

VIVAT LEO!

Music for a Medici Pope

Cappella Pratensis

Joshua Rifkin



VIVAT LEO!

Music for a Medici Pope

Cappella Pratensis

directed by **Joshua Rifkin**

Stratton Bull artistic director

Julien Freymuth superius

Stratton Bull superius

Christopher Kale altus

Lior Leibovici altus

Jeroen Spitteler tenor

Robert Buckland tenor

Lionel Meunier bassus

Pieter Stas bassus

ANDREAS DE SILVA (ca. 1485-ca. 1525?)

[1] **Gaude felix Florentia** ^{1, 3, 4, 6, 7, 8} **11:02**

ADRIAN WILLAERT (ca. 1490-1562)

[2] **Virgo gloriosa Christi, Margareta** ^{3, 5, 6, 8} **3:12**

[3] **Saluto te, sancta Virgo Maria** ^{2, 3, 5, 8} **6:15**

JOHANNES DE LA FAGE (documented 1516)

[4] **Videns dominus civitatem desolatam** ^{2, 3, 5, 7} **4:20**

JEAN MOUTON (before 1459-1522)

[5] **Nesciens mater virgo virum** ^{1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8} **3:21**

[6] **Per lignum salvi** ^{2, 3, 5, 6, 8} **2:23**

[7] **Exalta regina Gallie** ^{2, 3, 6, 8} **3:01**

JOSQUIN DESPREZ (ca. 1450-1521)

[8] **Nymphes des bois (La deploration de Johannes Okeghem)** ^{1, 5, 6, 7, 8} **4:32**

[9] **Miserere mei, Deus** ^{1, 4, 5, 6, 7} **14:19**

ANDREAS DE SILVA

[10] **Omnis pulchritudo Domini** ^{2, 3, 4, 6, 8} **4:35**

COSTANZO FESTA (ca. 1490-1545)

[11] **Inviolata, integra et casta es** ^{1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8} **7:52**

total time 64:56

Julien Freymuth superius ¹

Stratton Bull superius ²

Christopher Kale altus ³

Lior Leibovici altus ⁴

Jeroen Spitteler tenor ⁵

Robert Buckland tenor ⁶

Lionel Meunier bassus ⁷

Pieter Stas bassus ⁸

Principal sources: no. 1 – Rome, Biblioteca Vallicelliana, SI 35-40;
nos. 2-10 – Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e
doni 666 (Medici Codex); no. 11 – Vatican City, Cappella Sistina 46.
Music edited by Joshua Rifkin with assistance from Cappella Pratensis.

Godiamo ci il Papato, poichè Dio ci l'ha dato.

'Let us enjoy the papacy, since God has given it to us' – thus, according to a contemporary report, Giovanni de' Medici, the second son of Lorenzo the Magnificent, on becoming pope in March 1513. Enjoy it he did. In the eight years of his reign, Leo X, as Giovanni now became known, lived extravagantly, holding banquet after banquet, hunt after hunt, and sometimes parading a white elephant through Rome. His costly enthusiasms extracted their price, of course; within two years of taking the throne, he had turned a handsome surplus left him by his predecessor into a deficit, and before long he had to raise funds by such dubious tricks as selling indulgences on a grand scale – provoking what would eventually become the Reformation. Yet Leo did not exhaust the papal treasury on frivolous things alone. A man of extensive humanistic learning, he supported notable scholars and poets, including Pietro Bembo; commissioned major works from Raphael; and initiated significant building projects. Above all, Leo loved music. He knew it from the inside, possessing suf-

ficient technical knowledge to compose in five voices. He staffed the papal choir – the body responsible for music at liturgical services – with some of the most eminent singers and composers of his day, and he maintained a private body of musicians that similarly included several highly prized singers, composers, and instrumentalists. His awareness of musical developments extended well beyond Rome, moreover; he particularly admired the French royal chapelmaster Jean Mouton, the most influential composer of the day, whom Leo had occasion to meet in 1515 and named to a highly honorific church position.

Much of the music heard at Leo's court has vanished. We don't know what his lutenists performed, nor can we retrieve the improvisations of his wind players. But we have an impressive record of the sophisticated polyphony sung around him: several manuscripts and printed books produced at his court or in its immediate orbit preserve works of both his own composers and others favoured by him and his musicians. A particularly vivid image of Leo's musical world comes from the so-called Medici Codex, a collection

of 53 motets possibly meant at first for Leo's private use but ultimately presented to his nephew Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino, as Lorenzo returned with his new bride, the French princess Madeleine de la Tour d'Auvergne, to Italy in the late summer of 1518. With the exception of the first and last pieces, all the music on this recording comes from the Medici Codex.

The opening work, Andreas de Silva's *Gaude felix Florentia*, celebrates Leo himself – possibly on his accession to the papacy but more likely on the occasion of a brief return to his native Florence in November 1515. Behind the trip lay urgent reasons of state. Leo's archrival on the European political scene, the French king Francis I, had scored an impressive victory over the pope's Swiss allies at the Battle of Marignano two months earlier. The defeat challenged Leo's ambitions for temporal as well as religious dominion, and he had to travel to Bologna to negotiate a treaty that made significant concessions to Francis. Still, the Florentines greeted Leo with jubilation and spectacle, and the truculent insist-

ence of the text on his worldly power seems almost designed to strengthen his resolve.

De Silva – all but surely a Frenchman despite his Latinized name – remains an elusive figure. We catch sight of him in August 1514, passing through Ferrara, as a singer employed at the court of Monferrato in north-western Italy; although his association with Leo clearly began not very long after that, he leaves no trace in Vatican records until 1519, when we find him as one of Leo's private singers and as 'singer and composer' in the papal chapel. He remained in Leo's private service until 1520, then vanishes except for what looks like a fleeting visit to Mantua in December 1522. *Gaude felix Florentia*, in six voices, shows why Leo must have appreciated him. Starting from a stentorian duet, the first part unfolds a dazzling succession of varied textures and rhythmic gestures around a cantus firmus that appears to symbolize the Medici coat of arms; after a more introspective section for four voices without cantus firmus, the entire ensemble returns for an even more powerful acclamation built around a different, but also apparently symbolic, can-

tus firmus. At his best – as in this motet – De Silva writes with a rhythmic sweep and gift for arresting gesture that few composers of his time can match.

The five-voice *Omnis pulchritudo Domini*, built around a Gregorian melody for the Feast of the Ascension, also shows De Silva at the top of his form. Indeed, Edward E. Lowinsky, the scholar who first brought the Medici Codex to wider attention, called it ‘a revelation’. Lowinsky especially prized the Phrygian chromatic inflections with which the motet so strikingly begins; but he could equally have noted the music’s swirling, almost Titianesque energy, or the way De Silva matches his harmonic palette to the meaning of the text – as at the turn to brilliant ‘major-key’ sonorities in the passage ‘Ascendit Deus in jubilatione, et dominus in voce tube’. In two manuscripts – including the Medici Codex – the opening of the second part includes some chromatic inflections similar to those found at the start of the piece; but as these create problems in performance and may well not have belonged to De Silva’s original text, we have eliminated them here.

Adrian Willaert, born in or near Bruges around 1490, studied with Mouton in Paris and then went to Rome, one of the many singers evidently drawn there by the ascent of a music-loving pope. As his student Gioseffo Zarlino reported, he had barely arrived when he heard the papal singers performing one of his motets as a work of Josquin – and then saw them drop it from use as soon as they learned the real composer’s identity. Nevertheless, his stock rose swiftly: in 1515, he joined the service of Cardinal Ippolito I d’Este, a sometime dinner companion of the pope who could hold his own with him in terms of lavish excess and passion for music; Willaert would remain with Ippolito, following him to Ferrara and Hungary, until the cardinal died from eating too many crayfish in 1520. Whatever slights he endured from the papal singers, moreover, Willaert clearly enjoyed high esteem in Leo’s circle: he has more motets in the Medici Codex than anyone but Mouton, and his *Virgo gloriosa Christi* opens the manuscript. After Ippolito’s death, Willaert transferred his services to the duke of Ferrara; in 1527, he assumed leadership of the chapel at San

Marco in Venice, where he remained, one of the most revered musicians of his day, until his death in 1562.

Some commentators have wondered if Willaert did not compose *Virgo gloriosa Christi* for the very position it now occupies: the text addresses the patron saint of childbirth, and Madeleine de la Tour d’Auvergne arrived in Italy several weeks pregnant. The composer’s residence at the time in Hungary effectively puts an end to such speculation; but whatever its origin, the music, unusually scored for four low voices, shows the mastery that obviously won him such favour so quickly: Willaert unobtrusively hides technical feats like a penchant for inverting his imitative subjects in a rich sonority notable for its shifts of harmonic focus – note, for instance, how the music progresses all but imperceptibly from the minor-key sonorities with which it begins to what we would hear as a luminous F major at the prayer ‘Audi preces nostras’.

With *Saluto te, sancta Virgo Maria*, written in a lucid F mode throughout, Willaert more obviously shows his debt to Mouton, whose example clearly stands behind the long sinu-

ous duos arrayed in complementary pairs. But Willaert subtly undoes the predominantly symmetrical layout of Mouton’s writing: where the older master would usually have one duo answer another in regular succession, Willaert shuffles statement and answer unpredictably; similarly, the repetition, to the words ‘in illa hora’, of the music that begins the second part introduces small changes in the imitative disposition that shift the harmony in new directions. For all its sophisticated virtuosity, however, Willaert’s early music exudes a fervour strikingly at odds with the famous woodcut portrait of the wizened master three years before his death – an image that has too one-sidedly shaped our understanding of the composer.

In or about June 1516, a Ferrarese emissary in Rome wrote to tell Cardinal Ippolito d’Este of ‘a contrabass, the best in Italy’, who had recently arrived in Rome with a French cardinal ‘who has departed and has left him here, ill’: ‘it is someone called La Fage ... and according to the pope’s judgment he is a great man’. No further trace of La Fage

survives, except his music – including, as if to confirm Leo’s high regard, two four-voice motets in the Medici Codex. *Videns dominus*, very likely a prayer against the plague, certainly belongs among the most expressive pieces of the era, deftly blending homophony and imitative writing to portray the anguish of a ruler confronting a scene of desolation.

Jean Mouton led the French royal chapel when Leo X and Francis I met at Bologna in December 1515. At the time, he stood at the height of his career. His ascent, however, makes a puzzling story. From 1478 to the end of the fifteenth century, he held a number of what look like minor positions in northern France; yet only a few years into the new century, he became the first musician at the royal court, serving as chapelmaster to Queen Anne of Brittany, King Louis XII, and, after Louis’s death, Francis I. His works, meanwhile, spread throughout all of western Europe, becoming an example for an entire generation of composers. Leo’s admiration for Mouton clearly transcended any political boundaries: *Exalta regina Gallie*, which the composer wrote to

celebrate the French victory at Marignano, survives nowhere but in the Medici Codex.

Mouton commanded a number of different styles. *Nesciens mater* shows him at his most undemonstratively virtuosic, conveying the wonder of virgin birth through a canon at the fifth for eight voices – the second four in effect engendered by the first. Rather than seeking to dazzle, the music weaves a lustrous sonic tapestry compelling in its harmonic motion and anchored at the close by a repeated statement of the words ‘Sola virgo lactabat, ubere de celo pleno’. Repeated phrases anchor the close of the otherwise very different five-voice Easter motet *Per lignum salvi* as well: although built around a close-spaced canon in two inner voices, the music adopts a freer, almost rhapsodic melodic style until it reaches the key words ‘filius Dei redemit nos’.

Exalta regina Gallie, finally, exhibits most clearly the side of Mouton that made him so influential. After a vigorous homophonic opening, the music consists predominantly of the expansive echoing duos – usually in imitation, sometimes overlapping or augmented with an accompanying voice – that formed the

bedrock of his four-voice style; once again, a repeated phrase brings the music to its conclusion. Balance, poise, and melodic elegance characterize the writing throughout – no wonder Leo, a great admirer of Raphael, thought so highly of Mouton.

By the time of Leo’s reign, Josquin Desprez, universally regarded then and now as the greatest master of his day, had withdrawn from active musical duty and returned to northern France to live out his final years as provost of the collegiate church of Condé sur l’Escaut. But his music remained well known at the papal court, where he had sung for a period of time in the late fifteenth century – the Mantuan poet Teofilo Folengo apostrophized the ‘happy ... band of the singers of the Leonine chapel’, who ‘will sing elegantly those songs of Josquin’. The Medici Codex includes some of Josquin’s most celebrated pieces, including the *Deploration de Johannes Okeghem* and *Miserere mei, Deus*. The first, combining a French text by the Burgundian poet Jean Molinet with a segment of the Gregorian Requiem, laments the death of

Josquin’s great predecessor, who died in February 1497 – although Molinet would appear to have written his poem some four or five years after that and Josquin to have set it still later, adding a rather down-to-earth description of Ockeghem’s physical appearance to Molinet’s text. Notated symbolically in black, the music remains sombre throughout, with full textures dominated by the top voice in the first part; in the second part, the chant voice falls silent until the closing ‘Requiescant in pace’, allowing Josquin to set the poet’s address to him and his fellow composers Antoine Brumel, Pierre de la Rue, and Loyset Compere in an imitative sequence that belongs among the most justly celebrated passages in all Renaissance music.

