



CHANDOS
SUPER AUDIO CD

CHACONNE

SUPER AUDIO CD

NORDIC VOICES

sing VICTORIA

CHANDOS early music



AKG Images, London / Image Asset Management

Title page of the collection of motets published by Tomás Luis de Victoria in Venice in 1572

Tomás Luis de Victoria (1548–1611)

Works for Six Voices

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | <p>Quem vidistis, pastores
<i>in festo Nativitatis Domini</i>
from <i>Motecta</i> (Venice, 1572)</p> | 5:34 |
| 2 | <p>Ardens est cor meum
<i>tempore Resurrectionis Domini</i>
from <i>Liber Primus qui Missas, Psalmos, ad Magnificat Virginem Dei Matrem Salutationes</i> (Venice, 1576)</p> | 2:31 |
| 3 | <p>Congratulamini mihi
<i>de Beata Vergine</i>
from <i>Motecta</i> (Venice, 1572)</p> | 2:48 |
| 4 | <p>Vexilla Regis 'more hispano'
<i>Sabbato Sancto</i>
from <i>Officium Hebdomadae Sanctae</i> (Rome, 1585)</p> | 7:55 |



AKG Images, London / Image Asset Management

Tomás Luis de Victoria (1548 – 1611)

Works for Six Voices

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Quem vidistis, pastores
<i>in festo Nativitatis Domini</i>
from <i>Motecta</i> (Venice, 1572) | 5:34 |
| 2 | Ardens est cor meum
<i>tempore Resurrectionis Domini</i>
from <i>Liber Primus qui Missas, Psalmos, ad Magnificat Virginem Dei Matrem</i>
<i>Salutationes</i> (Venice, 1576) | 2:31 |
| 3 | Congratulamini mihi
<i>de Beata Vergine</i>
from <i>Motecta</i> (Venice, 1572) | 2:48 |
| 4 | Vexilla Regis ‘more hispano’
<i>Sabbato Sancto</i>
from <i>Officium Hebdomadae Sanctae</i> (Rome, 1585) | 7:55 |

Title page of the collection of motets published by
Tomás Luis de Victoria in Venice in 1572

- 5 **Tu es Petrus** 4:54
in festo Sancti Petri
 from *Motecta* (Venice, 1572)
- 6 **Vidi speciosam** 6:22
in Assumptione Beatae Mariae Virgine
 from *Motecta* (Venice, 1572)
- 7 **Nigra sum sed formosa** 2:51
de Beata Virgine
 from *Liber Primus qui Missas, Psalmos, ad Magnificat Virginem Dei Matrem*
Salutationes (Venice, 1576)
- 8 **Salve, Regina** 7:55
Sabbato in Pentecoste
 from *Motecta* (Venice, 1572)
- 9 **Benedicta sit sancta Trinitas** 2:57
in festo SS. Trinitatis
 from *Motecta* (Venice, 1572)

- 10 **O Domine Jesu Christe** 2:34
Dominica in Ramis Palmarum
 from *Liber Primus qui Missas, Psalmos, ad Magnificat Virginem Dei Matrem*
Salutationes (Venice, 1576)
- 11 **Vadam et circuibo civitatem** 8:31
in planctu Beatae Mariae Virgine
 from *Motecta* (Venice, 1572)

TT 55:40

Nordic Voices

Tone Elisabeth Braaten soprano
 Ingrid Hanken soprano
 Ebba Rydh mezzo-soprano
 Per Kristian Amundrød tenor
 Frank Havrøy baritone
 Rolf Magne Asser bass

Nordic Voices Sing Victoria

Music that moves people

The music of Tomás Luis de Victoria has continued to move people for more than 400 years, crossing geographical, cultural, and even religious barriers. Embedded within the deep spirituality with which the composer endowed it, Nordic Voices now bring the music of Victoria to a contemporary audience, giving this everlasting repertoire a renewed freshness. Victoria himself invites you to listen to his music, arguing that

it alleviates concerns and appeases the spirit, with an almost indispensable delight (*Missarum Libri Duo*, 1583).

And, as you will see, if anything stands out about these compositions it is precisely their ability to move people, to move those professing to be followers of any faith, as well as those who are not believers of any.

Tomás Luis de Victoria (Ávila, 1548 – Madrid, 1611) is Spain's most original composer of religious polyphony and throughout his life brought together two of his passions, God and music. Let us return once again to his words: he admitted that his

nature led him to music 'with a secret instinct and inclination', adding:

this is a divine gift and if I were to dissipate it in an inert and unworthy leisure and hide the talent that has been entrusted to me on earth, I would be denying my Lord (*Hymni totius anni*, 1581).

In this regard, we should not forget his social context. He was not only from the same town as, but also a contemporary of, St Teresa of Jesus (1515 – 1582), the great Spanish mystic, and their paths may have crossed during his childhood in the streets of his native Ávila. And this may be the reason why these lyrics evoke a feeling of being closer to her writings: 'Ardens est cor meum; desidero videre Dominum meum...' (My heart is burning; I long to see my Lord...)

Between 1572 and 1605, his powerful creative impulse led Tomás de Victoria to publish more than 180 works belonging to the religious category, with texts in Latin. Many of them achieved early and extraordinary recognition, being republished seven or eight times, in Venice, Rome, Dillingen, and Milan.

It is from this very body of compositions that the album brings together an exquisite selection, which allows an accurate appraisal of the qualities I have mentioned. These are motets designated for six voices, composed during the youth of the composer and during his fruitful stay in Rome; they are to be found in his first two collections, which contain the creations that launched his career as a professional musician.

In 1565, a young Victoria went to Rome to study Christian doctrine in the newly established *Collegium Germanicum*, just two years after the end of the Council of Trent. Immersed in its great post-conciliar religious effervescence, he was to make this city his place of residence for over twenty years, his stay coinciding with the papacy of Pius V, who died in 1572, and of the ceremonious Gregory XIII, elected to succeed him in May of that year. It came to be a widespread belief that music was an integral part of the evangelisation of the recent religious reforms. Hence the need to offer up new compositions, demanded by princes, institutions, and various religious groups. These were certainly 'good times' in Rome for music and a young Tomás quickly began to participate in the musical evangelisation, bringing forth the two previously mentioned collections: the

successful *Motecta* (Venice, 1572), which was followed by his *Liber Primus qui Missas, Psalmos, ad Magnificat Virginem Dei Matrem Salutationes* (Venice, 1576).

Sebastián de Covarrubias (1539 – 1613), in his *Tesoro de la lengua castellana o española* ('Treasury of the Castilian or Spanish language', Madrid, 1611), defines the motets in the following terms:

composed for voices, whose texts belong to some sentences of parts of the *Escritura*. They should be sung in churches, cathedrals, on Sundays and festive days, in such a way as to ensure that the lyrics should correspond to the prayers of that day.

