

***Cantiones Natalitiae***  
(Phalesius, Antwerpen, 1651)

**Kerstmuziek uit de zeventiende eeuw: Phalesius' tweede verzamelbundel *Cantiones Natalitiae* (1651) opnieuw samengesteld**

In 2008 werden in de Conservatoriumbibliotheek van het Koninklijk Conservatorium Antwerpen fragmenten teruggevonden van enkele zeventiende-eeuwse drukken met Vlaamse kerstmuziek, uitgegeven bij de Antwerpse muziekdrukker Phalesius. Dankzij deze vondst kon onder andere de verzamelbundel met *Cantiones Natalitiae* uit 1651 opnieuw samengesteld worden, wat resulteerde in voorliggende editie.

Uitgaven met muziek voor Kerstmis waren voor Phalesius vertrouwd domein. Ze vormen een voortzetting van een reeks eerder verschenen boekjes onder de titel *Laudes Vespertinae*. Deze bundelden het repertoire dat in de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekathedraal gezongen werd tijdens het avondlof van de Gilde van het Onze-Lieve-Vrouwe-lof, een religieuze broederschap. Naast allerlei Latijnse hymnen, Maria-antifonen en motetten, bevatte het ook kerstliederen, die in de kersttijd gezongen werden. Tussen 1604 en 1648 publiceerde Phalesius een viertal edities van deze *Laudes Vespertinae*, waarbij de inhoud telkens vermeerderd en aangepast werd. Hierbij nam het aantal kerstliederen geleidelijk aan een grotere plaats in, en steeg het aandeel van de Nederlandse taal ten opzichte van het Latijn.

Precies deze groeiende belangstelling voor kerstliederen moet Phalesius aangezet hebben om daar aparte publicaties aan te wijden. Tussen circa 1645 en 1658 publiceerde het drukkersbedrijf vier verzamelbundels met de titel *Cantiones Natalitiae*, telkens met werk van verschillende componisten. Hierbij trad een nieuwe generatie componisten voor het voetlicht, en zette zich langzaam een stilistische vernieuwing door, weg van de eenvoudige vierstemmige homofone zetting, naar een meer barokke textuur met solostemmen, basso continuo en afzonderlijke instrumentale partijen. Naast de eenvoudige strofische koorliederen, ontstond een nieuwe complexere 'reprisevorm'. De strofen worden enkel gezongen door een praecentus of voorzanger, begeleid door de basso continuo, en daarna gevolgd door de 'reprise', een meer kunstvol uitgewerkt refrein voor het volledige koor, eventueel aangevuld met instrumenten.

**Muzikale vormen en compositietechnieken**

Phalesius' tweede verzamelbundel met *Cantiones Natalitiae* verscheen in 1651. Als we kijken naar de muzikale vormen, dan merken we dat deze bundel – op drie stukken na – enkel strofische liederen bevat in een vierstemmige homofone zetting. Dikwijls is de homofonie heel strak toegepast, maar in ongeveer de helft van deze stukken wordt ze soms even doorbroken door kleine imitaties, bijvoorbeeld bij de aanvang van een nieuw tekstfragment. Hierbij worden de stemmen veelal paarsgewijs gegroepeerd, zoals bijvoorbeeld duidelijk is in *Rasch herders laet Ierusalem* (nr. 18). In drie liederen (nrs. 4, 14, 16) zingt er even één stem alleen, begeleid door de bassus continuus. Deze afwisseling tussen solo en tutti is een stap in de richting van de meer geëvolueerde reprisevorm.

Drie stukken in de bundel van 1651 zijn grootser opgevat: ze hebben een complexere structuur, en zijn ook de enige die aparte instrumentale partijen vragen. Twee ervan zijn reprisevormen. Na elk couplet van de tekst, gezongen door de voorzanger (praecentus) met basso continuo, volgt een tutti-reprise. Deze herhaalt de slotwoorden van het couplet (die tekstueel het refrein vormen), en bouwt ook voort op hetzelfde melodische materiaal.

In *Nu Coridon 't is tijdt* van Petrus Hurtado (nr. 2), geeft de reprise eerst een polyfone verwerking van de eindmelodie van het couplet, terwijl vanaf maat 31 de slotzin uitmondt in een homofone tutti. Het tweede stuk in reprisevorm is *Terwijl 't gheheele lant* (nr. 21). Dit kan zonder twijfel als het 'magnum opus' van de bundel gezien worden. De reprise is hier veel complexer, en bestaat uit een afwisseling tussen drie 'koren': een tenorsolo, begeleid door de violen, een vierstemmig mannenkoor in lage ligging, en tenslotte de twee canti, die samen met de twee violen in een hoge ligging het 'Gloria in excelsis' aanheffen, als waren het stemmen vanuit de hemel. Merkwaardig is de thematische verbondenheid van deze drie groepen, die telkens hun melodisch materiaal afleiden uit de slotzin van het couplet:

The image displays four musical excerpts from a score. The first excerpt, 'Couplet m. 28-29', shows a vocal line for 'Pr' (Praecentus) and a basso continuo line for 'B.C.' in 3/2 time, with the lyrics 'Singht dan, o en - ghe-len,'. The second excerpt, 'Reprise m. 39', shows a polyphonic texture with two violins (V1, V2) and two tenors (T1, T2) with basso continuo (B.C.) in 4/4 time, with the lyrics 'Singht dan, o en - ghe-len,'. The third excerpt, 'Reprise m. 43-44', shows a four-part vocal setting with Soprano (A), Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), and Bass (B) with basso continuo (B.C.) in 4/4 time, with the lyrics 'Singht dan, o en - ghe-len,'. The fourth excerpt, 'Reprise m. 48-49', shows two vocal parts (C1, C2) in 4/4 time with the lyrics 'Glo - ri - a, Glo - ri - a in'.

Een andere structuur heeft *Komt herders aen* (nr. 15) van Henricus Liberti. Het is een driestrofig 'doorgecomponeerd' lied, waarbij de bezetting geleidelijk groeit van één zangstem met basso continuo tot drie stemmen, drie strijkers en basso continuo. De instrumenten opereren aanvankelijk apart van de zangstemmen, met voor- en tussenspelen. Pas bij de laatste zin, 'die engels singhen Gloria', worden beide groepen met elkaar verenigd. Elke strofe is apart gecomponeerd, maar maakt gebruik van hetzelfde melodische materiaal dat afgeleid is uit de eerste strofe, maar verder in steeds gevarieerdere vormen verschijnt. De drie strofen beginnen aldus:

1. Komt her - ders aen, laet traeg - heyt staen, komt van u groe - ne vel - den,

2. De soe - ten nacht soo langh ver-wacht, den tijdt die is ghe-co - men,

3. Hij mint het veldt, den groo - ten heldt, sijn vreugt is in de wey - den,

Deze aanhef wordt gevolgd door een nieuwe figuur in een sequensmatige ontwikkeling. In de derde strofe verschijnt deze omgekeerd, maar cadenseert uiteindelijk ook in G:

1. Siet wat ghe - luck naer lijdt en\_ druck den he - mel\_ komt mel - den,

2. Dat 't Iood-sche landt des we - relchts pandt aen Roo-men\_ ghe - no - men,

3. Siet\_ wat ghe - luck, o soe - ten wensch! O\_ soe - ten wensch om met den mensch sijn her - te te ver - blij - den,

Daarna volgt tekstueel het refrein, dat ook op gelijkaardig materiaal is gebouwd:

Strofe 1:

Slaept lief kin-de-ken na na na na na na slaept lief kin-de-ken na na die en - ghels

Strofe 2:

Slaept slaept lief na na na na na die en-ghels na na slaept na na

slaepslaept lief na na na lief na na die en - ghels sin-ghen, die en-ghels na na slaept na na

Strofe 3:

slaept slaept lief na na soet slaept slaept kin-de-ken na na na slaept lief kin-de-ken na na na

## Metriek

Het is interessant te zien hoe componisten omgaan met de metriek van de tekst, zeker als die een grote regelmaat vertoont. Zo is een veelvoorkomend patroon een regel van vier heffingen, overeenkomend met zeven of acht lettergrepen. In *O Electa caeli rosa* van Joannes Loisel (nr. 8) leidt dit tot zes zinnnetjes met telkens hetzelfde ritmisch schema, haast als een dans:

O E - lec - ta cae - li ro - sa, Vir - go ma - ter glo - ri - o - sa, pri - mum dig - na cer - ne - re,

Quem de ven - tre vir - gi - na - li tu - o fe - cit spe - ci - a - li nas - ci De - us mu - ne - re.

Ook het andere lied van Loisel, *Plaudite gentes* (nr. 9), is erg strak in zijn metriek, zoals ook in zijn homofonie. Veel inventiever is dan bijvoorbeeld *Dulce collo pendet pondus* (nr. 6) van Philippus van Steelant. Ook hier tellen de versregels vier heffingen, en dus acht (vrouwelijk rijm) of zeven (mannelijk rijm) lettergrepen, en wordt er vertrokken van eenzelfde regelmaat in zinslengte en ritmiek. Door een verlenging aan het begin, of een verbreding aan het eind wordt soms de zinslengte wat uitgerekt en verplaatst binnen de maat, met een iets onregelmatiger patroon tot gevolg.

verlenging

Dul - ce col - lo pen - det pon - dus, lu - dit in - ter ba - si - a, o - nus le - ve cu - i mun - dus Ma - tre ri - det so - ci - â,

verbreding

can - tat Ma - ter, ri - det na - tus, can - tat Io - seph par - vu - lo, so - lâ Vir - gi - ne preg - na - tus col - lae - ta - tur ge - ru - lo.

Ook dichters zijn niet ongevoelig voor afwisseling, en bouwen variatie in bij de lengte van de versregels. De zes versregels van *Herders wilt wat stille staen* (nr. 1) hebben het volgende aantal heffingen: 4 4 3 6 4. Andere voorbeelden zijn *O herders van den blijden nacht* (nr. 4), *O wat kracht* (nr. 5), en *Agiles pastores agite* (nr. 10).

Wat een goede componist kan uitrichten met een volstrekt regelmatig schema, toont een van de mooiste liederen uit de bundel: *O Maria die als heden* (nr. 3). Alhoewel de lengte van ieder vers hetzelfde is (vier heffingen, zeven of acht lettergrepen), is de lengte van de muzikale zinnen erg divers (in halve noten: 8 5 4 5 | 7 5 4 11). De (anonieme) componist gebruikt hiertoe allerlei middelen: plotse versnelling of verbreding van de beweging, tekstherhalingen, maatwisselingen, imitatieve inzetten. De accentuaties zijn helemaal niet vastgepind in een rigide metrisch schema, maar volgen de prosodie van de tekst.

1

7

13

O Ma-ri - a die als he - den, in den tem-pel zijt ghe-tre - den, en hebt aen den wet vol-daen, daer ghy  
niet moest on - der staen, want ghy schoon sijt als de strae - len, die uyt 's he-mels ho-ven  
dae - len, wit-ter als de sil - vre maen, claer-der als, claer-der als, claer-der als de ster - ren staen.

Vermeldenswaard is tevens *O wat kracht* (nr. 5) van Philippus van Steelant. Het staat volledig genoteerd in 3/2, maar de interne metriek van de melodie wisselt voortdurend tussen 3/2, 6/4, 3/1 en 2/2.

1

8

16

O wat kracht! Wie had'oyt ghe-dacht Go-de te be-we - ghen? Lief-de, ghy hebt hem door  
wont, en dat god - de-lijk ver-bondt, tot on-sen troost ver - kre - ghen. Is dit niet een soet ver-  
driet, dat men in dees kou - de nach-ten, de - se lief - de, de - se lief - de bran - den siet.

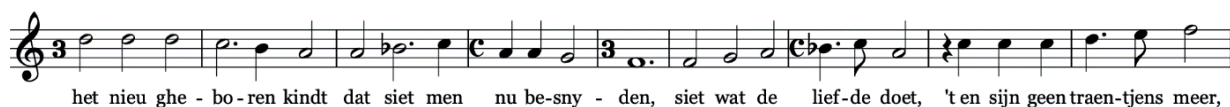
### Stilistische invloeden

Het zoeken naar soepele ritmiek, gebaseerd op de prosodie van de tekst, vertoont overeenkomsten met de Franse *air de cour*, een genre dat – zeker vanaf de publicaties van Pierre Guédron – op zijn beurt beïnvloed werd door de traditie van de ‘vers mesurés à l’antique’.<sup>1</sup> Ook andere kenmerken van de melodie van de *air de cour* vinden we in sommige kerstliederen terug. Zo zijn er de maatwisselingen, die veel voorkomen in de *airs de cour* vanaf de generatie van Antoine Boeset.<sup>2</sup> In de *Cantiones Natalitiae* van 1651 komen ze voor in 12 van de 22 liederen, en niet enkel binnen één lied, tussen verschillende zinnen of delen, maar ook binnen éénzelfde zin<sup>3</sup>, zoals in *O herders van den blijden nacht* van Henricus Liberti.

<sup>1</sup> G. Durosoir, *L’air de cour en France. 1571-1655*, Liège, 1991, p. 37-38, 84-86, 225-227; en A. Verchaly, *Airs de cour pour voix et luth (1603-1643)*, Publications de la Société Française de Musicologie, 1<sup>ère</sup> série, XVI, Paris, 1961, p. x-xi en xvi-xvii.

<sup>2</sup> G. Durosoir, 1991, p. 224-227.

<sup>3</sup> Zie *Cantiones Natalitiae*, 1651, nrs. 3, 4 en 21.



Daarnaast zijn er de korte melodische versieringen op één lettergreep, die ontstaan door het opsplitsen van een relatief korte noot in twee tot vier kortere noten, wat Durosoir noemt: 'monnayage'.<sup>4</sup>

1651(7) 1651(7)  
wie had het dor-ven wen-schen, dat noch eens naer Maer hoe komt ghy soo\_\_\_\_\_ son-der macht,  
1651(10) 1651(21)  
te - ne - ris pul - sa - te di - gi - tis den\_\_\_ peys, den peys

In de zeventiende eeuw kent het Nederlandse lied een periode van internationalisering, zeker wat betreft de melodieën. Men hoeft maar enkele collecties van liederen of instrumentale wijsjes open te slaan, zoals Adriaen Valerius' *Nederlandsche Gedenck-Clanck* (1626) of J.J. Van Eycks *Der Fluyten Lusthof* (1644-1655), om te merken hoeveel Franse lied- en dansmelodieën hierin aanwezig zijn, naast ook Engelse en Italiaanse. Er zijn klavierhandschriften van Zuid-Nederlandse oorsprong uit deze periode met klavierversies van *airs de cour*, zoals het handschrift 'Beatrix' uit de Koninklijke Bibliotheek van Brussel.<sup>5</sup> Ook een weinig gekend klavierhandschrift bewaard in het Gentse Stadsarchief bevat onder andere een veertigtal *airs de cour*, tweestemmig uitgeschreven voor melodie en bas.<sup>6</sup> Vele verwijzen naar gedrukte uitgaves van onder anderen Ballard en Moulinié uit de jaren 1615-1639. Meerdere liederen uit het Vlaamse kerstrepertoire zijn contrafacten van Franse *airs de cour*. Ook in de *Cantiones Natalitiae* van 1651 staat er een, namelijk *O wonder onverwacht* (nr. 17), dat door Rudolf Rasch geïdentificeerd werd als gebaseerd op *N'espérez plus mes yeux* van Antoine Boesset.<sup>7</sup>

In twee liederen is enige invloed van de Italiaanse barok aanwijsbaar. In *O herders al soetjens* (nr. 14), is het vierstemmige slotdeeltje gebouwd op het akkoordschema van *La Ciacona*, vreemd genoeg niet genoteerd in de gebruikelijke ternaire maat, maar in 2/2.

<sup>4</sup> G. Durosoir, 1991, p. 84 en 110. 'Il est convenu d'appeler "monnayage" la distribution en deux ou quatre notes d'une valeur moyennement longue. Ce très bref ornement mélodique, concentré sur une syllabe, tel qu'on trouvait déjà dans la chanson des trouvères, semble assez caractéristique de la musique française jusqu'au milieu de XVIIe siècle.' We verwijzen hier naar de *Cantiones*, nrs. 7, 10, 17 en 21.

