LASSUS

(Mons, ca. 1531 – Munich, 1594)

Biographie musicale vol. IV : La vieillesse

1 **Al gran Guglielmo nostro**
d'ogni bontad' esempio,
e d'ogni virtù tempio,
degnò d'immortal penna e eterno inchiostro,
concedi che sprezzand' il tempo avaro
de l'immortalità sen viva 'l paro.

À notre grand Guillaume,
exemple de toute bonté
et temple de toutes vertus,
digne d'être immortalisé par la plume, et d'une encre éternelle :
accorde-nous que le temps avare doit être méprisé
s'il n'atteint pas la hauteur de l'immortalité.

2 **Kyrie** eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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

3 **Gloria** in excelsis Deo,
Et in terra pax hominibus bone voluntatis.
Laudamus te.
Benedicimus te.
Adoramus te.
Glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex celestis,
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.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux
Paix sur terre aux hommes de bonne volonté.
Nous te louons.
Nous te bénissons.
Nous t'adorons.
Nous te glorifions.
Nous te rendons grâce
pour ton immense gloire.
Seigneur Dieu, roi du ciel,
Dieu le Père tout puissant.
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu,
le 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 es assis à la droite du Père,
prends pitié de nous
Car toi seul es Saint
Toi seul es Seigneur
Toi seul es le très haut, Jésus Christ,
Avec le Saint Esprit, dans la gloire
de Dieu le Père. Amen.

To our great William,
the example of all goodness and temple of all the
virtues, worthy to be immortalised by the pen and
by an everlasting ink: grant us that greedy time may
be despised if he does not attain the greatness of
immortality.

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

Glory to God in the highest,
And on earth peace to men of goodwill.
We praise You.
We bless You.
We adore You.
We glorify You.
We give You thanks for
Your great glory.
Lord God, Heavenly King,
Almighty God and Father,
Lord Jesus Christ, only Son of the Father;
Lord God, Lamb of God, Son of the Father:
You take away the sins of the world;
have mercy on us.
You take away the sins of the world;
receive our prayer;
You sit at the right hand of the Father; have mercy
on us.
For You alone are Holy,
You alone are the Lord,
You alone are the Most High, Jesus Christ,
With the Holy Spirit, in the glory of God the Father.
Amen.

Aan onze grote Willem,
voorbeeld van goedheid en tempel van alle deugden,
waardig onsterfelijke te zijn door de pen en met
eeuwige inkt: sta ons toe dat de getelde tijd veracht
moet worden als hij niet de onsterfelijke hoogte bereikt.

Heer, ontferm U over ons
Christus, ontferm U over ons
Heer, ontferm u over ons.

Ere aan God in den hoge
En vrede op aarde aan de mensen van welbehagen
Wij loven U.
Wij prijzen
en aanbidden U.
Wij verheerlijken U.
En zeggen U dank voor Uw grote heerlijkheid.
Heer God, hemelse Koning,
almachtige God en Vader.
Heer, Jezus Christus,
eniggeboren Zoon van de Vader.
Heer God, Lam Gods, Zoon van de Vader
U neemt de zonden der wereld weg;
ontferm u over ons.
U neemt de zonden der wereld weg;
aanvaard ons gebed.
U zit aan de rechterhand van de Vader;
ontferm U over ons.
Want U alleen is de Heilige
U alleen is de Heer
U alleen is de Allerhoogste, Jezus Christus
Met de Heilige Geest in de heerlijkheid
van God de Vader. Amen.

An unseren großen Wilhelm, Beispiel aller Güte und
Tempel aller Tugenden, würdig verewigt zu werden
durch die Feder, und mit einer ewigen Tinte: gewähre
uns dass die geizige Zeit verachtet werden muss wenn
sie nicht die Größe der Unsterblichkeit erreicht.

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

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

4 **Credo** in unum Deum,
Patrem omnipotentem factorem celi et terre,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum, Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
Et ex Patre natum,
ante omnia secula,
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 celis.
Et incarnatus est
de Spiritu sancto,
ex Maria Virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis,
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est,
Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas,
Et ascendit in celum,
sedet ad dexteram Patris,
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum sanctum Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit,
Qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur
qui locutus est per Prophetas,
Et unam sanctam, catholicam
et apostolicam ecclesiam,
Confiteor unum baptisma,
in remissionem peccatorum,
Et expecto resurrectionem mortuorum,
Et vitam venturi seculi, Amen.

Je crois en un seul Dieu,
Le Père tout-puissant, créateur du ciel et
de la terre, de l'univers visible et invisible.
Je crois en un seul Seigneur Jésus-Christ,
Fils unique de Dieu, né du Père avant tous
les siècles.
Dieu né de Dieu,
Lumière née de la lumière,
Vrai Dieu né du vrai Dieu,
Engendré non pas créé.
De même nature que le Père et par qui
tout a été fait.
Qui pour nous les hommes et pour notre
salut descendit du ciel.
Il a pris chair de la vierge Marie sous
l'action du Saint-Esprit et s'est fait
homme.
Crucifié aussi pour nous, sous Ponce
Pilate, il souffrit sa passion et fut mis au
tombeau.
Et il ressuscita le troisième jour,
conformément aux Écritures.
Il est monté aux cieux et siège à la droite
du Père.
De là, il reviendra dans la gloire pour
juger les vivants et les morts ;
Et son règne n'aura pas de fin.
Et au Saint-Esprit qui est Seigneur et
donne la vie, qui procède du Père et
du Fils,
Qui avec le Père et le Fils est même
adoré et glorifié,
Qui a parlé par les prophètes.
Et dans l'Église une, sainte, catholique et
apostolique.
Je confesse un seul baptême pour la
rémission des péchés.
Et j'attends la résurrection des morts, et la
vie du monde à venir.
Amen.