According to Folengo, Josquin composed the *Miserere* for Duke Ercole I d’Este of Ferrara, whom he served for twelve months in the years 1503–4. The piece sets the penitential Psalm 50 in its entirety, achieving a length matched by very few motets of the era. Josquin famously organized the *Miserere* around a repeating tenor that sings the first three words of the text no fewer than twenty-

one times in all, joined in each instance by all or most of the other voices as a kind of refrain: the motto appears eight times in the first part, descending an octave; eight again in the second part, twice as fast and retracing the same octave from the bottom to the top; and five times, in the original note values and now descending only a fifth, in the third part. But as usual with Josquin, the real meaning lies not so much in the structural armature but in the way it interacts with all the other elements of the piece. No statement of the motto matches any of the others, and the placement of the statements follows the structure of the text rather than a pre-established rhythmic scheme. The successive verses of the Psalm call for different combinations of voices, almost like a drama of many characters, each revealing another side of the agony and hope of the repentant sinner.

Costanzo Festa, the only native Italian among the major composers of his generation, joined the papal choir in 1517; of his prior whereabouts, we know only that he had visited Ferrara in 1514 and 1516, and would appear

to have spent some time in the service of a noble family on the island of Ischia off Naples. Festa evidently came from Piedmont, a significant crossroads of French and Italian culture, and he unmistakably took Mouton as his principal model. The Medici Codex contains several of his works, as do some of the large choirbooks made for the papal singers during Leo's reign: *Inviolata, integra et casta* es comes from one of these, in a copy made by one of the scribes who wrote the Medici Codex. An eight-voice quadruple canon, it follows the example of Mouton's *Nesciens mater*; the five-voice *Inviolata* of Josquin, also part of the Leonine repertory, seems to lurk in the background as well. Festa lays out the three sections of the motet as a set of canons that grow increasingly close in pitch and time: at the octave, separated by four breves; at the fifth, at an interval of three breves; and for the final apogee, at the fourth and a distance of only one breve. For most of the first two sections, the two four-voice groups remain separate from one another; but in the last, the tight overlap produces an almost continuous eight-part texture in which the top voices of

each group call back and forth to each other in a fashion that seems almost to anticipate Monteverdi.

Joshua Rifkin

For more than twenty years, Cappella Pratensis has gone its own way, resolutely testing the limits of an historically aware approach to performance, not out of any sort of fetishist desire to 'get it right', but in the hope of getting closer to the music so that the listener, too, might gain a more intimate experience of this remarkable repertoire. And yet 'going our own way' can lead to the pitfall of cutting ourselves off from outside influences or creating a sense of exclusivity within the musical landscape. For this reason, the ensemble has decided to work on a regular basis with guest conductors. The present CD is the result of the first of these collaborations. Our partnership with Joshua Rifkin has perfectly met the objectives behind this decision: to make use of the expertise – and ears! – of a respected colleague with a deep understanding of our music, while at the same time offering that colleague an instrument to play with and exposing him or her to an approach to music-making that is at once extreme and (we hope) extremely appropriate. I can report that over the course of this project we have been suitably challenged in some

of our cosy assumptions about our approach. We hope that Joshua Rifkin, too, has seen his world expanded through this adventure. For the listener we hope the same.

Stratton Bull

Joshua Rifkin

Joshua Rifkin's work as conductor, pianist, and harpsichordist has spanned music from the fifteenth to the twentieth centuries. His recordings and concert performances with the Bach Ensemble, which he founded in 1978, set an internationally recognized mark for historically informed and musically vital interpretation of their namesake composer. He has received acclaim in many countries for performances with modern orchestras of Strauss, Stravinsky, and more recent composers; has directed 'period' ensembles in works of Monteverdi, Schütz, Haydn, and many others; and has led operatic productions in Switzerland and Germany. In 1999 he received an honorary doctorate from the University of Dortmund for his contributions to Bach interpretation.

Joshua Rifkin has also published widely as a scholar, most notably in the fields of Renaissance and Baroque music. He has held guest seminars, workshops, and master classes at universities and conservatories throughout Europe, the U. S., and Japan, and holds a position as Professor of Music and Fellow of the University Professors Program at Boston University. His collaboration with Cappella Pratensis returns him for the first time in many years as a performer to Renaissance polyphony.

Cappella Pratensis

The Dutch-based vocal ensemble Cappella Pratensis – literally 'Cappella *des prés*' – champions the music of Josquin Desprez and the polyphonists of the 15th and 16th centuries. The group combines historically informed performance practice with inventive programmes and original interpretations based on scholarly research and artistic insight. As in Josquin's time, the members of Cappella Pratensis perform from a central music stand, singing from the original mensural notation scored in a large choirbook.

This approach, together with attention to the linguistic origin of the compositions and the modal system on which it is based, offers a unique perspective on the repertoire. Founded in 1987, the ensemble's approach was largely established by its first conductor, Rebecca Stewart. Cappella Pratensis is now under the artistic direction of singer and conductor Stratton Bull, who succeeds other previous leaders Bart Demuyt and Peter Van Heyghen.

Besides regular appearances at concert venues in the Netherlands and Belgium, Cappella Pratensis has performed at leading international festivals in Utrecht, York, Regensburg, Antwerp, Ghent, Brussels, Knechtsteden and Brežice. Tours have taken the group to the United States (including a week in residence at Harvard University), Canada and Japan. Cappella Pratensis has also made a series of CD recordings that have met with critical acclaim and distinctions from the press (including the *Diapason d'Or* and the *Prix Choc*). From 2005 to 2007, the group was ensemble-in-residence at the Fondation

Royaumont (France), where it gave courses, presented concerts and worked with distinguished musicians. In 2008 Cappella Pratensis premiered a complete polyphonic mass (*Missa Unitatis*) by the award-winning British composer Antony Pitts. In 2009 the ensemble released a DVD/CD production around the *Missa de Sancto Donatiano* by Jacob Obrecht, which included a reconstruction of the first performance of the mass, filmed on location in Bruges together with substantial documentary material. This production was crowned with a *Diapason découverte* and the highest rating from *Classica* magazine (Fineline Classical FL72414).

Cappella Pratensis also passes on insights into vocal polyphony and performance from original notation – both among professionals and amateurs – through masterclasses, multimedia presentations, collaboration with institutions, an annual summer course and training young singers within the group itself.

www.cappellapratensis.nl

Godiamo ci il Papato, poichè Dio ci l'ha dato

„Da Gott Uns das Pontifikat verliehen hat, so lasst es Uns denn genießen“ – so kommentierte Giovanni de' Medici, der zweitgeborene Sohn Lorenzos des Prächtigen, einem zeitgenössischen Bericht zufolge seine Wahl zum Papst im März 1513. Und genossen hat er es dann tatsächlich: In den acht Jahren seines Pontifikats lebte Leo X., so Giovanni Papstname, auf großem Fuß. Bankett folgte auf Bankett, Jagdgesellschaft auf Jagdgesellschaft, und gelegentlich paradierte Leo X. auf einem weißen Elefanten durch Rom. Seine kostspieligen Interessen forderten natürlich ihren Preis. Nach zwei Jahren auf dem Papstthron hatte Leo X. den ansehnlichen Überschuss, den ihm sein Vorgänger überlassen hatte, in ein Defizit verwandelt, und schon bald musste er zu zweifelhaften Mitteln greifen, um Gelder aufzubringen: Der Ablasshandel im großen Stil gab letztlich den Anstoß zur Reformation. Aber Leo brauchte das päpstliche Vermögen nicht nur durch leichtfertige Ausgaben auf. Er war ein humanistisch sehr gebildeter Mann

und förderte bedeutende Gelehrte und Poeten, darunter auch Pietro Bembo; er vergab Aufträge an Raffael; und er initiierte wichtige Bauprojekte. Vor allem aber liebte Leo die Musik. Er war ein großer Kenner und verfügte über genug fachliches Wissen, um fünfstimmige Stücke zu komponieren. Er holte einige der bedeutendsten Sänger und Komponisten seiner Zeit in den bei allen liturgischen Handlungen für die Musik zuständigen päpstlichen Chor, und zu seinem privaten Musikerkreis gehörten ebenfalls viele hochkarätige Sänger, Komponisten und Instrumentalisten. Er beobachtete überdies musikalische Entwicklungen weit über Rom hinaus. Besonders bewunderte er den Kapellmeister am französischen Hof, Jean Mouton, der damals der einflussreichste Komponist war. 1515 traf Leo ihn persönlich und verlieh ihm einen hohen kirchlichen Ehrentitel.

Viel von der Musik, die an Leos Hof gespielt wurde, ist heute verloren. Wir kennen die Darbietungen seiner Lautenspieler nicht, und die Improvisationen seiner Bläser lassen sich nicht mehr rekonstruieren. Aber

wir haben beeindruckende Aufzeichnungen von den anspruchsvollen polyphonischen Werken, die um ihn herum gesungen wurden: Verschiedene Manuskripte und Bücher, die am Hof oder in seinem unmittelbaren Umfeld gedruckt wurden, bewahren die Werke von Leos eigenen Komponisten sowie von anderen Komponisten, die von ihm und von seinen Musikern geschätzt wurden. Ein besonders lebhaftes Bild von Leos musikalischer Welt findet sich im sogenannten Codex Medici, einer Sammlung von 53 Motetten. Ursprünglich war die Sammlung vermutlich für Leos privaten Gebrauch bestimmt; sie wurde dann aber seinem Neffen Lorenzo de' Medici, dem Herzog von Urbino, geschenkt, als dieser im Spätsommer 1518 nach der Hochzeit mit der französischen Prinzessin Madeleine de la Tour d'Auvergne nach Italien zurückkehrte. Mit Ausnahme des ersten und letzten Stücks stammt die Musik auf dieser CD aus dem Codex Medici.

Das erste Stück, Andreas de Silvas *Gaude felix Florentia*, ist eine Lobpreisung Leos; es entstand entweder anlässlich seiner Wahl

zum Papst, oder aber – und das ist wahrscheinlicher –, als er im November 1515 wegen dringender Staatsgeschäfte kurz in seine Geburtsstadt Florenz zurückkehrte. Leos Erzrivale in der europäischen Politik, der französische König Franz I., hatte zwei Monate zuvor in der Schlacht bei Marignano einen beeindruckenden Sieg über die schweizerischen Verbündeten des Papstes errungen. Das forderte Leos Anspruch auf weltliche und religiöse Herrschaft heraus, und er musste nach Bologna reisen und einen Vertrag aushandeln, der erhebliche Zugeständnisse an Franz I. machte. Dennoch begrüßten die Florentiner Leo jubelnd und mit großem Spektakel, und der Text scheint in seinem trotzigen Beharren auf Leos weltlicher Macht eigens zu seiner Unterstützung geschrieben zu sein.

De Silva – trotz seines latinisierten Namens sehr wahrscheinlich ein Franzose – bleibt eine schwer fassbare Gestalt. Im August 1514 taucht er auf der Durchreise in Ferrara auf, als Sänger am Hof von Montferrat im Nordwesten Italiens; und obwohl seine Verbindung zu Leo mit Sicherheit kurz danach

ihren Anfang nahm, findet sich in den vatikanischen Archiven zunächst keine Spur von ihm; erst 1519 finden wir ihn als einen von Leos privaten Sängern und als ‚Sänger und Komponist‘ in der päpstlichen Kapelle. Er blieb bis 1520 in Leos privaten Diensten. Dann verschwindet er und taucht nur im Dezember 1522 bei einem scheinbar kurzen Besuch in Mantua noch einmal auf. Das sechsstimmige *Gaude felix Florentia* zeigt, warum Leo ihn geschätzt haben muss. Nach einem zweistimmigen Initium beginnt der erste Teil der Motette mit einer imposanten Folge verschiedener Texturen und rhythmischer Gesten um einen Cantus firmus, der das Wappen der Medici zu symbolisieren scheint. Nach einem ruhigeren Abschnitt für vier Stimmen ohne Cantus firmus setzt wieder das ganze Ensemble ein, noch prachtvoller als beim ersten Mal und um einen anderen, aber offenbar ebenfalls symbolischen Cantus firmus aufgebaut. Wenn sich De Silva – wie in dieser Motette – von seiner besten Seite zeigt, schreibt er mit einem Rhythmusgefühl und einem packenden Gestus, wie es nur wenige Komponisten seiner Zeit konnten.

Das fünfstimmige *Omnis pulchritudo Domini*, das um einen gregorianischen Cantus firmus zu Christi Himmelfahrt konstruiert ist, zeigt De Silva ebenfalls in Bestform. Edward E. Lowinsky, der den Codex Medici erstmals bekannt machte, nannte es gar eine ‚Offenbarung‘. Lowinski schätzte besonders die phrygischen chromatischen Fortschreitungen, mit denen die Motette so spektakulär beginnt; ebenso gut hätte er die wirbelnde, gleichsam tizianeske Energie der Musik nennen können oder die Art, wie De Silva seine Harmonik an die Bedeutung des Textes anpasst – wie zum Beispiel beim Wechsel in brillantes ‚Dur‘ bei der Passage ‚Ascendit Deus in jubilatione, et dominus in voce tube‘. In zwei Manuskripten – darunter der Codex Medici – enthält der Anfang des zweiten Teils einige chromatische Fortschreitungen, die jenen am Anfang des Stücks ähneln; da diese aber schwierig auszuführen sind und möglicherweise nicht zu De Silvas Originaltext gehören, haben wir sie bei dieser Aufnahme weggelassen.

