

**TOMÁS LUIS DE VICTORIA**  
(1548 – 1611)

# **Zwei Motetten**

für vier Blockflöten

eingrichtet von  
Daniel Brüggem

Partitur und 7 Stimmen

Edition Moeck Nr. 2828

**MOECK VERLAG CELLE**

## Vorwort

Die beiden Motetten von Tomás Luis de Victoria haben nicht nur eleganten Kontrapunkt für ein Blockflötenquartett zu bieten, in ihrem Charakter und mit ihrem Tonumfang sind sie außerdem wie maßgeschneidert für das Instrument. Tatsächlich galten diese Stücke auch als Domäne des Blockflötenconsorts, wie man einigen Quellen entnehmen kann, die auf der iberischen Halbinsel entdeckt wurden.

Die Rolle und den Gebrauch von Blockflöten im Spanien der Renaissance darf man als Fortschreibung einer reichen mittelalterlichen Tradition verstehen. In den katalanischen/aragonesischen Archiven von Alfons III. von Katalonien findet man bereits 1327 Hinweise auf „joglers de flauta“ (Blockflötenspieler). Ein Jahr später gehörte Guillo de Lanys, bekannt als Blockflötenbauer, zum Haushalt des Königs.

1370 forderte Joan I. von Katalonien und Aragon<sup>1</sup>, dass anlässlich seiner Hochzeit mit Johanna, der Tochter Philipps VI. von Frankreich, vier Blockflöten aus Paris geschickt werden sollten. Andere Dokumente verweisen auf Reparaturen von Instrumenten, die gegen Ende des Jahrhunderts von Instrumentenbauern in Valencia ausgeführt wurden.

Ergiebige ikonographische Belege entschädigen für die spärliche Quellenlage zum Gebrauch von Blockflöten im 15. Jahrhundert. Wunderschöne Beispiele hierfür sind auf Gemälden und Altarbildern erhalten. So bildet z. B. Jaume Huguet auf seinem auf Holz gemalten Altarbild *Mare de Déu dels Àngels*<sup>2</sup> (1450) drei Blockflöten ab. Diese Instrumente werden traditionell mit der Verehrung der Jungfrau Maria und der Geburt Christi in Zusammenhang gebracht.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts, als an vielen wichtigen Höfen und Kathedralen Kapellen gegründet wurden, waren Blockflötenensembles bei den „Ministriles“, den professionellen Musikern der Kirchen, die z. T. auch Aufgaben an den Höfen wahrnahmen, sehr verbreitet, wie man den Registern entnehmen kann. Gelegentlich wurden einzelne Spieler sogar wegen ihrer musikalischen Qualität genannt, wie z. B. Juan de Garamendi, 1528 Spielmann in der Kapelle Karls V. oder Francisco de Solís, der beliebteste Blockflötenspieler unter den zehn Spielern an dessen Hof.

Inventarlisten von Adelshöfen gestatten ebenfalls Einblicke in den Gebrauch von Blockflöten bei Hofe. Maria von Ungarn beispielsweise besaß im Jahre 1558 vier Blockflöten in entsprechenden Köchern. Eine war 2,5 Meter (*3 baras*) lang, also tiefer als ein heutiger Subbass in F, die anderen waren kleiner (*las otras disminuyendose*). In den Haushaltsbüchern Philipps III. von Spanien aus dem Jahre 1602 wird unterschieden

## Preface

The two motets by Tomas Luis de Victoria in the edition at hand not only provide elegant counterpoint for a recorder quartet; they also seem to be “tailor-made” for recorders, with their range and character matching the instrument perfectly. These works were actually considered to be the domain of the recorder consort as well, as one can conclude from a number of documents recovered from the Iberian Peninsula.

The role and use of the recorder in renaissance Spain should be recognised as the continuation of a rich medieval tradition. A mentioning of “joglers de flauta” (recorder players) is found as early as 1327 in the Catalan/Aragonese archives of Alfons III of Catalonia. A year later Guillo de Lanys, who we know was a recorder maker, formed part of the court household.

