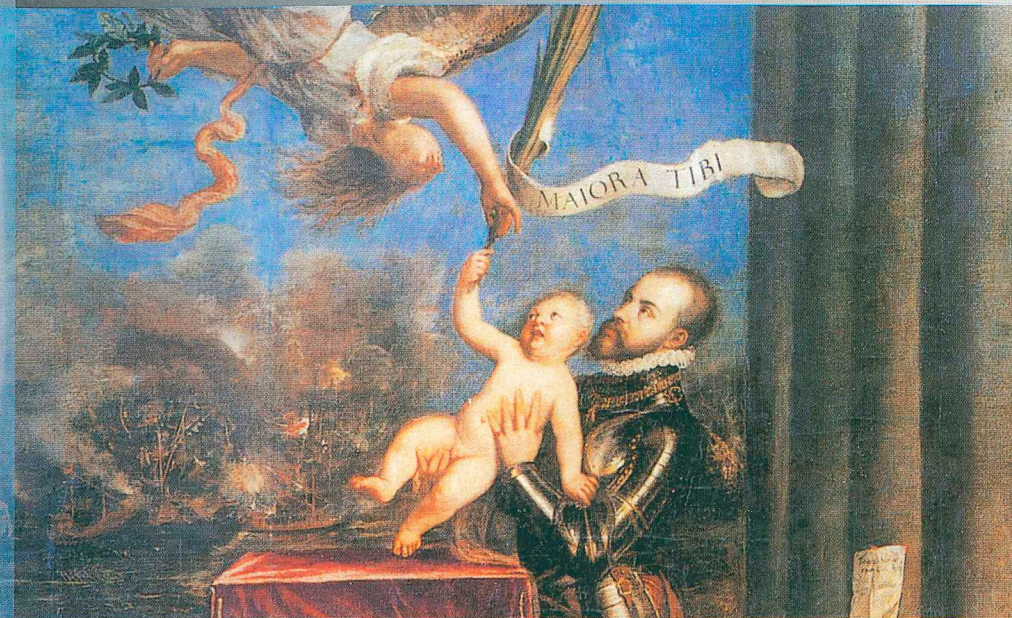


DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA

FERNANDO DE LAS INFANTAS Motetes

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCÍA

SERIE I
CLÁSICA



Ensemble Plus Ultra
dirigido por Michael Noone

R. 37194



Grabado de apertura usado en los cuatro libros publicados por Infantas, perteneciendo este al III libro

Fernando de las Infantas

y el Arte del Motete

- | | |
|---|--------|
| 1 Pater noster (5vv) | 4'37" |
| 2 Ave Maria (5vv) | 4'22" |
| 3 Credo in Deum (5vv) | 8'12" |
| 4 Salve regina misericordiæ (5vv) | 10'32" |
| 5 Ecce quam bonum (4vv) | 3'05" |
| 6 O sacrum convivium (4vv) | 5'54" |
| 7 Domine ostende nobis (6vv) | 6'28" |
| 8 Benedicta es cælorum regina (6vv) | 7'26" |
| 9 Pater noster (6vv) | 3'46" |
| 10 Dum preliaretur (6vv) | 3'10" |
| 11 Victimæ paschali laudes (6vv) | 4'47" |
| 12 Congregati sunt inimici nostri (7vv) | 3'30" |
| 13 Loquebantur variis linguis (8vv) | 5'30" |

Duración Total 73'01"

Ensemble Plus Ultra

- | | |
|---------------------|------------------------|
| <i>Soprano</i> | <i>Tenor</i> |
| Susan Hamilton | Ashley Turnell |
| Libby Crabtree | Warren Trevelyan-Jones |
| Elin Manahan Thomas | Tom Phillips |
| Grace Davidson | Angus Smith |
| | Simon Davies |
| <i>Alto</i> | <i>Bass</i> |
| Clare Wilkinson | Robert Evans |
| Mark Chambers | Charles Gibbs |
| David Martin | Robert Macdonald |
| | Robert Macdonald |

dirigido por
Michael Noone

Esta grabación está dedicada a / This recording is dedicated to
José López Calo S. J.

Agradecimientos / Acknowledgements:
Estamos especialmente agradecidos / We remain especially grateful to
Lynne Gamblin, Graeme Skinner,
Bruno Turner, Peter Watchorn,
amigos y colegas. / friends and colleagues all.

**Fernando de las Infantas (1534-c.1610),
compositor y teólogo.**

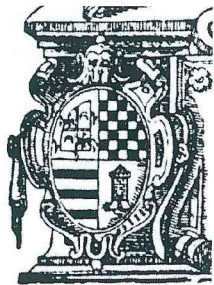
Atípico entre los compositores del Siglo de Oro, Fernando de las Infantas fue un hombre de condición acomodada cuyos tratados teológicos fueron prohibidos por la Inquisición. A pesar de los elogios de los especialistas, solamente un puñado de sus composiciones están disponibles en ediciones modernas. La única contribución a nuestro conocimiento de Infantas y su música sigue siendo la obra de Mitjana, *Don Fernando de las Infantas: Teólogo y músico* (Madrid, 1918). El espléndido estudio de Mitjana, representa parte de la mejor musicología surgida en España en el primer cuarto del siglo XX y la mejor prueba de ello es que todo conocimiento posterior sobre Infantas se basa en esa obra.

El propio Mitjana reconoce la necesidad de contar con una edición completa de la obra teológica y musical de Infantas como punto de partida para un acercamiento a ella. A pesar de esto, y de que casi todos los autores posteriores han deplorado igualmente esta falta, aún esperamos esta edición, casi un siglo después. En 1869, Eslava publicaba

la edición de un motete, y en 1956 hacía lo mismo con otros diez, el gran musicólogo Samuel Rubio. Sobre la base de uno de estos motetes, *Victimae paschali laudes*, hacía Robert Stevenson el primer intento de describirnos el estilo del compositor: 'A causa de su rica paleta armónica, el vigor e independencia de las voces, la admirable yuxtaposición de ritmos en contraste, el balance de sonoridades bajas y altas y la constante atención al significado textual, este motete se sitúa entre los mejores de la música española de la época.'

Infantas nació en Córdoba en 1534 de familia noble, aunque no de primer rango. No podemos sino especular sobre si Infantas tuvo contacto con la capilla musical de la Catedral de Córdoba. En los primeros 45 años de su vida, la música fue su gran pasión, incluso en su trabajo diario como cortesano al servicio de la corona española. Como tal, lo vemos en Italia en 1572, encargado de una misión diplomática por el rey Felipe II, prolongando su estancia allí, fruto de lo cual sería la publicación en Venecia entre el verano de 1578 y la primavera de 1579 de cuatro volúmenes de música—tres libros de motetes, y uno de

enseñanza de contrapunto—semejantes en calidad, amplitud y visión a la producción de sus más reputados contemporáneos, incluido el gran Palestrina. Sus últimas publicaciones no fueron musicales, sino tres tratados sobre temas teológicos, impresos en París en 1601.