Adrian Willaert, 1490 in oder bei Brügge geboren, studierte bei Mouton in Paris und

ging dann nach Rom, als einer von vielen Sängern, die offensichtlich vom Erscheinen eines musikliebenden Papstes angelockt wurden. Kaum dort angekommen – so berichtete sein Schüler Gioseffo Zarlino – hörte er die päpstlichen Sänger eine seiner Motetten vortragen, die sie allerdings Josquin zuschrieben. Sobald sie erfuhren, wer der wahre Komponist war, nahmen sie das Stück aus dem Repertoire. Dennoch erfreute er sich schnell wachsender Beliebtheit: 1515 trat er in den Dienst von Kardinal Ippolito I. d’Este, der gelegentlich mit dem Papst dinierte und diesem hinsichtlich seiner verschwenderischen Ausschweifungen und seiner Leidenschaft für Musik in nichts nachstand; Willaert blieb bei Ippolito und folgte ihm nach Ferrara und Ungarn, bis der Kardinal 1520 starb, nachdem er zu viele Flusskrebse gegessen hatte. Ungeachtet der Kränkungen, die Willaert durch die päpstlichen Sänger erfuhr, wurde er in Leos Kreisen sehr geschätzt: Nur von Mouton finden sich mehr Motetten im Codex Medici, und sein *Virgo gloriosa Christi* ist das erste Stück des Manuskripts. Nach Ippolitos

Tod trat Willaert in die Dienste des Herzogs von Ferrara; 1527 wurde er Kapellmeister an San Marco in Venedig, wo er als einer der angesehensten Musiker seiner Zeit bis zu seinem Tod 1562 blieb.

Einige Kommentatoren fragten sich, ob Willaert sein *Virgo gloriosa Christi* nicht eigens für den Codex Medici geschrieben hatte: Der Text richtet sich an die Schutzpatronin der Gebärenden, und Madeleine de la Tour d’Auvergne kam in Italien an, als sie bereits seit einigen Wochen schwanger war. Die Tatsache, dass der Komponist zu der Zeit in Ungarn lebte, bereitet diesen Spekulationen ein Ende; aber ihr Ursprung, die Musik, die ungewöhnlicherweise für vier tiefe Stimmen geschrieben wurde, zeigt die Meisterschaft, die ihm diese Gunst so schnell einbrachte: Unauffällig versteckt Willaert die für ihn charakteristischen Satztechniken – zum Beispiel den Hang, imitierte Motive gleich umzukehren – in einer reichen Klanglichkeit, deren harmonische Zielpunkte oft wechseln. Man achte beispielsweise darauf, wie die Musik sich fast unmerklich vom Moll des Anfangs zum

lichten quasi-F-Dur im Gebet ‚Audi preces nostras‘, verändert.

Das *Saluto te, sancta Virgo Maria*, das durchgehend in einer klaren F-Modus geschrieben ist, ist eine deutlichere Reverenz an Mouton, der eindeutig Pate stand für die langen beweglichen Duos, die als sich ergänzende Paare gesetzt sind. Aber Willaert löst das vorwiegend symmetrische Layout Moutons subtil auf: Wo beim älteren Meister normalerweise ein Duo dem anderen in regelmäßiger Abfolge antworten würde, mischt Willaert Frage und Antwort auf unvorhersehbare Weise; ebenso werden – zu den Worten ‚in illa hora‘ – bei der Wiederholung der Musik, mit der der zweite Teil beginnt, leichte Änderungen in der imitatorischen Disposition vorgenommen, die der Harmonik eine neue Richtung geben. Bei aller hochentwickelten Virtuosität strahlt Willaerts frühe Musik dennoch eine Leidenschaft aus, die in einem verblüffenden Widerspruch zu dem berühmten Holzschnitt-Porträt steht, das von dem greisen Meister drei Jahre vor seinem Tod angefertigt wurde – ein Bild, das unsere Vorstellung von Willaert zu einseitig geprägt hat.

Im oder um den Juni 1516 schrieb ein Abgesandter von Ferrara in Rom Kardinal Ippolito I. d’Este vom ‚besten Kontrabass in Italien‘, der kürzlich in Rom angekommen sei, in Begleitung eines französischen Kardinals, ‚der weitergereist ist und ihn hier krank zurückgelassen hat‘: ‚Er heißt La Fage... und der Papst hält ihn für einen großen Mann.‘ Von La Fage ist uns nichts geblieben außer seiner Musik – und wie zur Bestätigung von Leos hoher Wertschätzung enthält der Codex Medici zwei vierstimmige Motetten von La Fage. *Videns dominus*, höchstwahrscheinlich ein Gebet gegen die Pest, gehört sicherlich zu den ausdrucksstärksten Stücken der damaligen Zeit. Geschickt werden Homophonie und Imitatorik miteinander vermischt, um die Qual eines Herrschers darzustellen, der vor einer Szene der Verwüstung steht.

Jean Mouton leitete die französische Hofkapelle, als sich Leo X. und Franz I. im Dezember 1515 in Bologna trafen. Damals stand er auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Sein Aufstieg ist jedoch rätselhaft. Von 1478 bis zum Ende des 15. Jahrhunderts hatte er

einige wohl unbedeutende Posten in Nordfrankreich; aber nur wenige Jahre nach dem Jahrhundertwechsel wurde er zum obersten Musiker am königlichen Hof, Kapellmeister der Königin Anne de Bretagne, von König Ludwig XII. und, nach dessen Tod, von König Franz I. Seine Arbeit wurde derweil in ganz Westeuropa bekannt und zu einem Vorbild für eine ganze Generation von Komponisten. Leos Bewunderung für Mouton überwand eindeutig politische Grenzen: *Exalta regina Gallie*, eine Motette, mit der der Komponist den französischen Sieg bei Marignano feierte, ist einzig im Codex Medici erhalten.

Mouton beherrschte eine Reihe von verschiedenen Stilen. In *Nesciens mater* zeigt sich seine Virtuosität besonders unauffällig: Das Wunder der jungfräulichen Geburt wird in einem achtstimmigen Kanon in der Quinte ausgedrückt – die letzten vier Stimmen werden von den ersten vier Stimmen erzeugt. Die Musik will nicht blenden, sondern sie webt einen schimmernden Klangteppich, bezwingend in seiner harmonischen Bewegung und am Schluss geerdet durch die wiederholten Worte ‚Sola virgo lactabat, ubere de celo

pleno‘. Wiederholte Sätze verankern auch den Schluss der ansonsten sehr andersartigen fünfstimmigen Ostermotette *Per lignum salvi*: Obwohl die Musik um einen dichten Kanon der zwei Mittelstimmen gebaut ist, ist die Melodik stilistisch freier, fast schon rhapsodisch, bis sie die Schlüsselworte ‚filius Dei redemit nos‘ erreicht.

Und schließlich zeigt *Exalta regina Gallie* am deutlichsten die Seite von Moutons Schaffen, die ihn so einflussreich machte: Nach einem energischen homophonen Beginn besteht die Musik hauptsächlich aus ausgedehnten Echo-Duos, normalerweise imitiert, manchmal überschritten oder um eine Begleitstimme ergänzt. Sie bilden den Grundstock seines vierstimmigen Stils. Und wieder bringt ein wiederholter Satz die Musik zu ihrem Ende. Gleichgewicht, Grazie und melodische Eleganz charakterisieren sämtliche Werke von Mouton – kein Wunder, dass Leo, ein großer Bewunderer Raffaels, so viel von Mouton hielt.

Unter Leos Pontifikat hatte sich Josquin Desprez, der damals wie heute als größter

Meister seiner Zeit galt, von seinem aktiven Dienst als Musiker zurückgezogen und war nach Nordfrankreich zurückgekehrt, wo er seine letzten Lebensjahre als Propst in Condés-sur-l'Escaut verbrachte. Aber seine Musik blieb am päpstlichen Hof, wo er im späten 15. Jahrhundert eine Zeit lang gesungen hatte, gut bekannt – der Dichter Teofilo Folengo aus Mantua schrieb von der ‚glücklichen... Gruppe von Sängern in Leos Kapelle‘, die ‚diese Lieder von Josquin elegant darbieten‘. Der Codex Medici enthält einige von Josquins berühmtesten Stücken, darunter *Deploration de Johannes Okeghem* und *Miserere mei, Deus*. Das erste kombiniert einen französischen Text des Dichters Jean Molinet aus dem Burgund mit einem Ausschnitt des gregorianischen Requiems und beklagt den Tod von Josquins großem Vorgänger, der im Februar 1497 starb – obwohl Molinet sein Gedicht vier oder fünf Jahre später geschrieben zu haben scheint und Josquin es wohl noch später vertonte und dabei Molinets Text um eine recht nüchterne Beschreibung von Okeghems körperlicher Erscheinung ergänzte. Die symbolisch in Schwarz notierte Musik bleibt

durchweg düster. Der vollstimmige Satz wird im ersten Teil von der Oberstimme dominiert, im zweiten Teil verstummt die Singstimme bis zum abschließenden ‚Requiescant in pace‘. So war es Josquin möglich, die Ansprache des Dichters an ihn selbst und die Komponistenkollegen Antoine Brumel, Pierre de la Rue und Loyset Compere in einer imitatorischen Sequenz zu vertonen, die mit Recht zu den berühmtesten Passagen der gesamten Renaissancemusik gehört.

Folengo schreibt, Josquin habe das *Miserere* für den Herzog Ercole I. d'Este geschrieben, dem er in den Jahren 1503 und 1504 zwölf Monate lang diente. Das Stück ist eine Vertonung des gesamten Bußpsalms 50 und ist länger als die meisten Motetten der damaligen Zeit. Josquin organisierte das *Miserere* großartig um einen sich wiederholenden Tenor, der die ersten drei Worte des Textes insgesamt nicht weniger als 21 Mal singt, wobei jedes Mal alle oder die meisten anderen Stimmen in einer Art Refrain einfallen: Das Hauptmotiv oder Motto erscheint im ersten Teil achtmal und sinkt dabei um eine Oktave ab; auch im zweiten Teil kommt das

Motto achtmal vor, doppelt so schnell und dieselbe Oktave wieder aufsteigend; im dritten Teil kommt das Motto fünfmal vor, in den Original-Notenwerten und nur eine Quinte absteigend. Aber wie bei Josquin üblich, liegt die eigentliche Bedeutung nicht so sehr im strukturellen Gerüst, sondern in dessen Interaktion mit allen anderen Elementen des Stücks: Kein Auftauchen des Mottos gleicht dem anderen, und es folgt eher der Struktur des Textes als einem vorgegebenen Rhythmuschema. Die aufeinanderfolgenden Psalmverse erscheinen in unterschiedlichen Stimmkombinationen, fast wie in einem Drama mit vielen Figuren, von denen jede eine andere Seite der Agonie und der Hoffnung des reuigen Sünders zeigt.

Costanzo Festa, der einzige gebürtige Italiener unter den bekannteren Komponisten seiner Generation, trat dem päpstlichen Chor 1517 bei; über sein früheres Leben wissen wir lediglich, dass er 1514 und 1516 zu Besuch in Ferrara war und vermutlich eine Zeit lang im Dienste einer adligen Familie auf der Insel Ischia bei Neapel stand. Festa kam offen-

sichtlich aus dem Piemont, einer wichtigen Begegnungsstätte der französischen und der italienischen Kultur, und zweifelsohne war Mouton sein größtes Vorbild. Der Codex Medici enthält einige seiner Werke, ebenso wie die großen Chorbücher, die unter Leos Pontifikat für die päpstlichen Sänger zusammengestellt wurden. *Inviolata, integra et casta* es stammt aus einem dieser Chorbücher, und zwar aus einer Abschrift, die von einem der Schreiber des Codex Medici angefertigt wurde. Der achttimmige Quadrupelkanon folgt dem Beispiel von Moutons *Nesciens mater*, und Josquins fünfstimmiges *Inviolata*, das auch zum leonischen Repertoire gehört, scheint ebenfalls im Hintergrund durch. Festa legt die drei Abschnitte der Motette als eine Folge von Kanons an, die immer dichter werden: zunächst ein Oktavkanon im Abstand von vier Breves; dann ein Quintkanon im Abstand von drei Breves; und für den abschließenden Höhepunkt ein Quartkanon im Abstand von nur einer Brevis. In den ersten zwei Abschnitten bleiben die zwei vierstimmigen Gruppen voneinander getrennt; aber im letzten Abschnitt erzeugt die enge Überlappung

eine fast kontinuierliche achttimmige Textur, in der die Oberstimmen jeder Gruppe einander zurufen; dabei scheint es fast, als würde Festa Monteverdi vorwegnehmen.

Joshua Rifkin

Übersetzung: Wiebke Herbig

Seit mehr als 20 Jahren geht Cappella Pratensis einen eigenen Weg und testet die Grenzen einer historischen Aufführungspraxis aus. Dahinter steht nicht der fetischistische Wunsch, ‚es richtig zu machen‘, sondern die Hoffnung, der Musik näherzukommen, so dass auch der Hörer einen besseren Zugang zu diesem bemerkenswerten Repertoire bekommen kann. Aber dadurch, dass wir ‚unseren eigenen Weg gehen‘, laufen wir Gefahr, uns von äußeren Einflüssen abzuschotten oder ein Gefühl von Exklusivität innerhalb der Musiklandschaft zu entwickeln. Deshalb hat das Ensemble beschlossen, regelmäßig mit Gastdirigenten zusammenzuarbeiten. Die vorliegende CD ist das erste Ergebnis einer solchen Zusammenarbeit. Durch die Partnerschaft mit Joshua Rifkin haben wir genau unser Ziel erreicht: Wir wollten uns die Erfahrung – und die Ohren! – eines geschätzten Kollegen zunutze machen, der unsere Musik bestens kennt. Der Kollege wiederum bekam die Möglichkeit, mit einem Instrument im Ensemble mitzuspielen und in unsere Art des Musizierens einzutauchen, die gleichzeitig extrem und (so hoffen wir)

extrem angemessen ist. Ich darf sagen, dass wir im Laufe dieses Projekts in einigen unserer bequemen Vorstellungen von unserer Musik gehörig herausgefordert wurden. Wir hoffen, dass auch Joshua Rifkin dieses Abenteuer als Bereicherung empfunden hat. Und das wünschen wir auch den Zuhörern.