Tomás referred to them as 'pious songs vulgarly called motets'. It was a genre in which composers of sacred music could take greater risks through experimentation. This was true because the songs did not replace liturgical prayer; they only complemented it and made it more beautiful when performed at the same ceremony. For example, if they were performed during Mass, their sounds were used to fill certain moments of 'liturgical silence'. Motets were also sung in processions, during devotional acts, or at events of theological significance, such as the 'disputes, meetings, and similar occasions' for which

the *Collegium Germanicum* requested music. If the sermons were crucial to the instruction of the faithful, the motets, sharing the same sense and purpose, were required to be (in the words of Victoria's German publisher, Joannes Mayer, in 1589)

very appropriate to delight the ears
with their symphonic sweetness and to
provoke the feeling of piety in the souls
of men.

Drawing on the ability of music to appeal to the emotions of the listeners, the motets had as their primary objective to encourage piety in the faithful.

Our composer said that his motets were 'musically composed according to fashion' (*Motecta*, 1572), which with his unique and specific style he made his own, just as he did with his condensed way of expressing his ideas. In general, they have a full sonority, and are structurally complex because the imitative counterpoint that usually dominates their textures requires extraordinary control of the melodic invention, as well as of the vertical, or harmonic, combination of six voices. However, despite the difficulties involved, Victoria mastered this technique from a very early age.

The character that Victoria and his contemporaries tried to imprint on each of

their texts was transmitted firstly through the mode selected for the composition, its *ethos*.

This would provoke varied effects in believers, comparable perhaps to what we perceive now when listening to music in the major or minor modes, although with greater typological variety. A second fundamental means of characterisation was rhetoric, the

art of searching for, and organising,
themes and arguments, and then
expressing them as a language

– a language that could indeed be musical. Rhetoric was part of the collective social imagery and even Cervantes (1547 – 1616), another of Victoria's contemporaries, said that 'even barbers knew it'. An audience accustomed to hearing sermons authored according to rhetorical precepts would more easily apprehend a motet that was structured musically in such a way as to reproduce its textual sections and exploit its verbal resources. Victoria's motets are good examples of the mastery of such techniques.

Let us once again pause at one of the album's first compositions, *Ardens est cor meum* (My heart is burning), a text addressing the day of the Lord's Resurrection. Its beginning, or *exordium*, is full of expressive content: it starts with an imitative contrapuntal texture built up by means

of an ascending phrase that, upon reaching 'meum', becomes undulating and melismatic. Immediately, in a condensed but suggestive manner, we hear the word 'desidero' (I long), because, in the counterpoint applied to it, sonorities different from those of the established mode of the work, D, appear, prompting listeners to pay attention to this specific word which, having been repeated twice, is bound to be linked with 'videre Dominum meum' (to see my Lord). In this latter case, the words are expressed in a *quasi*-strict syllabic homophony – also repeated twice – which almost declaims the poetic text.

Similar resources come into play in the other motets. I invite the listener to enjoy, for example, the festive *Quem vidistis, pastores*, the responsory of which works almost like an *estribillo* (refrain). This feature, along with gestures such as the rhythms heard at 'collaudantes Dominum', is reminiscent of the *villancico* in the Spanish language of the time. No less interesting are the suggestive expressive resources employed in *Vidi speciosam*, already present from the *exordium*, in which the six voices are divided into a high chorus and a low chorus. These construct an alternating texture in which the lines at the word 'speciosam' (the fair one) appear embellished, while those

at 'ascendentem' rise. At the words 'portae inferi' (gates of hell) in *Tu es Petrus* the voices perform a descending melisma, or katabasis. In *Nigra sum sed formosa* the composer uses black notation where the text reads, 'I am black but comely', etc.

We may regard the motet-styled hymn *Vexilla Regis* as a formal exception in the repertoire of motets on the album, a hymn that belongs to Victoria's collection *Officium Hebdomadae Sanctae* (Rome, 1585). This is sung in an *alternatim* way, alternating stanzas in monody, from the traditions of the Hispanic liturgical chant (the so called 'more hispano'), with polyphonic stanzas in three or four voices, and ends with one in six voices. The piece had to have been created for some Spanish institution, although it is quite possible that it, too, was written in Rome: it may well have been performed in San Giacomo degli Spagnoli, the Castilian church in Rome, which had contracted the services of our composer from 1573.

We may imagine ourselves in another actual Roman space when hearing the brief motet *O Domine Jesu Christe*, written 'in elevatione Corporis Christe' (for the raising of the Corpus Christi), which Victoria composed for the Jesuit church of Sant'Apollinare, to be sung as the priest

elevates the body of Christ and shows the faithful the Sacred Host. Composed entirely in the highest of all modes, in G, the work is dominated by a *quasi*-homophonic consonant texture. Perhaps it works such as this which prompted Henry Peacham (1576–1643), a British *arbitrator elegantiarum*, comparing him to Byrd, to describe Victoria as ‘a most judicious and a sweet composer’ (*Compleat Gentleman*, 1622).

The album that you hold in your hands shows the power that music has to blur the boundaries of humankind: Nordic Voices performing pieces that were composed in Rome by a musician from a small town in Castile. The sharing of feelings makes it easier to understand one another. Please, close your eyes, open your spirit – we are about to begin.

© 2017 Soterraña Aguirre

Universidad de Valladolid
Centro de Estudios Tomás Luis de Victoria

Soterraña Aguirre-Rincón is Professor of Musicology at the University of Valladolid, Spain. Her research topics focus on music from the fifteenth and sixteenth centuries (music and women, church music, contextual studies in urban institutions, musical cataloguing and editing). She is founder of

the Tomás Luis de Victoria Virtual Center, for which she manages the project ‘New Victoria Edition’ (www.tomasluisvictoria.es) and is also a constituent member of the team of the Festival Internacional de Música Abulensis (www.abulensis.es), dedicated to Victoria.

Artistic creativity, versatility, technical precision – these are the primary ingredients in the perfect recipe for a performing arts ensemble. One other ingredient – that indescribable something that we tend to call audience appeal – completes the picture. These are precisely the elements that make up Nordic Voices, a six-voice *a cappella* group that has been making waves not only in Norway, but in places as far afield as South Africa, Taiwan, Bolivia, and the USA. Formed in 1996, the ensemble comprises six graduates from the Norwegian Academy of Music and the Norwegian Academy of Opera, who, in addition to their singing backgrounds, have a broad range of experience, from choral conducting to teacher training and composition. It is perhaps this range of interests that leads them to explore a wider than usual spectrum of musical expression, from plainchant to new works commissioned from leading Norwegian composers, from the most sacred of religious

texts to the strongly secular. They explore new vocal techniques and new ways of using the classically trained voice; this ultimately means

that Nordic Voices can produce a wide range of vocal qualities, from ordinary classical sounds to Mongolian overtone singing.



Nordic Voices during the recording sessions



Jorn Pedersen

Ingrid Hanken during the recording sessions



Fredrik Aitf

Ingrid Hanken

Nordic Voices singen Werke von Victoria

Musik, die Menschen bewegt

Die Musik von Tomás Luis de Victoria berührt die Menschen seit mehr als vierhundert Jahren und hat dabei geographische, kulturelle und sogar religiöse Grenzen überwunden. Das Ensemble Nordic Voices bringt die von tiefer Spiritualität durchdrungene Musik dieses Komponisten nun dem modernen Publikum nahe, indem es diesem zeitlosen Repertoire eine neue Frische verleiht. Victoria selbst lädt den Hörer ein, seiner Musik zu lauschen, von der er behauptet, dass sie

mit ihrem fast unverzichtbaren
Entzücken alle Sorgen mildert und den
Geist beruhigt (*Missarum Libri Duo*,
1583).