In 1370 Joan I of Catalonia and Aragon<sup>1</sup> requested for 4 recorders to be brought over from Paris for the occasion of his marriage with Joana daughter of Philipp VI of France and other documents refer to instrument repairs by makers from Valencia at the end of the century.

Sparse documentation on the use of recorders during the 15<sup>th</sup> century is compensated by a rich iconography. Beautiful examples have been preserved in both paintings and in altarpieces like the painted wooden altarpiece *Mare de Déu dels Àngels*<sup>2</sup> de Jaume Huguet (1450) where three recorders appear, traditionally associated with the veneration of the Virgin Mary and the birth of Christ.

At the beginning of the 16<sup>th</sup> century, when many chapels were inaugurated at the eminent courts and cathedrals, their registers mention continuously the use of recorder ensembles as a typical combination for minstrel performances. “Minstriles” were professional instrumentalists employed by the church and depending on their contract sometimes active at the courts. Occasionally individual players are specifically mentioned for apparent musical qualities such as Juan de Garamendi, minstrel in the Chapel of Charles V in 1528 or Francisco de Solís, the favourite recorder player amongst the 10 minstriles at the court in 1556.

Studying inventory lists of some notables we can also acquire an insight into the use of recorders at court. María of Hungary in 1558 for example possesses 4 recorders, each one in a separate case, one of which is measuring *3 baras*, approximately 2,5 metres and consequently at a lower pitch than today's contrabass in F, the other ones being smaller in size (*las otras disminuyendose*). In the household accounts of Philipp III of Spain in 1602 a distinction is made between the larger 8-foot instruments (*las flautas grandas*), and the smaller ones (*flautas pequeñas*), the larger

## Preface

Les deux motets composés par Tomas Luis de Victoria contenus dans cette édition offrent non seulement un contrepoint élégant pour un quatuor de flûtes à bec, mais semblent de surcroît être faits pour la flûte en raison de leur registre et de leur caractère qui correspondent parfaitement à cet instrument. En fait, en regardant de plus près un certain nombre de documents rassemblés dans la péninsule ibérique, on note que ces morceaux étaient considérés comme faisant partie du domaine des consorts de flûte à bec également.

Le rôle la flûte à bec et son utilisation dans l'Espagne de la Renaissance devraient être considérés comme la continuité d'une riche tradition médiévale. Dans les archives de la province de Catalogne et d'Aragon d'Alfons III de Catalogne, il est fait mention de «joglers de flauta» (joueurs de flûte à bec) dès 1327. Un an plus tard, Guillo de Lanys, dont nous savons qu'il était facteur de flûtes à bec, faisait partie de la Cour.

En 1370, Joan 1<sup>er</sup> de Catalogne et Aragon<sup>1</sup> exigea que 4 flûtes à bec fussent rapportées de Paris à l'occasion de son mariage avec Joana fille de Philippe VI de France, et dans d'autres documents, il est fait référence à des réparations d'instruments effectués par des facteurs de Valence à la fin du siècle.

Le peu de documentation dont on dispose quant à l'utilisation des flûtes à bec au cours du 15<sup>ème</sup> siècle est compensé par une riche iconographie. De magnifiques exemples ont été conservés aussi bien dans des peintures que des décorations d'autels, tel que l'autel en bois peint *Mare de Déu dels Àngels*<sup>2</sup> réalisé par Jaume Huguet (1450), dans lequel on note la présence de trois flûtes à bec, traditionnellement associés à la vénération de la Vierge Marie et à la naissance du Christ.

Au début du 16<sup>ème</sup> siècle, alors que de nombreuses chapelles étaient érigées dans les grandes Cours et les grandes cathédrales, les registres de celles-ci indiquent que les ensembles de flûtes à bec étaient très répandus auprès des «minstriles», ces musiciens professionnels rattachés à l'Eglise qui jouaient, en fonction de leur contrat, également un rôle actif auprès des Cours. Il est parfois fait mention de certains flûtistes aux qualités musicales notoires, tels que Juan de Garamendi, minstrel à la Chapelle de Charles Quint en 1528 ou encore Francisco de Solís, le flûtiste favori parmi par les 10 minstriles en fonction à la Cour en 1556.