Stratton Bull

Joshua Rifkin

Joshua Rifkins Wirken als Dirigent, Pianist und Cembalist erstreckt sich auf Musik des 15. bis 20. Jahrhunderts. Seine Aufnahmen und Konzertauftritte mit dem Bach-Ensemble, das er 1978 gründete, haben international anerkannte Maßstäbe in der historisch fundierten und musikalisch vitalen Interpretation von Bachs Werken gesetzt. Er hat mit modernen Orchestern Werke von Richard Strauss, Strawinsky und neueren Komponisten in vielen Ländern zu großem Beifall aufgeführt; er dirigierte Alte-Musik-Ensembles mit Werken von Monteverdi, Schütz, Haydn und vielen anderen; und er leitete Operninszenierungen

in der Schweiz und in Deutschland. 1999 verlieh ihm die Universität Dortmund wegen seiner Verdienste um die Bach-Interpretation die Ehrendoktorwürde.

Joshua Rifkin hat außerdem als Forscher viele Beiträge vor allem über Renaissance- und Barockmusik veröffentlicht. Er hält Gastseminare, Workshops und Meisterklassen an Universitäten und Musikhochschulen in ganz Europa, in den USA und in Japan, und lehrt an der Boston University als Professor und Fellow der University Professors. Seine Zusammenarbeit mit Cappella Pratensis führt ihn zum ersten Mal seit vielen Jahren als Ausführenden zur Renaissance-Polyphonie zurück.

Cappella Pratensis

Das niederländische Vokalensemble Cappella Pratensis widmet sich der Musik von Josquin Desprez (latinisiert auch „Josquinus Pratensis“) und der Polyphoniker des 15. und 16. Jahrhunderts. Das Ensemble kombiniert eine historische Aufführungspraxis mit ideenreichen Programmen und originellen

Interpretationen, die auf wissenschaftlicher Forschung und künstlerischem Verständnis aufbauen. Wie zu Josquins Zeiten stehen die Sänger von Cappella Pratensis an einem zentralen Notenpult und singen von der ursprünglichen Mensuralnotation in einem großen Chorbuch ab. Diese Herangehensweise und die Beachtung der sprachlichen Ursprünge der Kompositionen und der Kirchentonarten, auf denen sie aufbauen, bieten eine einzigartige Perspektive auf das Repertoire. Dieser Stil des 1987 gegründeten Ensembles wurde weitgehend von der ersten Dirigentin, Rebecca Stewart, geprägt. Heute liegt die künstlerische Leitung beim Sänger und Dirigenten Stratton Bull, der die Nachfolge von Bart Demuyt und Peter Van Heyghen antrat.

Neben regelmäßigen Auftritten in Konzertsälen in den Niederlanden und Belgien trat Cappella Pratensis auf weltweit führenden Festivals in Utrecht, York, Regensburg, Antwerpen, Gent, Brüssel, Knechtsteden und Brežice auf. Das Ensemble machte Tourneen in den USA (einschließlich einer Woche als Ensemble in Residence an

der Harvard-Universität), Kanada und Japan. Außerdem hat Cappella Pratensis eine Reihe von CDs veröffentlicht, die von der Kritik gefeiert und von der Presse mit Preisen ausgezeichnet wurden (unter anderem mit dem *Diapason d'Or* und dem *Prix Choc*). Von 2005 bis 2007 gab die Gruppe als Ensemble in Residence an der Royaumont-Stiftung (Frankreich) Kurse und Konzerte und arbeitete mit namhaften Musikern. Im Jahr 2008 gab Cappella Pratensis beim preisgekrönten britischen Komponisten Antony Pitts eine komplette polyphonische Messe in Auftrag (*Missa Unitatis*) und brachte die Messe noch im selben Jahr auf die Bühne. Im Jahr darauf brachte das Ensemble eine DVD/CD mit der *Missa de Sancto Donatiano* von Jacob Obrecht heraus, unter anderem mit einer Rekonstruktion der Uraufführung, die vor Ort in Brügge gefilmt wurde. Ebenfalls enthalten ist reichhaltiges Dokumentationsmaterial. Diese Produktion wurde mit dem *Diapason découverte* ausgezeichnet und bekam in der Zeitschrift *Classica* die höchste Bewertung (Fineline Classical FL72414).

Außerdem bietet Cappella Pratensis – sowohl Profis als auch Amateuren – Einblicke in die Vokalpolyphonie und in die ursprüngliche Notation in Meisterklassen, in Multimedia-Präsentationen, in Zusammenarbeit mit Institutionen, in einem jährlich stattfindenden Sommerkurs und durch die Ausbildung junger Sänger im Ensemble selbst.

www.cappellapratensis.nl

Godiamo ci il Papato, poichè Dio ci l'ha dato.

« Profitons de la papauté, puisque Dieu nous l'a donnée » – ainsi dit, selon les dires de l'époque, Jean de Médicis, le second fils de Laurent le Magnifique, en devenant pape en mars 1513. Et il en profita, effectivement : durant les huit années de son règne, Léon X (c'était devenu le nom de Jean) vécut avec extravagance, organisant banquet sur banquet, allant de chasse en chasse, et promenant parfois un éléphant blanc dans les rues de Rome. Ses passions dispendieuses avaient un coût, bien sûr : en deux ans à peine après son accession au trône, il avait transformé le large excédent laissé par son prédécesseur en déficit, et rapidement il dut lever des fonds par des combines douteuses, comme vendre des indulgences en grande quantité – provoquant ce qui deviendra finalement la Réforme. Cependant Léon n'épuisa pas le trésor papal uniquement en frivolités : en grand humaniste cultivé, il encouragea les érudits et les poètes éminents, dont Pietro Bembo, commanda la plupart des œuvres de Raphaël et entreprit d'importants projets de construction.

Par dessus tout, Léon aimait la musique. Il en connaissait les fondements et maîtrisait une technique suffisante pour composer à cinq voix. Il pourvut la chapelle papale – en charge de la musique lors des services liturgiques – de quelques-uns des chanteurs et compositeurs les plus réputés du moment, et il entretint un ensemble privé de musiciens qui, pareillement, se composait de plusieurs chanteurs, compositeurs et instrumentistes hautement prisés. Sa connaissance des innovations musicales s'étendait en outre bien au-delà de Rome et il admirait particulièrement le maître de la chapelle royale de France, Jean Mouton, le compositeur alors le plus influent, qu'il eut l'occasion de rencontrer en 1515 et qu'il nomma à un poste religieux hautement honorifique.

Une grande partie de la musique entendue à la cour de Léon est perdue. Nous ne savons pas ce que ses luthistes jouaient et n'avons pas retrouvé non plus les improvisations des instrumentistes à vent, mais nous avons un impressionnant témoignage des polyphonies très élaborées chantées autour de lui : plusieurs manuscrits et livres imprimés produits

à sa cour ou aux environs immédiats contiennent à la fois les œuvres de ses propres compositeurs et les œuvres d'autres compositeurs que lui et ses musiciens protégeaient. Une image très représentative du monde musical de Léon est donnée dans ce qui est appelé le Medici Codex, une collection de 53 motets probablement destinée en premier lieu à l'usage privé de Léon, mais finalement offerte à son neveu Laurent de Médicis, duc d'Urbino, lorsque celui-ci revint en Italie avec sa nouvelle épouse française, la princesse Madeleine de la Tour d'Auvergne, à la fin de l'été 1518. À l'exception de la première et de la dernière pièce, toute la musique de cet enregistrement vient du Medici Codex.

La première œuvre, *Gaude felix Florentia* d'Andreas De Silva, célèbre Léon lui-même – peut-être lors de son accession à la papauté mais plus vraisemblablement à l'occasion d'un retour à Florence, sa ville natale, en novembre 1515, voyage organisé d'urgence pour des raisons diplomatiques. Le principal rival de Léon sur la scène politique européenne, le roi de France François 1er, avait remporté une vic-

toire écrasante sur les alliés suisses du pape à la bataille de Marignan, deux mois auparavant. La défaite remettait en cause les ambitions de Léon quant à son autorité tant temporelle que religieuse et il dut se rendre à Bologne pour négocier un traité qui accordait des concessions importantes à François. Cependant, les Florentins saluèrent Léon avec jubilation et démonstration, et l'insistance dithyrambique du texte sur son pouvoir à travers le monde semble presque destinée à conforter sa détermination.

De Silva – presque certainement un Français malgré son nom latinisé – demeure un personnage mystérieux. Nous le découvrons en août 1514, lors de son passage à Ferrare, comme chanteur employé à la cour de Monferrato, au nord-ouest de l'Italie, et bien que son association avec Léon ne commence que peu de temps après, il ne laisse aucune trace dans les registres du Vatican, jusqu'à ce que nous le retrouvions en 1519 comme l'un des chanteurs privés de Léo et comme « chanteur et compositeur » de la chapelle papale. Il reste au service privé de Léon jusqu'en 1520, puis disparaît, du moins

jusqu'à ce qui ressemble à un séjour très bref à Mantoue en décembre 1522. *Gaude felix Florentia*, à six voix, montre pourquoi Léon devait apprécier De Silva. Commenant par un imposant duo, la première partie développe une éblouissante succession de trames variées et de lignes rythmiques autour d'un cantus firmus, ce qui paraît symboliser les armoiries des Médicis ; après une section plus intérieure à quatre voix sans cantus firmus, l'ensemble entier revient pour une acclamation encore plus puissante construite autour d'un cantus firmus différent, mais tout aussi apparemment symbolique. Au meilleur de lui-même – comme dans ce motet – De Silva écrit avec un élan rythmique et un don pour exprimer l'instant dramatique, ce que peu de compositeurs de ce temps peuvent égaler.

Le motet à 5 voix *Omnis pulchritudo Domini*, construit sur une mélodie grégorienne pour la fête de l'Ascension, montre aussi De Silva au mieux de sa forme. D'ailleurs, Edward E. Lowinsky, le musicologue qui le premier porta une plus large attention au Medici Codex, le considéra comme « une révélation ». Lowinsky appréciait particu-

lièrement les inflexions chromatiques phrygiennes avec lesquelles le motet commence si remarquablement ; mais il put également noter les tourbillons de la musique, l'énergie quasiment titanique ou bien la façon dont De Silva égalise sa palette harmonique pour la compréhension du texte – comme l'emploi des sonorités brillantes du « mode majeur » dans le passage « Ascendit Deus in jubilatione, et dominus in voce tube ». Dans deux manuscrits – dont le Medici Codex – le début de la seconde partie comporte quelques inflexions chromatiques semblables à celles trouvées au début du morceau, mais comme elles posent des problèmes lors de l'interprétation, nous les avons ici éliminées, n'étant même pas certains qu'elles soient dans le texte original de De Silva.

Adrian Willaert, né à Bruges (ou dans ses environs) vers 1490, étudia avec Mouton à Paris et vint alors à Rome comme tous ces chanteurs de toute évidence attirés là par l'ascension d'un pape fou de musique. Comme le raconte son élève Gioseffo Zarlino, il était à peine arrivé qu'il entendit les chanteurs du pape exécuter

un de ses motets comme étant de Josquin – et puis les vit le retirer de l'usage dès qu'ils connurent la véritable identité du compositeur. Néanmoins, sa production grandit rapidement : en 1515, il rejoint le service du cardinal Ippolito I d'Este, un ancien compagnon des dîners du pape, lequel s'entendait bien avec lui en termes d'excès fastueux et de passion pour la musique. Willaert restera avec Ippolito, le suivant à Ferrare et en Hongrie, jusqu'à ce que le cardinal meure d'une indigestion d'écrevisses en 1520. Malgré les offenses qu'il subissait de la part des chanteurs du pape, Willaert a joué clairement d'une grande estime dans le cercle de Léon : il avait plus de motets dans le Medici Codex que quiconque (hormis Mouton), et son *Virgo gloriosa Christi* ouvre le manuscrit. À la mort d'Ippolito, Willaert offre ses services au duc de Ferrare. En 1527, il assure la direction de la chapelle à San Marco de Venise, où il reste, considéré comme l'un des musiciens les plus vénérés de son temps, jusqu'à sa mort en 1562.

Certains commentateurs se sont demandés si Willaert n'avait pas composé le motet *Virgo gloriosa Christi* pour qu'il ait cette place

dans le Codex : le texte s'adresse à la sainte patronne des femmes qui attendent un enfant et Madeleine de la Tour d'Auvergne, enceinte de quelques semaines, arrive en Italie. Le compositeur résidant alors en Hongrie, cette hypothèse tombe évidemment d'elle-même ; mais son point de départ, la musique, exceptionnellement écrite pour quatre voix graves, montre la maîtrise qui lui valut manifestement une telle faveur aussi rapidement : Willaert cache discrètement des prouesses techniques, comme le penchant à inverser ses motifs en imitation en une riche sonorité, remarquable par ses changements de couleur harmonique – on peut noter par exemple, comment la musique progresse presque imperceptiblement en partant des sonorités du mode mineur et allant vers ce qu'on pourrait entendre comme un lumineux Fa Majeur au moment de la prière « Audi preces nostras ».