Escudo de armas de la familia Infantas

Lo musicalmente fascinante en las obras de Infantas es que parecen haber sido el trabajo de una persona de extracción nobiliaria, cuyo interés en la composición musical es tan especulativo y teológico como litúrgico y práctico, que, por lo que sabemos, no tuvo ninguna conexión con ninguna institución musical importante de su época y que sin embargo, presenta a la posteridad un destacable corpus de motetes sacros. Estilísticamente, los motetes de Infantas son una síntesis única de muchas influencias pasadas y de su época. En su singularmente variada produc-

ción, hay obras que revelan la asimilación de la música de maestros del pasado como Josquin y Morales, junto a motetes que pueden compararse a los de Guerrero, Victoria y Palestrina por su modernidad. Las formas que nos ha dejado van desde piezas litúrgicas caracterizadas por su intimismo, sobre textos bien conocidos, a aclamaciones para grandes ceremonias con citas de secuencias de Misas festivas (como *Victimae paschali laudes*) y de grandes responsorios del Oficio Divino (como el sorprendentemente virtuoso motete *Loquebantur variis linguis*), a motetes de ambiente meditativo y devoto con textos provenientes de los Evangelios y Salmos. Los medios técnicos que emplea van desde el estricto tratamiento del *cantus firmus* gregoriano del tenor, pasando por gran cantidad de motetes *ostinato* (casi marca distintiva de Infantas), a paráfrasis de canto gregoriano (las obras que él mismo define “Super Excelsus Gregorianus Cantus”), motetes canónicos y piezas de libre composición.



Sacrum varii styli cantionum... Liber primus.

Comienzo del *Pater noster* (5vv) impreso por Scotto (1578)

- 1 *Pater noster* (5vv)
- 2 *Ave Maria* (5vv)
- 3 *Credo in Deum* (5vv)
- 4 *Salve regina misericordiae* (5vv)

La ausencia entre las obras de Infantas de piezas del género más importante de su época, las compuestas para el ordinario de la Misa, se compensa en parte por el par de secuencias de motetes que abren su primera y segunda colecciones impresas. En ambos casos hay cuatro motetes sobre la oración al Señor, el *Ave María*, los Hechos de los Apóstoles y el *Salve Regina*. Infantas se distingue por reunir los cuatro textos para formar una especie de ‘suite’ de la Misa.

Los motetes sobre los Hechos de los Apóstoles,

como el titulado *Credo in Deum* (diferente al *Credo in unum Deum* de los Hechos de Nicea, parte del ordinario de la Misa) son extraordinariamente raros. Infantas pudo haber conocido alguno del compositor francés Le Brung, de su colección impresa en 1540, aunque probablemente quiso darle un tratamiento que fuera único: en los dos casos, el de cuatro y el de cinco voces, usa el texto de apertura *Credo in unum Deum* y el canto como un tema ostinato en 7 notas, repetido por el tenor en las dos partes del motete.

En cuanto a la *Salve Regina*, coexisten en su tratamiento dos tradiciones en la Europa del siglo XVI. De nuevo, siguiendo a Josquin, la mayoría de los compositores le daban un tratamiento polifónico, en estilo de motete. Sin embargo, en España también se solía alternar el canto llano con la polifonía, empezando ésta en “Vita dulcedo”. Españoles que vivieron en distintos momentos en Roma, tanto Morales como Infantas, recurrieron a ambas fórmulas: la *Salve* para 5 voces de Infantas sigue el modelo de Josquin, haciendo uso profuso de repeticiones

musicales (derivadas de similares repeticiones del canto).

5 Ecce quam bonum (4vv) lleva la inscripción "Tempore sacri foederis, 1570" ("Con motivo del sagrado convenio, 1570"), en referencia a la formación de la Santa Liga entre Venecia, España y el Papado, a finales de 1570. La elección del salmo 132 por Infantas, no tiene relación con la liturgia, sino con la ocasión: es obvia su intención de celebrar la unidad del catolicismo al elegir el texto "Ecce quam bonum...habitare fratres in unum" y en el uso de las voces, en tanto que una parte genera la textura de las restantes tres voces en perfecta unidad. Este motete es un cánon en el que el primer soprano es seguido, con la sólo separación de una semibreve por el canto del tenor en sentido contrario, y tras otros cuatro compases por el segundo soprano.

6 O sacrum convivium (4vv) con texto extraído de la antifona del *Magnificat* de las Segundas Vísperas de la fiesta del Corpus Christi. Podemos suponer con seguridad que era uno de los motetes favoritos de Infantas por ser uno de los cuatro de entre los 37 motetes para 4 voces del Libro 1, que

él seleccionó en la presentación de los manuscritos a Felipe II. Como es típico en los motetes de Infantas, la textura es de contrapunto continuado, no habiendo ni un solo momento homofónico. Sin embargo, comparado con la mayoría de las piezas de esta grabación, Infantas consigue aquí una atmósfera sonora algo más relajada e íntima, en parte como resultado de unas líneas vocales formadas por notas de duración algo más larga.

7 Domine ostende nobis (6vv) es para usar en la fiesta de S. Felipe (3 de Mayo), y el texto menciona al apóstol por su nombre. Infantas incluyó en su tercer libro tres motetes que empiezan con la palabra "Domine", todos ellos conteniendo cánones. En este, el canon se produce en la *secunda pars*. En el texto, Cristo hijo discute su relación con Dios Padre e Infantas parafrasea sus palabras en una deliciosa inscripción añadida a la voz más baja, el Bajo (el Padre), "*Canon quia ego in patre: & pater in me est*" ("Canon porque yo soy en mi Padre y mi Padre es en mí"), que indica a la voz más alta, el Cantus (el Hijo) que debe cantar la misma música en canon.

8 Benedicta es caelorum regina (6vv). Este motete es otro ejemplo de pieza perteneciente a la tradición: la secuencia de la Misa *Benedicta es calorum* es de origen medieval tardío; su texto, una meditación sobre la relación de María con la Trinidad, es un *contrafactum* de la secuencia de la Trinidad de Notker *Benedicta semper sancta sit trinitas*, de la que su melodía de canto se deriva. De nuevo en este caso el original polifónico es el popular motete a 6 voces de Josquin, dividido en 3 partes, y cuyo tratamiento del canto en imitación en su afinación original lo convierte en un ejemplo para posteriores y muy cercanas composiciones. El motete de Infantas sigue de cerca de Josquin, aunque no totalmente, porque en cinco momentos, la apertura, "Te Deus pater", "Per illud ave", "Nunc Mater" y "Amen", Infantas adopta motivos de Josquin con pocas o ninguna alteración, incluido un cambio a triple medida en "Nunc mater". El resultado no es una "variación" sobre el motete de Josquin, en sentido moderno, sino una reelaboración de sus materiales al estilo de una generación posterior.

9 Pater noster (6vv): incluido en el tercer libro, no es, a diferencia de las piezas con el mismo

texto de los libros 1 y 2, parte de una secuencia más extensa, pero al igual que ellos se basa en el canto de Modo 1, compartido por las voces en una forma de libre imitación lenta. Además, Infantas desarrolla el canto en 9 notas de la frase de apertura ("Pater noster qui es in caelis") en un tema *ostinato* que es cantado 7 veces en notas largas por una de las voces medias como articulación de la estructura.

10 Dum preliaretur (6vv): incluido en el tercer libro, se basa en el texto y el Modo 7 de una antifona de la fiesta de San Miguel. Todo él en libre imitación, está escrito en claves altas y partes de soprano en la parte alta de la textura, lo que le presta un leve y airoso ambiente. Hay que hacer notar que este motete de Infantas es la única pieza polifónica con este texto que se publicó en el siglo XVI.