I believe in one God,
the Father, the Almighty, maker of heaven
and earth.
Of all that is seen and unseen.
I believe in one Lord Jesus Christ,
the only Son of God,
eternally begotten of the Father.
God from God, Light from Light,
True God from true God.
Begotten, not made; of one being with the
Father;
through Him all things were made.
For us men,
and for our salvation,
He came down from heaven.
By the power of the Holy Spirit He became
incarnate
from the Virgin Mary and was made man.
For our sake He was crucified under Pontius
Pilate,
He suffered death and was buried.
On the third day He rose again
in accordance with the Scriptures;
He ascended into heaven,
and is seated at the right hand of the Father.
And He shall come again in glory
to judge both the living and the dead, and His
kingdom shall have no end.
And I believe in the Holy Spirit, the Lord and
giver of life,
who proceeds from the Father and the son,
who with the Father and the Son
together is worshipped and glorified,
who spoke by the prophets.
And I believe in one Holy Catholic
and Apostolic Church.
I acknowledge one baptism
for the forgiveness of sins,
and I look for the resurrection of the dead,
And the life of the world to come. Amen.

Ik geloof in één God, de Vader de
Almachtige, schepper van hemel en
aarde.
Van al wat zichtbaar en onzichtbaar is.
Ik geloof in één Heer, Jezus Christus,
De eniggeboren zoon van God,
Voor alle tijden geboren uit de Vader
God uit God, Licht uit licht,
Ware God uit de ware God.
Geboren, niet geschapen,
Één in wezen met de Vader en door wie
alles geschapen is.
Hij is voor ons mensen en omwille van
ons heil
Uit de hemel nedergedaald.
Hij heeft het vlees aangenomen
door de Heilige Geest
Uit de maagd Maria en is mens geworden.
Hij werd voor ons gekruisigd,
Hij heeft geleden onder Pontius Pilatus,
En is begraven.
Hij is verrezen op de derde dag volgens
de schriftten;
Hij is ten hemel opgevaren,
En zit aan de rechterhand van de Vader,
En Hij zal wederkomen in heerlijkheid om te
oordelen over de levenden en de doden.
Zijn Koninkrijk zal geen einde kennen.
Ik geloof in de Heilige Geest, de Heer die
het leven geeft,
Die voortkomt uit de Vader en de Zoon
Die met de Vader en de Zoon tezamen
wordt aanbeden en verheerlijkt, die
gesproken heeft door de profeten.
Ik geloof in de ene, heilige, katholieke en
apostolische Kerk.
Ik belijd één doopsel tot vergeving van
de zonden.
Ik verwacht de opstanding van de doden
en het leven van het komende Rijk. Amen.

Ich glaube 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.
Er hat Fleisch angenommen durch
den Heiligen Geist von der Jungfrau
Maria und ist Mensch geworden.
Er wurde für uns gekreuzigt unter
Pontius Pilatus, hat gelitten und ist
begraben worden, ist am dritten
Tage auferstanden nach der Schrift
und aufgeföhren 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.
Ich glaube 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.
Ich bekenne die eine Taufe zur
Vergebung der Sünden.
Ich erwarte die Auferstehung
der Toten und das Leben in der
kommenden Welt. Amen.

5 **Sanctus**, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth:
Pleni sunt celi et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Saint, saint, saint le Seigneur,
Dieu de l'univers :
Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.

6 **Benedictus** qui venit in nomine Domini:
Osanna in excelsis.

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

7 **Agnus Dei** qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde, prends pitié de nous.

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.

8 **Dixit Joseph** undecim fratribus suis : ego sum Joseph, quem vendidistis in Aegyptum: adhuc vivit pater noster senior, de quo dixeratis mihi? Ite, adducite eum ad me, ut possit vivere.

Joseph dit alors à ses onze frères : « C'est moi, Joseph, celui que vous avez vendu en Égypte. Vous m'aviez parlé de notre vieux père : est-il toujours en vie ? Allez et ramenez-le vers moi, pour qu'il puisse vivre ».

2a pars : Nuntiaverunt Jacob dicentes: Joseph filius tuus vivit, et ipse dominatur in tota terra Aegypti. Quo audito revixit spiritus ejus, et dixit : Sufficit mihi : vadam et videbo eum, antequam moriar.

Ils apportèrent la nouvelle à Jacob, en lui disant : « Ton fils Joseph est en vie, et il commande en personne à tout le pays d'Égypte. » Ayant entendu cela, le souffle de vie revint en lui, et il dit : « Je suis comblé, mettons-nous en marche et je vais le voir avant de mourir. »

(d'après Genèse, 45:3, 4, 13, 26, 28)

9 **Alleluia. Vidimus stellam** ejus in oriente, et venimus cum muneribus adorare Dominum.

Alleluia, Nous avons vu l'étoile brillant à l'orient, et nous sommes venus avec nos présents pour adorer le Seigneur.

10 **Tutto lo dì mi dici** : canta, canta!
Non vedi ca non posso refiatare!
A che tanto cantare ?
Voria che mi dicessi : sona, sona,
Non le campane a nona,
Ma so cimbalò tuo.
O se campo, riro rorirogne,
S'io t'haggio sott'a 'st'ogne.

Toute la journée tu me le dis : chante, chante !
Tu ne vois pas que je n'ai pas le temps de respirer !
À quoi sert de chanter autant ?
Je voudrais que tu me dises : joue, joue,
non pas des cloches pour sonner none, mais de ta petite cymbale à toi.
Oh, si je survis, riro rorirogne,
si seulement je t'avais sous la main !

Holy, holy, holy Lord,
God of power and might;
Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest.

Heilig, heilig, heilig de Heer,
de God der hemelse machten;
Hemel en aarde zijn vol van Uw heerlijkheid.
Hosanna in den hoge

Heilig, heilig, heilig Gott,
Herr aller Mächte und Gewalten.
Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.

Blessed is He who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

Gezegend is Hij die komt in de naam van de Heer.
Hosanna in den hoge.

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

Lamb of God, you take away the sins of the world;
have mercy on us.
Lamb of God, you take away the sins of the world;
have mercy on us.
Lamb of God, you take away the sins of the world;
grant us peace.

Lam Gods, U neemt de zonden der wereld weg;
ontferm U over ons.
Lam Gods, U neemt de zonden der wereld weg,
ontferm U over ons.
Lam Gods, U neemt de zonden der wereld weg, geef
ons de vrede.

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

Joseph said to his eleven brothers: "I am Joseph
whom you sold into Egypt. You spoke to me of our
father: is he still alive? Go, and bring him to me, that
he may live."

Jozef zei toen tegen zijn elf broers: "Ik ben het, Jozef die
u in Egypte verkocht hebt. U hebt mij over onze oude
vader gesproken: leeft hij nog steeds? Ga heen en
breng hem naar mij terug, opdat hij kan leven".