En se penchant sur les listes d'inventaire de certains notables, on obtient des indices relatifs à l'utilisation des flûtes à bec à la Cour. Marie de Hongrie, en 1558 par exemple, possédait 4 flûtes à bec, rangées chacune dans une boîte distincte, et dont l'une d'elle mesurait *3 baras*, soit environ 2,5 mètres et dont le

zwischen kleineren Blockflöten (*flautas pequeñas*) und größeren 8-Fuß-Instrumenten (*las flautas grandas*), die es noch nicht lange gab.

Im religiösen Umfeld der Kathedrale von Sevilla, bestellte Francisco Guerrero<sup>3</sup> in den Jahren 1565 und 1571 zusätzliche Blockflöten für die Musikanten. Dieser bekannte Kapellmeister und Komponist hinterlässt wertvolle Hinweise auf die Instrumentation polyphoner Musik und einige Grundregeln zur Freiheit der Interpretation. In einem Dokument von 1586 erläutert er die Rolle der Blockflöten als „Kontrastfarbe“ zu anderen Instrumenten. In den *Salves*<sup>4</sup> sollte man z. B. einen Vers mit Schalmeyen und Barockposaunen spielen, einen anderen mit Zinken und wieder einen anderen mit Blockflöten. Sodann mussten die Musiker sich nach den Regeln für die *Glosas*<sup>5</sup> richten, die in den höheren Stimmen von nur einem Instrument ausgeführt werden durften. Wenn *Glosas* von der Altstimme gespielt wurden, durften sie sich nie mit der jeweiligen Tonhöhe der Sopranstimme überschneiden.

Im Neapel unter spanischer Herrschaft veröffentlichte Pedro Cerone seine Abhandlung *El Mellopeo y Maestro* (1613). Hier sind Anweisungen zur Ausführung mit Blockflöten zu finden, die in Übereinstimmung mit Traditionen aus der Renaissance stehen:

1. „(In polyphoner Musik) sollte man Zupfinstrumente und Blasinstrumente, die Grifflöcher haben (Blockflöten, Zinken, Dulziane usw.), nicht in einer Stimmlage mischen.“
2. „Eine gute Begleitung für die Soloblockflöte ist das Cembalo oder Clavichord.“
3. „Beim Spielen von Blasinstrumenten sollte man es vermeiden, Grimassen zu schneiden.“
4. „Die *Kyries*, *Glorias* und *Hallelujas* ... sollten mit Freude, Geschmack und Geschick gespielt werden, sowie mit improvisierten Variationen (*glosas*) und Verzierungen.“

Stimmprobleme waren wahrscheinlich die Ursache für den Rat, die Kombination von Zupf- und Blasinstrumenten zu vermeiden. Das deckt sich auch mit Agostino Agazzari's einschlägigen Äußerungen<sup>6</sup>. Die Warnung, „Grimassen“ zu vermeiden (*no afectar ni contrahacer el rostro*), war offenbar nötig. Höchstwahrscheinlich hielt man sie wegen des feierlichen Charakters der Musik für unschicklich.

Trotz Veränderungen in Spanien gegen Ende des 16. Jahrhunderts blieben in manchen Kreisen Traditionen bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts bestehen. Ein Fagottist der *Capilla Real* z. B. musste noch 1697 in der Lage sein, auch Blockflöte zu spielen. Die traditionelle Aufführungspraxis wurde in den Kirchen und Kathedralen weiterhin befolgt, wie man Verwaltungsdokumenten der Zeit entnehmen kann. 1626 kaufte die Kathedrale von Huesca acht in England her-

recorders having been more recent inventions.