<sup>5</sup> KBR Brussel Muz. ms II 900. Met dank aan Tine De Koninck voor de uitgebreide inhoudsopgave.

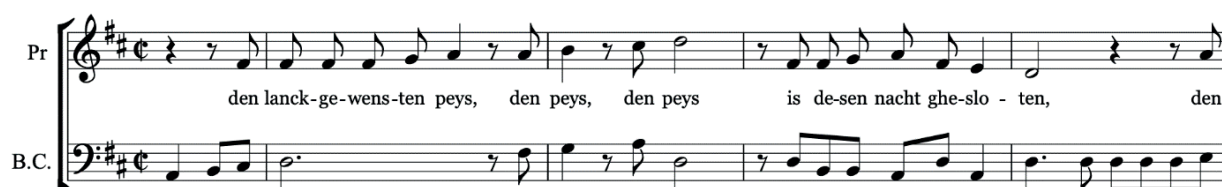
<sup>6</sup> Gent Stadsarchief Reeks 96/1.

<sup>7</sup> *IXe Livre d'Airs de cour*, Paris, 1642. Zie Rasch p. 436-437. Moderne partituuruitgave in G. Durosoir, 1991, p. 409.

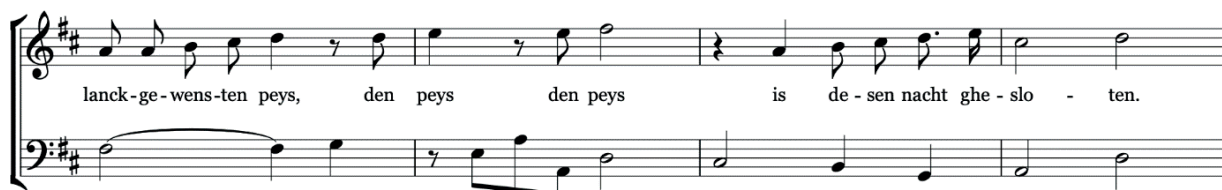


Slaept kley-nen ko - ninck, slaept E - ma - nu-el. Slaept kley-nen ko - ninck, slaept E - ma - nu-el.

Het couplet van het anonieme *Terwijl 't gheheele lant* (nr. 21), bestaat dan weer uit een afwisseling van vrije recitatiefachtige delen, en snelle deeltjes in een dansachtige 3/2-maat. Een stijgende melodie op de tekst 'den lanckverwachten peys, den peys, den peys' (m. 18-27) geeft uitdrukking van het verlangen. Daarna volgen de verlossende woorden, met een contrast in tessituur en beweging.



den lanck-ge-wens-ten peys, den peys, den peys is de-sen nacht ghe-slo - ten, den



lanck-ge-wens-ten peys, den peys den peys is de - sen nacht ghe - slo - ten.

Aan het eind blijft de melodie één enkele toon herhalen, als een soort reciteertoon:



En ver - con - dight den blij-den peys, den blij-den peys in Beth - le - em, in Beth - le - em.

### Transponerende notaties<sup>8</sup>

Bij een aantal liederen zijn er aanwijzingen dat ze in een andere toonaard getransponeerd moeten worden. Dit wordt op verschillende manieren aangeduid:

1) Er is een verschil in toonaard tussen de vocale stemmen en de basso continuo, waarbij de laatste de juiste is.

*O herders al soetjens* (nr. 14): zangstemmen: C groot / Bc.: A groot

*Terwijl 't gheheele lant* (nr. 21): zangstemmen: F groot / Bc.: D groot

Dit wijst tweemaal op een transpositie in de onderterts.

2) Alle partijen (inclusief de basso continuo) staan in dezelfde toonaard, maar er staat een aanwijzing tot transpositie.

*Plaudite gentes* (nr. 9): 'Ad tertiam.': van C groot naar A groot

*O herders laet uw' boxkens* (nr. 13): 'Ad quartam vel 3.': van C groot naar A groot/G groot

*O herders al soetjens* (nr. 14): 'Ad tertiam vel quartam ut placet.': van C groot naar A groot/G groot

In alle gevallen komt dit neer op een transpositie in de onderterts, met tweemaal het alternatief van de onderkwart.

3) In de basso continuo staan dubbele sleutels en voortekening. In de meeste gevallen is dat een baritonsleutel zonder voortekening (C groot) en een bassleutel met twee kruisen (A groot). Opnieuw komt dit neer op een transpositie in de onderterts. In één enkel geval zijn beide sleutels gedrukt:

*Plaudite gentes* (nr. 9): van C groot naar A groot

In andere liederen is de tweede sleutel in handschrift, met bijbehorende voortekening, bijgeschreven in het Utrechtse stemboek van de basso continuo:

*Willekom Kindeken Iesu soet* (nr. 7): van C groot naar A groot

*O herders laet uw' boxkens* (nr. 13): van C groot naar A groot

*O herders al soetjens* (nr. 14): van C groot naar A groot

*O wat vreucht* (nr. 22): van C groot naar A groot

4) Wat alle onder 2) en 3) vermelde liederen gemeen hebben, is dat ze niet genoteerd zijn in de gebruikelijke combinatie van sopraan-, alt-, tenor- en bassleutel, maar in een hogere combinatie met viool-, mezzosopraan-, alt- en baritonsleutel. Hierdoor worden de stemmen in een hogere tessituur gebracht. Algemeen wordt aangenomen dat deze hogere sleutelcombinatie, 'chiavetti' genaamd, toch dient gelezen te worden met de normale sleutels, wat neerkomt op een transpositie in de onderterts. Dit vormt met andere woorden een bevestiging van de aanwijzingen vermeld onder 2) en 3). Als gevolg hiervan zou men kunnen veronderstellen dat andere stukken, genoteerd met chiavetti, mogelijk dezelfde transpositie moeten ondergaan.

*Amo te benigne Iesu* (nr. 12): van C groot naar A groot

*Rasch herders laet Ierusalem* (nr. 18): van G groot naar E groot

*Enghels met luyten* (nr. 20): van C groot naar A groot

In deze uitgave bleven deze drie stukken in hun oorspronkelijke toonaard staan, maar een transpositie kan zeker overwogen worden.

---

<sup>8</sup> Voor een volledige behandeling van dit onderwerp zie Rasch, p. 150-161.



## Teksten

De periode van de zeventiende-eeuwse kerstliederen wordt dikwijls omschreven als ‘pastoraal’, vanwege de grote aandacht die gegeven wordt aan de herders.<sup>9</sup> Voor *Cantiones Natalitiae* van 1651 is dit slechts gedeeltelijk van toepassing, want maar een derde van de liederen heeft de herders als centrale insteek van het verhaal. Ook andere gebeurtenissen van het jonge kind komen aan bod. Eén lied heeft Herodes en de kindermoord als onderwerp (*Willekom kindeken Iesu soet*, nr. 7), terwijl de drie koningen slechts in één lied, en dan nog terloops, vermeld worden (*Enghels met luyten*, nr. 20). Twee liederen behandelen een latere gebeurtenis van het jonge kind, namelijk de besnijdenis (*O herders van den blijden nacht*, nr. 4) en de opdracht in de tempel of Lichtmis (*O Maria*, nr. 3). In het kerkelijk jaar werden deze feesten gevierd op 1 januari en 2 februari, en behoren zo nog tot de kersttijd. *O Electa* (nr. 8) is een loflied op Maria, dat de geboorte bekijkt vanuit het standpunt van de moeder. Dit lied valt trouwens op door een veel ruimere woordenschat en langere zinsbouw. Het heeft duidelijk een erudierter karakter, in tegenstelling tot het meer anekdotische en volkse *Dulce collo* (nr. 10).<sup>10</sup>

Slechts weinig liederen beperken zich tot het louter beschrijven van het verhaal. Dikwijls wordt aan het verhaal van het kerstgebeuren een verdere beschouwing gekoppeld, die leidt naar een diepere idee, zoals de verlossing, de menswording, hoogmoed en nederigheid, de goddelijke liefde of de goddelijke macht. Het aandeel van beide aspecten, het beschrijvende en het beschouwende, verschilt van lied tot lied, en kan verschillende verhoudingen aannemen.

In de bundel van 1651 neemt deze beschouwende tendens een belangrijke plaats in. De onderwerpen zijn hierbij ook erg gevarieerd. In *O herders van den blijden nacht* (nr. 4), wordt de besnijdenis gezien als een voorbode voor later lijden. *O wat kracht* (nr. 5) plaatst de brandende kracht van de liefde tegenover de koude nacht, met gebruik van heel wat antithesen:

Is dit niet een soet verdriet,  
dat men in dees koude nachten,  
dese liefde, dese liefde branden siet.

In *Ave Deus* (nr. 16) wordt het thema van de menswording ontwikkeld: de grote en almachtige God is een klein naakt kind geworden, en dit om de zondige mens te redden. Deze laatste wordt ‘vilis homo, vas abjectum’ genoemd (lelijke mens, weggegooide vaas). Hier wordt verwezen naar oudtestamentische passages die de scheppende God vergelijken met een pottenbakker, die de mens vormt uit klei.

De liederen nr. 17 tot en met 19 horen thematisch bij elkaar, en hebben de menswording als centraal thema. Het wonderbaarlijke hiervan wordt naar voren gebracht, en het woord ‘wonder’ neemt in alle drie een belangrijke plaats in:

O wonder onverwacht,  
wie had het oyt ghedacht,

---

<sup>9</sup> Rasch, p. 168-170

<sup>10</sup> Met dank aan Jeanine De Landsheer (KU Leuven) voor hulp bij de vertaling en interpretatie van de Latijnse teksten.

wie had het dorven wenschen,  
 dat noch eens naer des vaders wensch,  
 eeuwigh Godt hier met ons ô menschen  
 sou worden mensch. (nr. 17)

Comt en siet dit wonder werck,  
 Godt nu gheworden een kindeken,  
 light te Bethleem in een cleen kribbeken. (nr. 18)

O wondergrondeloosen sin,  
 het woort het welck soo langh te voeren,  
 was Godt van Godt sonder beghin,  
 wort vleesch en in den tijdt gheboren, (nr. 19)

Kerstmis is onder meer het feest van de vrede, en het woord 'vre' of 'peys' komt dan regelmatig in de teksten voor. Soms krijgen we een letterlijke vertaling van het Latijnse 'et in terra pax hominibus bonae voluntatis', zoals in *Herders wilt wat stille staan* (nr. 1):

Vrede zy naer wensch den mensch,  
 van goeden wil' op d'aert,

In meerdere liederen uit 1651 vormt de kerstvrede echter een aanleiding tot een concrete beschouwing over de gesel van de oorlog en het verlangen naar vrede, wat in het licht van de Tachtigjarige Oorlog en de recent bekomen vrede (1648) heel actueel was. Het duidelijkst is dat in nr. 21, waar deze gedachte vanaf het begin als hoofdthema wordt ontwikkeld:

Terwijl 't gheheele lant,  
 in 't vier van oorloog staet en brant,  
 en wy niet sonder droeve clachten,  
 den peys soo lanck soo lanck verwachten.  
 Een blijde maer wort ons ghebrocht,  
 den hemel is met soetheyt overgoten,  
 den lanckgewensten peys is desen nacht ghesloten.  
 Singht dan, o enghelen, singht den Gloria met blijde stem  
 en vercondight den blijden peys In Bethleem.

Gloria in excelsis Deo,  
 et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

In een aantal andere liederen gebeurt de verwijzing minder expliciet, in de loop van de tekst, maar toch in niet mis te verstane bewoordingen. Zo in nr. 2, waar de allusie aan het begin nog algemeen kan begrepen worden:

Nu Coridon 't is tijdt,  
 men gaet den peys verkonden,  
 den vredemaker selfs,  
 die is ons afgesonden,

Maar de slotverzen laten niets aan duidelijkheid te wensen:

danckt Godt dan eerst voor al,  
doet afstand van het quaet,  
want d'oorlogh is gewis  
een straf van ons misdaet.

In *Festum diem hodie* (nr. 11) luidt het aan het eind:

IESU mundi gloria,  
paci amans faedera,  
lucis dator, consolator,  
fugit bella tua stella,  
pacem dona Patriae.

Jesus, glorie van de wereld,  
jij die de vredesverdragen bemint,  
lichtbrenger, trooster,  
laat jouw ster de oorlogen verjagen,  
geef vrede aan ons vaderland.

Ook in *Komt herders aen* (nr. 15) kunnen versregels 4-6 in die zin gelezen worden:

Komt herders aen,  
laet traegheyt staen,  
komt van u groene velden,  
siet wat gheluck  
naer lijdt en druck  
den hemel u komt melden.

Zo ook de slotstrofe van *Enghels met luyten* (nr. 20):

Aen alle menschen daer sy soo naer wenschen,  
ruste peys en vree,  
brengt dit kintjen mee,  
alle volcken van rontsom,  
comt en heet hem willecom.

Een andere, heel eigen toon is terug te vinden in *Amo te* (nr. 12), en ook in de laatste strofe van *Plaudite gentes* (nr. 9). Op een sentimentele toon wordt het medeleven van de lezer/luisteraar opgewekt, met overdreven veel superlatieven en koosnaampjes voor het kindje Jezus – iets wat we nu ‘emoliteratuur’ zouden noemen. Sommige auteurs spreken in dit verband over Jezuïetenstijl.<sup>11</sup>

Bij geen enkel lied uit deze bundel wordt melding gemaakt van een tekstdichter. Algemeen wordt aangenomen dat de meeste teksten uit deze verzamelbundels specifiek voor deze liederen geschreven zijn. Hierop is één uitzondering: de eerste vier strofen van *O herders al soetjens* (nr. 14) zijn overgenomen uit de bundel *Ydelheyt des Werelds* van Adrianus Poirters, verschenen te Antwerpen in 1645.<sup>12</sup> Maar door de toevoeging van een extra vijfde strofe staat de liedtekst dicht bij de versie uit hs. 4858 van de Koninklijke Bibliotheek Brussel, waaruit strofes 1, 2, 6, 3 en 7 (in die volgorde) ontleend werden.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Rasch, p. 170.

<sup>12</sup> Rasch, p. 174-176.

<sup>13</sup> F. Van Duyse, *Het Oude Nederlandse lied*, p. 1913-1918.

**Componisten<sup>14</sup>**

Henricus Liberti (ca. 1610-1669) was waarschijnlijk van Nederlandse afkomst. Rond 1617 kwam hij als koraal in dienst van de kathedraal van Antwerpen, waar hij vanaf 1628 tot aan zijn dood in 1669 organist was, in opvolging van John Bull.

Petrus Hurtado (?-1671) was de zoon van een Spaanse luitenant bij de cavalerie. In de jaren 1630 kwam hij als zangknaap in dienst van de Koninklijke Kapel te Brussel. In 1642 werd hij aangesteld als zangmeester van de Sint-Baafskathedraal te Gent, een functie die hij behield tot aan zijn dood in 1671.

Philippus van Steelant (1611-1670) was een telg uit een muzikantengeslacht. Zo was zijn vader, eveneens Philippus genaamd, lid van de Antwerpse muzikantengilde van Sint-Job en de H. Maria Magdalena, en cornetspeler aan de Antwerpse Sint-Jacobskerk. Zijn zoon Philippus, de componist van de kerstliederen, fungeerde van 1644 tot 1670 als organist aan diezelfde Sint-Jacobskerk te Antwerpen.

Joannes Loisel (1607-na 1660), of zoals hij vernoemd wordt in deze bundel, D[ominus] F[rater] I[oaannes] Loisel, was een Norbertijn, geboren in 1607 te Hesdin. Aanvankelijk kanunnik in de abdij te Dommartin, wordt hij in 1646 vernoemd als zangmeester van de Antwerpse Sint-Michielsabdij, en iets later van de Sint-Cornelius- en Sint-Cyprianusabdij te Ninove.

---

<sup>14</sup> Alle gegevens uit Rasch.