Avec *Saluto te, sancta Virgo Maria*, écrit entièrement dans un brillant mode de Fa, Willaert montre plus franchement ce qu'il doit à Mouton, dont l'influence se ressent clairement dans ces longs et sinueux duos déployés en paires complémentaires. Mais Willaert

défait subtilement le dessin essentiellement symétrique de l'écriture de Mouton : là où le vieux maître aurait habituellement utilisé un duo répondant à un autre en succession régulière, Willaert mélange l'exposition et la réponse de façon imprévisible ; de la même façon, au début de la seconde partie, la répétition de la musique jusqu'aux mots « in illa hora », présente de petites différences dans l'imitation, ce qui donne à l'harmonie de nouvelles directions. Quoi qu'il en soit, en vertu de toute cette virtuosité sophistiquée, les premières compositions de Willaert révèlent de façon saisissante une personnalité aux antipodes du fameux portrait gravé sur bois du vieux maître ratatiné, trois ans avant sa mort – une image qui a formé trop injustement notre incompréhension du compositeur.

Aux environs de juin 1516, un émissaire de Ferrare qui était à Rome écrivit pour parler au cardinal Hyppolite d'Este d'une « contrebasse, la meilleure d'Italie », récemment arrivée à Rome avec un cardinal français « qui était parti en le laissant là, malade ». « C'est quelqu'un qui se nomme La Fage ...et selon le juge-

ment du pape, c'est un grand homme ». Il ne reste plus aucune trace de La Fage, excepté sa musique dont deux motets à quatre voix sont conservés dans le Medici Codex, ce qui confirme la grande considération de Léon pour lui. *Videns dominus*, très semblable à une prière contre la peste, appartient certainement aux pièces les plus expressives de l'époque, entrelaçant adroitement homophonie et écriture imitative pour figurer l'angoisse d'un souverain confronté à une scène de désolation.

Jean Mouton dirigeait la chapelle royale de France lorsque Léon X et François Ier se rencontrèrent à Bologne en décembre 1515. Il était alors au sommet de sa carrière. Son ascension, cependant, est une histoire qui laisse perplexe : de 1478 à la fin du quinzième siècle, il occupe un certain nombre de postes que l'on pourrait qualifier de modestes, dans le nord de la France ; au début du siècle suivant, il devient le premier musicien de la cour royale pendant quelques années, servant comme maître de la chapelle d'Anne de Bretagne, du Roi Louis et, après la mort

de Louis, de François Ier. Ses œuvres, pendant ce temps, se propagent à travers toute l'Europe de l'ouest et font de lui un modèle pour une génération entière de compositeurs. L'admiration de Léon pour Mouton transcendait clairement toute barrière politique : *Exalta Regina Gallie*, que le compositeur écrivit pour célébrer la victoire française à Marignan, ne se retrouve nulle part ailleurs que dans le Medici Codex.

Mouton maîtrise plusieurs styles différents. *Nesciens mater* le révèle dans sa virtuosité la plus réservée, traduisant le miracle de la Nativité par un canon à la quinte pour huit voix – les quatre premières engendrant les quatre suivantes. Plutôt que de chercher à éblouir, la musique tisse un chatoyant tapis sonore, fascinant de par son mouvement harmonique et ancré à la conclusion par une exposition répétée des mots « Sola virgo lactabat, ubere de celo pleno ». Des phrases répétées sont également ancrées à la conclusion du motet de Pâques à cinq voix *Per lignum salvi*, par ailleurs très différent : bien que construit autour d'un canon serré dans deux voix intermédiaires, la musique adopte

un style mélodique plus libre, presque rhapsodique, jusqu'à ce qu'elle atteigne les mots-clés « filius Dei redemit nos ».

Exalta regina Gallie, enfin, affiche très clairement l'originalité qui le rendit si célèbre. Après un vigoureux début homophone, la musique consiste essentiellement en une série de duos en écho – la plupart du temps en imitation, quelquefois se chevauchant, quelquefois augmentés, avec l'accompagnement d'une autre voix – qui forme la base de son style à quatre voix ; encore une fois, une phrase répétée mène la musique à sa conclusion. Équilibre, grâce et élégance mélodique caractérisent l'écriture d'un bout à l'autre – rien d'étonnant donc à ce que Léon, grand admirateur de Raphaël, ait tenu Mouton en si haute estime.

Lors du règne de Léon, Josquin Desprez, déjà universellement considéré comme le plus grand maître de son temps, abandonna son activité de musicien et repartit dans le nord de la France pour y vivre ses dernières années en qualité de prévôt de l'église collégiale de Condé-sur-l'Escault, mais sa musique resta

bien connue à la cour papale, où il avait chanté pendant un certain temps à la fin du quinzième siècle – le poète Teofilo Folengo, de Mantoue, évoque « l'heureux...cercle des chanteurs de la chapelle léonienne », qui « chante élégamment ces chansons de Josquin ». Le Medici Codex comprend quelques-unes des plus célèbres pièces de Josquin, notamment la *Déploration de Johannes Okeghem* et *Miserere mei, Deus*. La première pièce, combinant un texte du poète bourguignon Jean Molinet et un fragment du Requiem grégorien, pleure la perte du grand prédécesseur de Josquin, mort en février 1497 – bien que Molinet semble avoir écrit son poème quelque quatre ou cinq années après et que Josquin semble l'avoir mis en musique encore plus tard, en ajoutant une description plutôt réaliste de l'apparence physique de Okeghem au texte de Molinet. Ecrite symboliquement en notes noires, la musique demeure sombre d'un bout à l'autre, avec des textures épaisses dominées dans la première partie par la voix du dessus ; dans la seconde partie, la voix de ténor se tait jusqu'à la conclusion « Requiescant in pace », ce qui

permet à Josquin d'écrire l'hommage du poète – à lui et ses confrères Antoine Brumel, Pierre de la Rue et Loyset Compère – en une séquence imitative qui se classe, à juste titre, parmi les moments les plus célèbres de toute la musique de la Renaissance.

Selon Folengo, Josquin composa le *Miserere* pour le duc Hercule d'Este de Ferrare, qu'il servit pendant douze mois dans les années 1503-4. La pièce présente en son entier le Psaume 50, un psaume pénitentiel, et atteint une longueur que très peu de motets ont égalée à l'époque. Josquin organise à merveille le *Miserere* autour d'un ténor qui répète les trois premiers mots du texte pas moins de vingt-et-une fois en tout, rejoint à chaque fois par toutes ou presque toutes les autres voix, comme une sorte de refrain : le leitmotiv apparaît huit fois dans la première partie, descendant d'une octave, huit fois encore dans la seconde partie, en valeurs de notes deux fois plus rapides et reprenant la même octave du bas vers le haut, et cinq fois dans la troisième partie, dans les valeurs originales, descendant seulement d'une quinte, cette fois. Mais comme d'habitude avec

Josquin, l'intention réelle ne tient pas tant à l'armature structurale qu'à la façon dont elle intervient avec tous les autres éléments de la pièce. Aucune exposition du leitmotiv ne concurrence les autres, et le placement des expositions suit la structure du texte plutôt que celle d'un dessin rythmique établi. Les vers successifs du Psaume s'inscrivent dans diverses combinaisons des voix, presque comme un drame à plusieurs personnages, où chacun révèle un aspect différent de la douleur et de l'espoir du pécheur repentant.

Constanzo Festa, le seul italien parmi les meilleurs compositeurs de sa génération, rejoint le chœur papal en 1517 ; de son vécu précédent nous savons seulement qu'il visita Ferrare en 1514 et 1516, et qu'il semble avoir passé quelque temps au service d'une famille noble sur l'île d'Ischia, au large de Naples. Festa venait, de toute évidence, du Piémont, un carrefour important des cultures française et italienne, et, sans aucun doute, il fit de Mouton son modèle principal. Le Medici Codex et de nombreux grands livres de chœur faits pour les chanteurs du pape pendant le

règne de Léon contiennent quelques-unes de ses œuvres. *Inviolata, integra et casta es* provient de l'un d'eux, copié par l'un de ceux qui écrivirent le Medici Codex. C'est un quadruple canon à huit voix qui suit l'exemple du *Nesciens mater* de Mouton ; le *Inviolata* à cinq voix de Josquin, qui fait également partie du répertoire léonien, semble bien être resté à l'arrière-plan. Festa conçoit les trois sections du motet comme un ensemble de canons de plus en plus proches en hauteur et en temps : à l'octave, séparés par quatre brèves, puis à la quinte, à un intervalle de trois brèves, et pour l'apogée finale, à la quarte et à distance d'une brève seulement. La plupart du temps dans les deux premières sections, les deux groupes à quatre voix restent séparés les uns des autres, mais à la fin, le chevauchement serré des huit lignes superposées produit une trame presque continue dans laquelle les voix du dessus de chaque groupe s'interpellent dans un mouvement de va-et-vient, d'une manière qui semble annoncer Monteverdi.

Joshua Rifkin

Traduction : Bernadette Brand

Depuis plus de vingt ans, la Cappella Pratensis a suivi sa propre voie, frôlant résolument les limites d'une approche d'interprétation au plus près de la vérité historique, non pas dans une sorte de désir fétichiste d'« être dans le vrai », mais dans l'espoir d'être au plus proche de la musique, afin que l'auditeur, lui aussi, puisse acquérir une expérience plus intime de ce remarquable répertoire. Et cependant, « suivre sa propre voie » peut conduire au piège de se couper des influences extérieures ou de créer un sentiment d'exclusivité à l'intérieur du paysage musical. Pour cette raison, l'ensemble a décidé de travailler régulièrement avec des chefs invités et ce CD est le résultat de la première de ces collaborations. Notre association avec Joshua Rifkin a parfaitement atteint les objectifs de cette décision : utiliser la compétence – et les oreilles – d'un éminent collègue doué d'une grande compréhension de notre musique et proposer en même temps à ce collègue un instrument pour s'exprimer, tout lui offrant la possibilité de faire de la musique qui soit à la fois extrême et (nous l'espérons) extrêmement pertinente. Je peux dire que pendant le déroulement de ce

projet nous avons dû naturellement remettre en question quelques-unes de nos certitudes rassurantes concernant notre approche. Nous espérons que Joshua Rifkin, lui aussi, a vu son univers s'élargir à travers cette aventure. Je souhaite la même chose à l'auditeur.

Stratton Bull

Joshua Rifkin

Le travail de Joshua Rifkin en tant que chef d'orchestre, pianiste et claveciniste embrasse la musique du quinzième au vingtième siècle. Ses enregistrements et concerts avec le Bach Ensemble – qu'il fonda en 1978 – imposèrent une signature mondialement reconnue pour une interprétation fondée sur la recherche historique et musicale autour du compositeur éponyme. Il a été acclamé dans de nombreux pays pour avoir interprété Strauss, Stravinsky et des compositeurs contemporains avec des instruments modernes, Monteverdi, Schütz, Haydn et bien d'autres avec des instruments anciens, et il a dirigé des opéras en Suisse et en Allemagne. En 1999, il est fait docteur

honoris causa de l'Université de Dortmund pour ses articles sur l'interprétation de Bach.

Joshua Rifkin a aussi beaucoup publié en tant que musicologue, plus particulièrement dans le domaine de la Renaissance et du Baroque. Il a été invité à des séminaires, des stages et des master-classes dans des universités et des conservatoires en Europe, aux Etats-Unis et au Japon. Il occupe une chaire de Professeur de Musique et est « Fellow of the University Professors Program » à l'Université de Boston. Sa collaboration avec la Cappella Pratensis l'amène pour la première fois depuis de nombreuses années à interpréter de la polyphonie Renaissance.

Cappella Pratensis

L'ensemble vocal hollandais la Cappella Pratensis – littéralement « chapelle des prés » – défend la musique de Josquin Desprez et des polyphonistes des 15ème et 16ème siècles. Le groupe associe la pratique du concert basée sur des sources historiques avec des programmes inventifs et des interprétations originales, mêlant ainsi une recherche musi-

cologique et un éclairage artistique. Comme au temps de Josquin, les membres de la Cappella Pratensis se tiennent autour d'un lutrin et chantent d'après la notation originale transcrite dans un grand livre de chœur. Compte tenu de la langue d'origine des compositions et du système modal sur lequel elle est basée, cette approche offre une perspective remarquable sur le répertoire. Depuis sa fondation en 1987, l'approche de l'ensemble a été largement assurée par son premier chef, Rebecca Stewart. La Cappella Pratensis est maintenant sous la direction artistique du chanteur et chef Stratton Bull, qui succède aux chefs précédents Bart Demuyt et Peter Van Heyghen.

Parallèlement à des participations régulières dans des concerts aux Pays-Bas et en Belgique, l'ensemble s'est produit dans d'importants festivals internationaux comme Utrecht, York, Regensburg, Anvers, Gand, Bruxelles, Knechtsteden et Brezice. Des tournées ont été organisées aux Etats-Unis (dont une semaine en résidence à l'Université de Harvard), au Canada et au Japon. La Cappella

Pratensis a aussi enregistré une série de CD ayant obtenu une critique enthousiaste et des distinctions dans la presse (dont le *Diapason d'Or* et le *Prix Choc*). De 2005 à 2007, l'ensemble est en résidence à la Fondation Royaumont (France), où il donne des stages, présente des concerts et travaille avec des musiciens renommés. En 2008, la Cappella Pratensis a commandé au compositeur britannique Antony Pitts une messe polyphonique (*Missa Unitatis*) et l'a créée dans sa totalité. En 2009, l'ensemble sort un CD/DVD autour de la *Missa de Sancto Donatiano* de Jacob Obrecht, qui comprend une reconstitution de la première interprétation, filmée à Bruges dans le contexte historique, ainsi qu'un important matériau documentaire. Cette production a été couronnée par un *Diapason Découverte* et par la plus haute récompense du magazine *Classica* (Fineline Classical FL72414).