Da sagte Joseph zu seinen elf Brüdern: „Ich bin's,
Joseph, derjenige den ihr in Ägypten verkauft habt. Ihr
hattet mir von unserem alten Vater erzählt: Ist er noch
am Leben? Geht und bringt ihn zu mir zurück, damit
er leben kann.“

They brought the news to Jacob, saying: "Your son
Joseph is alive and commands over all Egypt."
Hearing this his spirit revived and he said: "It is enough:
let us set off and I will go and see him before I die."

Ze brachten het nieuws naar Jacob en zeiden:
"Je zoon Jozef leeft en hij heerst persoonlijk over
heel Egypte". Toen hij dat gehoord had, kwam
de levensadem terug in hem en hij zei: "Ik ben
overgelukkig, laten we gaan en ik zal hem zien voordat
ik sterf".

Sie überbrachten Jakob die Nachricht, indem sie
ihm sagten: „Dein Sohn Joseph ist am Leben und er
befiehlt in Person über ganz Ägypten.“ Als er das hörte,
kehrte der Lebensatem in ihn zurück und er sagte: „Ich
bin überglücklich, lasst uns aufbrechen und ich werde
ihn sehen bevor ich sterbe.“

Alleluia, We have seen his star in the east and are
come with our gifts to worship the Lord.

Halleluja. We hebben de schitterende ster in het oosten
gezien en we zijn met onze geschenken gekomen om
de Heer te aanbidden.

Halleluja. Wir haben den Stern gesehen, leuchtend
im Orient und wir sind gekommen mit unseren
Geschenken um den Herrn anzubeten.

All day long you said to me: sing, sing! Do you not
see that I have no time to breathe? Why should I sing
so much? I would rather you said to me: play, play,
not play the bells to sound the nones, but your own
cymbal. Oh, if I live, riro rorirogne, if only I could hold
you in my hands!

De hele dag zeg ik tegen mezelf: zing, zing! Zie je niet
dat ik geen tijd heb om adem te halen! Ik zou willen
dat je tegen me zei: "speel, speel, niet de klokken om
de none te luiden, maar je klein bekken. Oh, als ik
overleef riro rorirogne, als ik je alleen maar onder mijn
vingers kon voelen!

Den ganzen Tag sagst du zu mir: spiel, spiel! Siehst
du nicht, dass ich keine Zeit habe zu atmen! Was ich
wöllte, dass du mir sagst, ist: läute, läute, nicht die
Glocken um Non zu läuten, aber deine kleine Becken.
Oh, wenn ich überlebe, riro rorirogne, wenn ich dich
nur in meinen Fingern hielte!

Helas j'ay sans mercy

Le soucy et la pensée,
 Helas j'ay sans mercy
 La pensée et le soucy.
 Quand la saison verdoye
 Et produit toutes fleurs,
 On prend plaisir et joye
 De choisir les couleurs
 Et de cueillir aussi
 La fleur plus avancée.
 Mais moy j'ay sans mercy
 Le soucy et la pensée,
 Mais moy j'ay sans mercy
 La pensée et le soucy.
 L'un pour sa fleur d'élite
 La rose veut choisir,
 L'autre a la marguerite
 Plus propre à son désir.
 C'est cette fleur sans si
 Qui est tant pourchassée,
 Mais moy j'ay sans mercy
 Le soucy et la pensée,
 Mais moy j'ay sans mercy
 La pensée et le soucy.

2e partie. L'un en la violette
 Prend delectation,
 Et l'autre en sa Janette
 Met son affection.
 Entre autres celle-cy
 N'est jamais délaissée,
 Mais moy j'ay sans mercy
 Le soucy et la pensée,
 Mais moy j'ay sans mercy
 La pensée et le soucy.
 Par-dessus toute plante
 Le lis a belle fleur ;
 De vertu excellente,
 C'est la [celle-là] passe valeur.
 Elle est du ciel icy
 À un seul adressée,
 Mais moy j'ay sans mercy
 Le soucy et la pensée,

Hélas, j'ai sans pitié
 Le souci et la pensée,
 Hélas j'ai sans pitié
 La pensée et le souci.
 Quand la saison verdoie
 Et produit toutes fleurs,
 On prend plaisir et joie
 À choisir les couleurs
 Et à cueillir aussi
 La fleur la plus épanouie.
 Mais moi j'ay sans pitié
 Le souci et la pensée,
 Mais moi j'ai sans pitié
 La pensée et le souci.
 L'un veut choisir la rose
 Comme fleur d'élection,
 L'autre trouve la marguerite
 Plus conforme à son désir.
 C'est cette fleur sans pareille
 Qui est tant recherchée,
 Mais moi j'ay sans pitié
 Le souci et la pensée,
 Mais moi j'ai sans pitié
 La pensée et le souci.

L'un se délecte
 De la violette,
 L'autre, c'est en sa Jeannette
 Qu'il met son affection.
 Parmi les autres, celle-ci
 N'est jamais délaissée,
 Mais moi j'ai sans pitié
 Le souci et la pensée
 Mais moi j'ai sans pitié
 La pensée et le souci.
 Par-dessus toutes les plantes
 Le lys possède la plus belle fleur ;
 De vertu excellente,
 Celle-là dépasse en valeur les autres.
 Elle est ici adressée
 Par le ciel à un seul,
 Mais moi j'ai sans pitié
 Le souci et la pensée,

Alas, I have without respite
Care and thought,
Alas, I have without respite
Thought and care.
When the season grows green
And produces all the flowers
It is a pleasure and a joy
To choose the colours
And to pick the flower
That has opened most fully.
But I have without respite
Care and thought,
But I have without respite
Thought and care.
One person may choose the rose
As his favourite flower,
Another finds the daisy
More to his liking.
It is this flower beyond compare
That is so sought after,
But I have without respite
Care and thought,
But I have without respite
Thought and care.