11 Victimae paschali laudes (6vv), es una pieza compuesta sobre el texto y el canto de la secuencia de la Misa de Pascua de Resurrección. Un corto diálogo en el texto permite a Infantas trazar un diálogo musical entre subgrupos dentro de la textura polifónica, especialmente entre las tres

voces más bajas (en “Dic nobis Maria”) y las tres más altas (en “Sepulchrum inquit”).

12 Congregati sunt inimici nostri (7vv) es, como dice su dedicatoria, “*Pro victoria in turcas Mellite obsedionis A 1565*,” una oración por la victoria cristiana contra la armada otomana en el llamado Gran Asedio de Malta: en Mayo de 1565, un gran ejército otomano desembarcó en Malta y sitió a los únicos protectores de la isla, los caballeros de San Juan, recompensados con la isla por el emperador Carlos V en 1530. Dentro de la liturgia, el texto latino de este motete era un responsorio sin nada a destacar, que se cantaba en Maitines del segundo Domingo de Octubre. Sin embargo, en la literatura devocional, especialmente en los libros de horas, se encontraba específicamente como una *oratio contra inimicos*.

Aunque este motete de Infantas no se basa en un canto preexistente, está construido sobre un tema *ostinato* de 12 notas, semejante a un tema de canto llano, sostenido por notas largas y cantado tres veces por el tenor sobre el texto “Si Deus pro nobis quis contra nos” (“Si Dios está con nosotros, quién puede estar contra nosotros”).



Sacrum varii styli cantionum... Liber primus.
Comienzo del Pater noster (4vv) impreso por Gardano (1578)

13 Loquebantur variis linguis (8vv) fue el motete escogido por el mismo Infantas para cerrar el tercer libro impreso y uno de los dos manuscritos de presentación; dedicado al Espíritu Santo, a quien considera como su patrón, nos deja pocas dudas sobre la importancia que él da a este motete entre sus obras. Litúrgicamente, es un texto para la fiesta de Pentecostés, y no es Infantas ni el primero ni el único en conservar su estructura responsorial original, repitiendo exactamente el texto y la música de “Pro ut Spiritus sanctus...” como segunda mitad de ambas *partes* del motete. A pesar de sus orígenes litúrgicos, Infantas no hace ninguna referencia a melodía de canto llano en este motete. La música, no obstante, está llena de

símbolos. Hay siete voces independientes que representan los siete dones del Espíritu Santo, en tanto que una octava voz, un segundo bajo se deriva en un canon *per motum contrarium servatis gradibus* del primer bajo. Las múltiples voces representan sin duda también la “variedad de lenguas” en las que hablaban los Apóstoles en Pentecostés.

Quizás la referencia más imaginativa a esta variedad de lenguas, sea la utilización, realmente muy poco frecuente de la yuxtaposición simultánea de modos mayores y menores a través de cambios de dirección notacionales más que contrapuntísticos: las siete voces independientes tienen una atribución “correcta” de notas, tal como el decoro musical reclama, con, por ejemplo, una alteración (Si bemol), en tanto que otras cuatro voces modulan al modo menor con final en Sol (Si bemol, tercera nota en la escala), y las restantes tres voces van en modo mayor con final en Fa (siendo Si bemol la cuarta nota de la escala). Cantar esto tal como está escrito, podría resultar cacofónico, pero no era ésta desde luego la inten-

ción de Infantas, sino que más bien pretendía que las tres voces en modo de Fa fueran cantadas un tono más alto (“*Tonus altior vox eadem*”), cambiando también en el Sol final. El resultado es sencillo: estas tres voces y el segundo bajo en canon se cantan en modo mayor con Sol y Si naturales, mientras que las otras cuatro voces se cantan en modo menor con Sol y Si bemoles. De ésta manera, Infantas creaba por primera vez, tal como Bruno Turner observara, una estructura “bitonal”, en la que los Si naturales y Si bemoles se alternaban compás a compás, y, a menudo parte a parte de compás, en toda la obra. Y ello se puede oír mejor que en cualquier otra parte, en las dos voces sopranos superiores, una de las cuales suele cantar Si bemoles, mientras la otra canta Si naturales, y lo mismo ocurre con los pares de voces ‘Altus, Tenor y Bassus. Aunque armónicamente pueda resultar chocante, el experimento notacional de Infantas resulta musicalmente excitante.

Michael Noone

**Fernando de las Infantas (1534-c.1610)
composer and theologian**

Atypical among Renaissance composers, Fernando de las Infantas was a wealthy independent nobleman whose published theological treatises were banned by the Inquisition. Yet despite being eulogised by scholars, even to this day only a handful of Infantas's compositions are available in modern editions. The single most important contribution to our knowledge of Infantas and his music remains Mitjana's *Don Fernando de Las Infantas: Teólogo y músico* (Madrid, 1918). Mitjana's splendid bio-bibliographical study represents some of the best musicology to emerge from Spain in the first quarter of the 20th century and the extent to which all subsequent writings on Infantas rely on it is strong testament to its value.

Even Mitjana, however, candidly acknowledges his monograph's single greatest shortcoming: the absence of a complete edition of both Infantas's works, and the close scrutiny of them that an edition would make possible. Although almost all subsequent writers have deplored this gap, we are

still waiting for a complete edition of Infantas's works, almost a century after Mitjana's study. In 1869 Eslava published an edition of one motet, and in 1956 the great musicologist Samuel Rubio edited ten more works. On the basis of just one of these motets, *Victimae paschali laudes*, Robert Stevenson essayed the few insightful observations on the composer's style to have yet been published: 'By reason of the rich harmonic palette, the vigor of the independent lines, the admirable juxtaposition of contrasting rhythms, the balance of low and high sonorities, and the constant attention to textual meanings, this motet ranks with the major Spanish achievements of the epoch.'

Fernando de las Infantas was born in Córdoba in 1534, into a minor but august noble family. We can only speculate as to whether or not Infantas enjoyed contacts with the musical establishment at Córdoba Cathedral. For the first 45 years of his life, music was his first love and passion, even as pursuing the interests of the Spanish crown became his day-to-day business as a courtier. Having travelled to Italy in 1572, while engaged on a diplomatic mission on behalf of Philip II,

Infantas prolonged his stay for musical pursuits that culminated with the publication, in Venice in the space of a single year, from the summer for 1578 to the spring of 1579, of four volumes of sacred music—3 books of motets, and one of learned *contrapuncti*—the equal in quality, scope, and vision, to the productions of most of his better known contemporaries, the great Palestrina not excepted. His last published works were not musical, but three treatises on the most thorny theological issues of his day, printed in Paris in 1601.

What is musically so fascinating about Infantas's works is that they seem to have been the work of a gentleman composer, whose interest in musical composition was as speculative and theological as it was liturgical and practical, who had no known connection with any major musical institution of his day, and yet, in what amounts to a single flowering in mid-life, presented posterity with a fluent, persuasive, and eminently singable corpus of sacred motets.