Und Sie werden sehen, das Einzigartige an diesen Kompositionen ist eben diese Fähigkeit, die Menschen zu berühren – sowohl all jene, die sich zu ihrem Glauben bekennen, als auch die, die nicht gläubig sind.

Tomás Luis de Victoria (Ávila, 1548 – Madrid, 1611) ist Spaniens individuellster Komponist religiöser Polyphonie, dessen gesamtes Leben von zwei

Leidenschaften bestimmt war – von Gott und von der Musik. Kehren wir zu seinen eigenen Worten zurück: Er bekannte, dass seine Natur ihn “mit der ihr eigenen Anlage und Neigung” der Musik zugeführt habe, und ergänzt:

Dies ist ein göttliches Geschenk,
und wenn ich es in tatenlosem und
ungebührlichem Müßiggang vergeuden
und das mir auf dieser Erde anvertraute
Talent verstecken würde, würde ich
meinen Herrn verleugnen (*Hymni totius
anni*, 1581).

In dieser Hinsicht sollten wir auch sein soziales Umfeld nicht vergessen. Victoria stammte nicht nur aus derselben Stadt wie die Heilige Teresa von Jesus (1515 – 1582), sondern war auch ein Zeitgenosse der großen spanischen Mystikerin; in seiner Kindheit könnten sich ihre Wege durchaus in den Straßen seiner Heimatstadt Ávila gekreuzt haben. Dies mag auch der Grund sein, warum diese erklingende Dichtung uns das Gefühl vermittelt, uns ihren Schriften anzunähern: “Ardens est cor meum; desidero videre Dominum meum ...” (Mein Herz ist entflammt; ich verlange meinen Herrn zu sehen ...)

Zwischen 1572 und 1605 trieb sein kraftvoller kreativer Impuls den Komponisten an, mehr als 180 geistliche Werke mit lateinischen Texten zu veröffentlichen. Viele von ihnen erlangten schon früh außerordentliche Verbreitung und erschienen in Venedig, Rom, Dillingen und Mailand in sieben oder acht Auflagen. Die vorliegende CD präsentiert eine exquisite Auswahl dieses Repertoires und erlaubt somit eine differenzierte Bewertung der oben genannten Qualitäten. Es handelt sich um sechsstimmige Motetten, die der Komponist in seiner Jugend und während seines überaus fruchtbaren Aufenthalts in Rom verfasste. Sie sind seinen beiden ersten Sammlungen entnommen, die das Fundament seiner Laufbahn als professioneller Musiker begründeten.

1565, nur zwei Jahre nach Abschluss des Konzils von Trient, ging der junge Victoria nach Rom, um an dem neu gegründeten *Collegium Germanicum* die christliche Lehre zu studieren. Er machte die von der zutiefst religiösen postkonziliaren Stimmung beseelte Stadt für mehr als zwanzig Jahre zu seiner Heimat; sein Aufenthalt fiel in die Zeit des Pontifikats von Pius V., der 1572 starb und als dessen Nachfolger im Mai des Jahres der zeremoniöse Gregor XIII. gewählt wurde. Es setzte sich weithin die Überzeugung

durch, dass Musik ein integraler Bestandteil der Evangelisation der jüngst etablierten religiösen Reformen war. Daher rührte auch der Bedarf an neuen Kompositionen, die von Würdenträgern, Institutionen und verschiedenen religiösen Gruppierungen in Auftrag gegeben wurden. Dies waren in Rom ausgesprochen gute Zeiten für die Musik, und der junge Tomás wirkte schon bald an der musikalischen Evangelisation mit, indem er die beiden bereits genannten Sammlungen herausbrachte: die erfolgreichen *Motecta* (Venedig 1572) und anschließend sein *Liber Primus qui Missas, Psalmos, ad Magnificat Virginem Dei Matrem Salutationes* (Venedig 1576).

In seinem *Tesoro de la lengua castellana o española* (“Thesaurus der kastilischen oder spanischen Sprache”, Madrid 1611) beschreibt Sebastián de Covarrubias (1539 – 1613) die Motetten wie folgt:

komponiert für Stimmen, deren
Texte zu einigen Sätzen aus Teilen der
Escritura gehören. Sie sollten in Kirchen
und Kathedralen an Sonntagen und
Feiertagen so dargeboten werden, dass
die Texte zu den Gebeten des Tages
passen.

Tomás bezeichnete sie als “fromme Lieder, die gewöhnlich Motetten genannt werden”.

Bei dieser Gattung konnten Komponisten geistlicher Musik sich größere Freiheiten erlauben und experimentieren. Dies war möglich, da die Stücke nicht das liturgische Gebet ersetzten, vielmehr ergänzten sie es und trugen zu seiner Schönheit bei, wenn sie während derselben Zeremonie aufgeführt wurden. Wenn sie zum Beispiel im Rahmen einer Messe präsentiert wurden, dienten ihre Klänge dazu, bestimmte Momente "liturgischer Stille" zu füllen. Motetten wurden auch bei Prozessionen gesungen, in Andachten oder bei Ereignissen von theologischer Bedeutung wie etwa den "Disputationen, Zusammenkünften und ähnlichen Anlässen", für die das *Collegium Germanicum* Musik vorsah. Waren die Predigten von entscheidender Bedeutung für die Unterrichtung der Gläubigen, so bedurfte es der Motetten, die den gleichen Sinn und Zweck erfüllten, um (mit den 1589 geäußerten Worten von Victorias deutschem Verleger Joannes Mayer)

die Ohren in angemessener Weise mit ihrem sinfonischen Wohlklang zu erfreuen und in den Seelen der Menschen die Empfindung der Frömmigkeit zu wecken.

Indem sie sich die Gabe der Musik zunutze machten, an die Gefühle der Hörer zu

appellieren, gelang es den Motetten, vor allem die Frömmigkeit der Gläubigen zu fördern.

Nach Aussage des Komponisten sind seine Motetten "nach der Mode komponiert" (*Motecta*, 1572), die er in dem für ihn typischen einzigartigen Stil umsetzte, wobei er das musikalische Material in der ihm eigenen konzisen Art behandelte. Insgesamt zeichnen sie sich durch ihre Klangfülle und komplexe Struktur aus, da der imitative Kontrapunkt, der gewöhnlich die Satztechnik der Motette bestimmt, die meisterhafte Beherrschung der melodischen Erfindung sowie der vertikalen oder harmonischen Behandlung der sechs Stimmen verlangt. Diese intrikate Kompositionstechnik beherrschte Tomás Luis de Victoria bereits in jungen Jahren.