In the religious environment of the Seville cathedral, Francisco Guerrero<sup>3</sup> ordered extra recorders for the minstrels both in 1565 and 1571. This eminent master left us valuable instructions on the instrumentation of polyphonic music and some rules regarding the freedom of interpretation by the minstrels. In a document of 1586 he explains which role the recorders play as a contrasting colour against other instruments. In the *Salves*<sup>4</sup> for example one is advised to play a verse with the shawms and the sackbuts, another with cornettos and another with recorders. Subsequently, instrumentalists should behave according to the rules for performing the *glosas*<sup>5</sup>, which, on the higher voices, will be executed by one instrument only. In the case of *glosas* played on the contralto, their compass should never invade the soprano range.

In 1613 under Spanish rule in Naples, Pedro Cerone published his treatise *El Mellopeo y Maestro*. In line with renaissance tradition we find instructions here regarding the interpretation using recorders.

1. “You should not double voices [in polyphonic music] with wind instruments with finger holes [recorders, cornettos, dulcians, etc.] mixed with fretted string instruments.”
2. “The recorder played alone is well accompanied with the harpsichord or clavichord.”
3. “When playing wind instruments...you should avoid grimaces with your face.”
4. “The *Kyries*, *Glorias* and *Aleluyas* ... should be played with happiness, elegance and skill and with improvised (*glosas*) variations and ornamentations.”

Tuning inaccuracies were probably the reason for avoiding the combination of fretted strings and wind instruments, which would correspond with Agostino Agazzari's more specific comments<sup>6</sup>. Avoiding “grimaces”, (*no afectar ni contrahacer el rostro*) a warning evidently being necessary, was in all probability regarded inappropriate considering the solemn character of the music.

Despite the changes in Spain at the end of the 16<sup>th</sup> century, tradition continued in some circles until the beginning of the 18<sup>th</sup> century. In 1697 for example, it still is a requirement for the bassoonists of the *Capilla Real* to be able to play the recorder. Traditional minstrel practice, an entirely professional affair, was quite well preserved in the churches and cathedrals as administrative documents disclose. In 1626 the Huesca cathedral buys 8 recorders made in England, one of which being especially large. In the consecutive year in the Palencia cathedral, following the tradition of the Corpus Christi concerts, the minstrels were requested to play motets and Christmas songs. Furthermore in 1649 the cathedral of Calahorra

registre était donc plus grave que la flûte contrebasse en fa, et les autres de plus petite taille (*las otras disminuyendose*). Dans les livres de compte de Philippe III d'Espagne datant de 1602, une distinction est faite entre les grands instruments à 8 pieds (*las flautas grandas*), et les instruments plus petits (*flautas pequeñas*), les grandes flûtes à bec ayant été inventées plus récemment.

Dans l'environnement religieux de la cathédrale de Séville, Francisco Guerrero<sup>3</sup> passa commande de flûtes à bec supplémentaires pour les minstrels en 1565 et 1571. Cet éminent maître nous a laissé des indices précieux concernant l'instrumentation de la musique polyphonique et certaines règles relatives à la liberté d'interprétation adoptée par les minstrels. Dans un document de 1586, il explique le rôle joué par les flûtes à bec en tant que couleur sonore contrastant par rapport aux autres instruments. Dans les *Salves*<sup>4</sup> par exemple, on recommande de jouer un vers avec des chalumeaux et des sacqueboutes, un autre avec les cornets, et un autre encore avec des flûtes à bec. Par conséquent, les musiciens devaient se référer aux règles d'interprétation des *glosas*<sup>5</sup> qui n'étaient, dans les voix aigües, interprétées que par un seul instrument. Lorsque les *glosas* étaient jouées en contralto, elles ne devaient en aucun cas déborder sur la voix de soprano.

En 1613, alors que Naples était sous la domination espagnole, Pedro Cerone publia son traité intitulé *El Mellopeo y Maestro*. On y trouve des instructions concernant une interprétation avec des flûtes à bec qui sont conformes aux usages de la Renaissance.