Stylistically, Infantas's motets are a unique synthesis of many influences, past and current. In his

singularly varied output, works revealing his assimilation of the music of such past masters as Josquin and Morales, may be compared with motets able to stand beside those of Guerrero, Victoria and Palestrina in their assured modernity. The forms he left us range from intimate liturgical items based on well known liturgical texts, to grand ceremonial acclamations quoting festal Mass sequences (like the Easter *Victimae paschali laudes*) and the great responsories of the Divine Office (like the astonishing virtuosic Pentecost *Loquebantur variis linguis*), to meditative and devotional motets with texts drawn from the Gospels and the Psalms. The technical means he employed to compose this corpus range from the strict tenor treatment of a Gregorian *cantus firmus*, through a large number of distinctive (almost trademark) ostinato motets, to Gregorian-chant paraphrase (works he describes as being composed "Super Excelsus Gregorianus Cantus"), canonic motets, and freely-composed items.

- 1 *Pater noster* (5vv)
- 2 *Ave Maria* (5vv)
- 3 *Credo in Deum* (5vv)
- 4 *Salve regina misericordiae* (5vv)

Infantas's failure to leave behind any works belonging to the most important genre of his era—settings of the ordinary of the Mass—is partly atoned for the unique pair of motet sequences that open his first and second printed collections. In both cases, there are four motets, settings of the Lord's prayer, the *Ave Maria*, the Apostles's Creed, and the *Salve regina*. Infantas, uniquely, brings the four together to form a Mass-like "suite".

Settings of the Apostles's Creed, *Credo in Deum* (as distinct from the Nicene Creed, *Credo in unum Deum*, which is part of the Mass) are extraordinarily rare. Infantas may have known of the setting by the French composer, Le Brung, which appeared in print in 1540; however, it is just as likely that he believed his treatments of the text were unique. In each of the four- and five-voice settings, he uses the opening words and chant of the Mass *Credo* "Credo in unum Deum", as a 7-note ostinato *sogetto*, which is repeated by

the Tenor throughout both of the motet's *partes*. Two traditions of setting the *Salve regina* co-existed in sixteenth-century Europe. Following Josquin again, the majority of these were complete polyphonic settings of the text and chant in motet style. In Spain, however, composers also produced *alternatim* settings, the polyphony usually beginning at "Vita dulcedo". Spaniards who lived at various times in Rome, both Morales and Infantas, composed settings of both types. Infantas's five-voice *Salve* follows the Josquin model, and in doing so makes extensive use of internal musical repetition (derived from similar repetitions within the original chant).

5 *Ecce quam bonum* (4vv), bears the caption "Tempore sacri foederis, 1570" ("At the time of the sacred covenant, 1570"), a reference to the pact for the formation of a Holy League, negotiated between Venice, Spain, and the Pope late in 1570, that ensured Catholic unity in the defence of the Western Mediterranean against Ottoman forces. Infantas's choice of Psalm 132 as text is clearly not governed by liturgical consideration (the psalm, for instance, was only rarely sung among the Vespers psalms), but by its suitability

to the intended occasion. Infantas's obvious intent is to celebrate Catholic unity in his choice of text: "Ecce quam bonum...habitare fratres in unum" ("Behold, how good it is ... for brethren to dwell in unity"). This message of the text is also borne out in the canonic structure itself, where a single written voice part generates a three-voice texture in perfect unity. It is a canon "*per motum contrarium servatis gradibus & sicut iacet*", whereby the first soprano is followed at the space of a mere *semibreve* by the the tenor singing from the same voice part but in contrary motion, and then four bars later by the second soprano.

6 *O sacrum convivium* (4vv) selects its text from the Magnificat antiphon at Second Vespers of the feast of Corpus Christi. We may safely assume it was one of Infantas's favourite motets, for it is only one of four from among the 37 motets for four voices in Book 1 that he selected for inclusion in the pair of presentation manuscripts for Philip II. As is typical of Infantas's motets, the texture is one of continuous counterpoint; not a single homophonic moment intervenes. Yet, compared with most of the other works on this recording, Infantas achieves a somewhat more

relaxed and intimate soundscape, partly the result of forming his individual vocal lines out of slightly longer note values.

7 *Domine ostende nobis* (6vv) is for use on the feast of St Philip (3 May), and the text mentions the apostle by name. Infantas included three motets beginning with the word "Domine" (Lord) in his third book, and all contain canons. In this motet, the canon occurs in the *secunda pars*. In the motet's gospel text, Christ the "son" discusses his relationship with God his "father". Infantas paraphrases his words in a delightful inscription added to the lowest voice, the Bassus (or "Father"), "*Canon quia ego in patre: & patre in me est*" ("Canon because I am in my father: and my father is in me"). This indicates to the highest voice, the Cantus (the "Son"), that it is to sing the same music in canon.

8 *Benedicta es caelorum regina* (6vv) is another example of a work that belongs to a tradition of setting a particular text and chant. The Mass sequence *Benedicta es calorum regina* is of late medieval origin; its text, a meditation on Mary's relationship to the Trinity, is a contrafactum of

Notker's Trinity sequence *Benedicta semper sancta sit trinitas*, from which its Tone 7 chant melody is also derived. In this case, again, the "original" polyphonic setting is by Josquin whose widely-popular 6-voice motet, divided into 3 *partes*, and treating the chant at its original pitch in imitation throughout, became a template for several later but closely related settings. Infantas's motet follows Josquin's closely, but certainly not slavishly. For all five key new points—the opening, "Te Deus pater", "Per illud ave", and "Nunc Mater", and "Amen"—Infantas adopts Josquin's motifs (ultimately derived from the chant) with little or no alteration, including a change to triple metre at "Nunc mater". The result is not a "variation" on Josquin's motet, in the modern sense, but a reworking of his materials in the style of a later generation.

9 Pater noster (6vv) from the third motet book is not, unlike the settings of the same text in books 1 and 2, part of an extended motet sequence. Like the other two settings, however, it is based throughout on the traditional Tone 1 chant, shared between the voices in an unhurried freely-imitative fashion. Additionally, Infantas deploys

the chant's 9-note opening phrase (to the words "Pater noster qui es in cælis") as an ostinato *sogetto*, sung 7 times in long notes by one of the middle voices to articulate the structure.

10 Dum preliaretur (6vv) from the third motet book is based on the text and Tone 7 chant of an office antiphon for the feast of St Michael (29 September). Freely imitative throughout, it is scored with high clefs and paired soprano parts at the top of the texture, lending a light and airy feel. Remarkably, Infantas's is the only polyphonic setting of this text to appear in print in the sixteenth-century.

11 Victimae paschali laudes (6vv) is a setting of the text and chant of the sequence at Mass on Easter Day. A short dialogue in the text afforded Infantas the opportunity to indulge in a rare moment of musical dialogue between sub-groups within his polyphonic texture, notably between the three lower voices (at "Dic nobis Maria") and the three upper voices (at "Sepulchrum inquit")..

12 Congregati sunt inimici nostri (7vv) is, according to its caption, "*Pro victoria in turcas Mellite obsedionis A 1565*," a prayer for a Christian victory against the Ottoman navy in the so-called Great Siege of Malta. In May 1565, a huge Ottoman force landed on Malta and besieged the island's only recently arrived protectors, the Knights of St John (granted the island by emperor Charles V in 1530). Within the liturgy, the Latin text of this motet was an otherwise unremarkable responsory (sung at Matins on the Second Sunday of October). However, in the devotional literature, books of hours in particular, it was often found specifically as an *oratio contra inimicos* (a prayer against one's enemies). Though not based on a pre-existing chant, Infantas nevertheless builds his composition around a chant-like 12-note ostinato *sogetto*, sustained in long notes and sung 3 times in the Tenor to the text: "Si Deus pro nobis quis contra nos" ("If God [be] for us, who [can be] against us").