## Revisiebericht

### Bronnenmateriaal

A. Gedrukte uitgave [Phalesius, Antwerpen]

CANTIONES NATALITIAE | QUATUOR, QUINQUE, | & plurium Vocum. | M.DC.LI

Signatuurbijlschrift: Laudes B. MARIAE. A 4. 5. 6.

Praecentus: Antwerpen, KCA, S-KM-Cantiones

onvolledig: p. 3-24, ontbreken p. 1-2. Signering: E.

Altus: 's Gravenhage, Gemeentemuseum, 23 C 62.

volledig: p. 1-24. Signering: C.

Tenor: Antwerpen, KCA, S-KM-Cantiones

onvolledig: p. 1-6, 9-18, 21-22, ontbreken p. 7-8, 19-20, 23-24. Signering: B.

Bassus Continuus: Utrecht, Catharijneconvent, coll. Bisschoppelijk Museum, 20 B 10/8.

volledig: p. 1-24. Signering: F.

B. Handschriften

Beyaert 1728 (olim hs. Génard): Antwerpen, Stadsarchief, M 25.

Brussel, Koninklijke Bibliotheek hs. 4858

### Editietechniek

Ondanks het feit dat niet alle stemboekjes van deze bundel bewaard bleven, was het mogelijk om de inhoud opnieuw samen te stellen. De ontbrekende sopraanpartij van de eerste twee liederen was terug te vinden in een iets latere tweestemmige versie voor beiaard. De ontbrekende basstem kon eenvoudigweg gereconstrueerd worden uit de basso continuo, ook bij meer imitatieve zettingen (bv. nrs. 2, 6, 12, 20). Enkel daar waar de bas een meer solistische rol krijgt (nrs. 4, 15) was dit iets moeilijker. In zes liederen (nrs. 6, 7, 18, 19, 21, 22) moest een nieuwe tenorstem ingepast worden in het vierstemmige geheel. De grootste lacune betreft de instrumentale partijen in de liederen nrs. 2, 15 en 21. Op één partij voor viool en één voor basso viola na zijn deze nieuw. Voor alle duidelijkheid zijn gereconstrueerde stemmen in kleine druk gezet.

In origine was er nog een vijfde stemboek, namelijk dat van de cantus. Ook dit bleef niet bewaard. De inhoud hiervan viel echter nagenoeg samen met die van de praecentus, met die uitzondering dat deze laatste als 'voorzanger' (praecentus) supplementair solistische passages bevatte bij enkele complexere liederen (nrs. 2, 15, 16, 21, en mogelijk 4 en 14). Met andere woorden, alles wat de koorzanger van de cantus te zingen had, is ook terug te vinden in het praecentus-stemboek. Deze overlapping van praecentus en cantus is er waarschijnlijk de oorzaak van dat een aantal vierstemmige liederen (A 4.) in

sommige stemboeken verkeerdelijk als vijfstemmig (A 5.) zijn opgegeven: vierstemmig, maar gedrukt in vijf stemboeken.<sup>15</sup> In deze uitgave zijn de betreffende liederen aangegeven als A 4.

Alle notenwaarden en maatcijfers bleven behouden, met uitzondering van de driedledige maten. Deze zijn in de oude druk met het cijfer 3 aangeduid, en hier vervangen door de moderne equivalenten 3/4, 3/2 en 6/4.

### Commentaar per stuk

#### 1. Herders wilt wat stille staen (Philippus van Steelant)

De cantus is aangevuld aan de hand van een tweestemmige beiaardversie in *Beyaert* 1728, nr. 29. Op twee plaatsen is deze melodie niet congruent met de overige stemmen. In de slotwending van m. 3-4 en 9-10 is daarom de stijgende beweging c" d" es" omgekeerd tot een daling es" d" c".

#### 2. Nu Coridon 't is tijdt (Petrus Hurtado)

In deze bundel is geen componist aangegeven; de toewijzing gebeurde op grond van de bundel van Hurtado uit 1655, waarin het lied ook opgenomen is. De maten 1-19 van de praecentus werden aangevuld aan de hand van een tweestemmige beiaardversie in *Beyaert* 1728, nr. 24. De tekst van de voorzang is afkomstig uit de bundel *Kersnacht en de naervolgende dagen tot onse Lieve Vrouwe Lichtmis*, Antwerpen, [1736]. De bassus viola en de cantus secundus van de reprise staan mee in de stemboeken van respectievelijk altus en tenor.

#### 4. O herders van den blijden nacht (Henricus Liberti)

Voor de reconstructie in m. 5-9 is geopteerd om de melodie in de basstem te plaatsen, en volledig de baslijn te laten volgen, naar analogie met *O herders al soetjens* (nr. 14) en andere liederen uit het repertoire van de *Cantiones Natalitiae*. Men zou de bas een zelfstandige melodische lijn kunnen geven, zoals:

The image shows a musical score for the bass line of the piece 'O herders van den blijden nacht'. It consists of two staves in 3/2 time. The first staff contains the melody with lyrics underneath: 'Komt naer het kin - de-ken soet, dat liefd' van u ver - wacht'. The second staff shows a simplified bass line following the general contour of the melody.

Maar wellicht is dit een minder authentieke mogelijkheid.

De ontbrekende tekstregels (m. 5-9) werden vervolledigd door Christa De Beule-De Caluwé uit Sint Niklaas.

<sup>15</sup> Een bijkomende argument voor deze hypothese is dat in veel gevallen de vierstemmigheid zo volledig en regelmatig is, dat er moeilijk nog een vijfde stem tussen te plaatsen is. Bovendien staan in het bewaarde stemboek van de basso continuo bij de aanvang van een groot aantal stukken in handschrift de beginnoten van elke partij genoteerd. Dit diende wellicht om de organist toe te laten de toon op te geven voor de zangers. Daar staan telkens maar drie stemmen aangeduid, alt(us), ca(ntus) en te(nor); de bas was duidelijk uit de basso continuo zelf. Van een vijfde stem is er nergens sprake. Tenslotte impliceert vijfstemmigheid dat er een stemsoort wordt gesplitst, wat daar zou moeten aangegeven zijn met de vermelding 'primus' of 'secundus', zoals in de liederen 2 en 21. Ook dit is bij geen van de betreffende liederen terug te vinden.

5. O wat kracht (Philippus van Steelant)

Bij de herhaling van het eerste deel kunnen de twee halve rusten in de eerste maat best weggelaten worden.

7. Willekom kindeken Iesu soet (Incogniti)

Alle stemmen zijn in de oude druk genoteerd in C, met chiavettisleutels. In het stemboek van de bassus continuus staat bovendien naast de gedrukte baritonsleutel, een handgeschreven bassleutel, met een nieuwe voortekening met kruisen voor A. De uitgave volgt deze transpositie.

8. O Electa caeli rosa ([Ioannes] Loisel)

Bij de herhaling van het eerste deel kan de halve rust in de eerste maat best weggelaten worden.

9. Plaudite gentes ([Ioannes] Loisel)

*Ad tertiam*: basso continuo is genoteerd in A, vocale stemmen transponerend genoteerd in C, kleine terts hoger.

Tenor, m. 1: laatste noot e, gecorrigeerd naar cis

12. Amo te, benigne IESU (Henricus Liberti)

Wegens de chiavettisleutels kan dit eventueel een terts lager getransponeerd worden.

13. O herders laet uw boxkens (Incogniti)

*Ad tertiam*: basso continuo is genoteerd in A, vocale stemmen transponerend genoteerd in C, kleine terts hoger.

Tenor, m. 42: 2de noot fis naar analogie met m. 41 gecorrigeerd tot a

Altus, m. 47: 2de noot a' gecorrigeerd tot gis'

Deze versie is over het algemeen van lage kwaliteit, en de harmonische en ritmische samenhang is niet overal vlekkeloos.

14. O herders al soetjens (Incogniti)

De stemmen zijn genoteerd in C, maar de aanduiding *Ad tertiam vel quartam si placet* wijst op transpositie in de onderterts of onderkwart.

Altus, m. 8 en 11: 3de noot a': sic

De Bassus, evenals de tekst m. 4-7 van de vijfde strofe, is ontleend aan een tweestemmige versie uit hs. 4858 van de Kon. Bibl. Brussel (zie Van Duyse, *Het Oude Nederlandse Lied*, p. 1915).

De tekst van strofe 1-4 komt uit Adrianus Poirters, *De Ydelheyt des Werelts*, Antwerpen, 1645. Maar in feite staat hij dicht bij de uitgebreidere versie van het Brusselse handschrift, waaruit strofes 1, 2, 6, 3 en 7 (in die volgorde) ontleend werden.

15. Komt herders aen (H. Liberti)

De partij van viool 1 staat in het stemboek van de tenor.

16. Ave IESU, Deus magne (H. Liberti)

Praecentus, m. 24: slotnoot d'' gepunte hele, ingekort tot hele noot

Tenor, m. 29: 2de noot d' gewijzigd tot c'

De cantus die niet bewaard bleef, herhaalt wat voordien voorgezongen is door de Praecentus.

17. O wonder onverwacht

Aan het eind van m. 10 is de samenklank niet erg fraai, maar staat wel zo genoteerd. Eventueel kan men voor de laatste achtste in de altus een b zingen, in de tenor een f.

Bij de herhaling van het eerste deel kunnen best de rusten in de eerste maat genegeerd worden. Dit lied is een contrafact, gebaseerd op *N'espérez plus mes yeux* van Antoine Boesset, en in druk verschenen in zijn *IXe Livre d'Airs de cour*, Paris, 1642.<sup>16</sup>

18. Rasch herders laet Ierusalem

Altus, m. 20: laatste noot fis': sic, eventueel te vervangen door g'

Wegens de chiavettisleutels kan dit eventueel een terts lager getransponeerd worden.

19. O wondergrondeloosen sin

Bij de herhaling van het tweede deel kunnen de rusten in m. 11 best weggelaten worden.

20. Engels met luyten

Altus, m. 8: 1ste noot b' verbeterd tot c''

Wegens de chiavettisleutels kan dit eventueel een terts lager getransponeerd worden.

21. Terwijl 't gheheele lant

De vocale partijen staan in F, de bassus continuus in D. Cantus primus en secundus staan mee in de stemboeken van respectievelijk praecentus en altus.

22. O wat vreucht

Alle stemmen zijn genoteerd in C groot, in chiavettisleutels. In het stemboek van de bassus continuus staat naast de gedrukte baritonsleutel een nieuwe voortekening met kruisen voor A. Ook omwille van de hoge ligging volgt de uitgave deze transpositie.

*Piet Stryckers*

Deze editie werd gerealiseerd door Piet Stryckers en Hannah Aelvoet binnen een onderzoeksproject van Labo XIX&XX, een onderzoeksgroep van de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium Antwerpen (AP Hogeschool) en werd uitgegeven in samenwerking van het Studiecentrum voor Vlaamse Muziek ([www.svm.be](http://www.svm.be)). Twee kerstliederen uit deze uitgave werden opgenomen op de cd *Cantiones Natalitiae. Christmas carols from the era of Rubens: Nu Coridon 't is tijdt en Terwijl 't gheheele lant* (Etcetera KTC 1793, 2023).

---

<sup>16</sup> Moderne partituuruitgave in G. Durosoir, 1991, p. 409.



***Cantiones Natalitiae***  
(Phalesius, Antwerpen 1651)

**Weihnachtsmusik des 17. Jahrhunderts: Phalesius' 2. Band der *Cantiones Natalitiae* (1651) neu zusammengestellt**

Im Jahr 2008 wurden in der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums von Antwerpen die Fragmente einiger Drucke mit flämischer Weihnachtsmusik aus dem 17. Jahrhundert gefunden, die vom Antwerpener Musikverleger Phalesius (auch: Phalèse) herausgegeben worden waren. Dank dieses Fundes konnte unter anderem der Sammelband der *Cantiones Natalitiae* von 1651 neu zusammengestellt werden, was dann zur vorliegende Ausgabe führte.

Musikausgaben zum Weihnachtsfest waren für Phalesius vertrautes Terrain. Sie bilden die Fortsetzung einer Reihe von schon früher veröffentlichten Büchlein mit dem Titel *Laudes Vespertinae*. Diese bündelten das Repertoire, das in der Antwerpener Liebfrauenkathedrale während der Vesper der „Gilde van het Onze-Lieve-Vrouwe-lof“ (Gilde Unserer Liebfrauen Lob), einer religiösen Bruderschaft, gesungen wurde. Neben verschiedenen lateinischen Hymnen, Marienantiphonen und Motetten enthielt es auch Lieder, die zur Weihnachtszeit gesungen wurden. Zwischen 1604 und 1648 veröffentlichte Phalesius vier Ausgaben dieser *Laudes Vespertinae*, deren Inhalt immer wieder erweitert und aktualisiert wurde. Dabei nahm der Anteil der Weihnachtslieder stetig zu und damit auch der Anteil der Texte in der niederländischen im Vergleich zu denen in der lateinischen Sprache.

Genau dieses wachsende Interesse an Weihnachtsliedern muss Phalesius dazu veranlasst haben, ihnen eigene Ausgaben zu widmen. Zwischen etwa 1645 und 1658 veröffentlichte der Verleger vier Sammelbände mit dem Titel *Cantiones Natalitiae*, die jeweils Werke verschiedener Komponisten enthielten. Mit ihnen betrat eine neue Generation von Komponisten die Bühne, und es setzte allmählich ein stilistischer Wandel ein, weg vom einfachen vierstimmigen homophonen Satz und hin zu einer eher barocken Textur mit Solostimmen, Generalbass und separaten Instrumentalstimmen. Neben den einfachen strophischen Chorliedern entstand eine neue, komplexere „Reprisesform“. Die Strophen werden nur von einem „Praecentus“ bzw. Vorsänger gesungen und vom Generalbass begleitet, gefolgt von einer „Reprise“, einem kunstvoll ausgearbeiteter Refrain für den gesamten Chor, eventuell durch Instrumente ergänzt.

### **Musikalische Formen und Kompositionstechniken**

Phalesius' zweite Sammlung der *Cantiones Natalitiae* erschien 1651. Sehen wir uns die musikalischen Formen an, so fällt auf, dass diese Sammlung – mit Ausnahme von drei Stücken – nur strophische Lieder in einem vierstimmigen homophonen Satz enthält. Oft ist die Homophonie sehr strikt durchgeführt, aber in etwa der Hälfte der Stücke wird sie ab und zu kurz durch kleine Imitationen durchbrochen, zum Beispiel am Anfang eines neuen Textfragments. Dort sind die Stimmen oft paarweise gruppiert, wie zum Beispiel in *Rasch herdets laet Ierusalem* (Nr. 18) deutlich wird. In drei Liedern (Nr. 4, 14 und 16) singt eine Stimme, begleitet vom Generalbass, kurz allein. Dieser Wechsel zwischen Solo und Tutti stellt bereits einen Schritt in Richtung der weiterentwickelten Reprisesform dar.

Drei Stücke der Sammlung von 1651 sind von größerem Umfang: Sie haben eine komplexere Struktur und sind auch die einzigen, die separate Instrumentalstimmen erfordern. Zwei davon weisen eine Reprisesform auf. Nach jeder Strophe, die vom Vorsänger (Praecentus) mit Generalbass gesungen

wird, folgt eine Reprise im Tutti. Diese wiederholt die letzten Worte der Strophe (die textuell den Refrain bilden) und baut dabei auf demselben melodischen Material auf.

Bei *Nu Coridon 't is tijdt* von Petrus Hurtado (Nr. 2) enthält die Reprise zunächst eine polyphone Ausarbeitung der Schlussmelodie der Strophe, während die Schlussphrase ab Takt 31 in ein homophones Tutti mündet. Das zweite Stück in Reprisesform ist *Terwijl 't gheheele lant* (Nr. 21). Dieses Werk kann ohne Zweifel als das „Magnum Opus“ der Sammlung angesehen werden. Die Reprise ist hier viel komplexer und besteht aus einem Wechsel zwischen drei „Chören“: einem Tenorsolo, das von den Violinen begleitet wird, einem vierstimmigen Männerchor in tiefer Lage und schließlich den beiden Canti, die gemeinsam mit den beiden Violinen in hoher Lage das „Gloria in excelsis“ anheben, als wären sie Stimmen aus dem Himmel. Interessant ist die thematische Verbindung dieser drei Gruppen, die ihr melodisches Material aus der Schlussphrase der jeweiligen Strophe ableiten:

The image displays four musical excerpts illustrating the reuse of a melodic theme. Each excerpt shows the original source material and its subsequent appearance in different parts of a work.