One finds pleasure in the violet
And another places his affection
in his Jeannette.
Amongst the others, she is never
neglected,
But I have without respite
Care and thought,
But I have without respite
Thought and care.
Above all other plants the lily has
the most beautiful flower,
Excelling in virtue and surpassing
all others in worth.
It is addressed here by heaven to
one alone,
But I have without respite
Care and thought,

Helaas, zonder genade heb ik
slechts de zorg en de gedachte,
Helaas, zonder genade heb ik
slechts
De gedachte en de zorg
Wanneer het seizoen groen wordt
en alle bloemen tooit
Heb je plezier en vreugde om de
kleuren te kiezen en ook om de
meest ontloken bloem te plukken.
Maar zonder genade heb ik slechts
De zorg en de gedachte
Maar zonder genade heb ik slechts
de gedachte en de zorg.
De één wil een roos kiezen als zijn
uitverkoren bloem
De ander vindt een margriet
beantwoorden aan zijn wens;
Die bloem zonder weerga is zo
gezocht,
Maar ik heb zonder genade slechts
De zorg en de gedachte
Maar ik heb zonder genade slechts
de gedachte en de zorg.

De één is dol op het viooltje
De ander legt in zijn Janneke al
zijn liefde
Deze bloem is onder alle andere,
nooit verwaarloosd.
Maar ik heb zonder genade slechts
de zorg en de gedachte
Maar ik heb zonder genade slechts
de gedachte en de zorg;
De lelie heeft van alle planten de
allermooiste bloem.
Van alle uitstekende deugden
overtreft deze alle andere.
Zij wordt hier vanuit de hemel aan
een enkele geadresseerd.
Maar ik heb zonder genade slechts
De zorg en de gedachte

Leider habe ich ohne Erbarmen
Die Sorge und der Gedanken,
Leider habe ich ohne Erbarmen
Der Gedanken und die Sorge.
Wenn die Jahreszeit grünt
Und allerlei Blumen hervorbringt,
Findet man Spaß und Freude
An der Auswahl der Farben
Und auch am Pflücken
Der meist entfaltenen Blume.
Doch ich habe ohne Erbarmen
Die Sorge und der Gedanken,
Doch ich habe ohne Erbarmen
Der Gedanke und die Sorge.
Der eine will die Rose
Zur auserwählten Blume ernennen.
Der andere findet die Margerite
Seinem Wunsche gemäß.
Es ist diese Blume ohnegleichen
Die dermaßen begehrt ist,
Doch ich habe ohne Erbarmen
Die Sorge und der Gedanken,
Doch ich habe ohne Erbarmen
Der Gedanken und die Sorge.

Der eine erfreut sich
Am Veilchen,
Der andere schenkt seiner Narzisse
seine Zuneigung.
Unter den anderen wird diese
Nie vernachlässigt,
Doch ich habe ohne Erbarmen
Die Sorge und der Gedanken,
Doch ich habe ohne Erbarmen
Der Gedanken und die Sorge.
Von allen Pflanzen
Besitzt die Lilie die schönste Blüte;
Von hervorragender Wirksamkeit,
Übertrifft sie die anderen an Wert.
Sie ist hier gesandt
Vom Himmel an einen einzigen,
Doch ich habe ohne Erbarmen
Die Sorge und der Gedanken,

Mais moy j'ay sans mercy
La pensée et le soucy.

Mais moi j'ai sans pitié
La pensée et le souci.

[N.B. : Double sens : les termes affectifs (pensée, souci) sont aussi des noms de fleurs.]

12 **De l'eterne tue** sante alme faville
Tal foco in me, sommo Signor, s'accende
Che pur non dentro l'alm' accesa rende,
Ma fuori ancor convien, ch'ard' e sfaville.

E tanto l'hore mie liete, e tranquille,
Fa questo ardor, mentre mi strugge, e incende,
Che di lui bramo, ovunque il sol risplende,
Poter l'alm' infiammar a mille a mille.

Per questo alti misteri, occulti sensi
Vorrei scoprire de le sacrate carte
Con affetto, e con stil purgat' e mondo.

Tu, che le gratie, almo Signor, dispensi,
Giungi a sì bel desio l'ingegno e l'arte,
Per ch'arda meco del tuo amor' il mondo.

Gabriele Fiamma, Rime spirituali

13 **Tragico tecti** symmatae, coelites,
hominum generi damus inferias,
fataque populis ultima passis
canimus tristi carmine naenias.

Haec loca, quondam pingua frugibus,
gelida, circum fronde virebant ;
vernebat humus candida liliis
spirante per haec rura Favonio.

2a pars : Hic belligeras alta per urbes
steterant celsis moenia pinnis,
hic sparsa crocis atria regum
et toris mollibus aulae.

De tes saintes étincelles, éternelles et toutes-puissantes, un feu s'élève en moi, Seigneur très haut, un feu tel qu'il n'enflamme pas seulement mon âme en profondeur, mais atteint aussi le dehors qu'il brûle et fait étinceler.

Et cette ardeur rend mes heures tellement heureuses et paisibles tandis qu'elle me consume et enflamme, qu'elle me fait désirer ardemment que partout où respandit le soleil elle embrase l'âme au plus haut degré.

Pour cette raison, je voudrais découvrir les mystères profonds, le sens caché de la parole sainte avec mon cœur, et dans un style pur et sans souillure.

Toi qui répands les grâces, puissant Seigneur, joins à un si beau désir la pensée et l'art, pour qu'avec moi le monde brûle de ton amour.

C'est revêtus de la robe de tragédie que nous, les célestes, offrons un sacrifice à la race des hommes, chantant sur le mode funèbre les nénies pour ces populations qui ont subi leur ultime destinée.

Ces lieux glacés, autrefois débordants des biens de la terre, étaient alors verdoyants, entourés de frondaisons ; le sol fleurissait de lys candides tandis que le zéphyr répandait son souffle sur ces campagnes.

Ici, dans les villes en guerre se dressaient de hauts remparts avec leurs créneaux altiers, ici les demeures des rois étaient jonchées de crocus et les cours de coussins moelleux.

But I have without respite
Thought and care.

[N.B.: The words *pensée* (thought) and *souci* (care) have double meanings as they are also names of flowers: pansy and marigold.]

From your blessed souls, eternal and all-powerful,
such a fire is kindled in me, Lord most holy, that it not
only ignites my soul within me but outside too causes it
to burn and blaze.

And so much does this ardour make my hours happy
and serene, while it torments and burns me, that I long
for it, wherever the sun shines, to be able to inflame my
soul a thousand thousand times.

For this reason I would like to discover the lofty
mysteries and the hidden meanings of the sacred
writings with love and with a style purified and
cleansed.

You, Lord most high, source of all grace, add to my
beautiful desire intelligence and art so that with me
the world may burn with your love.