13 Loquebantur variis linguis (8vv) was chosen by Infantas himself to close both the third printed book of motets and one of the two manuscript presentation volumes; dedicated as it is to the

Holy Spirit, whom he identifies as his personal patron, he thus leaves us with little reason to doubt that he himself considered it to be singularly important among his motets. In the liturgy, the text is a responsory for the feast of Pentecost; and Infantas was neither the first nor the only composer to preserve its original responsory structure by exactly repeating the text and music of "Pro ut Spiritus sanctus ..." as the second half of both of the motets's *partes* (thus delivering an ABCB form). Despite its liturgical origins, Infantas makes no reference to a chant melody here. The music, however, is replete with symbols. There are seven independent voice parts, representing the seven traditional "gifts" of the Holy Spirit; while an eighth voice, a second bass part, is derived by canon *per motum contrarium servatis gradibus* (stepwise in contrary motion), from the first bass. The many voices, of course, also represent the "*variis linguis*" ("variety of tongues") in which the Apostles speak at Pentecost.

Perhaps the most imaginative reference to this variety, however, comes in Infantas's effective and highly unusual simultaneous juxtaposition of minor and major modes. He achieves this by deft

notational (rather than contrapuntal) sleight of hand. All seven independent voices are "correctly" notated, as musical decorum demands, under a common signature with one flat (i.e. B-flat). However, while four of the voices adhere to the minor mode with a final on G (B-flat as the third of the scale), the other three voices are in fact in a major mode with a final on F (B-flat as the fourth of the scale). To sing them as written would result in cacophony; but, of course, Infantas did not intend this. He directed, instead, that the three F-mode voices actually be sung a tone higher ("Tonus altior vox eadem"), effectively shifting them also to the final G. The result is simple: these three voices plus the canonic second bass sing in the *major* mode on G with B naturals;

while the other four voices sing in the *minor* mode on G with B flats. In this way Infantas uniquely creates, as Bruno Turner first observed, a "bitonal" structure, whereby B naturals and B flats alternate, bar-by-bar, and often beat-by-beat, throughout the piece. Nowhere can this be better heard than between the two "duelling" uppermost Cantus (or soprano) voices, one of which habitually sings B flats, the other B naturals; likewise, one each of the pair of voices in Altus, Tenor and Bassus range sing naturals, the other flats. Harmonically unsettling though this might be, Infantas's notational experiment is musically exhilarating.

Michael Noone

Fernando de las Infantas (1534-c. 1610) compositeur et théologien.

Fernando de las Infantas est un cas atypique parmi les compositeurs du Siècle d'or. Homme de condition aisée, il vit ses traités théologiques interdits par l'Inquisition. Malgré les éloges des spécialistes, seules quelques-unes de ses compositions sont disponibles dans des éditions modernes. La seule contribution à la connaissance d'Infantas et de sa musique reste un ouvrage de Mitjana intitulé *Don Fernando de las Infantas: Teólogo y músico* (Madrid, 1918). Cette remarquable étude de Mitjana s'inscrit dans les meilleurs exemples de la musicologie qui se développa en Espagne lors du premier quart du XX^e siècle. De fait, toutes les connaissances postérieures sur Infantas sont basées sur ce livre.

Mitjana estimait lui-même qu'il était nécessaire de disposer d'une édition complète de l'œuvre théologique et musicale d'Infantas comme point de départ de son étude. Cependant, et bien que la quasi-totalité des auteurs postérieurs aient également déploré cette carence, nous attendons encore cette édition, presque un siècle plus tard.

Un de ses motets fut publié par Eslava en 1869 et dix autres en 1956 par le grand musicologue Samuel Rubio. Sur la base d'un de ces motets, *Victimae paschali laudes*, Robert Stevenson se livra au premier exercice de description du style du compositeur : « De par sa riche palette harmonique, la vigueur et l'indépendance des voix, l'admirable juxtaposition des rythmes en contraste, l'équilibre entre les sonorités basses et hautes et le soin constant accordé à la signification textuelle, ce motet figure parmi les plus remarquables de la musique espagnole de l'époque. »

Infantas vit le jour à Cordoue en 1534 au sein d'une famille noble, quoique de second rang. Nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses sur un éventuel contact d'Infantas avec la chapelle musicale de la cathédrale de Cordoue. Durant les 45 premières années de sa vie, la musique fut sa grande passion, notamment dans son travail quotidien de courtisan au service de la couronne espagnole. C'est ainsi qu'il fut chargé en 1572 par le roi Philippe II d'une mission culturelle en Italie. Il y prolongea son séjour et publia à Venise entre l'été 1578 et le printemps 1579 quatre vol-

umes de musique – trois livres de motets et un livre d'enseignement du contrepoint – dont la qualité, l'amplitude et la vision étaient à la hauteur de ses contemporains les plus réputés, y compris le grand Palestrina. Ses dernières publications ne furent pas des œuvres musicales, mais des traités sur des sujets théologiques imprimés à Paris en 1601.

D'un point de vue musical, la fascination exercée par les œuvres d'Infantas réside dans le fait qu'elles semblent avoir été le travail d'une personne d'origine noble, dont l'intérêt pour la composition musicale est tout autant spéculatif et théologique que liturgique et pratique et qui, d'après ce que nous en savons, n'eut aucune relation avec les institutions musicales importantes de son époque, ayant cependant légué à la postérité un corpus remarquable de motets sacrés. Sur le plan stylistique, les motets d'Infantas sont une synthèse unique de nombreuses influences du passé et de son époque. Dans sa production particulièrement variée, certaines œuvres révèlent l'assimilation de la musique de maîtres antérieurs comme Josquin et Morales, tandis que d'autres motets peuvent être comparés à ceux de Guerrero,

Victoria et Palestrina de par leur modernité. Les formes qu'il nous a léguées comprennent aussi bien des pièces liturgiques caractérisées par leur intimisme, sur des textes bien connus, que des acclamations pour de grandes cérémonies comprenant des citations de passages de Messes festives (comme *Victimae paschali laudes*) et de grands répons de l'Office Divin (tels que le motet *Loquebantur variis linguis*, d'une virtuosité étonnante), ou encore des motets à l'atmosphère méditative et dévote sur des textes provenant des Évangiles et des Psaumes. Il emploie diverses ressources techniques, depuis le traitement strict du *cantus firmus* grégorien du ténor jusqu'à de nombreux motets *ostinato* (pratiquement une marque de fabrique d'Infantas), en passant par des paraphrases de chants grégoriens (les œuvres qu'il qualifie lui-même de « Super Excelsus Gregorianus Cantus »), des motets en canon et des pièces de composition libre.

1 Pater noster (5vv)

2 Ave Maria (5vv)

3 Credo in Deum (5vv)

4 Salve regina misericordiae (5vv)

L'absence dans les œuvres d'Infantas de pièces du genre le plus important de son époque, à savoir celles composées pour l'ordinaire de la Messe, est compensée en partie par les deux suites de motets qui ouvrent sa première et sa seconde collection imprimée. Dans les deux cas, on trouve quatre motets sur la prière au Seigneur, l'*Ave Maria*, les Actes des Apôtres et le *Salve Regina*. Infantas se distingue par l'assemblage des quatre textes pour former une sorte de « suite » de la Messe.