- Couplet m. 28-29:** Shows the original source material for a Tenor Solo (Pr) and Bass/Contralto (B.C.) parts. The lyrics are "Singht dan, o en - ghe-len,".
- Reprise m. 39:** Shows the theme being taken up by Violins I and II (V1, V2) and the Tenor/Bass/Contralto (T1, B.C.) parts. The lyrics are "Singht dan, o en - ghe-len,".
- Reprise m. 43-44:** Shows the theme being taken up by the Alto/Tenor I (A, T1) and Tenor II/Bass/Contralto (T2, B, B.C.) parts. The lyrics are "Singht dan, o en - ghe-len,".
- Reprise m. 48-49:** Shows the theme being taken up by the Cantos I and II (C1, C2). The lyrics are "Glo - ri - a, Glo - ri - a in...".

Eine andere Struktur weist *Komt Herders aen* (Nr. 15) von Henricus Liberti auf. Es handelt sich um ein dreistrophiges „durchkomponiertes“ Lied, in dem die Besetzung allmählich von einer Stimme mit Generalbass zu drei Stimmen, drei Streichern und Generalbass anwächst. Die Instrumente spielen anfänglich separat von den Gesangsstimmen – mit Vor- und Zwischenspielen. Erst bei der letzten Phrase, „die engels singhen Gloria“, werden die beiden Gruppen zusammengefügt. Jede Strophe ist separat komponiert, verwendet aber dasselbe melodische Material, das sich zwar aus der ersten Strophe ableitet, ansonsten aber in immer abwechslungsreicheren Formen auftritt. Die drei Strophen beginnen so:

1. Komt her - ders aen, laet traeg - heyt staen, komt van u groe - ne vel - den,

2. De soe - ten nacht soo langh ver-wacht, den tijdt die is ghe-co - men,

3. Hij mint het veldt, den groo - ten heldt, sijn vreugt is in de wey - den,

Auf diese Aufforderung folgt eine neue Figur in einer sequenziellen Entwicklung. In der dritten Strophe erscheint sie in umgekehrter Reihenfolge, kadenziiert aber schließlich ebenfalls in G-Dur:

1. Siet wat ghe - luck naer lijdt en\_ druck den he - mel\_ komt mel - den,  
2. Dat 't lood-sche landt des we - reldts pandt aen Roo-men\_ ghe - no - men,

3. Siet\_ wat ghe - luck, o soe - ten wensch! O\_ soe - ten wensch om met den mensch sijn her - te te ver - blij - den,

Textuell folgt darauf der Refrain, der auch auf vergleichbarem Material aufbaut:

Strophe 1:

m. 14 m. 18 m. 20 m. 24

Slaept lief kin-de-ken na na na na na na slaept lief kin-de-ken na na die en - ghels

Strophe 2:

m. 43 m. 49 m. 54

Slaept slaept lief na na na na na die en-ghels na na slaept na na

slaepslaept lief na na na lief na na die en - ghels sin-ghen, die en-ghels na na slaept na na

Strophe 3:

m. 101 m. 104 m. 106

slaepslaept lief na na soet slaept slaept kin-de-ken na na na slaept lief kin-de-ken na na na

## Metrum

Es ist interessant, zu beobachten, wie Komponisten mit dem Metrum des Textes umgehen, vor allem wenn dieses eine große Regelmäßigkeit aufweist. Ein häufiges Muster ist zum Beispiel eine Zeile mit vier Hebungen, die sieben oder acht Silben entsprechen. In Joannes Loisels *O Electa caeli rosa* (Nr. 8) führt dies zu sechs Phrasen, die immer dasselbe rhythmische Schema aufweisen, fast wie ein Tanz:

O E - lec - ta cae - li ro - sa, Vir - go ma - ter glo - ri - o - sa, pri - mum dig - na cer - ne - re,  
 Quem de ven - tre vir - gi - na - li tu - o fe - cit spe - ci - a - li nas - ci De - us mu - ne - re.

Auch das andere Lied von Loisel, *Plaudite gentes* (Nr. 9), ist in seinem Metrum sowie seiner Homophonie sehr strikt. Viel einfallsreicher ist da zum Beispiel *Dulce collo pendet pondus* (Nr. 6) von Philippus van Steelant. Auch hier zählen die Verszeilen jeweils vier Hebungen und damit acht (weiblicher Reim) bzw. sieben Silben (männlicher Reim), wobei qua Phrasenlänge und Rhythmus von derselben Regelmäßigkeit ausgegangen wird. Durch eine Verlängerung am Anfang oder ein Verbreitern am Ende wird die Satzlänge mitunter etwas gedehnt und innerhalb des Taktes verschoben, was ein etwas unregelmäßigeres Muster zur Folge hat.

Verlängerung  
 Dul - ce col - lo pen - det pon - dus, lu - dit in - ter ba - si - a, o - nus le - ve cu - i mun - dus Ma - tre ri - det so - ci - â,  
 Verbreitern  
 can - tat Ma - ter, ri - det na - tus, can - tat Io - seph par - vu - lo, so - lâ Vir - gi - ne preg - na - tus col - lae - ta - tur ge - ru - lo.

Auch Dichter sind einer Abwechslung nicht abgeneigt und bauen Variationen in die Länge der Verszeilen ein. Die sechs Strophen von *Herders wil wat stille staen* (Nr. 1) haben die folgende Anzahl von Hebungen: 4 4 4 3 6 4. Weitere Beispiele sind *O herders van den blijden nacht* (Nr. 4), *O wat kracht* (Nr. 5) und *Agiles pastores agite* (Nr. 10).

Was ein guter Komponist aus einem komplett regelmäßigen Schema machen kann, zeigt eins der schönsten Lieder der Sammlung: *O Maria die als heden* (Nr. 3). Obwohl die Länge jeder seiner Strophen gleich ist (vier Hebungen, sieben oder acht Silben), ist die Länge der musikalischen Phrasen sehr unterschiedlich (in halben Noten: 8 5 4 5 | 7 5 4 11). Der (anonyme) Komponist verwendet dabei verschiedene Mittel: plötzliche Beschleunigung oder Dehnung der Phrase, Textwiederholungen, Taktwechsel und imitatorische Einschübe. Die Betonungen sind keineswegs auf ein starres metrisches Schema festgelegt, sondern folgen der Prosodie des Textes.

1  

 O Ma-ri - a die als he - den, in den tem-pel zijt ghe-tre - den, en hebt aen den wet vol-daen, daer ghy  
 7  

 niet moest on - der staen, waer ghyschoon sijt als de strae - len, die uyt 's he-mels ho-ven  
 13  

 dae - len, wit-ter als de sil - vre maen, claer-der als, claer-der als, claer-der als de ster - ren staen.

Erwähnenswert ist auch *O wat kracht* (Nr. 5) von Philippus van Steelant. Es ist vollständig im 3/2-Takt notiert, aber das interne Metrum der Melodie wechselt ständig zwischen 3/2, 6/4, 3/1 und 2/2.

1  

 O wat kracht! Wie had'oyt ghe-dacht Go-de te be-we - ghen? Lief-de, ghy hebt hem door  
 8  

 wont, en dat god - de-lijck ver-bondt, tot on-sen troost ver - kre - ghen. Is dit niet een soet ver-  
 16  

 driet, dat men in dees kou - de nach-ten, de - se lief-de, de - se lief - de bran - den siet.

### Stilistische Einflüsse

Die Suche nach einem flexiblen Rhythmus, der sich auf die Prosodie des Textes stützt, weist Ähnlichkeiten mit der französischen *Air de Cour* auf, einer Gattung, die ihrerseits – zumindest seit der Veröffentlichungen von Pierre Guédron – von der Tradition der „vers mesurés à l'antique“<sup>1</sup> beeinflusst wurde. In einigen Liedern finden sich auch noch andere Merkmale der Melodie des *Air de Cour*. Dazu gehören beispielsweise die Taktwechsel, wie sie in den *Airs de Cour* ab der Generation von Antoine Boesset<sup>2</sup> gehäuft vorkommen. In den *Cantiones Natalitiae* von 1651 kommen sie in 12 der 22 Lieder vor, und zwar nicht nur zwischen verschiedenen Phrasen oder in Teilen eines Liedes, sondern auch innerhalb derselben Phrase<sup>3</sup>, wie in *O Herders van den blijden nacht* (Nr. 4) von Henricus Liberti.

<sup>1</sup> G. Durosoir, *L'air de cour en France. 1571-1655*, Lüttich 1991, S. 37-38, 84-86, 225-227 und A. Verchaly, *Airs de cour pour voix et luth (1603-1643)*, Publications de la Société Française de Musicologie, 1. Reihe, XVI, Paris, 1961, S. x-xi und xvi-xvii.

<sup>2</sup> G. Durosoir, 1991, S. 224-227.

<sup>3</sup> Siehe *Cantiones Natalitiae*, 1651, Nr. 3, 4 und 21.

het nieu ghe - bo - ren kindt dat siet men nu be - sny - den, siet wat de lief - de doet, 't en sijn geentraen - tjens meer,

Es kommen auch kurze melodische Verzierungen auf jeweils einer Silbe vor, die durch die Aufteilung einer relativ kurzen Note in zwei bis vier kürzere Noten entstehen, was Durosoir als „Monnayage“ bezeichnet.<sup>4</sup>

1651(17) wie had het dor - ven wen - schen, dat noch eens naer Maer hoe komt ghy soo \_\_\_\_\_ son - der macht,

1651(7)

1651(10) te - ne - ris pul - sa - te di - gi - tis

1651(21) den \_\_\_ peys, den peys

Im siebzehnten Jahrhundert durchläuft das niederländische Lied eine Phase der Internationalisierung, vor allem was die Melodien angeht. Man braucht nur ein paar Sammlungen von Liedern oder Instrumentalstücken aufzuschlagen, wie beispielsweise Valerius' *Nederlandsche Gedenck-Clanck* (1626) oder Van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* (1644-1655), um zu sehen, wie viele französische, englische und italienische Lied- und Tanzmelodien darin enthalten sind. Es existieren aus dieser Periode Klaviermanuskripte südniederländischen Ursprungs mit Klavierversionen von *Airs de Cour*, wie zum Beispiel das Manuskript *Beatrix* aus der Königlichen Bibliothek von Brüssel.<sup>5</sup> Ein wenig bekanntes Klaviermanuskript, das im Genter Stadtarchiv aufbewahrt wird, enthält auch etwa 40 *Airs de Cour*, die zweistimmig für Melodie und Bass ausgeschrieben sind.<sup>6</sup> Viele von ihnen knüpfen an gedruckte Ausgaben von Autoren wie Ballard und Moulinié aus den Jahren 1615-1639 an. Mehrere Lieder des flämischen Weihnachtsrepertoires sind Kontrafakturen französischer *Airs de Cour*. Auch in den *Cantiones Natalitiae* von 1651 findet sich ein Stück, nämlich *O wonder onverwacht* (Nr. 17), das Rudolf Rasch als Vorlage für *N'espérez plus mes yeux* von Antoine Boesset identifiziert hat.<sup>7</sup>

Bei zwei Liedern ist ein gewisser Einfluss des italienischen Barock erkennbar. In *O herders al soetjens* (Nr. 14) ist der vierstimmige Schlusssatz auf der Akkordfolge von *La Ciacona* aufgebaut, die merkwürdigerweise nicht wie sonst üblich im ternären Rhythmus, sondern im 2/2-Takt notiert ist.

<sup>4</sup> G. Durosoir, 1991, S. 84 und 110. „Die Verteilung eines mittellangen Wertes auf zwei oder vier Noten wird üblicherweise als ‚Monnayage‘ (Münzprägung) bezeichnet. Dieses sehr kurze, auf eine Silbe konzentrierte melodische Ornament, das bereits in den Liedern der Troubadours zu finden war, scheint für die französische Musik bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts recht charakteristisch zu sein...“ Wir verweisen hier auf die *Cantiones*, Nr. 7, 10, 17 und 21.

<sup>5</sup> KBR Brüssel Muz. ms II 900. Mit Dank an Tine De Koninck für das umfassende Inhaltsverzeichnis.

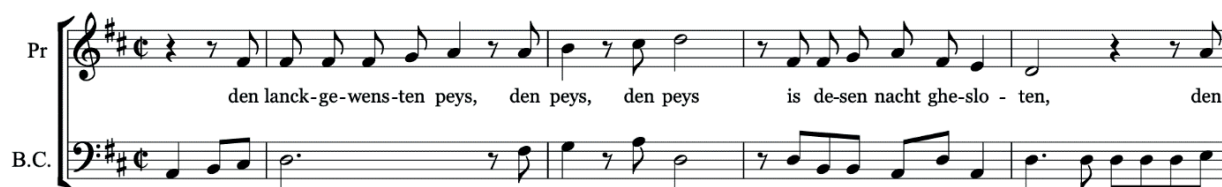
<sup>6</sup> Stadtarchiv Gent, Reihe 96/1.

<sup>7</sup> *IXe Livre d'Airs de cour*, Paris, 1642. Siehe Rasch, S. 436-437. Moderne Partiturausgabe in G-Dur. Durosoir, 1991, S. 409.

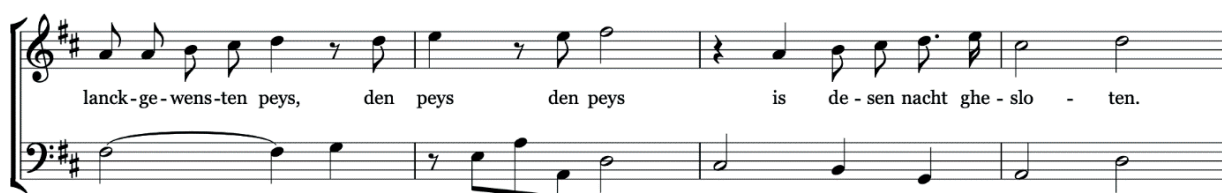


Slaept kley-nen ko - ninck, slaept E - ma - nu-el. Slaept kley-nen ko - ninck, slaept E - ma - nu-el.

Die Strophe des anonymen *Terwijl 't gheheele lant* (Nr. 21) wiederum besteht aus einem Wechsel von freien rezitativen Teilen und schnellen Teilen in einem tänzerischen 3/2-Takt. Eine ansteigende Melodie mit dem Text „den lanckverwachten peys, den peys, den peys“ („den langersehnten Frieden, den Frieden, den Frieden“, Takt 18-27) drückt Sehnsucht aus. Darauf folgen die erlösenden Worte mit einem Kontrast in Tessitur und Bewegung.



den lanck-ge-wens-ten peys, den peys, den peys is de-sen nacht ghe-slo - ten, den



lanck-ge-wens-ten peys, den peys den peys is de - sen nacht ghe - slo - ten.

Am Ende wiederholt die Melodie immer wieder eine einzelne Note, wie eine Art Rezitationston:



En ver - con - dight den blij-den peys, den blij-den peys in Beth - le - em, in Beth - le - em.

## Transponieren von Notationen<sup>8</sup>

Bei einer Anzahl von Liedern gibt es Hinweise, dass sie in eine andere Tonart transponiert werden sollen. Dafür gibt es mehrere Anhaltspunkte:

1) Es gibt einen Unterschied in der Tonart zwischen den Gesangsstimmen und dem Basso continuo, wobei letzterer in der richtigen Tonart steht.

*O herders al soetjens* (Nr. 14): Vokalstimmen: C-Dur / b.c.: A-Dur

*Terwijl 't gheheele lant* (Nr. 21): Singstimmen: F-Dur / b.c.: D-Dur

Dies weist zweimal auf eine Transposition um eine Terz abwärts hin.