1. «(en musique polyphonique) on ne devrait pas mélanger les instruments à cordes pincées et les instruments à vent à trous (flûtes à bec, cornets, dulcians, etc.) dans une seule et même voix.»
2. «le clavecin ou le clavicorde sont de bons instruments d'accompagnement de la flûte à bec solo.»
3. «en jouant des instruments à vent ... il faut éviter de faire des grimaces.»
4. «les *Kyries*, *Glorias* and *Aleluyas* ... doivent être interprétés avec joie, élégance et doigté tout en y apportant des variations improvisées (*glosas*) ainsi que des ornements.»

C'est probablement en raison des difficultés d'accordage qu'il était déconseillé de combiner instruments à cordes pincées et instruments à vent, ce qui correspond également au commentaire<sup>6</sup> émis par Agazzari concernant la nécessité d'éviter les grimaces (*no afectar ni contrahacer el rostro*). Une mise en garde qui semblait s'imposer dans la mesure où l'on considérait toute grimace inappropriée en raison du caractère solennel de ce type de musique.

Malgré les changements qui s'opèrent en Espagne à la fin du 16<sup>ème</sup> siècle, les traditions

gestellte Blockflöten, von denen eine besonders groß war. Im folgenden Jahr wurden die Musiker an der Kathedrale in Palencia aufgefördert, in der Tradition der Corpus-Christi-Konzerte Motetten und Weihnachtslieder zu spielen. Im Jahre 1649 erwarb die Kathedrale von Calahorra ein Set von Blockflöten und Pedro Rabassa, Komponist und Leiter der *Capilla* in Valencia benutzte Blockflöten noch im Jahr 1714.

Der Gebrauch der Blockflöte und die Rolle, die sie im Spanien der Renaissance spielte, ist fest in der mittelalterlichen Tradition verwurzelt, die sie mit der Anbetung Marias verknüpfte. Diese Praxis blieb auch während der „practica antigua“ bis in die ersten Jahrzehnte der Barockzeit erhalten. Einen aussagekräftigen Beleg dafür findet man im Segovia Act von 1722, in dem der Kapellmeister den Einsatz von Blockflöten während der Karwoche empfiehlt, weil „ihr melancholischer Klang zur Stille und Trauer der Osterzeit“ passt.

Übersetzung: S. Haase-Moock

acquired a new set of recorders and Pedro Rabassa, composer and *maestro de capilla* in Valencia was still using recorders as late as 1714.

The role and use of the recorder in Renaissance Spain remains firmly rooted in the ancient medieval tradition, which associated recorders with the veneration of Mary, and it was kept up within the “practica antigua” until the first decades of the Baroque. A significant example can be found in the Segovia Act of 1722 where the chapel principal recommended the use of recorders during Holy week because “their melancholy sound matches the silence and mourning of Easter”.

perdurèrent dans certains cercles jusqu’au début du 18<sup>ème</sup> siècle. En 1697 par exemple, les bassonistes de la *Capilla Real* (chapelle royale) devaient obligatoirement savoir jouer de la flûte à bec. Des documents administratifs datant de cette époque relatent que les formes d’interprétation traditionnelles, qui constituaient une affaire exclusivement professionnelle, furent bien préservées dans les églises et les cathédrales. En 1626, la cathédrale de Huesca fait l’acquisition de huit flûtes à bec fabriquées en Angleterre, dont l’une est tout particulièrement grande. L’année suivante, la cathédrale de Palencia, poursuivant la tradition des concerts de Corpus Christi, les minstrels furent priés d’interpréter des motets et des chants de Noël. En outre, en 1649, la cathédrale de Calahorra fit l’acquisition d’un nouveau jeu de flûtes à bec et Pedro Rabassa, compositeur et *maestro de capilla* à Valence employa des flûtes à bec jusqu’en 1714.