Les motets sur les Actes des Apôtres, comme celui intitulé *Credo in Deum* (différent du *Credo in unum Deum* des Actes de Nicée, faisant partie de l'ordinaire de la Messe) sont particulièrement rares. Infantas eut peut-être connaissance d'un de ceux publiés par le compositeur français Le Brung, dans sa collection imprimée en 1540, mais il voulut probablement l'aborder d'une façon unique : dans les deux cas, celui à quatre voix et à cinq voix, il emploie le texte d'ouverture

Credo in unum Deum et le chant comme un thème ostinato sur 7 notes, répété par le ténor dans les deux parties du motet.

Quant au *Salve Regina*, son traitement conjugue deux traditions de l'Europe du XVI^e siècle. De nouveau, suivant l'exemple de Josquin, la plupart des compositeurs le traitaient en polyphonie, dans le style du motet. Cependant, en Espagne, on avait coutume d'alterner le plain-chant et la polyphonie, celle-ci débutant dans « Vita dulcedo ». Les Espagnols qui vécurent à Rome à diverses époques, que ce soit Morales ou Infantas, eurent recours aux deux formules : le *Salve* pour 5 voix d'Infantas suit le modèle de Josquin, usant abondamment de répétitions musicales (dérivées de répétitions similaires du chant).

5 *Ecce quam bonum* (4vv) porte l'inscription « Tempore sacri foederis, 1570 » (« A l'occasion de l'accord sacré, 1570 »), en référence à la constitution de la Sainte Ligue entre Venise, l'Espagne et la Papauté, à la fin de 1570. Le choix du psaume 132 par Infantas n'est pas en rapport avec la liturgie, mais avec l'occasion : « Ecce quam bonum...habitare fratres in unum » et avec l'u-

tilisation des voix, dans la mesure où une partie génère la texture des trois autres voix en parfaite unisson. Ce motet est un canon dans lequel le premier soprano est suivi, avec la seule séparation d'une semi-brève, par le chant du ténor dans le sens contraire, puis par le second soprano après quatre autres mesures.

6 O sacrum convivium (4vv) avec un texte extrait de l'antiphonaire du *Magnificat* des Secondes Vêpres de la Fête-Dieu. On peut supposer assurément qu'il s'agissait d'un des motets favoris d'Infantas, car il figurait parmi les quatre pièces choisies parmi les 37 motets pour 4 voix du Livre 1 pour la présentation des manuscrits à Philippe II. Comme cela est habituel dans les motets d'Infantas, la texture est basée sur un contrepoint continu et il n'existe aucun passage homophonique. Cependant, par rapport à la plupart des pièces de cet enregistrement, Infantas obtient ici une atmosphère sonore un peu plus relâchée et intime, résultant en partie de lignes vocales formées par des notes d'une durée un peu plus longue.

7 Domine ostende nobis (6vv) est destinée à la fête de la Saint Philippe (3 mai), et le texte mentionne l'apôtre par son nom. Infantas inclut dans son troisième livre trois motets qui commencent par le mot « Domine », tous trois contenant des canons. Dans celui-ci, le canon apparaît dans la *secunda pars*. Dans le texte, le Christ discute de sa relation avec Dieu le Père et Infantas paraphrase ses paroles dans une délicieuse inscription ajoutée à la voix la plus basse, la Basse (le Père), « *Canon quia ego in patre: & pater in me est* » (« Canon parce que je suis en mon Père et mon Père est en moi »), qui indique à la voix la plus haute, le Cantus (le Fils) qu'il doit chanter la même musique en canon.

8 Benedicta es caelorum regina (6vv). Ce motet est un autre exemple de pièce appartenant à la tradition : la suite de la Messe *Benedicta es caelorum* est d'origine médiévale tardive ; son texte est une méditation sur la relation de Marie avec la Trinité. Il s'agit d'un *contrafactum* de la suite de la Trinité de Notker *Benedicta semper sancta sit trinitas*, dont est dérivée la mélodie de son chant. De nouveau dans ce cas, l'original polyphonique est le motet populaire à 6 voix de Josquin, divisé en 3

parties, dont le traitement du chant en imitation de son accord original en fait un exemple pour les compositions ultérieures, très proches. Le motet d'Infantas suit de près celui de Josquin, quoique non entièrement puisque dans cinq parties, à savoir l'ouverture, « Te Deus pater », « Per illud ave », « Nunc Mater » et « Amen », Infantas adopte des motifs de Josquin avec peu ou aucune altération, y compris un passage en triple mesure dans « Nunc mater ». Le résultat n'est pas une « variation » sur le motet de Josquin, dans le sens moderne, mais une réélaboration de ses œuvres dans le style d'une génération postérieure.

9 Pater noster (6vv): inclus dans le troisième livre, ce n'est pas, contrairement aux pièces sur le même texte des livres 1 et 2, une partie d'une suite plus longue, mais de même que celles-ci, il est basé sur le chant de Mode 1, partagé par les voix sous la forme d'une imitation libre lente. Par ailleurs, Infantas développe le chant en 9 notes de la phrase d'ouverture (« Pater noster qui es in caelis ») dans un thème *ostinato* qui est chanté 7 fois en notes longues par l'une des voix intermédiaires pour articuler la structure.

10 Dum preliaretur (6vv): inclus dans le troisième livre, il est basé sur le texte et le Mode 7 d'un antiphonaire de la fête de la Saint Michel. Tout en libre imitation, il est écrit en notes hautes avec des passages de soprano dans la partie haute de la texture, ce qui lui confère une atmosphère légère et gracieuse. A noter que ce motet d'Infantas est la seule pièce polyphonique sur ce texte qui fut publiée au XVI^e siècle.

11 Victimae paschali laudes (6vv) est une pièce composée sur le texte et le chant de la suite de la Messe de Pâques de Résurrection. Un court dialogue dans le texte permet à Infantas de lier un dialogue musical entre des sous-groupes au sein de la texture polyphonique, en particulier entre les trois voix les plus basses (dans « Dic nobis Maria ») et les trois les plus hautes (dans « Sepulchrum inquit »).

12 Congregati sunt inimici nostri (7vv) est, comme l'indique sa dédicace, « *Pro victoria in turcas Mellite obsessionis A 1565*, » une prière pour la victoire chrétienne contre l'armée ottomane lors du Grand Siècle de Malte : en mai 1565, une grande armée ottomane débarqua à Malte et

assiégea les uniques protecteurs de l'île, les chevaliers de Saint Jean, à qui Charles Quint avait donné l'île en récompense en 1530. Dans la liturgie, le texte latin de ce motet était un répons sans rien de particulier, qui était chanté lors des Matines du deuxième dimanche d'octobre. Cependant, dans la littérature dévotionnelle, notamment dans les livres d'heures, il figurait spécifiquement comme une *oratio contra inimicos*.

Bien que ce motet d'Infantas ne soit pas basé sur un chant préexistant, il est construit sur un thème *ostinato* de 12 notes, similaire à un thème de plain-chant, soutenu par des notes longues et chanté trois fois par le ténor sur le texte « Si Deus pro nobis quis contra nos » (« Si Dieu est avec nous, qui peut être contre nous »).