Die Affekte, die Victoria und seine Zeitgenossen den von ihnen vertonten Texten zu verleihen bestrebt waren, drückten sich zunächst in dem für die jeweilige Komposition gewählten Modus aus, ihrem *ethos*. Dies löste bei den Gläubigen verschiedene Stimmungen aus, vielleicht dem vergleichbar, was wir heute empfinden, wenn wir Musik in Dur oder Moll hören; allerdings ergab sich bei den Modi eine größere typologische Vielfalt. Ein zweites fundamentales Mittel der Charakterisierung war die Rhetorik, die

Kunst, Themen und Argumente auszuwählen und zu organisieren und sie sodann wie eine Sprache zum Ausdruck zu bringen

– eine Sprache, die in der Tat auch ein musikalisches Idiom sein konnte. Rhetorik war Teil der kollektiven gesellschaftlichen Ausdrucksweise, und selbst Cervantes (1547 – 1616), ein weiterer Zeitgenosse Victorias, äußerte, dass "sie selbst Barbieren vertraut" sei. Ein Publikum, das gewohnt war, nach rhetorischen Prinzipien verfasste Predigten zu hören, war auch wesentlich empfänglicher für eine Motette, deren musikalische Struktur so angelegt war, dass sie die einzelnen Textabschnitte reproduzierte und dieselben sprachlichen Mittel nutzte. Victorias Motetten sind ein gutes Beispiel der Meisterschaft solcher Techniken.

Wir wollen noch einmal bei einer der ersten Kompositionen auf dieser CD verweilen, und zwar bei *Ardens est cor meum* (Mein Herz ist entflammt), dessen Text die Auferstehung des Herrn zum Thema hat. Der Anfang der Komposition, das *Exordium*, ist von großer expressiver Kraft erfüllt: Das Werk beginnt in imitativem Kontrapunkt, der auf einer aufsteigenden Phrase aufbaut und mit Erreichen des Wortes "meum" in eine wogende Melismatik

mündet. Unmittelbar anschließend hören wir auf komprimierte doch suggestive Weise das Wort "desidero" (ich verlange), da hier in dem zugehörigen Kontrapunkt andere Harmonien erscheinen als die des in dem Werk vorherrschenden Modus D; und dies bewirkt, dass die Hörer diesem Wort besondere Aufmerksamkeit zollen und es, nachdem es zweimal wiederholt wurde, zwangsläufig mit der Passage "videre Dominum meum" (meinen Herrn zu sehen) in Verbindung bringen. Diese letzteren Worte werden in quasi-strikter syllabischer Homophonie zum Ausdruck gebracht, die ebenfalls zweimal wiederholt wird und den Text der Dichtung geradezu deklamatorisch präsentiert.

Ähnliche Mittel kommen auch in den übrigen Motetten zum Einsatz. Erfreuen Sie sich zum Beispiel an dem festlichen *Quem vidistis, pastores*, dessen Responsorium fast wie ein *estribillo* (Refrain) funktioniert. Dieser charakteristische Zug – sowie auch die bei "collaudantes Dominum" erklingenden Rhythmen – erinnert an den spanischen *villancico* jener Zeit. Nicht weniger interessant sind die suggestiven Ausdrucksmittel, die in *Vidi speciosam* zur Verwendung kommen; sie finden sich bereits im *Exordium* des Werks, in dem die sechs

Stimmen auf einen hohen und einen tiefen Chor verteilt sind. Die beiden Stimmgruppen etablieren eine alternierende Setzweise, in der die Melodielinien bei dem Wort “speciosam” (die Schöne) ausgeschmückt sind, während sie bei “ascendentem” aufsteigen. Bei den Worten “portae inferi” (Tore zur Hölle) in **Tu es Petrus** vollführen die Stimmen ein absteigendes Melisma oder eine katabasis. In **Nigra sum sed formosa** verwendet der Komponist schwarze Notation an der Stelle, wo der Text lauter “Ich bin schwarz aber schön” usw.

Die im Motettenstil gehaltene Hymne **Vexilla Regis** könnte im Kontext der auf dieser CD präsentierten Motetten als eine formale Ausnahme gelten. Das Stück stammt aus Victorias Sammlung *Officium Hebdomadae Sanctae* (Rom 1585). Sie wird gemäß der *alternatim*-Praxis gesungen, das heißt monodische Strophen in der Tradition der spanischen liturgischen Gesänge (der so genannten “more hispano”) alternieren mit polyphonen Strophen für drei oder vier Stimmen und enden mit einer Strophe für sechs Stimmen. Das Stück muss für eine spanische Institution komponiert worden sein, könnte aber auch in Rom entstanden sein: Vielleicht wurde es in San Giacomo degli Spagnoli aufgeführt, der kastilischen

Kirche in Rom, in deren Diensten der Komponist seit 1573 stand.

Wir könnten uns in einer weiteren römischen Räumlichkeit wähen, wenn wir der kurzen Motette **O Domine Jesu Christe** lauschen. Das Werk war “in elevatione Corporis Christe” (für die Elevation) bestimmt und Victoria komponierte es für die jesuitische Kirche von Sant’Apollinare, wo es erklingen sollte, während der Priester nach der Wandlung den Leib Christi erhebt und den Gläubigen die Heilige Hostie zeigt. Das Werk steht in dem höchsten aller Modi (in G) und wird von einem quasi-homophonen konsonanten Satz bestimmt. Vielleicht waren es Werke wie dieses, die Henry Peacham (1576–1643), einen britischen *arbiter elegantiarum*, dazu bewogen, Victoria mit William Byrd zu vergleichen und ihn als “einen äußerst verständigen und lieblichen Komponisten” (*Compleat Gentleman*, 1622) zu beschreiben.

Das Album, das Sie in Ihren Händen halten, demonstriert die der Musik innewohnende Kraft, Grenzen zu überwinden: Nordic Voices bieten hier Werke dar, die in Rom von einem aus einer kleinen Stadt in Kastilien stammenden Musiker komponiert wurden. Empfindungen zu teilen macht es leichter, einander zu

verstehen. Schließen Sie nun bitte Ihre Augen und öffnen Ihren Geist – wir werden gleich beginnen.

© 2017 **Soterraña Aguirre**

Universidad de Valladolid

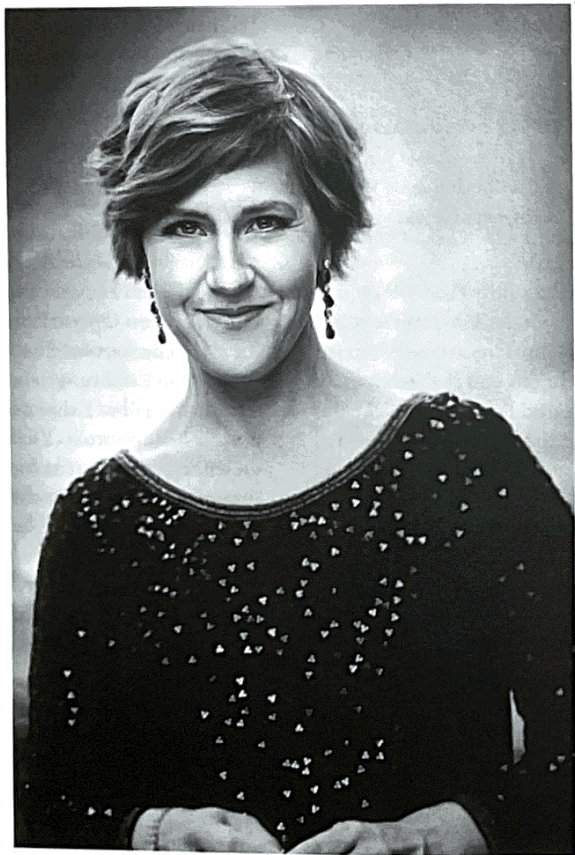
Centro de Estudios Tomás Luis de Victoria

Übersetzung: Stephanie Wolny

Soterraña Aguirre-Rincón ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität von Valladolid in Spanien. Ihr Forschungsgebiet ist die Musik des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts (Musik und Frauen, geistliche Musik, kontextuelle Studien in städtischen Institutionen, Katalogisierung von Musikalien und Editionen). Sie ist die Gründerin des Tomás Luis de Victoria Virtual Center, an dem sie das Projekt “New Victoria Edition” (www.tomasluisvictoria.es) leitet; außerdem ist sie Gründungsmitglied des Organisationsteams des Festival Internacional de Música Abulensis (www.abulensis.es), das sich der Musik von Victoria widmet.