Clad with long cloaks of mourning we, the gods, offer
a sacrifice to the human race below, singing in doleful
tones a funeral dirge for those peoples that have
undergone their final fate.

These frozen places were once overflowing with the
fruits of the earth, green with foliage on every side; the
earth blossomed with white lilies while the west wind
breathed gently on the countryside.

Here in the towns, now war-torn, tall ramparts
once rose with lofty pinnacles; here the domains of
kings were once scattered with crocuses and the
courtyards with soft cushions.

Maar ik heb zonder genade slechts de
gedachte en de zorg.

[N.B.: Dubbele betekenis: de termen
"pensée et souci" (gedachte en zorg) zijn
ook de namen van twee bloemen: het
viooltje en de goudsbloem.]

Van je heilige, eeuwige en machtige vonken stijgt
een vuur in mij omhoog, Heer, heel hoog; een vuur zo
sterk dat hij niet alleen mijn ziel tot in het diepste doet
ontvlammen, maar ook de buitenwereld raakt en doet
branden en schitteren.

En deze gloed maakt mijn uren zo gelukkig en vredig
terwijl ze in mij opbrandt en ontsteekt en mij vurig doet
verlangen dat overal waar de zon schijnt, zij de ziel tot
de hoogste graad doet ontvlammen.

Om die reden zou ik de diepe mysteries, da verborgen
betekenis van het heilige woord met mijn hart willen
ontdekken, en in een pure stijl zonder bezoedelingen.

Jij die de gratie verspreidt, machtige Heer, voeg aan
een zo mooie wens de gedachte en de kunst toe,
opdat de wereld met mij van jouw liefde brandt.

In ons tragediekleed gehuld brengen wij, de celestials,
een offer aan het ras van de mensen, terwijl we bij wijze
van grafrede, de lijkzangen zingen voor de bevolkingen
die hun laatste lot hebben ondergaan.

Deze vroeger ijskoude plaatsen, die overlopen van
de goederen van de aarde, waren vroeger groen
en omringd door bomen. Op de aarde bloeiden
prachtige lelies, terwijl de zachte wind zijn adem over
het platteland blies.

Hier in de steden die in oorlog zijn, stonden vroeger
hoge stadsmuren met hun trotse kantelen, hier waren
de woningen van de koningen bezaaid met
krokussen en de hofjes met zachte kussens.

Doch ich habe ohne Erbarmen
Der Gedanken und die Sorge.

[N.B.: Doppeldeutigkeit: Die Gefühlsbegriffe
„pensée“ (Gedanke) und „souci“
(Sorge) sind ebenfalls Blumennamen:
Stiefmütterchen und Ringelblume.]

Aus deinen heiligen, ewig und allmächtigen Funken,
erhebt sich ein Feuer in mir, hoher Herr, ein Feuer das
nicht nur meine Seele zutiefst entflammt, sondern auch
das Äußere erreicht, es brennen und funkeln lässt.

Und diese Inbrunst macht meine Stunden so
glücklich und friedlich während sie mich verzehrt und
entflammt, dass sie mich sehnlichst wünschen lässt,
dass sie überall wo die Sonne strahlt die Seele im
höchsten Maße erglügen lässt.

Aus diesem Grund wölte ich die tiefen Geheimnisse,
den verborgenen Sinn von Gottes Wort mit
meinem Herzen entdecken, und auf eine reine und
unbefleckte Art.

Du der Gnade verbreitet, mächtiger Herr, füge einem
so schönen Wunsch den Geist und die Kunst hinzu,
damit nebst mir die Welt von deiner Liebe brennt.

Das Kleid der Tragödie tragend bringen wir, die
Himmlichen, der Rasse der Menschen ein Opfer dar,
und singen auf finstere Weise die Nänien für diese
Bevölkerungen, die ihr allerletztes Schicksal erfahren
haben.

Diese eisigen Orte, die einst vor Erdgütern strotzten,
waren damals grün und von Laubwerken umgeben;
der Boden war mit unschuldigen Lilien bedeckt,
während der Zephir seinen Hauch über diese Länder
verbreitete.

Hier, in den Städten im Kriegszustand, erhoben sich
hohe Befestigungsmauern mit ihren stolzen Zinnen, hier
waren die Wohnsitze der Könige mit Krokussen übersät
und die Höfe mit weichen Kissen.

Nunc praecipiti turbine rerum
Ambusta, jacent omnia, flammis
luridus agros fumus obumbrat,
cineresque ducum turbinibus incubant.

Viduata gemunt arva colonis,
tellusque suos plorat alumnos,
hominum questus funera Titan
caput horrenti condidit umbra.

14 **Cum essem parvulus**, loquebar ut parvulus, sapiebam ut parvulus, cogitabam ut parvulus ; quando autem factus sum vir, evacuavi quae erant parvuli. Videmus nunc per speculum in enigmate : tunc autem facie ad faciem.

2a pars : Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum. Nunc autem manent, fides, spes, caritas, tria haec: major autem horum est caritas.

(Paul, 1 Corinthiens 13:11-13)

15 **Canzon, la doglia** e'l pianto e ben, che cerchi,
E ch'a gli afflitti porti
Questi santi conforti,
E di, che ne gli affanni il cor s'affina
Con la patientia alta virtù e divina.

16 **Arse la fiamm'** e consumò l'ardore,
Fugge lo spirto e si disfece il core ;
Ma per forza d'amore
A pie de l'apenino, a le chiar' onde
Delia gentil, tra l'amorose fronde
Temendo il foco, ch'a begl'occhi ascese,
L'aria soave di sospir accese.

17 **O fugace dolcezza !** o viver lasso !
Chi tolse si tosto dinanzi,
Senza'l qual non sapea mover un passo ?

À présent, tout est jeté à terre
par le tourbillon des choses,
tout est carbonisé, la fumée assombrit les champs jaunis,
et les cendres des chefs restent suspendues dans les tourbillons.

Privés de leurs cultivateurs, les champs gémissent,
Et la terre pleure ses enfants.
Désespéré de la mort des hommes,
le Titan a voilé sa tête d'une ombre funeste.

Lorsque j'étais petit enfant, je parlais comme un petit enfant, j'avais les connaissances d'un petit enfant, je raisonnais comme un petit enfant ; lorsque je suis devenu homme, j'ai abandonné ce qui était de l'enfant. À présent, nous voyons dans un miroir et de façon obscure ; mais alors, ce sera face à face.