Le rôle et l’utilisation de la flûte à bec dans l’Espagne de la Renaissance sont fermement enracinés dans la tradition médiévale ancienne, qui associait les flûtes à bec à la vénération de la Vierge Marie. Cette tradition fut maintenue dans le cadre de la «practica antigua» jusque dans les premières décennies de l’époque Baroque. On en trouve un exemple important dans la Loi de Ségovie datant de 1722, dans laquelle le chef de chapelle recommandait l’emploi des flûtes à bec durant la Semaine Sainte en raison de «leur timbre mélancolique qui accompagne le silence et le deuil de Pâques».

Traduction: A. Rabin-Weller

Daniel Brüggen, Bussum 2007

Mein Dank geht an Romà Escalas, der wertvolle Hinweise lieferte.

With special thanks to Romà Escalas.

Avec mes remerciements tout particuliers à l’attention de Romà Escalas.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Joan I. el Caçador (1350–1396), Sohn von Pere el Cerimoniós.

<sup>2</sup> zu sehen im *Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Barcelona.

<sup>3</sup> Offiziell wurde er erst 1574 zum Leiter der *Capilla* ernannt.

<sup>4</sup> Musik auf den *Salve Regina*-Text, die zu Ehren Marias komponiert war und zu vielen Gelegenheiten neben der regulären Messe aufgeführt wurde.

<sup>5</sup> *Glosas* sind eine Art Improvisation, die von einer Stimme des Kontrapunkts gespielt wird. Sie sind mehr als Diminutionen und enthalten manchmal harmonische Sprünge und melodische Entwicklungen, die ihnen einen Platz zwischen *Ricercar* und freier Improvisation zuweisen.

<sup>6</sup> Agostino Agazzari: *Del Sonare Sopra 'l Basso Con Tutti Li Stromenti E dell' Uso Loro Nel Conserto* (1607)

#### Explanatory notes:

<sup>1</sup> Joan I el Caçador (1350–1396), son of Pere el Cerimoniós.

<sup>2</sup> Exhibited at the *Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Barcelona.

<sup>3</sup> He was officially appointed *maestro di Capello* in 1574.

<sup>4</sup> All music having the *Salve Regina* as a text. They are compositions for the veneration of Maria and were practised also in the many services alongside of the regular mass.

<sup>5</sup> The *Glosas* are a kind of improvisations played upon a voice of the counterpoint. They are not merely divisions but occasionally contain harmonic skips and melodic progressions situating them between the *ricercar* and free improvisation.

<sup>6</sup> Agostino Agazzari: *Del Sonare Sopra 'l Basso Con Tutti Li Stromenti E dell' Uso Loro Nel Conserto* (1607)

#### Remarques

<sup>1</sup> Joan I el Caçador (1350–1396), fils de Pere el Cerimoniós.

<sup>2</sup> Exposé au *Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Barcelone.

<sup>3</sup> Fut nommé officiellement *maestro di Capello* en 1574.

<sup>4</sup> Tous les morceaux dont le texte est le *Salve Regina*. Ce sont des compositions destinées à la vénération de la Vierge Marie qui étaient souvent interprétées lors de nombreuses occasions autres que lors de la messe normale.

<sup>5</sup> Les *Glosas* sont une sorte d’improvisations interprétées par la voix de contrepoint. Elles ne sont pas uniquement de simples diminutions mais contiennent occasionnellement des changements d’harmonie qui les font se situer entre le *ricercar* et l’improvisation libre.

<sup>6</sup> Agostino Agazzari: *Del Sonare Sopra 'l Basso Con Tutti Li Stromenti E dell' Uso Loro Nel Conserto* (1607)

## Spielanweisung

Für die Ausführung dieser Motetten gibt es verschiedene Möglichkeiten der Instrumentierung. Auf jeden Fall aber sollte man Renaissanceblockflöten wählen.

Das Experimentieren in bezug auf die Wahl der Instrumente und Transpositionen gehört essenziell zum Consortspielen dazu und lohnt sich immer. Man sollte auch nicht vergessen, dass Registerübergänge auf der Blockflöte reizvolle Möglichkeiten bieten. Bei der Wahl der Instrumente kommt es nicht in erster Linie auf die bequemste Griffweise an: Ziel sind gewagte und faszinierende Klangfarben.