Künstlerische Schöpfungskraft, Vielseitigkeit, technische Präzision – dies sind die wichtigsten Zutaten des perfekten Rezepts für ein Musikensemble. Eine weitere Zutat – dieses unbeschreibliche Etwas, das wir als

Bühnenpräsenz zu bezeichnen pflegen – vervollständigt das Bild. Und dies sind genau die Elemente, die **Nordic Voices** definieren, ein sechsstimmiges A-Cappella-Ensemble, das nicht nur in Norwegen Aufsehen erregt hat, sondern auch an solch entfernten Orten wie Südafrika, Taiwan, Bolivien und den USA. Das Ensemble wurde 1996 gegründet und besteht aus sechs Absolventen der Norwegischen Musikakademie und der Norwegischen Opern Akademie, die neben ihrer Gesangskarriere über eine breite Palette von Erfahrungen verfügen, von Chorleitung über Lehrerausbildung bis hin zur Komposition. Vielleicht liegt es an diesen weit gefächerten Interessen, dass die Ensemble-Mitglieder mehr als das übliche Spektrum des musikalischen Ausdrucks erkunden – vom Gregorianischen Choral bis hin zu Auftragswerken führender zeitgenössischer norwegischer Komponisten, von den inbrünstigsten religiösen Texten bis hin zu ausgesprochen weltlicher Musik. Sie erproben neue Vokaltechniken und neue Methoden, die klassisch geschulte Stimme einzusetzen; all dies führt dazu, dass **Nordic Voices** eine große Spannweite stimmlicher Qualitäten produzieren kann, die sich von den üblichen klassischen Klängen bis hin zum mongolischen Obertongesang erstrecken.



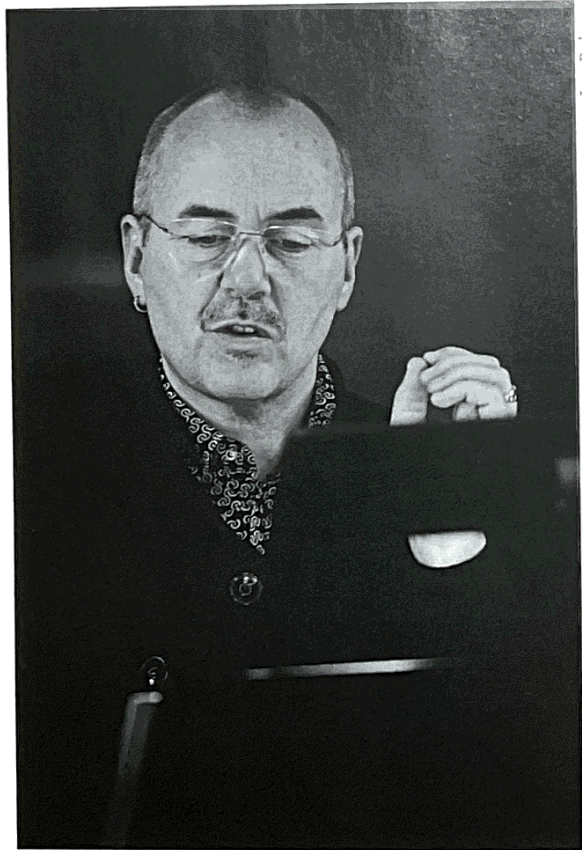
Fredrik Arff

Ebba Rydh



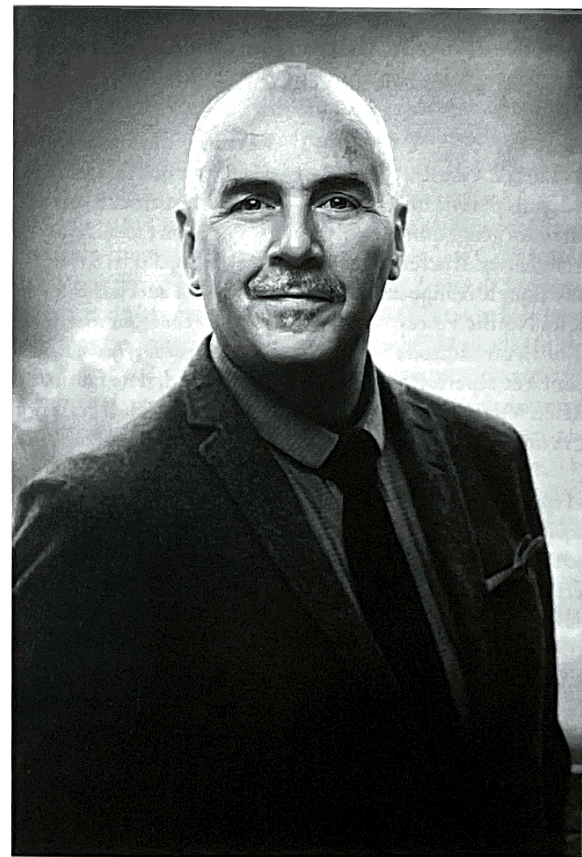
Jorn Pedersen

Ebba Rydh during the recording sessions



Jorn Pedersen

Per Kristian Amundrød during the recording sessions



Fredrik Arff

Per Kristian Amundrød

Les Nordic Voices chantent Victoria

Une musique qui émeut

La musique de Tomás Luis de Victoria continue à émouvoir depuis plus de quatre siècles, au-delà des barrières géographiques, culturelles et même religieuses. Ancrées dans la profonde spiritualité dont le compositeur a doté cette musique, les Nordic Voices la proposent aujourd'hui à un auditoire contemporain, donnant à ce répertoire éternel une fraîcheur renouvelée. Victoria lui-même vous invite à écouter sa musique, soutenant qu'elle

soulage l'anxiété et apaise l'esprit,
avec une joie presque indispensable
(*Missarum Libri Duo*, 1583).

Et, comme vous le verrez, s'il y a quelque chose de remarquable dans ces compositions, c'est précisément leur capacité à émouvoir, à émouvoir ceux qui se déclarent adeptes d'une religion quelle qu'elle soit, comme ceux qui ne sont pas croyants.

Tomás Luis de Victoria (Ávila, 1548 – Madrid, 1611) est le compositeur de polyphonie religieuse le plus original d'Espagne et, tout au long de sa vie, il a réuni deux de ses passions, Dieu et la musique.