2) Alle Teile (einschließlich des Generalbasses) stehen in derselben Tonart, aber es existiert ein Hinweis auf eine Transposition.

*Plaudite gentes* (Nr. 9): „Ad tertiam“: von C-Dur nach A-Dur

*O herders laet uw' boxkens* (Nr. 13): „Ad quartam vel 3“: von C-Dur nach A-Dur/G-Dur

*O herders al soetjens* (Nr. 14): „Ad tertiam vel quartam ut placet“: von C-Dur nach A-Dur/G-Dur

In allen Fällen handelt es sich um eine Transposition um eine Terz abwärts und zweimal um die Alternative der Quarte abwärts.

3) Im Generalbass stehen doppelte Notenschlüssel und Vorzeichen. In den meisten Fällen handelt es sich um einen Baritonschlüssel ohne Vorzeichen (C-Dur) und einen Bass-Schlüssel mit zwei Kreuzen (A-Dur). Auch hier handelt es sich schließlich um eine Transposition um eine Terz abwärts. In einem einzigen Fall sind beide Tonarten gedruckt:

*Plaudite gentes* (Nr. 9): von C-Dur nach A-Dur

Bei anderen Liedern ist im *Utrechtse stemboek* der zweite Schlüssel mit dem entsprechenden Vorzeichen für den Generalbass handschriftlich vermerkt:

*Willekom Kindeken Iesu soet* (Nr. 7): von C-Dur nach A-Dur

*O herders laet uw' boxkens* (Nr. 13): von C-Dur nach A-Dur

*O herders al soetjens* (Nr. 14): von C-Dur nach A-Dur

*O wat vreucht* (Nr. 22): von C-Dur nach A-Dur

4) Allen unter 2) und 3) genannten Liedern ist gemeinsam, dass sie nicht in der üblichen Kombination von Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel notiert sind, sondern in einer höheren Kombination mit Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Baritonschlüssel. Dadurch erhalten die Stimmen eine höhere Tessitur. Es wird allgemein angenommen, dass diese höhere Schlüsselkombination, „chiavetti“ genannt, weiterhin mit den normalen Schlüsseln gelesen werden sollte, was einer Transposition in die untere Terz gleichkommt. Mit anderen Worten, dies ist die Bestätigung der unter 2) und 3) genannten Anweisungen. Daher könnte man annehmen, dass andere mit Chiavetti notierte Stücke auf dieselbe Weise transponiert werden sollten.

*Amo te benigne Iesu* (Nr. 12): von C-Dur nach A-Dur

*Rasch herders laet Ierusalem* (Nr. 18): von G-Dur nach E-Dur

*Enghels met luyten* (Nr. 20): von C-Dur nach A-Dur

In der vorliegenden Ausgabe blieben diese drei Stücke in ihrer ursprünglichen Tonart stehen, aber eine Transposition wäre durchaus denkbar.

---

<sup>8</sup> Für eine ausführliche Behandlung dieses Themas siehe Rasch, S. 150-161.



## Texte

Die Weihnachtslieder-Epoche des siebzehnten Jahrhunderts wird oft als „pastoral“ bezeichnet, weil in ihr den Hirten eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.<sup>9</sup> Auf die *Cantiones Natalitiae* von 1651 trifft dies nur teilweise zu, da hier die Hirten in nur einem Drittel der Lieder im Mittelpunkt der Geschichte stehen. Es werden auch andere Ereignisse im Leben des jungen Kindes behandelt. Ein Lied hat Herodes und den Kindermord zum Thema (*Willekom kindeken lesu soet*, Nr. 7), während die drei Könige nur in einem Lied, und das auch nur am Rande (*Enghels met luyten*, Nr. 20), erwähnt werden. Zwei Lieder behandeln ein späteres Ereignis im Leben des kleinen Kindes, nämlich die Beschneidung (*O herders van den blijden nacht*, Nr. 4) und die Darstellung Jesu im Tempel bzw. Mariä Lichtmess (*O Maria*, Nr. 3). Im Kirchenjahr werden diese Feste am 1. Januar und am 2. Februar gefeiert und gehören somit noch zur Weihnachtszeit. *O Electa* (Nr. 8) ist ein Loblied an Maria, das die Geburt aus der Perspektive der Mutter betrachtet. Dieses Lied fällt übrigens durch einen viel größeren Wortschatz und einen längeren Satzbau auf. Im Gegensatz zu dem eher anekdotischen und volkstümlichen *Dulce collo* (Nr. 10) besitzt es einen deutlich gelehrteren Charakter.<sup>10</sup>

Nur wenige Lieder beschränken sich darauf, einfach nur die Geschichte zu beschreiben. Häufig wird die Geschichte des Weihnachtseignisses mit einer weiteren Betrachtung verbunden, die zu einem tieferen Konzept führt, wie z. B. die Erlösung, die Menschwerdung, Hochmut und Demut, die göttliche Liebe oder die göttliche Macht. Der Anteil der beiden Aspekte, des beschreibenden und des kontemplativen, variiert von Lied zu Lied und kann unterschiedliche Relationen annehmen.

In der Sammlung von 1651 nimmt diese kontemplative Tendenz einen wichtigen Platz ein. Auch hier sind die Themen sehr vielfältig. In *O herders van den blijden nacht* (Nr. 4) wird die Beschneidung als Vorbote des späteren Leidens gesehen. *O wat kracht* (Nr. 5) stellt die brennende Kraft der Liebe der kalten Nacht gegenüber und verwendet viele Antithesen:

Is dit niet een soet verdriet,  
dat men in dees koude nachten,  
dese liefde, dese liefde branden siet.

Ist es nicht ein süßer Schmerz,  
dass man in diesen kalten Nächten,  
diese Liebe, diese Liebe brennen siet.

Im *Ave Deus* (Nr. 16) wird das Thema der Menschwerdung entwickelt: Der große und allmächtige Gott ist ein kleines nacktes Kind geworden, um den sündigen Menschen zu retten. Letzterer wird als „vilis homo, vas abjectum“ (hässlicher Mensch, weggeworfene Vase) bezeichnet. Hier wird auf alttestamentliche Passagen verwiesen, in denen der Schöpfergott mit einem Töpfer verglichen wird, der den Menschen aus Ton formt.

Die Lieder 17 bis 19 gehören thematisch zusammen und haben die Menschwerdung zum zentralen Thema. Das Wunder dieses Vorgangs wird hervorgehoben, und das Wort „Wunder“ nimmt in allen drei Fällen einen wichtigen Platz ein:

O wonder onverwacht,  
wie had het oyt ghedacht,  
wie had het dorven wenschen,  
dat noch eens naer des vaders wensch,  
eeuwigh Godt hier met ons ô menschen

O Wunder unerwartet,  
wer hätte je gedacht,  
wer hätte es gewagt, zu wünschen,  
dass je nach des Vaters Wunsch,  
der ewige Gott mit uns, o Menschen,

<sup>9</sup> Rasch, S. 168-170

<sup>10</sup> Mit Dank an Jeanine De Landsheer (KU Leuven) für ihre Hilfe bei der Übersetzung und Interpretation der lateinischen Texte.

sou worden mensch.	Mensch werden würde.	(Nr. 17)
Comt en siet dit wonder werck, Godt nu gheworden een kindeken, light te Bethleem in een cleen kribbeken.	Kommt und seht dies Wunderwerk, Gott ist ein Kindlein geworden, liegt zu Bethlehem im kleinen Kripplein.	(Nr. 18)
O wondergrondeloosen sin, het woort het welck soo langh te vooren, was Godt van Godt sonder beghin, wort vleesch en in den tijdt gheboren,	O wundersamer unergründlicher Sinn, das Wort, das so lange vorher schon, Gott war vom Gott ohne Anfang, wird Fleisch und in die Zeit hineingeboren,	(Nr. 19)

Weihnachten ist unter anderem das Fest des Friedens, und das Wort „vre“ oder „peys“ taucht dann regelmäßig in den Texten auf. Manchmal bekommen wir eine wörtliche Übersetzung des lateinischen „et in terra pax hominibus bonae voluntatis“, wie in *Herders wilt wat stille staan* (Nr. 1):

Vrede zy naer wensch den mensch, van goeden wil' op d'aert,	Friede sei nach Wunsch den Menschen, guten Willens auf der Erde,
--	---

In mehreren Liedern aus dem Jahr 1651 bietet der Weihnachtsfrieden jedoch Anlass zu einer konkreten Reflexion über die Geißel des Krieges und die Sehnsucht nach Frieden, die im Lichte des Achtzigjährigen Krieges und des gerade erst erlangten Friedens (1648) sehr aktuell war. Am deutlichsten wird dies in Nr. 21, wo dieser Gedanke von Anfang an zum Hauptthema entwickelt wird:

Terwijl 't gheheelee lant, in 't vier van oorloog staet en brant, en wy niet sonder droeve clachten, den peys soo lanck soo lanck verwachten. Een blijde maer wort ons ghebrocht den hemel is met soetheyt overgoten, den lanckgewensten peys is desen nacht ghesloten.	Während das gesamte Land, in den Flammen des Krieges steht und brennt, und wir nicht ohne Trauerklagen, so lang, so lang schon auf Frieden warten. Wird uns die frohe Botschaft überbracht, der Himmel ist mit Süße übergossen, der langersehnte Frieden ist heut Nacht geschlossen.
Singht dan, o enghelen, singt den Gloria met blijden stem en vercondight den blijden peys in Bethleem.	Singt nun, ihr Engel, singt Gloria mit froher Stimme und verkündet den frohen Frieden in Bethlehem.

In einer Reihe von anderen Liedern erfolgt der Bezug weniger explizit, im Verlauf des Textes, aber dennoch in nicht misszuverstehendem Wortlaut. So in Nr. 2, wo die Anspielung zu Beginn noch allgemein verständlich ist:

Nu Coridon 't is tijdt, men gaet den peys verkonden, den vredemaker selfs die is ons afgesonden.	Nun, Coridon, ist's an der Zeit, den Frieden zu verkünden, der Friedensstifter selbst, ist zu uns entsandt.
---	--

Aber die letzten Verse lassen an Klarheit nichts zu wünschen übrig:

danckt Godt dan eerst voor al, doet afstant van het quaet want d'oorloogh is gewis een straf van ons misdaet.	aldankt Gott zuallererst, nehmt Abstand von dem Bösen, denn Krieg ist zweifellos die Strafe für unsre Verfehlungen.
--	--

In *Festum diem hodie* (Nr. 11) heißt es am Ende:

IESU mundi gloria,  
paci amans faedera,  
lucis dator,  
fuget bella tua stella,  
pacem dona Patriae.

Jesus, Herrlichkeit der Welt,  
der du Friedensverträge liebst,  
Lichtbringer, Tröster,  
lass deinen Stern Kriege vertreiben,  
gib Frieden unserm Vaterland.

Auch in *Komt Herders aen* (Nr. 15) können die Verse 4-6 in diesem Sinne gelesen werden:

Komt herders aen,  
laet traegheyt staen,  
komt van u groene velden,  
siet wat gheluck  
naer lijdt en druck  
den hemel u komt melden.

Kommt, Hirten, herbei,  
lasst die Trägheit sein,  
verlasst die grünen Weiden,  
seht, welch ein Glück  
nach Leid und Joch  
der Himmel euch will zeigen.

Dies gilt auch für die letzte Strophe von *Enghels met luyten* (Nr. 20):

Aen alle menschen daer sy soo naer wenschen,  
ruste peys en vree,  
brenge dit kintjen mee,  
alle volcken van rontsom  
comt en heet hem willecom.

Allen Menschen, die sich so danach sehnen,  
Ruhe und Frieden,  
bringt dieses Kindlein,  
allen Völkern im Umkreis,  
kommt und heißt es, willkommen.

Ein anderer, sehr eigener Ton findet sich in *Amo te* (Nr. 12) und auch in der letzten Strophe von *Plaudite gentes* (Nr. 9). In einem sentimentalischen Ton und mit übertrieben vielen Superlativen und Kosenamen wird das Mitgefühl des Lesers bzw. Zuhörers für das Jesuskind geweckt - etwas, das wir heute als „Emo-Literatur“ bezeichnen würden. Einige Autoren sprechen in diesem Zusammenhang vom Jesuitenstil.<sup>11</sup>

Bei keinem der Lieder in diesem Band wird ein Textdichter genannt. Es wird allgemein angenommen, dass die meisten Texte in diesen Sammlungen speziell für diese Lieder geschrieben wurden, bis auf eine Ausnahme: Die ersten vier Strophen von *O herders al soetjens* (Nr. 14) stammen aus der Sammlung *Ydelheyt des Werelds* von Adrianus Poirters, die 1645 in Antwerpen veröffentlicht wurde.<sup>12</sup> Durch die Hinzufügung einer fünften Strophe steht der Liedtext jedoch der Fassung aus Hs. 4858 der Königlichen Bibliothek von Brüssel näher, aus der die Strophen 1, 2, 6, 3 und 7 (in dieser Reihenfolge) entlehnt wurden.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Rasch, S. 170.

<sup>12</sup> Rasch, S. 174-176.

<sup>13</sup> F. Van Duyse, *Het Oude Nederlandse lied*, S. 1913-1918.

**Komponisten<sup>14</sup>**

Henricus Liberti (ca. 1610-1669) war wahrscheinlich niederländischer Herkunft. Um 1617 trat er als Chorsänger in den Dienst der Kathedrale von Antwerpen ein, wo er von 1628 bis zu seinem Tod im Jahr 1669 als Nachfolger von John Bull Organist war.

Petrus Hurtado (?-1671) war der Sohn eines spanischen Leutnants der Kavallerie. In den 1630er Jahren kam er als Sängerknabe an die Königliche Kapelle in Brüssel. 1642 wurde er zum Chorleiter der St.-Bavo-Kathedrale in Gent ernannt, eine Position, die er bis zu seinem Tod im Jahr 1671 innehatte.

Philippus van Steelant (1611-1670) stammte aus einer Musikerfamilie. Sein Vater, der ebenfalls Philippus hieß, war Mitglied der Antwerpener Musikergilde der Kirchen St. Jakob und St. Maria Magdalena und Kornettist an der Antwerpener St. Jakobskirche. Sein Sohn Philippus, der Komponist der Weihnachtslieder, war von 1644 bis 1670 Organist an derselben St. Jakobskirche in Antwerpen.

Joannes Loisel (1607 - nach 1660), oder wie er in dieser Sammlung genannt wird, D[ominus] F[rater] I[ohannes] Loisel, war ein Prämonstratenser, der 1607 in Hesdin geboren wurde. Nachdem er zunächst Kanoniker in der Abtei Dommartin war, wird er 1646 als Chorleiter der Abtei St. Michael in Antwerpen und wenig später der Abtei St. Cornelius und Cyprian in Ninove genannt.

---

<sup>14</sup> Alle Daten von Rasch.

## Revisionshinweise

### Quellmaterial

A. Gedruckte Ausgabe [Phalesius, Antwerpen].

CANTIONES NATALITIAE | QUATUOR, QUINQUE, | & plurium Vocum. | M.DC.LI

Signaturbeischrift: Laudes B. MARIAE. A 4. 5. 6.

Praecentus: Antwerpen, KCA, S-KM-Cantiones

unvollständig: S. 3-24, es fehlen S. 1-2. Signatur: E.

Altus: Den Haag, Kunstmuseum, 23 C 62.

vollständig: S. 1-24. Signatur: C.

Tenor: Antwerpen, KCA, S-KM-Cantiones

unvollständig: S. 1-6, 9-18, 21-22, es fehlen S. 7-8, 19-20, 23-24. Signatur: B.

Bassus Continuus: Utrecht, Museum Catharijneconvent, Slg. Bischöfliches Museum, 20 B 10/8.

vollständig: S. 1-24. Signatur: F.

B. Manuskripte

Beyaert 1728 (olim Hs. Génard): Antwerpen, Stadtarchiv, M 25.