Einheitliches Phrasieren ist immer wichtiger als das vertikale Zusammenspiel, das oft zu eindimensional wirkt. Deutliche Artikulation kann gleichzeitig als rhythmisches Mittel der Kommunikation innerhalb des Ensembles dienen.

*Übersetzung: S. Haase-Moock*

	NE TIMEAS MARIA		PUERI HEBRAEORUM	
	Hohes Register	Tiefes Register	Hohes Register	Tiefes Register
1. Stimme	Sopran	Tenor	Sopran	Alt g/f, Tenor
2. Stimme	Sopran, Alt g/f	Tenor, Basset g/f	Sopran, Alt g/f	Tenor, Basset g/f
3. Stimme	Alt g/f, Tenor	Basset g/f, Bass in c	Alt f, Tenor	Basset f, Bass in c
4. Stimme	Tenor	Bass in c	Tenor	Bass in c

## Playing instructions:

Performing these motets, there are several options of instrumentation. In any case, it is recommended to use renaissance recorders.

Experimenting with regard to the choice of instruments and transposition is an essential consort practice and as such principally rewarding. It is important to bear in mind that register changes on the recorder are an attractive characteristic of the instrument. When deciding on instrumentation, the aim is to generate the most adventurous colours and not primarily the most convenient fingerings.

Furthermore, coherent phrasing should be given priority over vertical togetherness, which often leads to a loss of dimension. Clear articulation can simultaneously serve as a rhythmical means of communication within the ensemble.

	NE TIMEAS MARIA		PUERI HEBRAEORUM	
	High register	Low register	High register	Low register
1 <sup>st</sup> part	soprano	tenor	soprano	alto g/f, tenor
2 <sup>nd</sup> part	soprano, alto g/f	tenor, basset g/f	soprano, alto g/f	tenor, basset g/f
3 <sup>rd</sup> part	alto g/f, tenor	basset g/f, bass in c	alto f, tenor	basset f, bass in c
4 <sup>th</sup> part	tenor	bass in c	tenor	bass in c

## Indications d'interprétation:

Il existe différentes possibilités d'instrumentation pour l'interprétation de ces motets. Dans tous les cas, il est conseillé d'employer des flûtes à bec Renaissance.

Dans un consort, il est essentiel d'expérimenter quant au choix des instruments et des transpositions. Cela en vaut toujours la peine. Il convient également de garder à l'esprit que les changements de registre sur la flûte à bec offrent des possibilités intéressantes. Dans le choix des instruments, l'important est d'obtenir des couleurs sonores osées et fascinantes et non de trouver des doigts confortables.

La priorité doit être accordée à un phrasé cohérent plutôt qu'à une unité verticale qui donne souvent une impression unidimensionnelle. Une articulation claire peut également servir de moyen rythmique de communication au sein de l'ensemble.

*Traduction: A. Rabin-Weller*


	NE TIMEAS MARIA		PUERI HEBRAEORUM	
	Registre supérieur	Registre inférieur	Registre supérieur	Registre inférieur
1 <sup>ère</sup> voix	Soprano	Ténor	Soprano	Alto sol/fa, Ténor
2 <sup>ème</sup> voix	Soprano, Alto sol/fa	Ténor, Basset sol/fa	Soprano, Alto sol/fa	Ténor, Basset sol/fa
3 <sup>ème</sup> voix	Alto sol/fa, Ténor	Basset sol/fa, Basse en ut	Alto fa, Ténor	Basset fa, Basse en ut
4 <sup>ème</sup> voix	Ténor	Basse en ut	Ténor	Basse en ut


# Zwei Motetten

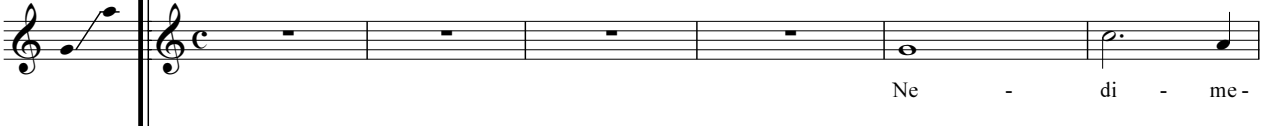
für vier Blockflöten  
eingrichtet von Daniel Brüggem