Revenons une fois encore à ses dires: il admettait que sa nature le menait à la musique "avec un instinct et un désir secrets", ajoutant:

c'est un cadeau divin et si je devais
le gaspiller en un loisir inerte et sans
noblesse et cacher le talent qui m'a
été confié sur terre, je renierais mon
Seigneur (*Hymni totius anni*, 1581).

À cet égard, il ne faut pas oublier son contexte social. Il était non seulement originaire de la même ville que sainte Thérèse de l'Enfant Jésus (1515 – 1582), la grande mystique espagnole, mais il en était également contemporain et il est possible que leur chemin se soient croisés au cours de son enfance dans les rues de sa ville natale d'Ávila. C'est peut-être la raison pour laquelle ces phrases donnent l'impression d'être plus proches de ses écrits à elle: "Ardens est cor meum; desidero videre Dominum meum..." (Mon cœur se consume; je désire de voir mon Seigneur...)

Entre 1572 et 1605, son puissant élan créateur amena Tomás de Victoria à publier plus de cent quatre-vingts œuvres de musique religieuse, sur des textes en latin. Un

grand nombre d'entre elles jouirent d'une reconnaissance rapide et extraordinaire, étant republiées sept ou huit fois, à Venise, Rome, Dillingen et Milan. C'est de cette même somme de compositions qu'est tirée la magnifique sélection de cet album qui permet une évaluation précise des qualités que j'ai mentionnées. Ce sont des motets à six voix, composés dans la jeunesse du compositeur et au cours de son fructueux séjour à Rome; on les trouve dans ses deux premiers recueils, qui contiennent les créations qui lancèrent sa carrière de musicien professionnel.

En 1565, le jeune Victoria se rendit à Rome afin d'étudier la doctrine chrétienne au *Collegium Germanicum*, qui venait d'être créé, juste deux ans après la fin du Concile de Trente. Immergé dans la grande effervescence religieuse post-conciliaire de Rome, il allait faire de cette ville son lieu de résidence pendant plus de vingt ans, son séjour coïncidant avec la papauté de Pie V, qui mourut en 1572, et du cérémonieux Grégoire XIII, élu pour lui succéder au mois de mai de la même année. La musique s'imposa alors assez largement comme faisant partie intégrante de l'évangélisation telle qu'elle avait été définie par les récentes réformes religieuses. D'où le besoin d'offrir de nouvelles compositions que réclamaient les princes, les institutions et les divers groupes religieux.

La musique connaissait vraiment de "beaux jours" à Rome et le jeune Tomás commença vite à participer à l'évangélisation musicale avec les deux recueils déjà mentionnés: les *Motecta* qui connurent un grand succès (Venise, 1572), suivis du *Liber Primus qui Missas, Psalmos, ad Magnificat Virginem Dei Matrem Salutationes* (Venise, 1576).

Sebastián de Covarrubias (1539 – 1613), dans son *Tesoro de la lengua castellana o española* ("Trésor de la langue castillane ou espagnole", Madrid, 1611), définit les motets dans les termes suivants:

composés pour des voix dont les textes
appartiennent à certaines phrases de
parties de l'*Escritura*. Il faut les chanter
dans les églises, les cathédrales, les
dimanches et jours de fête, en faisant
en sorte de s'assurer que les paroles
correspondent aux prières de ce jour.

Tomás y faisait référence comme à des "chants pieux communément appelés motets". C'était un genre où le compositeur de musique sacrée pouvait prendre de plus grands risques par l'expérimentation. C'était vrai car les chants ne remplaçaient pas la prière liturgique; ils se contentaient de la compléter et la rendaient plus belle lorsqu'ils étaient interprétés à la même cérémonie. Par exemple, s'ils étaient exécutés pendant la messe, ils servaient

à remplir certains moments de “silence liturgique”. Les motets étaient également chantés dans des processions, au cours d’exercices de dévotion, ou lors d’événements d’importance théologique, comme les “discussions, les réunions et des occasions analogues” pour lesquelles le *Collegium Germanicum* demandait de la musique. Si les sermons étaient essentiels à l’instruction des fidèles, les motets s’inscrivaient dans le même sens et le même objectif, et ils devaient être (selon les termes de l’éditeur allemand de Victoria, Joannes Mayer, in 1589)

très bien choisis pour ravir les oreilles avec leur douceur symphonique et pour provoquer le sentiment de piété dans les âmes des hommes.

S’inspirant de la faculté qu’a la musique de faire appel aux émotions des auditeurs, les motets avaient pour objectif principal d’encourager la piété des fidèles.

Notre compositeur affirmait que ses motets étaient “composés musicalement selon l’usage” (*Motecta*, 1572), qu’avec son style unique et spécifique il fit sien, tout comme il le fit avec sa manière condensée d’exprimer ses idées. En général, ses motets ont une sonorité pleine et une structure complexe car le contrepoint imitatif qui domine généralement leurs textures requiert une extraordinaire

maîtrise de l’invention mélodique, ainsi que de la combinaison verticale, ou harmonique, des six voix. Toutefois, malgré les difficultés impliquées, Victoria maîtrisa très jeune cette technique.

Le caractère que Victoria et ses contemporains essayaient de graver dans chacun de leurs textes était d’abord transmis par le mode choisi pour la composition, son *ethos*. Cela provoquait divers effets sur les fidèles, comparables peut-être à ce que l’on perçoit maintenant lorsque l’on écoute de la musique dans les modes majeur ou mineur, mais avec une plus grande variété typologique. Un deuxième moyen fondamental de caractérisation était rhétorique,

l’art de chercher et d’organiser les thèmes et les arguments, puis de les exprimer comme un langage

– un langage qui pouvait en fait être musical. La rhétorique faisait partie de l’imagerie sociale collective et même Cervantès (1547 – 1616), autre contemporain de Victoria, dit que “même les coiffeurs la connaissaient”. Un auditoire habitué à entendre des sermons élaborés selon des préceptes rhétoriques pouvait plus facilement saisir un motet structuré musicalement de manière à en reproduire les sections textuelles et à en exploiter les ressources verbales. Les

motets de Victoria sont de bons exemples de la maîtrise de telles techniques.

Faisons une nouvelle pause sur l’une des premières compositions de l’album, *Ardens est cor meum* (Mon cœur se consume), un texte destiné au jour de la Résurrection du Seigneur. Son début, ou *exordium*, regorge de contenu expressif: il commence par une texture contrapuntique imitative constituée au moyen d’une phrase ascendante qui devient sinueuse et mélismatique sur “meum”. Immédiatement après, d’une manière condensée, mais suggestive, on entend le mot “desidero” (je désire) car, dans le contrepoint qui lui est appliqué, on voit apparaître des sonorités différentes de celles du mode établi de l’œuvre, ré, attirant l’attention des auditeurs sur ce mot spécifique qui, répété deux fois, est forcément lié à “videre Dominum meum” (voir mon Seigneur). Dans ce dernier cas, les mots sont exprimés dans une homophonie syllabique quasi-stricte – également répétée deux fois – qui déclame presque le texte poétique.