À présent, ma connaissance est limitée ; mais alors, je connaîtrai de la même façon que je suis connu. Mais dès maintenant demeurent ces trois choses, la foi, l'espérance, la charité ; or la plus grande des trois, c'est la charité.

Chanson, c'est ton rôle de te pencher sur la
douleur et les pleurs,
Et qu'aux affligés tu apportes
Ce saint réconfort.
Tu nous dis que c'est dans les épreuves que le cœur s'affermi
Avec l'aide de la patience, haute et divine vertu.

Elle a brûlé, la flamme, et consumé l'ardeur ; l'esprit se déroboe et le cœur défaille. Mais par la force de l'amour, au pied des Apennins, au bord des ondes claires, au travers des amoureux feuillages l'aimable Delia, craignant le feu que ses beaux yeux allumaient, c'est la suave mélodie du soupir qu'elle a allumé.

Ô fugitive douceur ! Ô fatigue de vivre !
Qui t'a aussi promptement dérobée à mes regards, toi sans qui
je ne pouvais faire le moindre pas ?

But now all is thrown to the ground by the tumult of things, all is burnt, smoke darkens the scorched fields and the ashes of the leaders blow about in the whirlwinds.

The fields, bereft of their husbandmen, groan, while Earth weeps for her children. Mourning the deaths of men, the Titan has hidden his head in an ugly cloud.

When I was a child, I spoke as a child, I understood as a child, I thought as a child; but now that I am become a man I have put away childish things. For now we see in a glass, darkly; but then, face to face.

Now I know in part, but then I shall know even as I am known. And now abideth faith, hope and charity, these three; but the greatest of these is charity.

Song, it is good that you seek out sorrow and weeping and that you bring the afflicted these holy comforts, and tell them that through these torments the heart becomes refined by patience, that high and divine virtue.

The flame burned and consumed the ardour, the spirit fled and the heart faltered, but by the power of love, at the foot of the Apennines, by the clear waters, gentle Delia, fearing the fire amongst the amorous foliage which rose up towards her beautiful eyes, lit up the sweet air with her sighing.

O fleeting sweetness! alas for life!
Who took you away so early from me, you without whom I knew not how to take a single step?

Nu is alles door de wervelwind van de dingen kapot op de grond; alles is verbrand, de rook verduistert de gele velden en het as van de chefs blijft hangen in de wervelwind.

Gespeend van hun verbouwers kreunen de akkers, En de aarde betreurt zijn kinderen Uit wanhoop over de dood van de mensen Heeft de Titan zijn hoofd met een treurige schaduw omvloerst.

Toen ik klein was, sprak ik als een klein kind; ik had de kennis van een klein kind; ik redeneerde als een klein kind; toen ik een man ben geworden, heb ik het kindse afgestaan.

Nu zien we elkaar in een spiegel en nogal vaag; maar nu zullen we oog in oog staan.

Nu is mijn kennis beperkt maar dan zal ik op dezelfde manier kennen als ik bekend ben. Maar vanaf nu blijven drie dingen zeker: het geloof, de hoop en de liefdadigheid. En de grootste van de drie is de liefdadigheid.

Lied, het is je rol je te buigen over het leed en de tranen, En je brengt je heilige troost aan allen die verdrietig zijn. Je zegt ons dat het hart gesterkt wordt in het leed en Met de hulp van jouw geduld, hoge en goddelijke deugd.

De vlam heeft gebrand en de hartstocht verbrand; De geest verdwijnt en het hart verzaakt. Maar door de kracht van de liefde, aan de voet van de Apennijnen, aan de oever van het heldere stroompje en doorheen het lieflijke gebladerte, heeft de zachte, lieflijke Delia, die het vuur vreest dat haar mooie ogen doen ontsteken, de zachte melodie van het zuchten aangestoken.

Oh, vluchtige zachtheid, oh, levensmoeheid!
Wie heeft jou zo snel aan mijn blikken onttrokken, jij zonder wie ik niet de minste stap kon zetten?

Jetzt ist alles durch den Trubel der Dinge zu Boden geworfen, alles ist verkohlt, der Rauch verdunkelt die gelben Felder, und die Aschen der Anführer schweben in den Wirbeln der Luft.

Ihrer Landwirte beraubt, stöhnen die Felder, Und die Erde beweint ihre Kinder. Verzweifelt durch den Tod der Menschen, hat der Titan sein Gesicht mit einem dunklen Schatten verhüllt.

Als ich ein kleines Kind war, redete ich wie ein kleines Kind, hatte ich die Kenntnisse eines kleinen Kindes, und urteilte ich wie ein kleines Kind; als ich ein Mann geworden bin, habe ich aufgegeben was kindlich war. Jetzt sehen wir in einen Spiegel und auf unklare Weise; aber dann, wird es von Angesicht zu Angesicht sein.

Jetzt ist mein Wissen begrenzt; aber dann, werde ich kennen gleichwie ich gekannt bin. Aber von jetzt an bleiben diese drei Dinge, der Glaube, die Hoffnung, die Nächstenliebe; nun ist aber von den dreien, die Nächstenliebe die Größte.

Lied, es ist deine Aufgabe dich mit dem Leid und den Tränen zu befassen, Und den Bekümmerten diesen heiligen Trost zu spenden. Du sagst uns dass es in den Prüfungen ist, dass das Herz stärker wird Mit Hilfe der Geduld, hohe und göttliche Tugend.

Sie hat gebrannt, die Flamme, und die Glut verzehrt; der Geist gibt nach und das Herz versagt. Doch durch die Kraft der Liebe, am Fuße der Apennin, am Rande der klaren Wellen, durch die verliebten Blätter hindurch, hat die liebenswürdige Delia, das Feuer fürchtend, welches ihre schönen Augen entzündeten, die liebliche Melodie des Seufzers entfacht.

O flüchtige Sanfttheit! O Lebensmüdigkeit!
Wer hat dich so rasch meinen Blicken entzogen, du, ohne die ich nicht den kleinsten Schritt machen konnte?

Dove se hor, che meco eri pur dianzi ?
Ben e'l viver mortal, che si n'agrada,
Sogno d'infermi e fola di romanzi.