Brüssel, Königliche Bibliothek Hs. 4858

### Bearbeitungstechnik

Obwohl nicht alle Stimmbücher dieser Sammlung erhalten geblieben waren, so gelang es doch deren Inhalt erneut zusammenzustellen. Die fehlende Sopranstimme der ersten beiden Lieder konnte in einer etwas später entstandenen zweistimmigen Fassung für Glockenspiel wiedergefunden werden. Die fehlende Bassstimme konnte leicht aus dem Generalbass rekonstruiert werden, auch in eher imitatorischen Sätzen (z.B. Nr. 2, 6, 12, 20). Nur dort, wo der Bass eine solistischere Rolle spielt (Nr. 4, 15), stellte sich dies etwas schwieriger heraus. In sechs Liedern (Nr. 6, 7, 18, 19, 21, 22) musste eine neue Tenorstimme in das vierstimmige Ganze eingefügt werden. Die größte Lücke betrifft die Instrumentalstimmen in den Liedern Nr. 2, 15 und 21. Bis auf eine Stimme für Violine und eine für Bassviola sind diese alle neu. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wurden die rekonstruierten Stimmen kleingedruckt wiedergegeben.

Ursprünglich gab es noch ein fünftes Stimmbuch, nämlich das des Cantus. Auch dies ist nicht erhalten geblieben. Der Inhalt war jedoch fast identisch mit dem des Praecentus, mit der Ausnahme, dass letzterer zusätzliche Solopassagen zu einigen komplexeren Liedern für den Vorsänger (Praecentus) enthielt (Nr. 2, 15, 16, 21 und möglicherweise 4 und 14). Mit anderen Worten: Alles, was der Vorsänger des Cantus zu singen hatte, fand sich auch im Stimmbuch des Praecentus. Diese Überlappung von Praecentus und Cantus ist wahrscheinlich die Ursache dafür, dass eine Reihe von vierstimmigen Liedern (A 4.) in manchen Stimmbüchern fälschlicherweise als fünfstimmig (A 5.) angegeben wird: vierstimmig, aber in fünf Stimmbüchern gedruckt.<sup>15</sup> In der vorliegenden Ausgabe sind die betreffenden Lieder als A 4 aufgeführt.

<sup>15</sup> Ein weiteres Argument für diese Hypothese ist, dass die vierstimmige Harmonie in vielen Fällen so vollständig und regelmäßig ist, dass es schwierig ist, eine weitere fünfte Stimme dazwischen zu setzen. Außerdem sind im

Alle Notenwerte und Taktangaben wurden beibehalten, mit Ausnahme der der Dreiertakte. Diese sind im alten Druck mit der Ziffer 3 gekennzeichnet und werden hier durch die modernen Entsprechungen 3/4, 3/2 und 6/4 ersetzt.

### Kommentare zu einzelnen Stücken

#### 1. Herders wilt wat stille staen (Philippus van Steelant)

Der Cantus wurde in *Beyaert* 1728, Nr. 29 durch eine zweistimmige Glockenspielfassung ergänzt. An zwei Stellen ist diese Melodie nicht kongruent mit den anderen Stimmen. In den Klauseln der Takte 3-4 und 9-10 wird die aufsteigende Bewegung c" d" es" in ein absteigendes es" d" c" umgewandelt.

#### 2. Nu Coridon 't is tijdt (Petrus Hurtado)

In dieser Sammlung ist kein Komponist angegeben; die Zuschreibung erfolgte anhand der Sammlung von Hurtado aus dem Jahr 1655, in der das Lied ebenfalls enthalten ist. Die Takte 1-19 des Praeentus wurden in *Beyaert* 1728, Nr. 24 auf der Grundlage einer zweistimmigen Glockenspielfassung ergänzt. Der Text für den Vorsänger stammt aus der Sammlung *Kersnacht en de naervolgende dagen tot onse Lieve Vrouwe Lichtmis*, Antwerpen, [1736]. Der Bassus viola und der Cantus secundus der Reprise sind in den Stimmbüchern des Altus oder Tenors enthalten.

#### 4. O herders van den blijden nacht (Henricus Liberti)

Für die Rekonstruktion in den Takten 5-9, wurde in Analogie zu *O herders al soetjens* (Nr. 14) und anderen Liedern aus dem Repertoire der *Cantiones Natalitiae* entschieden, die Melodie in die Bassstimme zu setzen und sie ganz der Basslinie folgen zu lassen. Man könnte dem Bass eine eigenständige melodische Linie geben, etwa so:

Komt naer het kin - de - ken soet, dat liefd' van u ver - wacht

Aber vielleicht ist dies eine weniger authentische Wahl. Die fehlende Textzeilen (jeweils Takt 5-9) wurden von Christa De Beule-Caluwé aus Sint Niklaas (Ostflandern) ergänzt.

#### 5. O wat kracht (Philippus van Steelant)

Bei der Wiederholung des ersten Teils könnten die zwei halben Pausen im ersten Takt am besten weggelassen werden.

#### 7. Willekom kindeken Iesu soet (Incogniti)

In der alten Ausgabe sind alle Stimmen mit Chiavetten in C notiert. Außerdem gibt es im Stimmheft für den Generalbass neben dem gedruckten Baritonschlüssel einen handgeschriebenen Bassschlüssel mit

---

erhaltenen Generalbass-Stimmbuch zu Beginn vieler Stücke die Anfangsnote der einzelnen Stimmen handschriftlich notiert. Dies diente wahrscheinlich dazu, dass der Organist den Sängern den Ton vorgeben konnte. Dort sind jeweils nur drei Stimmen angegeben, Alt(us), Ca(ntus) und Te(nor); der Bass stammt eindeutig aus dem Generalbass selbst. Von einer fünften Stimme ist nirgendwo die Rede. Schließlich impliziert die Fünfstimmigkeit, dass ein Stimmtypus geteilt wird, was dort durch die Angabe „primus“ oder „secundus“ hätte angegeben werden müssen, wie in den Liedern 2 und 21. Auch dies ist in keinem der fraglichen Lieder zu finden.

einem neuen Vorzeichen mit Kreuzen für A-Dur. Die Ausgabe folgt dieser Transposition.

8. O Electa caeli rosa ([Ioannes] Loisel)

Bei der Wiederholung des ersten Teils kann die halbe Pause im ersten Takt auch weggelassen werden.

9. Plaudite gentes ([Ioannes] Loisel)

*Ad tertiam*: der Genetalbass ist in A notiert, die Vokalstimmen nach C transponiert, also eine kleine Terz höher notiert.

Tenor, Takt. 1: letzte Note e, korrigiert: cis

12. Amo te, benigne IESU (Henricus Liberti)

Wegen der Chiavetten könnte dies eventuell um eine Terz abwärts transponiert werden.

13. O herders laet uw boxkens (Incogniti)

*Ad tertiam*: Basso continuo ist in A notiert, Vokalstimmen transponiert in C, kleine Terz höher notiert.

Tenor, Takt 42: 2. Note fis in Analogie zu Takt 41 korrigiert: a

Altus, Takt 47: 2. Note a' korrigiert: gis'

Diese Version ist im Allgemeinen von minderer Qualität, und die harmonische und rhythmische Kohärenz ist nicht überall einwandfrei.

14. O herders al soetjens (Incogniti)

Die Stimmen sind in C notiert, aber die Angabe *Ad tertiam vel quartam si placet* weist auf eine Transposition in die untere Terz oder untere Quarte hin.

Altus, Takt 8 und 11: 3. Note a': sic

Der Bassus ist, sowie auch der Text in Takt 4-7 der fünften Strophe, einer zweiteiligen Fassung aus Hs. 4858 der Königl. Bibl. Brüssel entnommen (siehe Van Duyse, *Het Oude Nederlandse Lied*, S. 1915). Der Text der Strophen 1-4 stammt aus Adrianus Poirter's, *De Ydelheyt des Werelts*, Antwerpen, 1645. De facto steht sie aber der erweiterten Fassung des Brüsseler Manuskripts näher, aus dem die Strophen 1, 2, 6, 3 und 7 (in dieser Reihenfolge) übernommen wurden.

15. Komt herders aen (H. Liberti)

Die Stimme der Violine 1 ist im Stimmheft des Tenors enthalten.

16. Ave IESU, Deus magne (H. Liberti)

Praecentus, Takt 24: Schlusston d'' punktierte ganze Note auf ganze Note verkürzt

Tenor, Takt 29: 2. Note d' geändert in c'

Der Cantus, der nicht erhalten geblieben ist, wiederholt das vom Praecentus Vorgesungene.

17. O wonder onverwacht

Am Ende von Takt 10 ist die Konsonanz nicht so schön, wird aber so notiert. Eventuell könnte man beim letzten Achtel im Alt ein b singen und in der Tenorstimme ein f.

Bei der Wiederholung des ersten Teils wäre es am besten, die Pausen im ersten Takt zu ignorieren. Dieses Lied ist eine Kontrafaktur, die auf *N'espérez plus mes yeux* von Antoine Boesset basiert und in seinem *IXe Livre d'Airs de cour*, Paris, 1642 im Druck veröffentlicht wurde.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Moderne Partiturausgabe in G-Dur. Durosoir, 1991, S. 409.

18. Rasch herders laet Ierusalem

Altus, Takt 20: letzte Note fis': sic, eventuell zu ersetzen durch g'

Aufgrund der Chiavetten könnte dies möglicherweise um eine Terz tiefer transponiert werden.

19. O wondergrondeloosen sin

Bei der Wiederholung des zweiten Teils können die Pausen in Takt 11 am besten weggelassen werden.

20. Engels met luyten

Altus, Takt 8: 1. Note b' korrigiert: c''

Aufgrund der Chiavetten könnte dies möglicherweise um eine Terz tiefer transponiert werden.

21. Terwijl 't gheheele lant

Die Vokalstimmen stehen in F, der Generalbass in D. Cantus primus und secundus sind in den Stimmheften von Praecentus bzw. Altus enthalten.

22. O wat vreucht

Alle Stimmen sind in C-Dur notiert, in Chiavetten. Im Stimmbuch für den Generalbass gibt es neben dem gedruckten Baritonschlüssel ein neues Vorzeichen mit Kreuzen für A. Wegen der hohen Lage folgt die Ausgabe auch dieser Transposition.

*Piet Stryckers*

(Übersetzung: Eva-Maria Kintzel v. Stokkum)

Diese Ausgabe wurde von Piet Stryckers und Hannah Aelvoet im Rahmen eines Forschungsprojekts von Labo XIX&XX, einer Forschungsgruppe der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums (AP Hochschule), realisiert und in Zusammenarbeit mit dem Studienzentrums für flämische Musik veröffentlicht ([www.svm.be](http://www.svm.be)). Zwei Lieder aus dieser Partitur wurden für die CD *Cantiones Natalitiae. Christmas carols from the era of Rubens* aufgenommen: *Nu Coridon 't is tijdt* und *Terwijl 't gheheele lant* (Etcetera KTC 1793, 2023).



***Cantiones Natalitiae***  
(Phalesius, Antwerp 1651)

**Seventeenth-century Christmas music: Phalesius' second collection of *Cantiones Natalitiae* (1651) reassembled**

In 2008, fragments of seventeenth-century printings of Flemish Christmas music, published by the Antwerp music printer Phalesius, were discovered in the Library of the Royal Conservatoire of Antwerp. Thanks to this find the 1651 collection of *Cantiones Natalitiae* has been reassembled, resulting in the present edition.

Publications of music books for Christmas were familiar territory for Phalesius. They are a continuation of a series of previously published booklets *Laudes Vespertinae*. They were a collection of the repertoire sung in the Antwerp Cathedral of Our Lady during the evening prayers of the Guild of Our Lady, a religious brotherhood. In addition to all kinds of Latin hymns, Marian antiphons and motets, it also contained carols, sung at Christmas time. Between 1604 and 1648, Phalesius published four editions of these *Laudes Vespertinae*, each time increasing and modifying the content. The number of Christmas carols included gradually increased, and the proportion of the Dutch language grew compared to Latin.

This growing interest in carols is precisely what must have prompted Phalesius to devote separate publications to them. Between circa 1645 and 1658, the printer published four compilations entitled *Cantiones Natalitiae*, each containing works by different composers. In these collections, a new generation of composers entered the limelight, and a stylistic renewal gradually took place, away from the simple four-part homophonic setting, towards a more baroque texture with solo voices, basso continuo and separate instrumental parts. Alongside the simple strophic choral songs, a new more complex 'reprise form' emerged. The stanzas are sung only by a *praecentus* or precentor, accompanied by the basso continuo, and then followed by the 'reprise', a more artfully crafted refrain for the full choir, possibly supplemented by instruments.

**Musical forms and composition techniques**

Phalesius' second collection of *Cantiones Natalitiae* appeared in 1651. Looking at the musical forms, we notice that, with the exception of three pieces, this collection contains only strophic songs in a four-part homophonic setting. Often the homophony is applied very strictly, but in about half of these pieces it is sometimes briefly interrupted by small imitations, for instance at the start of a new text fragment. It is then that the voices are often grouped in pairs, as is clear, for example, in *Rasch herders laet Ierusalem (Quickly, shepherds, leave Ierusalem)* (no. 18). In three songs (nos. 4, 14, 16), for a brief moment one voice sings alone, accompanied by the bassus continuus. This alternation between solo and tutti is a step towards the more evolved reprise form.

Three pieces in the 1651 volume are grander in scope: they have a more complex structure, and are also the only ones that call for separate instrumental parts. Two of them are reprise forms. Each verse of the text, sung by the precentor (*praecentus*) with basso continuo, is followed by a tutti reprise. It

consists of a repetition of the final words of the verse (which textually form the refrain), and also builds on the same melodic material.

In *Nu Coridon 't is tijdt* (*Now Coridon it's time* by Petrus Hurtado) (no. 2), the reprise first provides a polyphonic treatment of the final melody of the verse, while from bar 31 onwards, the final phrase culminates in a homophonic tutti. The second piece in reprise form is *Terwijl 't gheheele lant* (*While the entire country*) (no. 21). This can undoubtedly be seen as the 'magnum opus' of the collection. The reprise here is much more complex, and consists of an alternation between three 'choruses': a tenor solo, accompanied by the violins, a four-voice male choir in a low register, and finally the two 'canti', which together with the two violins in a high register, chant the *Gloria in excelsis*, as if they were voices from heaven. Remarkable is the thematic connection of these three groups, each deriving their melodic material from the final phrase of the verse:

A different structure can be found in *Komt herders aen* (*Come shepherds*) (no. 15) by Henricus Liberti. It is a three-strophe 'through-composed' song, in which the formation of the ensemble gradually grows from one voice with basso continuo to three voices, three strings and basso continuo. Initially, the instruments operate separately from the singing voices, with preludes and interludes. Only in the last phrase, 'die engels singhen Gloria', are the two groups united. Each stanza is composed separately, but uses the same melodic material derived from the first stanza, but otherwise appearing in increasingly varied forms. The three stanzas begin like this:

This intro is followed by a new figure in a sequential development. In the third stanza, it appears in reverse, but eventually cadences in G as well:

1. Siet wat ghe-luck naer lijdt en\_\_ druck den he-mel\_\_ komt mel-den,  
2. Dat 't Iood-sche landt des we-reldts pandt aen Roo-men\_\_ ghe-no-men,

3. Siet\_\_ wat ghe-luck, o soe-ten wensch! O\_\_ soe-ten wensch om met den mensch sijn her-te te ver-blij-den,

Textually, this is followed by the chorus, which is also built on similar material:

Stanza 1:

m. 14 m. 18 m. 20 m. 24

Slaept lief kin-de-ken na na na na na na slaept lief kin-de-ken na na die en-ghels

Stanza 2:

m. 43 m. 49 m. 54

Slaept slaept lief na na na na na die en-ghels na na slaept na na

slaept slaept lief na na na lief na na die en-ghels sin-ghen, die en-ghels na na slaept na na

Stanza 3:

m. 101 m. 104 m. 106

slaept slaept lief na na soet slaept slaept kin-de-ken na na na slaept lief kin-de-ken na na na


## Metrics


It is interesting to see how composers deal with the metrics of the text, especially if it features a strong regularity. For instance, a common pattern is a line of four arsises, corresponding to seven or eight syllables. In Joannes Loisel's *O Electa caeli rosa* (no. 8), this leads to six verses with the same rhythmic scheme each time, almost like a dance:


  
 O E - lec - ta cae - li ro - sa, Vir - go ma - ter glo - ri - o - sa, pri - mum dig - na cer - ne - re,


  
 Quem de ven - tre vir - gi - na - li tu - o fe - cit spe - ci - a - li nas - ci De - us mu - ne - re.