Des ressources analogues entrent en jeu dans les autres motets. J’invite l’auditeur à apprécier, par exemple, le joyeux *Quem vidistis, pastores*, dont le répons fonctionne presque comme un *estribillo* (refrain). Cette caractéristique, de même que certains

gestes comme les rythmes correspondant à “collaudantes Dominum”, fait penser au *villancico* dans la langue espagnole de l’époque. Tout aussi intéressantes sont les ressources expressives suggestives employées dans *Vidi speciosam*, qui apparaissent dès l’*exordium*, où les six voix sont divisées en un chœur aigu et un chœur grave. Elles construisent une texture alternative où les lignes correspondant au mot “speciosam” (la belle) apparaissent ornées, alors que sur “ascendentem”, elles montent. Aux mots “portae inferi” (portes de l’enfer) dans *Tu es Petrus* les voix chantent un mélisme descendant, ou *katabasis* (catabase). Dans *Nigra sum sed formosa*, le compositeur utilise la notation noire là où le texte dit “Je suis noire, mais jolie”, etc.

On pourrait considérer l’hymne dans le style d’un motet *Vexilla Regis* comme une exception formelle au répertoire des motets réunis dans cet album, un hymne qui appartient au recueil de Victoria *Officium Hebdomadae Sanctae* (Rome, 1585). Il est chanté en *alternatim*, faisant alterner, selon les traditions du chant liturgique hispanique (dit “more hispano”), les couplets monodiques avec des couplets polyphoniques à trois ou quatre voix, pour s’achever sur un couplet à six voix. Cette pièce dut être créée pour une

institution espagnole, mais il est tout à fait possible qu'elle fut aussi écrite à Rome: elle pourrait avoir été exécutée à San Giacomo degli Spagnoli, l'église castillane de Rome, qui s'était assuré des services de notre compositeur à partir de 1573.

On pourrait s'imaginer dans un autre espace romain bien réel en écoutant le court motet **O Domine Jesu Christe**, écrit "in elevatione Corporis Christe" (pour l'élévation du corps du Christ), que Victoria composa pour l'église jésuite de Sant'Apollinare. Il devait être chanté quand le prêtre élève le corps du Christ et montre aux fidèles la Sainte Hostie. Entièrement composée dans le mode le plus élevé, en sol, cette œuvre est dominée par une texture consonante quasi homophonique. Ce sont peut-être des œuvres comme celle-ci qui incitèrent Henry Peacham (1576 – 1643), *arbitrer elegantiarum* britannique, à décrire Victoria comme "un compositeur très judicieux et doux" par rapport à Byrd (*Compleat Gentleman*, 1622).

L'album que vous avez entre les mains montre comment la musique peut faire disparaître les frontières de l'humanité: les Nordic Voices interprétant des morceaux composés à Rome par un musicien originaire d'une petite ville de Castille. Le partage des sentiments permet de comprendre les autres

plus facilement. Veuillez fermer les yeux, ouvrir votre esprit – nous allons commencer.

© 2017 **Soterraña Aguirre**

Université de Valladolid

Centro de Estudios Tomás Luis de Victoria

Traduction: Marie-Stella Pâris

Soterraña Aguirre-Rincón est professeur de musicologie à l'Université de Valladolid, en Espagne. Ses thèmes de recherche se concentrent sur la musique des quinzième et seizième siècles (la musique et les femmes, la musique religieuse, les études contextuelles dans les institutions urbaines, le catalogue et l'édition de musique). Elle a fondé le Centre virtuel Tomás Luis de Victoria, pour lequel elle dirige la Nueva Edición Victoria (NEV, Nouvelle Édition Victoria, www.tomasluisvictoria.es). Elle est aussi membre constituant de l'équipe du Festival Internacional de Música Abulensis (www.abulensis.es), consacré à Victoria.

La créativité artistique, la polyvalence, la précision technique sont les principaux ingrédients de la recette parfaite pour un ensemble dédié aux arts de la scène. Un autre ingrédient vient compléter le tableau – cet élément indescriptible que l'on a tendance à

appeler l'attrait du public. Ce sont précisément les éléments qui constituent les **Nordic Voices**, un groupe à six voix *a cappella* qui a fait parler de lui non seulement en Norvège, mais en des lieux aussi éloignés que l'Afrique du Sud, Taïwan, la Bolivie et les États-Unis. Formé en 1996, cet ensemble comprend six diplômés de l'Académie de musique norvégienne et de l'Académie d'opéra norvégienne qui, outre leurs formations de chanteurs, ont une expérience très large, de la direction chorale à la formation pédagogique et à la composition. Ce sont peut-être ces intérêts très divers qui les conduisent

à explorer une gamme d'expression musicale plus large que d'habitude, du plain-chant à des œuvres nouvelles commandées à de grands compositeurs norvégiens, des textes religieux les plus sacrés à des textes très profanes. Ils explorent de nouvelles techniques vocales et de nouvelles manières d'utiliser la voix formée selon les procédés classiques, ce qui signifie en fin de compte que les Nordic Voices peuvent avoir recours à un large éventail d'expressions vocales, depuis les sonorités classiques courantes jusqu'au chant mongol avec ses harmoniques.



Jørn Pedersen

Nordic Voices during the recording sessions



1 **Quem vidistis, pastores**

Quem vidistis, pastores, dicite,
annuntiate nobis, quis apparuit?
Natum vidimus et choros angelorum
collaudantes Dominum,
Alleluia.

Secunda pars

Dicite, quidnam vidistis
et annuntiate nobis Christi nativitatem.
Alleluia.

2 **Ardens est cor meum**

Ardens est cor meum;
desidero videre Dominum meum.
Quaero et non inveno ubi posuerunt eum.
Si tu sustulisti eum, dicito mihi,
et ego eum tollam.
Alleluia.

3 **Congratulamini mihi**

Congratulamini mihi omnes qui diligitis
Dominum,
quia cum essem parvula, placui Altissimo:
et de meis visceribus genui Deum et hominem.
Alleluia.

4 **Vexilla Regis “more hispano”**

Vexilla Regis prodeunt;
fulget Crucis mysterium,

Quem vidistis, pastores

Whom did you see, shepherds, say,
tell us: who has appeared?
The new-born we saw and choirs of angels
praising the Lord,
Alleluia.

Second part

Say, what did you see,
and tell us of Christ’s nativity.
Alleluia.

Ardens est cor meum

My heart is burning;
I long to see my Lord.
I seek and cannot find where they have lain him.
If thou hast lifted him, tell me,
and I shall lift him.
Alleluia.

Congratulamini mihi

Rejoice with me, all ye that love the Lord,
for when I was small, I pleased the Most High:
and from my womb I brought forth God and
man.
Alleluia.

Vexilla Regis ‘more hispano’

The Royal Banner forward goes,
The mystic Cross refulgent glows:

quo carne carnis conditor
suspensus est patibulo.

Quo vulneratus insuper
mucrone diro lanceae,
ut nos lavaret crimine,
manavit unda sanguine.

Impleta sunt quae concinit
David fideli carmine,
Dicens: in nationibus:
regnavit a ligno Deus.

Arbor decora et fulgida,
ornata Regis purpura,
electa digno stipite
tam sancta membra tangere.