13 *Loquebantur variis linguis* (8vv) fut le motet choisi par Infantas pour clore le troisième livre imprimé et l'un des deux manuscrits de présentation ; dédié au Saint Esprit, qu'il considère comme son patron, il montre clairement l'importance que l'auteur accorde à ce motet dans ses œuvres. Sur le plan liturgique, c'est un texte destiné à la fête de la Pentecôte, et Infantas n'est pas

le premier ni le seul à conserver sa structure originelle de répons, reproduisant exactement le texte et la musique de « Pro ut Spiritus sanctus... » en guise de seconde moitié des deux parties du motet. Malgré ses origines liturgiques, Infantas ne fait aucune référence à une mélodie de plain-chant dans ce motet. La musique, cependant, regorge de symboles. Sept voix indépendantes représentent les sept dons du Saint Esprit, tandis qu'une huitième voix, une seconde basse, est dérivée en canon *per motum contrarium servatis gradibus* de la première basse. Les multiples voix représentent également sans aucun doute la « variété de langues » dans lesquelles parlaient les Apôtres à la Pentecôte.

La référence la plus imaginative à cette variété de langues est peut-être l'utilisation, réellement peu fréquente, de la juxtaposition simultanée de modes majeurs et mineurs au moyen de changements de direction notationnels plus que contrepointistes : les sept voix indépendantes ont une attribution « correcte » de notes, comme l'exige le décorum musical, avec par exemple une altération (Si bémol), tandis que quatre autres voix modulent en mode mineur avec une fin en Sol (Si

bémol, troisième note sur la gamme), et que les trois autres voix passent en mode majeur avec une fin en Fa (Si bémol étant la quatrième note de la gamme). Chanter cela tel que c'est écrit pourrait être cacophonique, mais ce n'était certainement pas l'intention d'Infantas, qui souhaitait plutôt que les trois voix en mode de Fa soient chantées sur un ton plus haut (« *Tonus altior vox eadem* »), les modifiant également sur le Sol final. Le résultat est simple : ces trois voix et la seconde basse en canon sont chantées en mode majeur avec des Sol et des Si naturels, tandis que les quatre autres voix sont chantées en mode mineur avec des Sol et des Si bémols. Infantas créait ainsi peut-être pour la première fois, comme l'a souligné Bruno

Turner, une structure « bitonale », dans laquelle les Si naturels et les Si bémols étaient alternés d'une mesure à l'autre, et même souvent d'une partie à l'autre d'une mesure, dans toute la pièce. Et cela peut être écouté, mieux que dans tout autre passage, dans les deux voix sopranos supérieures, dont l'une chante habituellement des Si bémols, tandis que l'autre chante des Si naturels. Il en est de même avec les couples de voix Altus, Tenor et Bassus. Bien qu'elle puisse s'avérer harmoniquement surprenante, l'expérimentation notationnelle d'Infantas est passionnante sur le plan musical.

Michael Noone



1 Pater noster (5vv)
Oratio Dominicalis
Super Excelso Gregoriano Cantu

Pater noster, qui es in caelis,
sanctificetur nomen tuum.
Adveniat regnum tuum.
Fiat voluntas tua,
sicut in caelo et in terra.
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie,
et dimitte nobis debita nostra,
sicut et nos dimitimus debitoribus nos tris.
Et ne nos inducas in tentationem:
sed libera nos a malo.
Amen.

2 Ave Maria (5vv)
Salutatio Angelica
Super Excelso Gregoriano Cantu

Ave Maria gratia plena,
Dominus tecum.
Benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui, Jesus.

Sancta Maria,
regina coeli,
dulcis et pia,
O mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
ut cum electis te videamus.

3 Credo in Deum (5vv)
Symbolum Apostolorum
Super Excelso Gregoriano Cantu

Prima pars:
Credo in Deum,
patrem omnipotentem,
creatorem caeli et terrae.
Et in Iesum Christum,
filium eius unicum,
dominum nostrum:
qui conceptus est de Spiritu Sancto,
natus ex Maria Virgine,

The Lord's Prayer
Upon the Esteemed Gregorian Chant

Our Father, who art in heaven,
hallowed be thy name,
Thy kingdom come.
Thy will be done,
on earth as it is in heaven.
Give us this day our daily bread,
and forgive us our trespasses,
as we forgive those who trespass against us.
And lead us not into temptation:
but deliver us from evil.
Amen.

The Angelic Salutation
Upon the Esteemed Gregorian Chant

Hail Mary, full of grace.
The Lord is with thee.
Blessed art thou amongst women,
and blessed is the fruit of thy womb, Jesus.

Holy Mary,
queen of heaven,
sweet and loving,
O mother of God.
pray for us sinners,
that we may see thee with the chosen one.

The Apostles' Creed
Upon the Esteemed Gregorian Chant

I believe in God,
the Father Almighty,
maker of heaven and earth.
And in Jesus Christ
his only Son,
our Lord:
who was conceived by the Holy Ghost,
born of the Virgin Mary,

passus sub Pontio Pilato,
crucifixus, mortuus, et sepultus.
Descendit ad inferos.
Tertia die resurrexit a mortuis.

suffered under Pontius Pilate,
was crucified, dead, and buried.
He descended into hell.
The third day he arose again from the dead.

Secunda pars:
Ascendit ad caelos,
sedet ad dexteram Dei
patris omnipotentis.
Inde venturus est iudicare
vivos et mortuos.
Credo in Spiritum Sanctum,
sanctam Ecclesiam catholicam,
sanctorum communionem,
remissionem peccatorum,
carnis resurrectionem,
vitam aeternam.
Amen.

He ascended into heaven,
and sitteth on the right hand of God
the Father Almighty.
From thence he shall come to judge
the quick and the dead.
I believe in the Holy Ghost,
the holy catholic Church,
the communion of saints,
the forgiveness of sins,
the resurrection of the body;
and the Life everlasting.
Amen.

Tenor (ostinato):
Excelsus Gregorianus Cantus
Credo in unum Deum.

Esteemed Gregorian Chant
I believe in one God.

4 Salve regina misericordiae (5vv)
Antiphona de Beata Maria
Super Excelso Gregoriano Cantu

Prima pars:
Salve regina misericordiae,
vita dulcedo et spes nostra salve.
Ad te clamamus
exules filii Evae:
ad te suspiramus,
gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.

Antiphon of Blessed Mary
Upon the Esteemed Gregorian Chant

Hail, merciful queen,
our life, sweetness, and our hope, hail.
To you do we cry,
banished children of Eve:
to thee do we sigh,
mourning and weeping,
in this vale of tears.

Secunda pars:
Eya ergo advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.
Et Jesum benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, O pia, O dulcis Maria.

Therefore, O our advocate,
turn thy merciful eyes
toward us.
And, after this our exile, show unto us
the blessed fruit of thy womb, Jesus.
O clement, O loving, O sweet Mary.

5 Ecce quam bonum (4vv)

*Psalmus cccxij.
Tempore sacri federis 1570*

Ecce quam bonum et quam iucundum,
habitare fratres in unum.
Sicut unquentum in capite
Quod descendit in barbam,
barbam Aaron.
Quod descendit in oram vestimenti eius,
sicut ros Hermon,
qui descendit in monte Sion.
Quoniam illic mandavit Dominus benedictionem et vitam usque in
sæculum.

6 O sacrum convivium (4vv)

In festo Corporis Christi

Prima pars:
O sacrum convivium
in quo Christus sumitur,
recolitur memoria passionis eius.