## Ne Timeas Maria (in annuntiatione beatae Mariae)

Tomás Luis de Victoria (1548–1611)

S.  Ne ti - me - as Ma - ri - a - a -

A.  Ne ti - me - as Ma - ri - a - ne

A.  Ne - di - me -

T.  Ne -


7  ne ti - me - as ne ti

 ti - me - as, ne ti - me - as Ma - ri

 as Ma - ri - a, ne -

 - me - as Ma - ri - a,

13  Ma - ri - a,

 - ri

 ri

19

am, in - ve - ni - sti e - nim gra - - - ti - am

am, in - ve - ni - sti e - nim gra - ti - am, gra - - - ti - am

am, in - ve - ni - sti e - nim gra - ti - am, gra - - - ti - am a -

am, in - ve - ni - sti e - nim gra - - - ti - am, a -

25

a - pud Do - mi - num, a - pud Do - - -

a - pud Do - - - mi - num, a - pud Do

- pud Do - - - mi - num, a - pud Do

- pud Do - - - mi - num, a -

31

num: ec - ce con - c

num: ec

num: ec

37

u - te - ro, in u - -

- - te - ro, in u - te - ro, in u -

- - te - ro, in u - - te - ro, in u - -

in u - - - te - ro, in u - -

43

- te - ro, et pa - ri - es fi - -

- te - ro, et pa - ri - es fi - li - um, et pa - ri - es

- te - ro, et pa - ri - es fi - - li - um, et

- te - ro, et pa - ri - es fi - -

49

um,

um, et pa - ri



55

- bi - tur al - tis - si - mi fi - - li - us, al - tis -

tur al - tis - si - mi fi - - - - - li -

tur al - tis - si - mi fi - - - - - li - us, al - tis - si - mi

tur al - tis - si - mi fi - - li - us, al - tis - si - mi fi - li -

61

si - mi fi - li - us, al - tis - si - mi fi - - -

us, al - tis - si - mi fi - - - - - li - us, al

fi - - - li - us, al - tis - si - mi

us, al - tis - si - mi fi -

66

- - li - us.

fi - li

us,

us,

# Pueri Hebraeorum

(Dominica in Ramis Palmarum)

Tomás Luis de Victoria (1548–1611)

S Pu - e - ri He - brae - o -

A Pu - e - ri He - brae - o - - - - rum, He - brae -

A Pu - e - ri

T

6

- - - rum, pu - e - ri He - brae - o - rur

o - - - rum, pu - e - ri He -

He - brae - o - - rum, He - brae - o

Pu - e - ri He - brae

12

brae - o - -

18

ta pro - ster - ne - bant in vi - - - a, in vi - - - a,  
 ta pro - ster - ne - bant in vi - - - a, in vi - - - a,  
 ta pro - ster - ne - bant, pro - ster - ne - bant in vi - - - a, in vi - - - a, et cla -  
 ta pro - ster - ne - bant, pro - ster - ne - bant in vi - - - a, et cla -

25

et cla - ma - bant di - cen - - - tes, et  
 et cla - ma - bant di - cen - - - tes, di  
 ma - bant di - cen - tes, et cla - ma - bant di - cer  
 ma - bant di - cen - tes, di - cen - tes,

32

ma - bant di - cen - - -  
 tes, d:  
 cla -

39

be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

- ne-di-ctus qui ve - nit in no - mi - ne, in no - mi - ne Do - mi -

- ne-di-ctus qui ve - nit in no - mi - ne, in no - mi - ne Do - mi -

46

ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no -

ni, be - ne - di - ctus qui ve -

ni, be - ne - di - ctus qui ve -

ni, be - ne - di - ctus qui ve

53

no - mi - ne Do -

ne, in no - mi - ne

no - m'