Beata, cuius brachiis
Saecli pendit pretium:
statera facta corporis,
praedam que tulit tartari.

O Crux ave, spes unica,
hoc Passionis tempore!
Auge piis justitiam,
reisque dona veniam.

Te, summa Deus Trinitas,
collaudet omnis spiritus:
quos per Crucis mysterium
salvas rege per saecula.
Amen.

Where He, in Flesh, flesh who made,
Upon the Tree of pain is laid.

Here the fell spear his wounded side
With ruthless onset opened wide:
To wash us in that cleansing flood,
Thence mingled Water flowed, and Blood.

Fulfilled is all that David told
In true prophetic song, of old:
Unto the nations, lo! saith he,
Our God hath reignèd from the Tree.

O Tree! In radiant beauty bright!
With regal purple meetly dight!
Thou chosen stem! divinely graced,
Which hath those Holy Limbs embraced!

How blest thine arms, beyond compare,
Which Earth's Eternal Ransom bare!
That Balance where His Body laid,
The spoil of vanquished Hell outweighed.

O Cross! all hail! sole hope, abide
With us now in this Passion-tide:
New grace in pious hearts implant,
And pardon to the guilty grant!

Thee, mighty Trinity! One God!
Let every living creature laud;
Whom by the Cross Thou dost deliver,
O guide and govern now and ever!
Amen.

5 Tu es Petrus

Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo
ecclesiam meam,
et portae inferi non praevallebunt adversus eam.
Et tibi dabo claves regni caelorum.

Secunda pars

Quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum
et in caelis,
et quodcumque solveris super terram, erit
solutum et in caelis.
Et tibi dabo claves regni caelorum.

6 Vidi speciosam

Vidi speciosam sicut columbam ascendentem
desuper rivos aquarum:
cuius inestimabilis odor erat nimis in
vestmentis eius.
Et sicut dies verni, circumdabant eam flores
rosarum, et lilia convallium.

Secunda pars

Quae est ista, quae ascendit per desertum sicut
virgula fumi,
ex aromatibus myrrhae et thuris?

7 Nigra sum sed formosa

Nigra sum sed formosa filia Jerusalem.
Ideo dilexit me rex et introduxit me in
cubiculum suum et dixit mihi:

Tu es Petrus

You are Peter, and upon this Rock I will build
My Church:
and the gates of hell shall not overcome it.
And I will give you the keys to the kingdom of
Heaven.

Second part

Whatever you bind upon earth shall be bound
in heaven,
and whatever you release upon earth shall be
released in heaven.
And I will give you the keys to the kingdom of
Heaven.

Vidi speciosam

I saw the fair one rising like a dove above the
streams of water:
whose priceless fragrance clung to her garments.
And as on a spring day, she was surrounded by
roses and lily-of-the-valley.

Second part

Who is this who rises from the desert like a pillar
of smoke
from incense of myrrh and frankincense?

Nigra sum sed formosa

I am black but comely, O daughters of Jerusalem,
therefore have I pleased the Lord, and he hath
brought me into his chamber, and hath said
unto me:

surge, amica mea, et veni.
Jam hiems transiit, imber abiit et recessit,
flores apparuerunt in terra nostra, tempus
putationis advenit.

8 Salve, Regina

Salve, Regina, Mater misericordiae,
vita, dulcedo, et spes nostra, salve!
Ad te clamamus, exsules filii Hevae.

Secunda pars

Ad te suspiramus, gementes et flentes, in hac
lacrimarum valle.
Eja ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes
oculos ad nos converte.

Tertia pars

Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis, post hoc exsilium, ostende.

Quarta pars

O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.

9 Benedicta sit sancta Trinitas

Benedicta sit sancta Trinitas
atque indivisa Unitas
confitebimur ei
quia fecit nobiscum misericordiam suam.
Alleluia.

Arise, my love, and come.
For now the winter is past, the rain is over and
gone,
the flowers have appeared in our land, the time of
pruning is come.

Salve, Regina

Hail, Holy Queen, Mother of mercy,
our life, our sweetness and our hope, hail!
To thee do we cry, poor banished children of Eve.

Second part

To thee do we send up our sighs, mourning and
weeping in this valley of tears.
Turn, then, most gracious advocate, thine eyes of
mercy toward us.

Third part

And after this, our exile, show unto us
the blessed fruit of thy womb, Jesus.

Fourth part

O clement, O loving, O sweet Virgin Mary.

Benedicta sit sancta Trinitas

Blessed be the holy Trinity,
and undivided Unity:
we will give glory to Him,
because He hath shown His mercy to us.
Alleluia.

10 O Domine Jesu Christe

O Domine Jesu Christe,
adoro te in cruce vulneratum
felle et aceto potatum:
deprecor te ut tua vulnera
morsque tua sit vita mea.

11 Vadam et circuibo civitatem

Vadam et circuibo civitatem
per vicos et plateas.
Quaeram quem diligit anima mea:
quaesivi illum, et non inveni.
Adjuro vos, filiae Jerusalem,
si inveneritis dilectum meum,
ut annuntietis ei,
quia amore langueo.

Secunda pars

Qualis est dilectus tuus,
quia sic adjurasti nos?
Dilectus meus candidus et rubicundus,
electus ex millibus:
Talis est dilectus meus,
et est amicus meus,
filiae Jerusalem.
Quo abiit dilectus tuus,
o pulcherrima mulierum?
Quo declinavit et quaeremus eum tecum?
Ascendit in palmam,
et apprehendit fructus ejus.

O Domine Jesu Christe

O Lord Jesus Christ,
I worship you, who was wounded on the cross
and given gall and vinegar to drink:
I pray that your wounds
and your death may give me life.

Vadam et circuibo civitatem

I will arise and go about the city
in the streets and in the broad ways.
I will seek him whom my soul loveth:
I sought him but found him not.
I charge ye, O daughters of Jerusalem,
if ye find my beloved,
that ye tell him,
that I am sick of love.

Second part

What is thy beloved more than another beloved,
that thou dost so charge us?
My beloved is white and ruddy,
the chiefest among ten thousand.
This is my beloved,
and this is my friend,
O daughters of Jerusalem.
Whither is thy beloved gone,
O thou fairest among women?
Whither is thy beloved turned aside, that we may
seek him with thee?
He has gone up into the palm tree,
and taken the fruit thereof.



Fredrik Arff

Frank Havrøy



Jorn Pedersen

Frank Havrøy during the recording sessions

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords

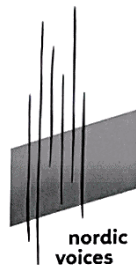


www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 192 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 192 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, this recording uses the 192 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 98 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A Hybrid SA-CD is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.



Executive producer, Nordic Voices Bjarne Kvinnslund

Thanks to Steinar Echholt for his guidance and help with the Gregorian chant techniques

Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Jørn Pedersen

Sound engineer Arne Akselberg, Abbey Road Studios

Editor Jørn Pedersen

Mastering Rosanna Fish

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Ris Kirke, Oslo, Norway; 15 – 18 April 2016 and 23 January 2017

Front cover Photograph © Svein Nerdrum

Back cover Photograph of Nordic Voices by Fredrik Arff

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2017 Chandos Records Ltd

© 2017 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