Loisel's other song, *Plaudite gentes* (no. 9), is also very tight in its metrics, as it is in its homophony. Much more inventive on the other hand is *Dulce collo pendet pondus* (no. 6) by Philippus van Steelant, for example. Here, too, the verse lines count four arses and thus eight (female rhyme) or seven (male rhyme) syllables, and the same regularity in sentence length and rhythm is assumed. By lengthening at the beginning, or widening at the end, the phrase length is sometimes stretched and moved within the measure, resulting in a slightly more irregular pattern.


  
 Dul - ce col - lo pen - det pon - dus, lu - dit in - ter ba - si - a, o - nus le - ve cu - i mun - dus Ma - tre ri - det so - ci - â,


  
 can - tat Ma - ter, ri - det na - tus, can - tat Io - seph par - vu - lo, so - lâ Vir - gi - ne preg - na - tus col - lae - ta - tur ge - ru - lo.

Even poets are not insensitive to variety, and therefore create variation in the length of verse lines. The six verse lines of *Herders wilt wat stille staen* (*Shepherds stand still*) (no. 1) have the following number of arses: 4 4 4 3 6 4. Other examples are *O herders van den blijden nacht* (*O shepherds of the blissful night*) (no. 4), *O wat kracht* (*O what strength*) (no. 5), and *Agiles pastores agite* (no. 10).

What a good composer can pull off with a perfectly regular scheme is shown in one of the most beautiful songs in the collection: *O Maria die als heden* (*O Maria who as present*) (no. 3). Although the length of each verse is the same (four arses, seven or eight syllables), the length of the musical phrases is very diverse (in half notes: 8 5 4 5 | 7 5 4 11). To this end, the (anonymous) composer uses all kinds of means: sudden acceleration or widening of the movement, text repetitions, measure changes, imitative entries. The accentuations are not at all pinned down in a rigid metrical scheme, but follow the prosody of the text.



1  
O Ma-ri - a die als he - den, in den tem-pel zijt ghe-tre - den, en hebt aen den wet vol-daen, daer ghy  
7  
niet moest on - der staen, waer ghyschoon sijt als de strae - len, die uyt 's he-mels ho-ven  
13  
dae - len, wit-ter als de sil - vre maen, claer-der als, claer-der als, claer-der als de ster - ren staen.

Also worth mentioning is *O wat kracht* (*O what strength*) (no. 5) by Philippus van Steelant. It is fully notated in 3/2, but the internal metric of the melody constantly alternates between 3/2, 6/4, 3/1 and 2/2.



1  
O watkracht! Wie had'oyt ghe-dacht Go-de te be- we - ghen? Lief-de, ghy hebt hem door  
8  
wont, en dat god - de-lijck ver-bondt, tot on-sen troost ver - kre - ghen. Is dit niet een soet ver-  
16  
driet, dat men in dees kou - de nach-ten, de-se lief-de, de-se lief - de bran - den siet.

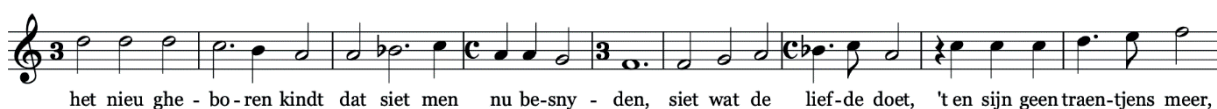
### Stylistic influences

The search for supple rhythm, based on the prosody of the text, bears similarities to the French *air de cour*, a genre that – certainly from Pierre Guédrón's publications onwards – was in turn influenced by the tradition of 'vers mesurés à l'antique'.<sup>1</sup> We also find other features of the melody of the *air de cour* in some carols. These include the changes of meter, which are common in the *airs de cour* from the generation of Antoine Boesset onwards.<sup>2</sup> In the *Cantiones Natalitiae* of 1651, they occur in 12 of the 22 songs, and not only within one song, between different phrases or parts, but also within the same phrase<sup>3</sup>, as in *O herders van den blijden nacht* (*O shepherds of the blissful night*) (no. 4) by Henricus Liberti.

<sup>1</sup> G. Durosoir, *L'air de cour en France. 1571-1655*, Liège, 1991, pp. 37-38, 84-86, 225-227; and A. Verchaly, *Airs de cour pour voix et luth (1603-1643)*, Publications de la Société Française de Musicologie, 1<sup>ère</sup> série, XVI, Paris, 1961, pp. x-xi and xvi-xvii.

<sup>2</sup> G. Durosoir, 1991, pp. 224-227.

<sup>3</sup> *Cantiones Natalitiae*, 1651, nos. 3, 4 and 21.



In addition, there are also the short melodic embellishments of a single syllable, created by splitting a relatively short note into two to four shorter notes, which Durosoir calls: 'monnayage'.<sup>4</sup>

1651(17) 1651(7)

wie had het dor-ven wen-schen, dat noch eens naer Maer hoe komt ghy soo\_\_\_\_\_ son-der macht,

1651(10) 1651(21)

te - ne - ris pul - sa - te di - gi - tis den\_\_ peys, den peys

In the seventeenth century, the Dutch song went through a period of internationalisation, especially in terms of melodies. One only has to open a few publications of songs or instrumental tunes, such as Adriaen Valerius' *Nederlandsche Gedenck-Clanck* (1626) or J.J. Van Eyck's *Der Fluyten Lust-hof* (1644-1655), to notice how many French song and dance melodies are included, in addition to English and Italian ones. There are keyboard manuscripts of Southern Dutch origin from this period with keyboard versions of *airs de cour*, such as the 'Beatrix' manuscript from the Royal Library of Brussels.<sup>5</sup> A little-known keyboard manuscript preserved in the Ghent City Archives also includes some 40 *airs de cour*, written in two voices for melody and bass.<sup>6</sup> Many refer to printed editions by the likes of Ballard and Moulinié from the years 1615-1639. Several songs in the Flemish Christmas repertoire are contrafacts of French *airs de cour*. There is also one in the *Cantiones Natalitiae* of 1651, namely *O wonder onverwacht* (*O wonder unexpected*) (no. 17), identified by Rudolf Rasch as based on *N'espérez plus mes yeux* by Antoine Boessel.<sup>7</sup>

There are two songs that are clearly influenced by the Italian Baroque. In *O herders al soetjens* (*O shepherds sweetly*) (no. 14), the four-part final movement is built on the chord progression of *La Ciacona*, curiously not notated in the usual ternary measure, but in 2/2.

<sup>4</sup> G. Durosoir, 1991, pp. 84 and 110. 'Il est convenu d'appeler "monnayage" la distribution en deux ou quatre notes d'une valeur moyennement longue. Ce très bref ornement mélodique, concentré sur une syllabe, tel qu'on trouvait déjà dans la chanson des trouvères, semble assez caractéristique de la musique française jusqu'au milieu de XVIIe siècle.' See *Cantiones*, nos. 7, 10, 17 and 21.

<sup>5</sup> KBR Brussels Muz. ms II 900. Thanks to Tine De Koninck for the comprehensive table of contents.

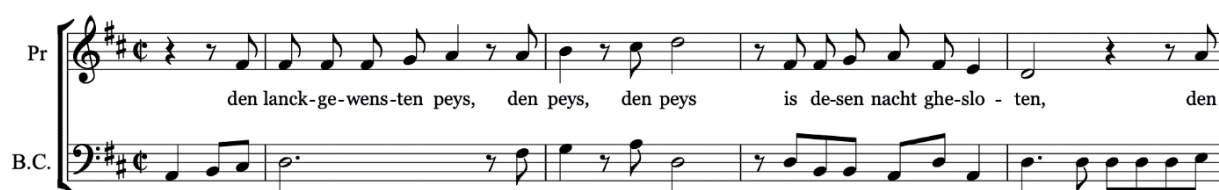
<sup>6</sup> Gent Stadsarchief Reeks 96/1.

<sup>7</sup> *IXe Livre d'Airs de cour*, Paris, 1642. See Rasch pp. 436-437. Modern score edition in G. Durosoir, 1991, p. 409.



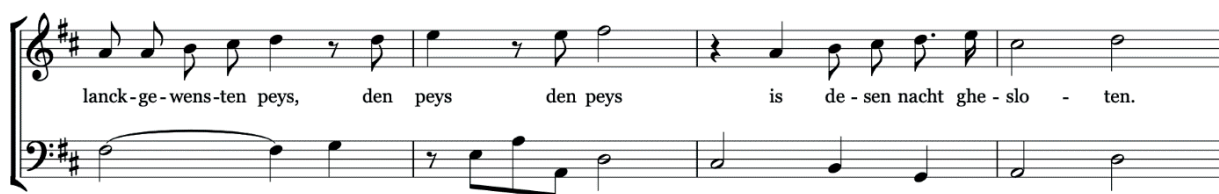
Slaept kley-nen ko - ninck, slaept E - ma - nu-el. Slaept kley-nen ko - ninck, slaept E - ma - nu-el.

The couplet of the anonymous *Terwijl 't gheheel lant* (*While the entire country*) (no. 21), in turn, consists of an alternation of free recitative-like parts and fast parts in a dance-like 3/2 beat. A melody to the text 'the long-awaited peace, peace, peace' (m. 18-27) expresses longing. This is followed by the redemptive words, with a contrast in tessitura and movement.



Pr  
den lanck-ge-wens-ten peys, den peys, den peys is de-sen nacht ghe-slo - ten, den

B.C.



lanck-ge-wens-ten peys, den peys den peys is de - sen nacht ghe - slo - ten.

At the end, the melody keeps repeating a single note, like a kind of recitation tone:



Pr  
En ver - con - dight den blij - den peys, den blij - den peys in Beth - le - em, in Beth - le - em.

B.C.

### Transposing notations<sup>8</sup>

For a number of songs, there are indications that they should be transposed into a different key. This is indicated in various ways:

1) There is a difference in key between the vocal voices and the basso continuo, the latter being the correct one.

*O herders al soetjens (O shepherds sweetly)* (no. 14): vocal voices: C major / Bc.: A major

*Terwijl 't gheheele lant (While the entire country)* (no. 21): voices: F major / Bc.: D major

This twice indicates a transposition in the lower third.

2) All parts (including the basso continuo) are in the same key, but there is an indication of transposition.

*Plaudite gentes* (no. 9): 'Ad tertiam.' from C major to A major

*O herders laet uw' boxkens (O shepherds leave your goats)* (no. 13): 'Ad quartam vel 3.' From C major to A major/G major

*O herders al soetjens (O shepherds sweetly)* (no. 14): 'Ad tertiam vel quartam ut placet.' from C major to A major/G major

In all cases, this amounts to a transposition in the lower third, twice with the alternative of the lower fourth.

3) In the basso continuo there are double clefs and key signatures. In most cases, this is a baritone clef with no signatures (C major) and a bass clef with two sharps (A major). Again, this amounts to a transposition in the lower third. In one case, both clefs are printed:

*Plaudite gentes* (no. 9): from C major to A major

In other songs, the second clef is handwritten, with the accompanying key signature, in the Utrecht partbook of the basso continuo:

*Willekom Kindeken IESU soet (Welcome sweet little child Jesus)* (no. 7): from C major to A major

*O herders laet uw' boxkens (O shepherds leave your goats)* (no. 13): from C major to A major

*O herders al soetjens (O shepherds sweetly)* (no. 14): from C major to A major

*O wat vreucht (O what joy)* (no. 22): from C major to A major

4) What all the songs listed under 2) and 3) have in common is that they are not notated in the usual combination of soprano, alto, tenor and bass clef, but in a higher combination with violin, mezzo-soprano, alto and baritone clef. This puts the voices in a higher tessitura. It is generally believed that this higher clef combination, called 'chiavette', should still be read with the normal clefs, which amounts to a transposition in the lower third. In other words, this confirms the indications mentioned under 2) and 3). As a result, one might suppose that other pieces notated with 'chiavette', might have to undergo the same transposition.

*Amo te benigne Iesu* (no. 12): from C major to A major

*Rasch herders laet Ierusalem (Quickly shepherds leave Jerusalem)* (no. 18): from G major to E major

*Enghels met luyten (Angels with lutes)* (no. 20): from C major to A major

In this edition, these three pieces remained in their original key, but a transposition can certainly be considered.

---

<sup>8</sup> For a full treatment of this topic, see Rasch, pp. 150-161.



## Texts

The period of the seventeenth-century carols is often described as 'pastoral', because of the great attention given to the shepherds.<sup>9</sup> For *Cantiones Natalitiae* of 1651, this is only partially true, as in only a third of the songs the shepherds are the central focus of the story. Other events of the little child are also covered. One song is about Herod and the massacre of the innocent as its subject (*Willekom kindeken Iesu soet* (*Welcome sweet little Jesus*), no. 7), while the three kings are mentioned in only one song, and then only in passing (*Enghels met luyten* (*Angels with lutes*), no. 20). Two songs deal with a later event of the young child, namely the circumcision (*O herders van den blijden nacht* (*O shepherds of the blissful night*), no. 4) and the dedication in the temple or Candlemas (*O Maria*, no. 3). In the liturgical year, these feasts were celebrated on 1 January and 2 February, and therefore still belong to the Christmas season. *O Electa* (no. 8) is a hymn to Mary, which looks at the birth from the mother's point of view. As a matter of fact, this song stands out for its much richer vocabulary and longer sentence structure. It clearly has a more erudite character, unlike the more anecdotal and folksy *Dulce collo* (no. 10).<sup>10</sup>

Only a few songs limit themselves to merely describing the story. Often the story of Christmas is coupled with a further reflection, leading to a deeper idea, such as redemption, the Incarnation, pride and humility, divine love or divine power. The proportion of both aspects, the descriptive and the contemplative, varies from song to song, and the ratio can differ.

In the 1651 collection, this contemplative tendency occupies an important place. The subjects here are also very varied. In *O herders van den blijden nacht* (*O shepherds of the blissful night*) (no. 4), circumcision is seen as a harbinger of later suffering. *O wat kracht* (*O what strenght*) (no. 5) contrasts the burning power of love with the cold night, using a lot of antitheses:

Is dit niet een soet verdriet, dat men in dees koude nachten, dese liefde, dese liefde branden siet.	Is this not a sweet sorrow, that in these cold nights, one see this love, this love burn.
--	---

In *Ave Deus* (no. 16), the theme of the Incarnation is developed: the great and all-powerful God has become a small naked child, and this to save sinful man. The latter is called 'vilis homo, vas abjectum' ('ugly man, discarded vase'). Here, reference is made to Old Testament passages comparing the creative God to a potter, forming man from clay.

Songs 17 to 19 belong together thematically, with the Incarnation as their central theme. The wonder of this is highlighted, and the word 'miracle' occupies an important place in all three:

O wonder onverwacht, wie had het oyt ghedacht, wie had het dorven wenschen, dat noch eens naer des vaders wensch, eeuigh Godt hier met ons ô menschen sou worden mensch.	O miracle unexpected, who had ever thought it, who would have dared to wish it, that again according to the father's wish, the eternal God would become human together with us.	(no. 17)
---	--	----------

<sup>9</sup> Rasch, pp. 168-170

<sup>10</sup> Thanks to Jeanine De Landsheer (KU Leuven) for her help with the translation and interpretation of the Latin texts.