Pétrarque, Triomphe (Trionfi), Triomphe de l'amour, chapitre IV

18 **Urtheil mich Herr** und schaf mich recht/
nimb dich an meiner sachen/
aussfindig sie zumachen/
genn das unheilige geschlecht/
von den verkerten buben/
die lift und falscheit üben/
erlöss mit gnaden deine knecht.

(d'après Psaume 42, Judica me Deus)

19 **Hilff lieber Herr** die heilig frommen/
haben so gänzlich abgenommen/
Es ist hin all aufrichtigkeit/
das auch schir under menschen kinden/
kein trew und glaub mehr ist zu finden/
in dieser fehrlich böser zeit.

(d'après Psaume 11, Salvum me fac, Domine)

20 **Wir haben Herr** mit unsern ohren/
wol sagen hören was unser Väter alter welt/
von dir uns haben offt vermeld/
wie sich vor alters zu getragen/
in ihren tagen/
das du viel wunder hast gethan/
und grosse thaten sehen lan.

(d'après Psaume 43, Deus, auribus nostris audivimus)

21 **Memento peccati tui**, ut doleas,
Memento mortis, ut desinas,
memento divinae justitiae, ut timeas,
memento misericordiae, ne desperes.

Où es-tu maintenant, toi qui pourtant étais devant
mes yeux ? Il est bien vrai que cette vie mortelle où
nous nous complaisons tellement n'est que songe de
malade, fable de roman.

Rends-moi justice, Seigneur, et considère mon droit ;
porte attention à ma cause. Ne me confonds pas
avec la race impie des malfaiteurs qui pratiquent
la ruse et le mensonge ; par ta grâce délivre ton
serviteur.

Cher Seigneur, au secours ! Les pieux fidèles ont
complètement disparu ; il n'y a presque plus de
droiture parmi les enfants des hommes, on ne trouve
plus ni sincérité ni foi en cette dangereuse époque
des cours.

Seigneur, nous avons bien entendu, de nos propres
oreilles, ce que nos pères des temps anciens nous ont
souvent raconté de toi, ce qui s'est produit autrefois
et de leur vivant, toutes les merveilles que tu as
accomplies et les grandes choses que nous avons
pu voir.

Souviens-toi de ta faute, afin que tu t'en affliges,
souviens-toi de la mort, afin que tu renonces,
souviens-toi de la justice divine, afin que tu la craignes,
souviens-toi de la miséricorde, pour ne pas désespérer.

Where are you now, who were with me before?
It is true that the mortal life which we enjoy is merely
the dream of the sick and the folly of fiction.

Judge me, Lord, and plead my cause, take
notice of my affairs;
against the ungodly nation of wicked
rascals, from those who practise deceit
and falsehood by your grace deliver your
servant.

Dear Lord, help me! The pious faithful have
completely vanished, all rectitude is gone,
so that amongst the children of men there
is almost no sincerity or faith to be found in
courts in this dangerous time.

Lord, we have heard with our own ears
what our forefathers often told us about
you, what you achieved in times gone by
and in their own day, and all the wonders
that you accomplished and great things
we saw.

Remember your sin, that you may grieve,
Remember death, that you may desist,
Remember divine justice, that you may fear;
Remember mercy, that you may not
despair.

Waar ben je nu, jij die toch voor mijn ogen stond? Het is
waar dat dit dodelijke leven, waarvan we zo genieten,
slechts een droom van een zieke is, een fabel van
een roman.

Laat mij recht wedervaren, Heer, en neem
mijn recht in acht; neem mijn zaak ter harte.
Verwar mij niet met het onzuivere ras van de
boosdoeners die list en leugen gebruiken;
bevrijd je dienaar door jouw genade.

Goede Heer, help me! De trouwe vrome
gelovigen zijn helemaal verdwenen; er is
onder de kinderen van de mensen bijna
geen rechtschapenheid meer te vinden; er
is geen oprechtheid noch geloof meer te
vinden in deze gevaarlijke tijd.

Heer, we hebben wel met onze eigen oren
gehoord wat onze voorvaderen uit oude
tijden ons zo vaak over jou hebben verteld,
Wat vroeger geschied is tijdens hun leven;
alle wonderen die jij verricht hebt.

Gedenk je zonden, opdat je er spijt van hebt
en grote dingen die we zagen.
Gedenk te sterven, opdat je ervan afziet van
het aardse.
Gedenk de goddelijke gerechtigheid opdat
je die zult vrezen.
Gedenk de barmhartigheid opdat je niet zult
wanhopen.

Wo bist du jetzt, du, die ich doch vor Augen hatte?
Es ist wohl wahr dass dieses sterbliche Leben, an dem
wir dermaßen Gefallen finden, nur der Traum eines
Kranken, die Fabel eines Romans ist.

Erinnere dich an deine Schuld, damit du dich
über sie grämst,
erinnere dich an den Tod, damit du aufgibst,
erinnere dich an das Gericht Gottes, damit
du es fürchtest,
erinnere dich an die Barmherzigkeit, um
nicht zu verzweifeln.

22 **Von Got wil ich nit lassen/**
denn er lest nit von mir/
führt mich durch alle strassen/
da ich sonst irre sehr/
recket mir seine hände/
den Abend als den Morgen/
thut er mich wol versorgen/
sey wo ich wöll im Land.

2a p. : Wann sich der menschen hulde/
und wolthat all verkehrt/
so find sich Gott gar balde/
sein macht und gnad bewert/
und hilfft auss aller noth/
erret von sünd und schanden/
von ketten und von banden/
und wanns auch wer der todt.

3a p. : Auff ihn wil ich vertrauwen/
in meiner schweren zeit/
es kan mich nichts gerawen/
er wendet alles leid/
im sey es heim gestellt/
mein leib und seel mein leben/
sey Gott dem herrn ergeben/
er schaffts wies im gefelt.

Poème de Ludwig Helmbold (1532-1598)

23 **Musica, Dei donum optimi,** trahit homines, trahit deos.
Musica truces mollit animos tristesque mentes erigit.
Musica vel ipsas arbores et horridas movet feras.

Traduction française des textes latins : Annie Cœurdevey
Traduction française des textes italiens : Annie Cœurdevey et Vasco Zara
Traduction vers l'anglais : Celia Skrine
Traduction vers le néerlandais : Henny-Annie Bijleveld
Traduction vers l'allemand : Barbara Bong

Je ne veux pas abandonner Dieu,
car il ne m'abandonne pas.
[Il] me guide sur toutes les routes,
puisque sinon je m'égarerais beaucoup.
[Il] me tend ses mains
au soir comme au matin,
il prend bien soin de moi,
où que je sois dans le pays.