La Cappella Pratensis transmet son savoir de la polyphonie vocale et de l'interprétation de la notation originale – aussi bien à des professionnels qu'à des amateurs – à l'occasion de master-classes, de présentations multimédia,

de partenariats avec des institutions, d'un stage d'été annuel, et propose aux jeunes chanteurs de se former au sein de l'ensemble.

www.cappellapratensis.nl

Godiamo ci il Papato, poichè Dio ci l'ha dato

'Laten we genieten van het pausdom, want God heeft het ons gegeven.' Aldus Giovanni de' Medici, de tweede zoon van Lorenzo il Magnifico, volgens een verslag uit die tijd, bij de aanvaarding van het pauselijk ambt in maart 1513. En genieten deed hij zeker. In de acht jaar van zijn pontificaat leidde Leo X, zoals Giovanni nu bekend stond, een extravagant leven waarin hij talloze banketten en jachtpartijen gaf en soms op een witte olifant door Rome paradeerde. Zijn kostbare liefhebberijen eisten natuurlijk hun tol: binnen twee jaar nadat hij de troon besteeg, had hij het fraaie overschot dat zijn voorganger hem had nagelaten, omgebogen in een tekort, en al gauw moest hij fondsen werven met twijfelachtige trucs als het op grote schaal verkopen van aflaatbrieven – wat een reactie opriep die uiteindelijk leidde tot de Reformatie. Toch putte Leo de pauselijke schatkist niet uit met louter frivoliteiten. Als man met een omvangrijke kennis van de humaniora steunde hij vooraanstaande geleerden en dichters zoals Pietro Bembo, gaf hij opdracht voor grote

werken van Rafaël en initieerde hij belangrijke bouwprojecten. Bovenal was Leo dol op muziek. Hij had een diepgaande muzikale kennis en beschikte over voldoende technische vaardigheid om in vijf stemmen te kunnen componeren. Hij bezette het pauselijke koor – het ensemble dat verantwoordelijk was voor de muziek tijdens eucharistie-vieringen – met enkele van de meest eminente zangers en componisten van zijn tijd en onderhield privé een groep muzikanten die eveneens verschillende hooggeprezen zangers, componisten en instrumentalisten in haar gelederen had. Zijn besef van muzikale ontwikkelingen strekte zich ver buiten Rome uit. Sterker: Leo was een uitgesproken bewonderaar van de Franse koninklijke kapelmeester Jean Mouton, de meest invloedrijke componist van die tijd, die hij in 1515 ontmoette en benoemde in een hoge kerkelijke erefunctie.

Veel van de muziek die aan Leo's hof te horen was, is verdwenen. We weten niet wat zijn luitisten speelden, noch zijn de improvisaties van zijn blazers terug te vinden. Maar we hebben een imposant archief van de geraffineerde polyfonie die om hem heen werd

gezongen: in diverse manuscripten en gedrukte boeken die aan zijn hof of in de directe omgeving daarvan werden geproduceerd, zijn werken bewaard van zowel zijn eigen componisten als anderen die zijn voorkeur en die van zijn muzikanten genoten. Een uitgesproken levendig beeld van Leo's muzikale wereld is te vinden in de zogenaamde Medici-codex, een verzameling van 53 motetten die mogelijk aanvankelijk bedoeld waren voor privégebruik van Leo, maar uiteindelijk werden aangeboden aan zijn neef Lorenzo de' Medici, hertog van Urbino, toen die met zijn kersverse bruid, de Franse prinses Madeleine de la Tour d'Auvergne, in de nazomer van 1518 terugkeerde naar Italië. Met uitzondering van het eerste en voorlaatste werk is alle muziek op deze opname afkomstig uit de Medici-codex.

Het eerste werk, Andreas de Silva's *Gaude felix Florentia*, is een lofzang op Leo zelf – mogelijk bij zijn aanvaarding van het pausdom, maar waarschijnlijk ter gelegenheid van een kort verblijf in zijn geboortestad Florence in november 1515. De reis was ingegeven door dringende staatszaken. Leo's aartsrivaal op

het Europese politieke toneel, de Franse koning Frans I, had twee maanden eerder een imposante overwinning geboekt op de Zwitserse bondgenoten van de paus bij de Slag van Marignano. De nederlaag bedreigde Leo's ambities naar zowel wereldlijke als religieuze heerschappij, en hij moest naar Bologna reizen om een verdrag te sluiten waarin hij aanzienlijke concessies deed aan Frans. Desondanks onthaalden de Florentijnen Leo met gejubel en spektakel, en de tekst dringt zo strijdlustig aan op zijn wereldlijke macht dat die bijna geschreven lijkt om zijn voornemen te staven.

De Silva – ondanks zijn verlatijnde naam vrijwel zeker een Fransman – blijft een ongrijpbare figuur. Hij komt in ons vizier in augustus 1514, als hij langs Ferrara reist als zanger aan het hof van Monferrato in Noordwest-Italië. Hoewel zijn verbintenis met Leo duidelijk niet lang daarna begon, is er geen spoor van hem te vinden in de Vaticaanse archieven tot 1519, wanneer we hem vinden als één van Leo's privé-zangers en als 'zanger en componist' in de pauselijke kapel. Hij blijft privé bij Leo in dienst tot 1520 en verdwijnt dan, op een

schijnbaar vluchtig bezoek aan Mantua in december 1522 na. *Gaude felix Florentia*, voor zes stemmen, maakt duidelijk waarom Leo hem moet hebben gewaardeerd. Uitgaand van een stentorduet ontvouwt het eerste deel een duizelingwekkende reeks van gevarieerde structuren en ritmische gebaren rondom een cantus firmus die het wapen van de Medici lijkt te symboliseren. Na een meer ingetogen deel voor vier stemmen zonder cantus firmus keert het voltallige ensemble terug voor een nog sterkere jubelzang rond een andere, maar eveneens schijnbaar symbolische cantus firmus. Op zijn best – zoals in dit motet – schrijft De Silva met een ritmische zwier en een talent voor treffende gebaren dat weinig componisten van zijn tijd kunnen evenaren.

Het vijfstemmige *Omnis pulchritudo Domini*, opgebouwd rond een Gregoriaanse melodie voor Hemelvaart, toont De Silva eveneens op het toppunt van zijn kunnen. Edward E. Lowinsky, de geleerde die de Medici-codex als eerste onder bredere aandacht bracht, noemde het zelfs 'een openbaring'. Lowinsky prees vooral de Frygische chromatische toonswisselingen waarmee het

motet zo opmerkelijk begint. Maar hij had evenzeer de wervelende, bijna titianeske energie kunnen noemen, of de wijze waarop De Silva zijn harmonische palet laat aansluiten bij de betekenis van de tekst – zoals de modulatie naar 'majeur'-sonoriteit in de passage 'Ascendit Deus in jubilatione, et dominus in voce tube'. In twee manuscripten, waaronder de Medici-codex, bevat de opening van het tweede deel enkele chromatische toonswisselingen die verwant zijn met die aan het begin van het werk. Maar omdat ze problemen opleveren bij de uitvoering en waarschijnlijk geen deel waren van De Silva's originele tekst, hebben we ze hier geschrapt.

Adrian Willaert, rond 1490 in of nabij Brugge geboren, studeerde bij Mouton in Parijs en ging vervolgens naar Rome als één van de vele zangers die klaarblijkelijk werden aange trokken door de komst van een muziekminnende paus. Zoals zijn leerling Gioseffo Zarlino optekende, hoorde hij de pauselijke zangers vrijwel direct na zijn aankomst één van zijn motetten uitvoeren als een werk van Josquin – waarna het van het repertoire werd

afgevoerd zodra ze hoorden wie de ware componist was. Niettemin rees zijn ster snel: in 1515 trad hij in dienst van kardinaal Ippolito I d'Este, ooit een disgenoot van de paus, die hem naar de kroon stak als het ging om grote overdaad en passie voor muziek. Willaert bleef bij Ippolito en volgde hem naar Ferrara en Hongarije, totdat de kardinaal in 1520 overleed door het eten van te veel rivierkreeftjes. Hoe hij ook werd gekleineerd door de pauselijke zangers, Willaert stond bovendien in hoog aanzien in Leo's kringen: er staan meer motetten van hem in de Medici-codex dan van iedereen behalve Mouton, en het manuscript opent met zijn *Virgo gloriosa Christi*. Na de dood van Ippolito kwam Willaert in dienst van de hertog van Ferrara. In 1527 werd hij leider van de kapel van de San Marco in Venetië, waar hij, als één van de meest gevierde musici van zijn tijd, bleef tot zijn dood in 1562.

Sommige commentatoren vragen zich af of Willaert *Virgo gloriosa Christi* niet juist componeerde voor de positie die het nu inneemt: de tekst richt zich tot de beschermheilige van het moederschap, en Madeleine de la Tour d'Auvergne arriveerde in Italië

terwijl ze enkele weken zwanger was. Het feit dat de componist op dat moment in Hongarije woonde, maakt een einde aan dergelijke speculaties. Maar de oorsprong ervan, de muziek, op ongebruikelijke wijze genoteerd voor vier lage stemmen, toont het meesterschap waardoor hij klaarblijkelijk zo snel zoveel bijval verwierf. Willaert verpakt technische hoogstandjes, zoals een voorliefde voor het omkeren van zijn imiterende motieven, discreet in een rijke sonoriteit, die opvalt door zijn verschuivingen van het harmonische accent. Luister bijvoorbeeld hoe de muziek zich vrijwel onmerkbaar ontwikkelt van de mineur-sonoriteit waarmee ze begint, tot wat wij horen als een stralend F-grootakkoord bij het gebed 'Audi preces nostras'.

Met *Saluto te, sancta Virgo Maria*, geheel geschreven in een lucide F-modus, toont Willaert meer evident zijn schatplichtigheid aan Mouton, wiens voorbeeld duidelijk schuilt achter de lange, golvende en in complementaire paren geordende duo's. Maar Willaert ontdoet zich subtiel van de overwegend symmetrische indeling van Mouton's muziek: waar de oudere meester de duo's

elkaar normaliter regelmatig laat afwisselen, schudt Willaert thema en antwoord onvoorspelbaar door elkaar. Evenzo introduceert de herhaling van de muziek waarmee het tweede deel begint, op de tekst 'in illa hora', kleine veranderingen in de imiterende ordening, waardoor de harmonie in nieuwe richtingen wordt verschoven. Maar ondanks alle graf-fineerde virtuositeit straalt Willaert's vroege muziek een hartstocht uit die opvallend contrasteert met de beroemde houtsnode van de uitgedroogde meester van drie jaar voor zijn dood – een beeld dat onze opvatting van de componist al te eenzijdig heeft bepaald.

In of rond juni 1516 schreef een Ferrarese gezant in Rome kardinaal Ippolito d'Este over 'een contrabas, de beste van Italië', die onlangs in Rome was aangekomen met een Franse kardinaal 'die vertrokken is en hem hier ziek heeft achtergelaten': 'Het is een zekere La Fage... en naar het oordeel van de paus is hij een groot man.' Er zijn verder geen sporen van La Fage overgebleven, op zijn muziek na – inclusief, ogenschijnlijk om Leo's hoge dunk van hem te bevestigen, twee vierstemmige

motetten in de Medici-codex. *Videns dominus*, hoogstwaarschijnlijk een gebed om de pest te bezweren, is zeker één van de meest expressieve werken uit die tijd, dat op vaardige wijze homofonie en imiterende lijnen combineert tot een portret van de kwellingen van de heerser die een tafereel van verwoesting in ogenschouw neemt.

Jean Mouton was leider van de Franse hofkapel toen Leo X en Frans I elkaar in december 1515 in Bologna ontmoetten. In die tijd was hij op het hoogtepunt van zijn carrière. Het verhaal van zijn opkomst is echter raadselachtig. Van 1478 tot het einde van de 15^{de} eeuw bekleedde hij een aantal ogenschijnlijk minder belangrijke posities in Noord-Frankrijk. Toch werd hij al in de eerste jaren van de nieuwe eeuw de eerste musicus aan het koninklijke hof, en diende hij als kapelmeester van koningin Anne van Bretagne, koning Lodewijk XII en, na de dood van Lodewijk, Frans I. Intussen verspreidde zijn werk zich door heel West-Europa en ging het als voorbeeld dienen voor een hele generatie componisten. Leo's bewondering voor Mouton oversteeg duidelijk

alle politieke grenzen: *Exalta regina Gallie*, dat de componist schreef ter ere van de Franse overwinning in Marignano, is alleen in de Medici-codex bewaard gebleven.

Mouton beheerste een aantal verschillende stijlen. In *Nesciens mater*, waarin hij zijn meest ingetogen virtuositeit laat zien, verwoordt hij het wonder van de maagdelijke geboorte met een canon in kwinten voor acht stemmen, waarbij de tweede vier stemmen voortkomen uit de eerste vier. De muziek probeert niet te imponeren, maar weeft een luisterrijk klanktapijt dat fascineert door zijn harmonische beweging en aan het slot verankerd is met de herhaling van de woorden 'Sola virgo lactabat, ubere de celo pleno'. Herhaalde frasen verankeren ook het slot van het verder zeer verschillende vijfstemmige paasmotet *Per lignum salvi*: hoewel het is opgebouwd rond een compacte canon in twee binnenstemmen, krijgt de muziek een vrijere, bijna rapsodische melodische stijl, totdat ze uitmondt in de kernwoorden 'filius Dei redemit nos'.