Secunda pars:
Mens impletur gratia
et futuræ gloriæ nobis pignus datur.
Alleluia.

7 Domine ostende nobis (6vv)

In festo Sancti Philippi

Prima pars:
Domine ostende nobis patrem:
et sufficit nobis.
Alleluia.

Secunda pars:
Tanto tempore vobiscum sum:
et non cognovistis me?
Philippe, qui videt me,
videt et patrem meum:
et quomodo tu dicis
ostende nobis patrem?
Non credis quia ego in patre
et pater in me est?
Alleluia.

Psalm 132 (133)

At the time of the sacred pact 1570

Behold, how good and joyful a thing it is,
brethren, to dwell together in unity.
It is like the precious ointment upon the head,
that ran down unto to the beard,
even unto Aaron's beard.
And went down to the skirts of his clothing,
like as the dew of Hermon,
which fell upon the hill of Sion.
For there the Lord promised his blessing
and life for evermore.

O sacred banquet
in which Christ is received,
and the memory of his passion is renewed.

The mind is filled with grace
and a pledge of future glory given unto us.
Alleluia.

Lord, show us the father,
and it sufficeth us.
Alleluia.

Have I been so long a time with you,
and yet has thou not known me?
Philip, he that hath seen me
hath seen my father:
and how sayest thou then
show us the father?
Believest thou not that I am in the father
and the Father in me?
Alleluia.

8 Benedicta es cælorum regina (6vv)

In Nativitate Domini

Prima pars
Benedicta es cælorum regina
et mundi totius domina
et ægris medicina.

Tu præclara maris stella vocaris.
quæ solem iusticiæ paris
a quo illuminaris.

Tu deus pater ut dei mater
heres et ipse frater
cuius eras filia.

Sanctificavit sanctam servavit
et mittens sic salutavit
ave plena gratia.

(Secunda pars)
Per illud ave prolatum
et tuum responsum gratum
et ex te verbum incarnatum
quo salvantur omnia.

(Tertia pars)
Nunc mater exora natum
ut nostrum tollat reatum
et regnum det nobis paratum
in cælesti patria.
Amen.

9 Pater noster (6vv)

*Oratio Dominicalis
Super Excelso Gregoriano Cantu*

Pater noster, qui es in caelis,
sanctificetur nomen tuum.
Adveniat regnum tuum.
Fiat voluntas tua,
sicut in caelo et in terra.
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie,
et dimitte nobis debita nostra,
sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.
Et ne nos inducas in tentationem:

Blessed art thou, O queen of heaven,
and most high lady of the whole world,
and medicine for the ailing.

Thee we call upon, bright star of the sea,
who bringest forth the sun of justice,
by whence commeth your blazing light.

That God the Father might make thee
the mother of God, and he thy brother,
whose daughter thou wert.

He maketh and keepest thou holy
and sent the salutation thus:
Hail, full of grace.

By that "Ave" thus proclaimed
and by your reply so gracious
and because the word of thee was incarnate
that saveth all.

Now, mother, pray thy son
that he remove our sins
and grant us the kingdom thus prepared
in heaven's country.
Amen.

*The Lord's Prayer
Upon the Esteemed Gregorian Chant*

Our father, who art in heaven,
hallowed be thy name,
Thy kingdom come.
Thy will be done,
on earth as it is in heaven.
Give us this day our daily bread,
and forgive us our trespasses,
as we forgive those who trespass against us.
And lead us not into temptation:

sed libera nos a malo.
Amen.

Tenor (ostinato):
Excelsus Gregorianus Cantus
Pater noster qui es in caelis.

10 Dum preliaretur (6vv)
In festo Sancti Michaelis
Super Excelso Gregoriano Cantu

Dum preliaretur Michael archangelus
cum drachone
audita est vox dicentium:
Salus Deo nostro.
Alleluya.

11 Victimæ paschali laudes (6vv)
In festo Resurrectionis Domini
Super Excelso Gregoriano Cantu

Prima pars:
Victimæ paschali laudes
immolent christiani.

Agnus redemit oves:
Christus innocens Patri
reconciliavit peccatores.

Mors et vita duello
conflixere mirando:
dux vitæ mortuus regnat vivus.

Dic nobis Maria,
quid vidisti in via?

Sepulcrum Christi viventis,
et gloriam vidi resurgentis:

Angelicos testes,
sudarium et vestes.

Surrexit Christus spes mea:
præcedet suos in Galilæa.

but deliver us from evil.
Amen.

Esteemed Gregorian Chant
Our father which art in heaven.

On the feast of Saint Michael
Upon the Esteemed Gregorian Chant

While Michael the archangel was contending
with the dragon
a voice was heard saying:
Salvation from our God.
Alleluya.

On the feast of the Resurrection of the Lord
Upon the Esteemed Gregorian Chant

Christians to the paschal victim
offer your thankful praises.

A lamb the sheep redeemeth:
Christ who only is sinless,
reconcileth sinners to the father.

Death and life have contended
In that combat stupendous
the prince of life who died reigns immortal.

Speak Mary, declaring
what thou sawest wayfaring.

The tomb of Christ who is living,
The glory of Jesu's resurrection.

Bright angels attesting
The shroud and napkin resting

Yea Christ my hope is arisen:
To Galilee he goes before you.

Secunda pars:
Credendum est magis
soli Mariæ veraci
Quam Iudæorum turbe fallaci.

Scimus Christum surrexisse
a mortuis vere:
Tu nobis, victor Rex miserere.
Amen.

12 Congregati sunt inimici nostri (7vv)
Pro victoria in turcas Mellite obsessionis.
A. 1565

(In Oppressione inimicorum)
Congregati sunt inimici nostri,
et gloriantur in virtute sua,
convertere fortitudinem illorum Domine
et disperge illos
ut cognoscat quia non est alius
qui pugnet pro nobis
nisi tu Deus noster.

Tenor (ostinato):
Si Deus pro nobis quis contra nos.

13 Loquebantur variis linguis (8vv)
In festo Penthecostes

Prima pars:
Loquebantur variis linguis
apostoli magnalia Dei.
Pro ut Spiritus Sanctus dabat eloqui illis.
Alleluya.

Secunda pars:
Repleti sunt omnes Spiritu Sancto,
et cæperunt loqui:
Pro ut Spiritus Sanctus dabat eloqui illis.
Alleluya.

Happy they who hear the witness,
Mary's word believing
Above the tales of Jewry deceiving.

Christ indeed from death is risen
Our new life obtaining.
Have mercy, victor King, ever reigning.
Amen.

For victory against the Ottoman navy in the siege of Malta.
The year 1565.

(Under the oppression of enemies)
Our enemies are gathered together,
and glory in their strength:
O Lord, turn away their power
and scatter them
that they may know that there is none other
that fighteth for us,
but only thou, O God.

If God be for us who can be against us.

The apostles spoke in divers tongues,
of the wonders of God.
As the Holy Spirit gave them utterance.
Alleluya.

They were filled with the Holy Spirit,
and began to speak:
As the Holy Spirit gave them utterance.
Alleluya.

Toma de sonido:
Martin Compton

Producción:
José María Martín Valverde

Maquetación:
Maja

© Empresa Pública de Gestión
de Programas Culturales 2004
Depósito Legal: SE- 4302-04