Quand la faveur des hommes
et leur bienfait sont inefficaces,
Dieu très tôt leur confirme son pouvoir et sa grâce,
et aide à vaincre toute détresse.
Il sauve du péché et du déshonneur,
des chaînes et des liens,
et même de la mort.

En lui je veux avoir confiance.
Dans mes temps difficiles,
rien ne peut me le faire regretter,
[car] il éloigne toute peine.
Que lui soient remis
mon corps et mon âme, que ma vie
soit dévouée à Dieu le Seigneur,
[car] il agit comme il lui plaît.

Musique, don de Dieu tout-puissant, la musique exerce son charme
sur les hommes, sur les dieux.
La musique adoucit les cœurs farouches et rend courage aux
âmes tristes.
La musique émeut les arbres eux-mêmes, ou même les bêtes
féroces.

I will not abandon God,
for he does not abandon me,
but guides me all along the way,
for otherwise I would surely stray;
he reaches out his hands to me
in the evening as in the morning;
he cares well for me
wherever I may be in the land.

When the kindness of men
and their good deeds fail,
then God very soon
displays his might and his mercy
and helps me out of all difficulties,
he rescues me from sin and disgrace, from
chains and bonds,
even those of death.

In him will I trust,
in my times of suffering,
I cannot regret anything,
he turns away all trouble.
To him may my body and soul be entrusted,
My life shall be devoted to God my Lord,
He does with them as he will.

Music, the gift of most excellent God, draws
men and gods.
Music softens fierce souls and brings courage
to sorrowful minds.
Music touches the very trees and has the
power to move even wild beasts.

k wil God niet verlaten
Want hij verlaat mij niet.
Hij leidt mij op alle wegen,
Omdat ik anders de weg verlies.
Hij reikt mij zijn handen
In de avond en in de morgen.
Hij let goed op mij waar ik ook in het
land ben.

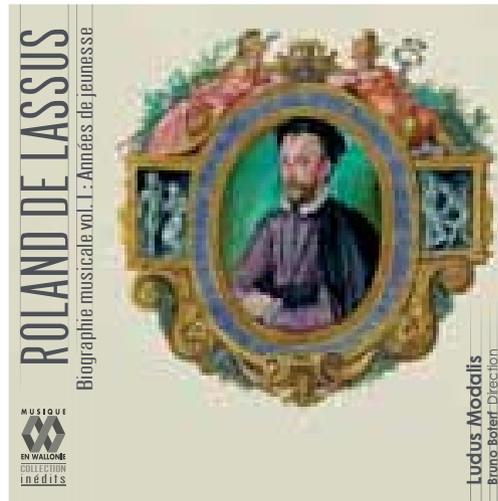
Wanneer de gunsten en de weldaden
van de mensen ontoereikend zijn,
bevestigt God hun weldra zijn macht en
gratie en helpt elke wanhoop overwinnen.
Hij redt ons van de zonden en van de
schande, van de ketens en banden en
zelfs van de dood.

Op Hem kan ik vertrouwen in min moeilijke
tijden.
Niets kan me hem doen rouwen want hij
verwijdert alle leed.
Ik leg mijn lichaam en mijn geest in zijn
handen; dat mijn leven aan God, de Heer
gewijd mag zijn, want hij handelt zoals het
hem welgevallig is.

Muziek, gave van de almachtige God,
de muziek oefent haar charme uit op de
mensen en op de goden.
De muziek verzacht de schuchtere,
ongetemde harten en geeft moed aan
de treurige zielen.
De muziek ontroert de bomen zelf, ja zelfs
de wilde beesten.

Musik, Gabe des allmächtigen Gottes, die
Musik übt ihren Bann auf die Menschen, auf
die Götter aus.
Die Musik besänftigt die widerspenstigen
Herzen und gibt den traurigen Seelen Mut.
Die Musik rührt selbst die Bäume, oder sogar
die wilden Tiere.

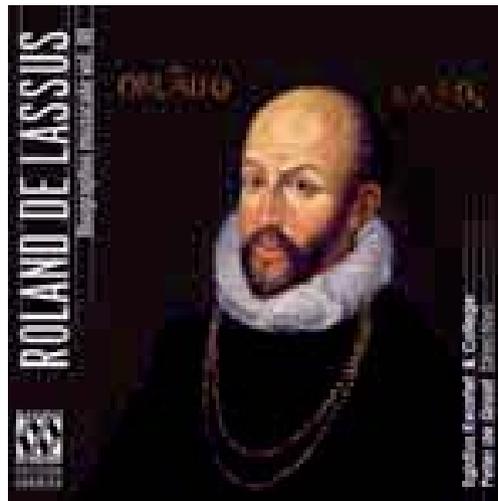
DÉJÀ PARUS :



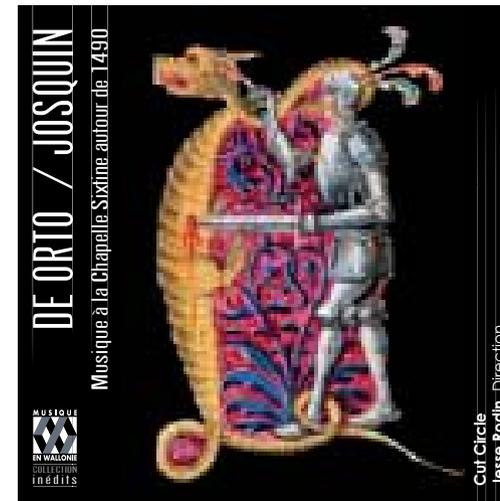
Roland de Lassus
Biographie musicale vol. I : Années de jeunesse
 Ludus Modalis



Roland de Lassus
Biographie musicale vol. II : La gloire musicale de la Bavière (1) – Le temps de la gloire
 Singer Pur



Roland de Lassus
Biographie musicale vol. III : La gloire musicale de la Bavière (2) – Le temps des conflits
 Egidius Kwartet & College



MEW1265-66 – De Orto/Josquin
Musique à la Chapelle Sixtine autour de 1490
 Cut Circle