Exalta regina Gallie tenslotte is het duidelijkste voorbeeld van de kant van Mouton die hem zo invloedrijk maakte. Na een energieke

homofone opening bestaat de muziek voornamelijk uit de overvloedige, echoënde duo's – meestal imiterend, soms overlappend of uitgebreid met een begeleidende stem – die het fundament vormden van zijn vierstemmige stijl. Opnieuw vormt een repeterende frase het slot van de muziek. Balans, kalmte en melodische elegantie karakteriseren de muziek overal – geen wonder dat Leo, als groot bewonderaar van Rafaël, Mouton zo hoog aansloeg.

In de tijd dat Leo aan het bewind kwam, had Josquin Desprez, die alom aanzien genoot en nu de grootste meester van zijn tijd was, zich teruggetrokken uit het actieve muziekleven en was hij teruggekeerd naar Noord-Frankrijk om zijn laatste jaren te slijten als proost van de collegiale kerk van Condé sur l'Escaut. Maar zijn muziek bleef bekend aan het pauselijke hof, waar hij aan het einde van de 15^{de} eeuw enige tijd had gezongen. De Mantuaanse dichter Teofilo Folengo apostrofeerde over 'het gelukkige ensemble van zangers in de kapel van Leo, dat de muziek van Josquin zo elegant uitvoert'. De Medici-

codex bevat enkele van Josquin's meest gevierde werken, waaronder de *Deploration de Johannes Okeghem* en het *Miserere mei, Deus*. Het eerste werk, dat een Franse tekst van de Bourgondische dichter Jean Molinet combineert met een deel van het Gregoriaanse Requiem, beweent de dood van Josquin's grote voorganger, die in februari 1497 overleed – hoewel Molinet zijn gedicht naar het zich laat aanzien pas vier of vijf jaar daarna schreef, en Josquin het nog later toonzette en een nogal aardse beschrijving van Okeghem's uiterlijk aan Molinet's tekst toevoegde. De muziek, symbolisch in zwart genoteerd, blijft het hele stuk somber, met rijke structuren die in het eerste deel door de bovenstem worden gedomineerd. In het tweede deel valt de cantus firmus stil tot het afsluitende 'Requiescant in pace', zodat Josquin de dichter hemzelf en zijn medecomponisten Antoine Brumel, Pierre de la Rue en Loyset Compere kan laten toespreken in een imiterende sequens die terecht één van de meest gevierde van alle renaissancemuziek is.

Volgens Folengo schreef Josquin het *Miserere* voor hertog Ercole I d'Este van

Ferrara, bij wie hij in de jaren 1503-1504 twaalf maanden in dienst was. Het werk is een integrale toonzetting van boetepsalm 50 en bereikt een lengte die door weinig motetten uit die tijd wordt geëvenaard. Josquin's *Miserere* is beroemd om zijn indeling rond een repeterende tenor die de eerste drie woorden van de tekst in totaal niet minder dan eenentwintig keer zingt, waarbij alle of de meeste andere stemmen hem telkens als een soort refrein begeleiden: het motief verschijnt acht keer in het eerste deel, waar het een octaaf daalt, nog eens acht keer in het tweede deel, waar het in dubbel tempo hetzelfde octaaf terugvolgt van beneden naar boven, en vijf keer, in de oorspronkelijke notenwaarden en nu slechts een kwint dalend, in het derde deel. Maar zoals meestal bij Josquin ligt de ware betekenis niet zozeer in het structurele geraamte als wel in de wisselwerking daarvan met alle andere elementen van het stuk. Het motief wordt iedere keer in een andere vorm geïntroduceerd, en de plaatsing van de motieven volgt de structuur van de tekst en niet een vooraf bepaald ritmisch schema. De opeenvolgende verzen

van de psalm vragen om verschillende stemcombinaties, bijna als een toneelstuk met vele personages die elk een andere kant van de zielenpijn en de hoop van de berouwvolle zondaar zichtbaar maken.

Costanzo Festa, de enige Italiaan van geboorte onder de grote componisten van zijn generatie, werd in 1517 lid van het pauselijke koor. Van zijn eerdere omzwervingen weten we alleen dat hij Ferrara in 1514 en 1516 had bezocht, en het ziet ernaar uit dat hij enige tijd had doorgebracht in dienst van een adellijke familie op het eiland Ischia bij Napels. Festa was kennelijk afkomstig uit Piedmont, een belangrijk kruispunt van Franse en Italiaanse cultuur, en had Mouton onmiskenbaar gekozen als voornaamste voorbeeld. De Medici-codex bevat verschillende van zijn werken, net als sommige van de grote koorboeken die tijdens Leo's bewind voor de pauselijke zangers werden gemaakt: *Inviolata, integra et casta es* komt uit één hiervan, in een kopie die werd gemaakt door een van de kopiisten die de Medici-codex hadden geschreven. Deze achtstemmige quadrupelcanon volgt het

voorbeeld van Mouton's *Nesciens mater*, maar ook het vijfstemmige *Inviolata* van Josquin, dat eveneens deel uitmaakt van het leonische repertoire, lijkt op de achtergrond aanwezig. Festa rangschikt de drie delen van het motet als een reeks canons die elkaar in toonhoogte en tijd steeds dichter naderen: bij het octaaf gescheiden door vier breves, bij de kwint met een tussenruimte van drie breves, en als laatste hoogtepunt bij de kwart met een afstand van maar één brevis. In de eerste twee delen blijven de twee vierstemmige groepen grotendeels gescheiden van elkaar, maar in het laatste levert de dichte overlapping een vrijwel constante achtstemmige structuur op waarin de bovenstemmen van elke groep naar elkaar roepen op een manier die bijna vooruit lijkt te lopen op Monteverdi.

Joshua Rifkin

Vertaling: Jan Hoffmann

Al meer dan twintig jaar gaat Cappella Pratensis zijn eigen weg en verkent het resoluut de grenzen van een historisch bewuste benadering van de uitvoering, niet vanuit een soort fetisjistisch verlangen om 'het goed te doen', maar in de hoop om dichterbij de muziek te komen, zodat ook de luisteraar dit bijzondere repertoire op intiemere wijze zal kunnen ervaren. En toch kan 'je eigen weg gaan' je naar de valkuil leiden dat je jezelf afsluit voor externe invloeden of een gevoel van exclusiviteit binnen het muzikale landschap creëert. Daarom heeft het ensemble besloten om op regelmatige basis met gast-dirigenten te werken. Deze cd is het resultaat van het eerste voorbeeld van die samenwerking. Met ons partnerschap met Joshua Rifkin is volledig voldaan aan de doelstellingen van die beslissing: gebruik maken van de expertise – en de oren! – van een gerespecteerde collega met een diep inzicht in onze muziek, en die collega tegelijkertijd een instrument bieden om op te spelen en hem of haar in contact brengen met een benadering van het musiceren die extreem is en tegelijk (naar wij hopen) extreem toepasselijk. Ik kan mede-

delen dat onze vertrouwde ideeën over onze werkwijze in de loop van dit project danig op de proef gesteld zijn. We hopen dat ook de wereld van Joshua Rifkin vergroot is door dit avontuur. En we hopen hetzelfde voor de luisteraar.

Stratton Bull

Joshua Rifkin

Joshua Rifkin's werk als dirigent, pianist en klavecijnist omspant muziek van de 15^{de} tot en met de 20^{ste} eeuw. Zijn opnamen en concerten met het Bach Ensemble, dat hij in 1978 oprichtte, hebben een internationaal erkende maatstaf gesteld voor historisch geïnformeerde en muzikaal vitale interpretaties van de muziek van hun naamgever. Hij oogstte in vele landen lof voor uitvoeringen met moderne orkesten van Strauss, Strawinsky en recentere componisten, dirigeerde 'authentieke' ensembles in werken van Monteverdi, Schütz, Haydn en vele anderen, en leidde operaproducties in Zwitserland en Duitsland. In 1999 ontving hij een eredoctoraat van de Universiteit van

Dortmund voor zijn bijdragen aan de interpretatie van Bach.

Joshua Rifkin heeft als wetenschapper bovendien uitgebreid gepubliceerd, met name op het gebied van renaissance- en barokmuziek. Hij gaf gastseminars, workshops en masterclasses op universiteiten en conservatoria in heel Europa, de VS en Japan, en bekleedt de functie van Professor of Music en Fellow van het University Professors Program van Boston University. Door zijn samenwerking met Cappella Pratensis keert hij voor het eerst in vele jaren terug als uitvoerder van renaissancepolyfonie.

Cappella Pratensis

Het uit Nederland afkomstige vocale ensemble Cappella Pratensis – vertaald ‘Cappella des prés’ – is een voorvechter van de muziek van Josquin des Prez en andere polyfonisten uit de 15^{de} en 16^{de} eeuw. Het ensemble combineert historische uitvoeringspraktijk met eigenzinnige programma’s en originele interpretaties gebaseerd op wetenschappelijk bronnenonderzoek en artistieke uitgangspun-

ten. Zoals in de tijd van Josquin gebruikelijk was, staan de zangers van Cappella Pratensis rond een centrale muziekstandaard. Er wordt gezongen uit facsimile-uitgaven van originele koorboeken, waarin de muziek is opgetekend in mensurale notatie. Deze aanpak, samen met aandacht voor de linguïstische oorsprong van de composities en voor het modale systeem waarop ze gebaseerd zijn, biedt een uniek perspectief op het repertoire. In 1987 werd het ensemble opgericht en werd de status gevestigd door de eerste artistiek leider Rebecca Stewart. Cappella Pratensis staat nu onder de artistieke leiding van zanger en dirigent Stratton Bull, die weer voorgangers als Bart Demuyt en Peter van Heyghen opvolgde.

Naast reguliere concerten in Nederland en België is Cappella Pratensis ook te horen op toonaangevende internationale festivals in Utrecht, York, Regensburg, Antwerpen, Gent en Brussel, Knechtsteden en Brežice. Tournees voerden Cappella Pratensis naar de Verenigde Staten (o.a. een week residentie in Harvard University), Canada en Japan. Het ensemble realiseerde ook cd-opnames, die

bekroond werden met lovende kritieken en onderscheidingen in de pers (waaronder de *Diapason d’Or* en de *Prix Choc*). Van 2005 tot en met 2007 was Cappella Pratensis ensemble-in-residence bij de Fondation Royaumont (Frankrijk), waar het ensemble cursussen en concerten gaf en werkte met vooraanstaande musici. In 2008 zong Cappella Pratensis de première van een complete polyfone mis (*Missa Unitatis*) van de met prijzen onderscheiden Britse componist Antony Pitts. In 2009 bracht het ensemble een dvd/cd-productie op de markt met de *Missa de Sancto Donatiano* van Jacob Obrecht, een reconstructie van de eerste uitvoering van de mis, gefilmd op locatie in Brugge, aangevuld met uitvoerig documentatiemateriaal. Deze productie werd bekroond met een *Diapason d’Or* en de hoogste beoordeling in het vaktijdschrift *Classica* (Fineline Classical FL72414).

Cappella Pratensis toont tevens een visie in de vocale polyfonie en de uitvoeringspraktijk van de originele notatie – zowel voor professionals als amateurs – door masterclasses, multimedia presentaties, samenwerking met instituten,

een jaarlijkse zomercursus en trainingen binnen de groep zelf.



Stratton Bull



Joshua Rifkin

1. Gaude felix Florentia

Gaude felix Florentia,
que verum Christi
vicarium ac indubitatum Petri successorem
obtinere meruisti,
Leonem decimum,
qui ad regimen universalis ecclesie superna
dispositione vocatus in illa cathedra,
que numquam a fide recta
deviasse cognoscitur collocatus est,
non ab apostolis et hominibus,
sed immediate a Deo,
potestatem habens,
cunctos iudicans, a nemine iudicatur,
nec quisquam ei dicere valet,
Cur ita facis?

Tenor: Gaude felix Florentia.

Cuius iudicio omnes reges
et principes colla subiciunt.
Alienus namque est ab ovili Christi,
qui Leonem magistrum non recognoscit

1. Gaude felix Florentia

Rejoice, happy Florence,
who have deserved
to have among you
the true vicar of Christ
and undoubted successor of Peter,
Leo X, who, summoned by ordinance
from on high
to the government of the universal church,
has been placed in that chair
which is known never
to have deviated from right faith;
holding power not from apostles and men
but directly from God,
he judges all men
and is judged by none,
nor can any man say to him,
Why do you so?

Tenor: Rejoice, happy Florence.

To whose yoke all kings
and princes bow their necks;
for he belongs not to Christ's fold
who does not recognize Leo

1. Gaude felix Florentia

Freue dich, glückliches Florenz,
das es würdig ist, den wahren
Stellvertreter Gottes und den
unzweifelhaften Nachfolger Petri
zu empfangen:
Leo X., der durch göttlichen Beschluss
auf den Thron der universalen
Kirche berufen wurde,
ist - bekanntermaßen - niemals
vom wahren Glauben abgekommen.
Nicht von Aposteln und Menschen,
sondern direkt von Gott hat er seine
Macht erhalten
als Wächter und Richter,
über den niemand richten darf;
und keiner darf ihm sagen:
Warum tust du das?

Tenor : Freue dich, glückliches Florenz.