Comt en siet dit wonder werck, Godt nu gheworden een kindeken, light te Bethleem in een cleen kribbeken	Come and see this miracle, God has now become a child, in Bethlehem in a little manger.	(no. 18)
---	---	----------

O wondergrondeloosen sin, het woort het welck soo langh te vooren, was Godt van Godt sonder beghin, wort vleesch en in den tijdt gheboren,	O wondrous inscrutable meaning, it's been said for so long, was Godt from Godt without beginning, become flesh and born in time,	(no. 19)
---	---	----------

Christmas is, among other things, the feast of peace, and therefore the word 'vre' or 'peys' ('peace') regularly appears in the texts. Sometimes we are given a literal translation of the Latin 'et in terra pax hominibus bonae voluntatis', as in *Herders wilt wat stille staen* (*Shepherds, stand still for a while*) (no. 1):

vrede zy naer wensch den mensch, van goeden wil' op d'aert,	Peace be to man's desire, of good will on earth,
--	---

In several songs from 1651, however, the peace of Christmas provides an occasion for a concrete reflection on the scourge of war and the longing for peace, which was highly topical in light of the Eighty Years' War and the recently obtained peace (1648). This is most evident in no. 21, where this thought is developed as a main theme from the outset:

Terwijl 't gheheele lant, in 't vier van oorloog staet en brant, en wy niet sonder droeve clachten, den peys soo lanck soo lanck verwachten. Een blijde maer wort ons ghebrocht, den hemel is met soetheyt overgoten, den lanckgewensten peys is desen nacht ghesloten. Singht dan, o enghelen, singt den Gloria met blijden stem en vercondicht den blijden peys in Bethleem.	While the entire country, stands in the fire of war and burns, and we not without sad complaints, have been waiting for peace for so long. A happy news is brought to us, heaven is poured over with sweetness, the long-desired peace has come tonight. Sing, o angels, sing Gloria with a joyful voice and proclaim the happy peace In Bethlehem.
---	--

In a number of other songs, the reference is less explicit, over the course of the text, but still in no uncertain terms. In no. 2, for example, where the allusion at the beginning can still be generally understood:

Nu Coridon 't is tijdt, men gaet den peys verkonden, den vredemaker selfs die is ons afgesonden.	Now Coridon it's time, go and proclaim peace, the Peacemaker himself, Has been sent to us,
---	---

But the closing verses are more than clear:

danckt Godt dan eerst voor al, doet afstant van het quaet, want d'oorlogh is gewis een straf van ons misdaet.	Thank God first of all, renounce evil, for the war is certain a punishment of our crime.
--	---

In *Festum diem hodie* (no. 11) the end reads:

IESU mundi gloria,  
paci amans faedera,  
lucis dator, consolator  
fuget bella tua stella,  
pacem dona Patriae.

Jesus, glory of the world,  
you who love the treaties of peace,  
bringer of light, comforter,  
let your star chase away the wars,  
give peace to our homeland.

And in *Komt herders aen* (*Come shepherds*) (no. 15), verses 4-6 can also be read in that way:

Komt herders aen,  
laet traegheyt staen,  
komt van u groene velden,  
siet wat gheluck  
naer lijdt en druck  
den hemel u komt melden.

Come shepherds,  
leave inertia behind,  
come from thy green fields,  
see what happiness  
after suffering and fear  
heaven comes to report to thee.

The same is true for the final stanza of *Enghels met luyten* (*Angels with lutes*) (no. 20):

Aen alle menschen daer sy soo naer wenschen,  
ruste peys en vree,  
brenge dit kintjen mee,  
alle volcken van rontsom,  
comt en heet hem willecom.

To all the people who so desire,  
rest, peace and quiet,  
this baby brings,  
all peoples all around,  
come and welcome him.

A different, very distinct tone can be found in *Amo te* (no. 12), as well as in the last stanza of *Plaudite gentes* (no. 9). In a sentimental tone, the sympathy of the reader/listener is evoked, with excessive superlatives and pet names for the baby Jesus – something we would now call 'sentimental literature'. Some authors call this 'Jesuit style'.<sup>11</sup>

No mention is made of a lyricist for any of the songs in this collection. It is generally assumed that most of the texts in these anthologies were written specifically for these songs. There is one exception: the first four strophes of *O herders al soetjens* (*O shepherds sweetly*) (no. 14) are taken from Adrianus Poirter's collection *Ydelheyt des werelds*, published in Antwerp in 1645.<sup>12</sup> But because of the addition of an extra fifth stanza the song text is closer to the version from ms. 4858 of the Royal Library of Brussels, from which stanzas 1, 2, 6, 3 and 7 (in that order) were borrowed.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Rasch, p. 170.

<sup>12</sup> Rasch, pp. 174-176.

<sup>13</sup> F. Van Duyse, *Het Oude Nederlandse lied*, pp. 1913-1918.

**Composers<sup>14</sup>**

Henricus Liberti (c. 1610-1669) was probably of Dutch origin. Around 1617 he joined the Antwerp Cathedral as a chorister, where he was organist from 1628 until his death in 1669, succeeding John Bull.

Petrus Hurtado (?-1671) was the son of a Spanish lieutenant in the cavalry. In the 1630s, he joined the Royal Chapel in Brussels as a choirboy. In 1642, he was appointed choir master of St Bavo's Cathedral in Ghent, a position he retained until his death in 1671.

Philippus van Steelant (1611-1670) came from a family of musicians. His father, also named Philippus, was a member of the Antwerp musicians' guild of St James and St Mary Magdalene, and a cornet player at Antwerp's St James' Church. His son Philippus, the composer of the Christmas carols, served as organist at the same St James' church in Antwerp from 1644 to 1670.

Joannes Loisel (1607-after 1660), or as he is named in this volume, D[ominus] F[rater] I[oannes] Loisel, was a Norbertine, born in Hesdin in 1607. Initially a canon at Dommartin Abbey, in 1646 he was appointed choirmaster of St Michael's Abbey in Antwerp, and a little later of St Cornelius and St Cyprian's Abbey in Ninove.

---

<sup>14</sup> All data from Rasch.

## Revision notice

### Source material

A. Printed edition [Phalesius, Antwerp].

CANTIONES NATALITIAE | QUATUOR, QUINQUE, | & plurium Vocum. | M.DC.LI

Signature caption: Laudes B. MARIAE. A 4. 5. 6.

Praecentus: Antwerp, KCA, S-KM-Cantiones

incomplete: pp. 3-24, missing pp. 1-2. Signature: E.

Altus: The Hague, Gemeentemuseum, 23 C 62.

complete: pp. 1-24. Signature: C.

Tenor: Antwerp, KCA, S-KM-Cantiones

incomplete: pp. 1-6, 9-18, 21-22, missing pp. 7-8, 19-20, 23-24. Signature: B.

Bassus Continuus: Utrecht, Catharijneconvent, coll. Episcopal Museum, 20 B 10/8.

complete: pp. 1-24. Signing: F.

### Edit technique

Despite the fact that not all the partbooks of this collection survived, it was possible to reassemble the contents. The missing soprano part of the first two songs was found in a slightly newer two-voice version for carillon. The missing bass voice has simply been reconstructed based on the basso continuo, even in more imitative arrangements (e.g. nos. 2, 6, 12, 20). Only where the bass is given a more soloistic role (nos. 4, 15) was this slightly more difficult. In six songs (nos. 6, 7, 18, 19, 21, 22) a new tenor voice had to be fitted into the four-voice whole. The biggest omission concerns the instrumental parts in songs nos. 2, 15 and 21. With the exception of one part for violin and one for basso viola, these are new. To avoid confusion, reconstructed voices have been put in small print.

Originally, there was a fifth partbook, that of the cantus. It was also not preserved. However, its content was almost identical to that of the precentor, with the exception that the latter, as 'cantor' (precentor), contained supplementary solo passages for some more complex songs (nos. 2, 15, 16, 21, and possibly 4 and 14). In other words, everything the chorister of the cantus had to sing was also found in the precentor partbook. This overlap of precentor and cantus is probably the reason why a number of four-voiced songs (A 4.) are erroneously described as five-voiced (A 5.) in some partbooks: four-voiced, but printed in five partbooks.<sup>15</sup> In this edition, the songs in question are indicated as A 4.

---

<sup>15</sup> An additional argument for this hypothesis is that, in many cases, the four-part harmony is so complete and regular that it is difficult to insert a fifth voice. Moreover, in the preserved basso continuo partbook, the beginning notes of each part are handwritten at the beginning of many pieces. This probably served to allow the organist to identify the pitch for the singers. In each case, only three voices are indicated there, alt(us), ca(ntus) and te(nor); the bass was clearly from the basso continuo itself. There is no mention of a fifth voice anywhere. Finally, five-voices implies that a voice type is split, which should have been indicated with the words 'primus' or 'secundus', as in songs 2 and 21. Again, this is not the case for any of the songs in question.

All note values and bar numbers were retained, with the exception of the ternary time signatures. These are indicated with the number 3 in the old edition, and are replaced here by the modern equivalents 3/4, 3/2 and 6/4.

### Comments by piece

#### 1. Herders wilt wat stille staen (*Shepherds stand still*) (Philippus van Steelant)

The cantus has been completed using a two-voice carillon version in Beyaert 1728, no. 29. In two places this melody is not congruent with the other voices. Therefore, in the ending of mm. 3-4 and 9-10, the ascending movement c" d" es" is reversed to a descending es" d" c".

#### 2. Nu Coridon 't is tijdt (*Now Coridon it's time*) (Petrus Hurtado)

No composer is mentioned in this volume; the attribution was based on Hurtado's 1655 volume, in which the song is also included. Bars 1-19 of the precentor were completed on the basis of a two-part carillon version in Beyaert 1728, no. 24. The text comes from the collection *Kersnacht en de naervolgende dagen tot onse Lieve Vrouwe Lichtmis*, Antwerp, [1736]. The bassus viola and cantus secundus of the reprise are included in the partbooks of altus and tenor respectively.

#### 4. O herders van den blijden nacht (*O shepherds of the blissful night*) (Henricus Liberti)

For the reconstruction in mm. 5-9, the choice was made to place the melody in the bass voice, and have it follow the bass line entirely, by analogy with *O shepherds sweetly* (no. 14) and other songs from the repertoire of the *Cantiones Natalitiae*. One could give the bass an independent melodic line, such as the example below. But perhaps this is a less authentic option.

Komt naer het kin - de-ken soet, dat liefd' van u ver - wacht

The missing line of text (bars 5-9) was completed by Christa De Beule-De Caluwé of Sint-Niklaas.

#### 5. O wat kracht (*O what strenght*) (Philippus van Steelant)

When repeating the first movement, it is best to omit the two half rests in the first bar.

#### 7. Willekom kindeken Iesu soet (*Welcome sweet little Jesus*) (Incogniti)

All voices are notated in the old edition in C, with chiavette clefs. Moreover, in the partbook of the bassus continuus, in addition to the printed baritone key, there is a handwritten bass key, with a new key signature with sharps for A. This edition follows that transposition.

#### 8. O Electa caeli rosa ([Ioannes] Loisel)

In the repetition of the first movement, it is best to omit the half rest in the first bar.

#### 9. Plaudite gentes ([Ioannes] Loisel)

*Ad tertiam*: basso continuo is notated in A, vocal voices transposed in C, a minor third higher.

Tenor, m. 1: last note e, corrected to c-sharp

12. Amo te, benigne IESU (Henricus Liberti)

Because of the chiavette clefs, this could possibly be transposed a third lower.

13. O herders laet uw boxkens (O shepherds leave your goats) (Incogniti)

*Ad tertiam*: basso continuo is notated in A, vocal voices transposed in C, minor third higher.

Tenor, m. 42: 2nd note fis by analogy with m. 41 corrected to a

Altus, m. 47: 2nd note a' corrected to g-sharp'

This version is generally of low quality, and the harmonic and rhythmic coherence is not entirely flawless.

14. O herders al soetjens (O shepherds sweetly) (Incogniti)

The voices are notated in C, but the indication *Ad tertiam vel quartam si placet* indicates transposition in the lower third or lower fourth.

Altus, m. 8 and 11: 3rd note a': sic

The Bassus, like the text m. 4-7 of the fifth stanza, is taken from a two-part version from ms. 4858 of the Royal Library of Brussels (see Van Duyse, *Het Oude Nederlandse Lied*, p. 1915).

The text of stanzas 1-4 comes from Adrianus Poirters, *De Ydelheyt des Werelts*, Antwerp, 1645. However, it is actually closer to the more extended version of the Brussels manuscript, from which stanzas 1, 2, 6, 3 and 7 (in that order) were borrowed.

15. Komt herders aen (Come shepherds) (Henricus Liberti)

The part of violin 1 is in the tenor's partbook.

16. Ave IESU, Deus magne (Henricus Liberti)

Precentor, m. 24: final note d' dotted whole note, shortened to whole note

Tenor, m. 29: 2nd note d' changed to c'

The cantus that was not preserved repeats what was previously sung by the precentor.

17. O wonder onverwacht (O miracle unexpected)

At the end of m. 10, the harmony is not very nice, but it is notated in that way. One option could be to sing a b in the altus for the last eighth, an f in the tenor.

When repeating the first movement, it is best to ignore the rests in the first bar.

This song is a contrafact, based on *N'espérez plus mes yeux* by Antoine Boeset, and published in print in his *IXe Livre d'Airs de cour*, Paris, 1642.<sup>16</sup>

18. Rasch herders laet Ierusalem (Quickly shepherds leave Jerusalem)

Altus, m. 20: last note fis': sic, can be replaced by g'

Because of the chiavette clefs, this could also be transposed a third lower.

19. O wondergrondeloosen sin (O unaccountable wonder)

When repeating the second part, the rests in m. 11 are best omitted.

---

<sup>16</sup> Modern score edition in G. Durosoir, 1991, p. 409.

20. Engels met luyten (*Angels with lutes*)

Altus, m. 8: 1st note b' improved to c"

Because of the chiavette clefs, this could also be transposed a third lower.

21. Terwijl 't gheheele lant (*While the whole country*)

The vocal parts are in F, the bassus continuus in D. Cantus primus and secundus are included in the partbooks of the precentor and the altus respectively.

22. O wat vreucht (*O what joy*)

All the voices are notated in C major, in chiavette clefs. In the partbook of the bassus continuus, next to the printed baritone key, there is a new key signature with sharps for A. Also because of the high register, this edition follows this transposition.

*Piet Stryckers*

(Translation: Jasmien Dewilde)

This edition was realised by Piet Stryckers and Hannah Aelvoet as part of a research project by Labo XIX&XX, a research group of the library of the Royal Conservatoire of Antwerp (AP University College), and was published in collaboration with the Centre for the Study of Flemish Music ([www.svm.be](http://www.svm.be)). Two carols from this edition were included on the CD *Cantiones Natalitiae. Christmas carols from the era of Rubens: Nu Coridon 't is tijdt* and *Terwijl 't gheheele lant* (Etcetera KTC 1793, 2023).



## Bibliography

Rudolf Rasch, *De Cantiones Natalitiae en het kerkelijke muziekleven in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 17<sup>e</sup> eeuw*, Utrecht, 1985.

Rudolf Rasch, 'Henricus Liberti, organist van de Onze-Lieve-Vrouwe-Kerk te Antwerpen (1628-1669)', in *Visitatio Organorum. Feestbundel voor Maarten Vente ter gelegenheid van zijn 65<sup>e</sup> verjaardag*, ed. Albert Dunning, Buren, 1980, pp. 507-518.

Georgie Durosoir, *L'air de cour en France. 1571-1655*, Liège, 1991.

André Verchaly, *Airs de cour pour voix et luth (1603-1643)*, Publications de la Société Française de Musicologie, 1<sup>ère</sup> série, XVI, Paris, 1961.

Margo Halstead en Roger Myers, *Beyaert 1728*, City Archives, M 25. Facsimile edition and transcription, Peer, 1985.

Godielieve Spiessens, 'De Antwerpse organist en componist Philips van Steenlant (II) (Antwerpen 1611-1670)', in *Orgelkunst*, XXVII, 2004, pp. 47-60.

Tine De Koninck, *Van hof naar kapel. Een onderzoek naar de culturele transfer van air-de-courmelodieën in de zeventiende-eeuwse geestelijke liedboeken in de Zuidelijke Nederlanden*, Antwerpen, 2021.