Alle Könige und Prinzen unterwerfen
sich seinem Urteil.
Denn der gehört nicht zur Herde Christi,
der Leo nicht als seinen Meister

1. Gaude felix Florentia

Réjouis-toi, heureuse Florence,
toi qui as mérité d'accueillir
dans tes rangs le digne représentant
du Christ
et l'incontesté successeur de Pierre :
Léon X, appelé par les voies célestes
à diriger l'Église universelle
et placé sur ce trône
car jamais – comme on le sait –
il n'a dévié de la vraie foi.
Ce pouvoir, il l'a reçu non pas des
apôtres ou des
hommes, mais directement de Dieu,
et en tant que gardien et juge,
personne ne le jugera ;
et personne ne lui dira :
pourquoi agis-tu de la sorte ?

Tenor : Réjouis-toi, heureuse Florence.

Rois et princes se plient
à son jugement.
Car celui qui ne reconnaît pas
en Léon son maître

1. Gaude felix Florentia

Verheug je, gelukkig Firenze,
jij die terecht Christus' plaatsvervanger
en onbetwiste opvolger van Petrus
in je rangen handhaaft:
Leo X die tot de leiding van de
universele Kerk bij hemelse regeling
is opgeroepen en op deze stoel
is geplaatst,
omdat hij – zoals bekend –
nooit van het ware geloof is afgeweken.
Niet van de apostelen of van mensen,
maar rechtstreeks van God heeft hij
de macht ontvangen, als bewaker en
rechtspreker door
niemand beoordeeld:
en niemand hoeft hem te zeggen:
waarom handel je aldus?

Tenor: Verheug je, gelukkig Firenze.

Aan wiens oordeel alle koningen
en machthebbers zich onderwerpen.
Want hij die Leo niet erkent
als voorganger en herder, past niet bij

et pastorem,
cuius dignitas omnem potestatem
regalem excedit quantum
lux tenebras.

Gubernaturus enim illam piscatoris navim,
in toto orbe, non in spiritualibus tantum
sed et temporalibus
jurisdictionem assumpsit.

Salve pater sanctissime, potentissime,
pater mitissime.
Tu es ille Dei vicarius, ille fidei magister,
illud luminare maius, inter mortales potestate
supremus, tu mundi dominus.
Sicut in cardine hostium regitur,
ita tua providentia et autoritate
omnes sancte fidei ecclesie,
domino disponente, regentur.
Ergo clamemus in celum: Bone Jesu,
Leonem gubernas, hunc sanctifica,
hunc conserva.
Exaltent vocem
presens familia dicens,

as master and shepherd,
whose dignity as much exceeds
all royal power
as light exceeds darkness.
For it was to steer that great ship
of the Fisherman in the whole world,
not only in spiritual matters but also
in temporal matters
that he took on his jurisdiction.

Hail, father most holy, most mighty,
father most mild;
you are that vicar of God,
that teacher of faith,
that greater luminary,
supreme among mortals in power,
you are the lord of the world.
As the door is ruled by a hinge,
so by your foresight and authority shall
all the churches of the holy faith
be ruled, God so ordaining.
Therefore let us cry to heaven:
Good Jesus, govern Leo, sanctify him,
preserve him.

und Hirten anerkennt:
Er steht über jeder königlichen Macht,
so wie das Licht über
der Dunkelheit steht.
Denn er wird jenes Fischerboot
lenken, und er spricht Recht in
der ganzen Welt, nicht nur
in geistlichen, sondern auch in
weltlichen Dingen.

Sei gegrüßt, heiligster und
mächtigster Vater, mildester Vater.
Du bist der Stellvertreter Gottes,
der Lehrer des Glaubens, das
große Licht:
Du bist der Herr der Welt.
So, wie die Tür vom Scharnier gelenkt
wird, so werden alle heiligen Kirchen
von deiner Vorsehung und Autorität
gelenkt. Sie werden regiert vom Herrn,
der sie leitet.
Lasst uns deshalb den Himmel anrufen:
Guter Jesus, führe Leo,
heilige ihn, bewahre ihn.

et son berger n'a pas sa place
dans le troupeau du Christ :
sa dignité outrepassée
tous les pouvoirs souverains,
telle la lumière dissipe l'obscurité.
À la barre du bateau du pêcheur précité,
de par le monde il exerce la justice
tant pour les matières spirituelles
que temporelles.

Je te salue, père tout-puissant,
saint d'entre les saints, père le
plus doux.
Tu es l'illustre représentant de Dieu,
le guide de la foi, la grande lumière :
tu es le maître du monde.
Telle une porte tournant sur sa charnière,
toutes les saintes églises sont guidées
dans la foi par ta providence et ton
autorité. Elles sont gouvernées
par le Seigneur qui dispose.
C'est pourquoi nous invoquons les
cieux : Bon Jésus, guide Léon,
sanctifie-le et protège-le.

de schapenstal van Christus:
zijn indrukwekkendheid doet elke
vorstelijke macht teniet, zoals ook het
licht de duisternis verdrijft.
Wereldwijd aan het roer van
bovenvermeld schip van de visser, heeft
hij niet alleen voor geestelijke
maar ook voor tijdelijke materies
de rechtspraak op zich genomen.

Gegroet allerheiligste, machtigste
vader, allerzachtste vader.
Jij bent de beroemde plaats-
vervanger van God, de voorganger
in het geloof, het grote licht: jij bent
de heer der wereld.
Zoals een deur geleid wordt door
zijn scharnier, zo worden ook alle
heilige kerken in geloof geleid door je
voorzienigheid en je gezag. Ze worden
bestuurd door de Heer die beschikt.
Laten we daarom de hemel aanroepen:
Goede Jezus, geef leiding aan Leo,
heilig hem en houd hem ongeschonden.

Vivat Leo decimus, vivat,
regnet feliciter multis annis.

Let his household here present
lift up its voice, saying:
Long live Leo X,
long may he live,
may he reign happily for many years.

Tenor: Salve pater sanctissime.

2. Virgo gloriosa Christi, Margareta

Virgo gloriosa Christi,
Margareta, preciosa virtute,
supernorum clara,
audi preces nostras coram te fusas,
fac nos iungi aeternali
choro precibus ergo tuis.
Adesto calamitatibus nostris,
quibus undique premimur.
Amen.

2. Virgo gloriosa Christi, Margareta

Glorious virgin of Christ,
Margaret, precious in virtue,
renowned of those on high,
hear our prayers spread out before you,
let us then be joined by your prayers
with the eternal choir.
stand by us in our adversities,
which weigh down on us on all sides.
Amen.

3. Saluto te, sancta Virgo Maria

Saluto te, sancta Virgo Maria,
Domina celorum et regina,
ea salutatione qua te salutavit
Gabriel angelus dicens:
Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,

3. Saluto te, sancta Virgo Maria

I greet you, holy Virgin Mary,
mistress of heaven and queen,
by that greeting with which
the angel Gabriel greeted you, saying:
Hail Mary, full of grace,
the Lord is with you;

Lasst sie die Stimmen erheben und die
anwesende Hausgemeinschaft sagen:
Es lebe Leo, sagen wir,
er lebe und regiere glücklich
für viele Jahre.

Tenor: Sei gegrüßt, heiligster Vater.

2. Virgo gloriosa Christi, Margareta

Glorreiche Jungfrau Christi, Margareta,
kostbar durch deine Tugend, berühmt
unter den Oberen, höre unsere Gebete,
die wir dir darbringen, lass uns dann mit
unseren Gebeten an dich in den ewigen
Chor einstimmen.
Steh uns bei in unserer Not, die uns von
allen Seiten niederdrückt.
Amen.

3. Saluto te, sancta Virgo Maria

Ich grüße dich, heilige Jungfrau Maria,
Herrin des Himmels und Königin, mit
dem Gruß, den dir der Engel Gabriel
darbot, und sage: "Gegrüßet seist
Du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist
mit dir. Du bist gebenedeit unter den

Qu'ils élèvent la voix, comme une
famille ici présente, pour dire :
Vive Léon, chantons-nous en chœur,
puisse-t-il vivre et régner heureux
pendant de longues années.

Tenor: Je te salue, très saint Père.

2. Virgo gloriosa Christi, Margareta

Ô Marguerite, illustre vierge du
Christ, chérie pour ta vertu, brillant
parmi les très-hauts, entends les
prières que nous t'adressons ;
par tes prières, aide-nous
à rejoindre le chœur éternel.
Sois à nos côtés dans l'adversité
qui nous assaillit de toutes parts.
Amen.

3. Saluto te, sancta Virgo Maria

Je vous salue, sainte Vierge Marie,
Maîtresse et Reine des cieux,
avec les mots
de l'ange Gabriel :
« Je vous salue, Marie, pleine de grâce,
le Seigneur est avec vous,

Dat ze de stem verheffen, als familie
hier aanwezig met de woorden:
Leve Leo, zingen we in koor,
dat hij mag leven en gedurende vele
jaren voorspoedig mag regeren.

Tenor: Gegroet, heiligste Vader.

2. Virgo gloriosa Christi, Margareta

Margareta, roemrijke maagd van
Christus, geliefd door je deugd,
uitblinkend onder de allerhoogsten,
hoor onze aanzienlijke beden tot jou,
maak dat wij opgaan in het eeuwige
koor samen met jouw smeekbeden. Sta
ons bij in onze tegenslagen waardoor
wij van alle kanten belaagd worden.
Amen.

3. Saluto te, sancta Virgo Maria

Ik groet u, Heilige Maagd Maria,
Meesteres van de hemel en Koningin,
met de groet waarmee de engel Gabriël
u groette, zeggend: "Wees gegroet,
Maria, vol van genade, de Heer is met
u, gezegend zijt gij boven alle vrouwen,

benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui.

Rogo te ergo
per illud gaudium quod habuisti
in illa hora qua concepisti
Dominum nostrum Jesum Christum,
ut letifices cor meum
in hora defunctionis mee, et subvenias mihi
tam in corpore quam in anima,
et non dimittas me perdi
propter nimia peccata mea,
sed subvenias mihi
in omnibus necessitatibus meis.
Amen.

4. Videns dominus civitatem desolatam

Videns dominus civitatem desolatam
turbato corde,
flevit amara dicens:
O bone Jesu, avertatur
obsecro furor tuus a populo tuo,
et dic angelo percutienti:
Cesset iam manus tua,
ne pereant sperantes in te in eternum.

blessed are you among women,
and blessed the fruit of your womb.

Therefore I entreat you,
by that joy that you had
in that hour when you conceived
our lord Jesus Christ,
to gladden my heart
in the hour of my death
and succour me both in body and in soul,
and not to abandon me to ruin
because of my too great sins,
but support me
in all my needs.
Amen.

4. Videns dominus civitatem desolatam

The ruler saw the desolate city
with troubled heart,
and he wept bitterly, saying:
O good Jesus, I beseech you,
turn your anger from your people
and tell the striking angel,
Stay now your hand
lest those who hope in you
perish in eternity.

Frauen, und gebenedeit ist die Frucht
deines Leibes.“

Deshalb bitte ich dich,
um der Freude willen,
die du im Moment der Empfängnis
des Herren Jesus Christus empfunden
hast, dass du mein Herz in der Stunde
meines Todes mit Freude erfüllst,
dass du mir mit Körper und Seele
beistehst und dass du mich nicht dem
Verderben überlässt wegen meiner
zu großen Sünden, sondern mir in all
meinen Nöten beistehst.
Amen.

4. Videns dominus civitatem desolatam

Als der Herrscher die verlassene Stadt
sah, war sein Herz bestürzt, und er
weinte bitterlich und sagte:
“Oh gütiger Jesus, ich flehe dich an,
wende deinen Zorn von deinem Volk ab
und sprich zu dem Verderben
bringenden Engel: Lasse nun deine
Hand ab, sonst werden die, die an dich
glauben, in Ewigkeit verloren sein.“

vous êtes bénie entre les femmes,
et le fruit de vos entrailles est béni. »

Je vous prie alors,
par la joie que vous avez connue
lors de la conception
du Seigneur Jésus-Christ,
de réjouir mon cœur
à l'heure de ma mort,
de secourir mon corps comme mon âme,
de ne pas m'abandonner
à cause de mes nombreux péchés,
mais de venir à mon aide
dans toutes mes peines.
Amen.

4. Videns dominus civitatem desolatam

Lorsque le maître vit la ville désolée,
son cœur se serra
et il pleura amèrement, disant :
« Ô, bon Jésus, je t'implore,
détourne ta colère de ton peuple
et dis à l'ange exterminateur :
retire à présent ta main,
de crainte que ceux qui croient en toi
périssent pour l'éternité. »

en gezegend is de vrucht van uw
shoot.“

Ik vraag u daarom,
bij de vreugde die gij kende
in het uur waarop gij
de Heer Jezus Christus ontving,
om mijn hart vreugde te schenken
in het uur van mijn dood,
en om mij bij te staan, in lichaam
en in geest, en mij niet ten onder te
laten gaan omwille van mijn al te
grote zonden, maar mij bij te staan
in al mijn noden.
Amen.

4. Videns dominus civitatem desolatam

Toen de heerser de desolate stad zag,
was zijn hart bezwaard
en weende hij bitter, zeggende:
“O, goede Jezus, ik smEEK U,
wend uw woede af van uw volk
en zeg de wraakengel,
laat nu uw hand rusten,
opdat zij die in U geloven
niet in aller eeuwigheid zullen vergaan.”

5. Nesciens mater virgo virum

Nesciens mater
virgo virum peperit
sine dolore salvatorem saeculorum,
ipsum regem angelorum.
Sola virgo lactabat ubere
de caelo pleno.

6. Per lignum salvi

Per lignum salvi facti sumus,
et per sanctam crucem liberati sumus:
fructus arboris seduxit nos,
filius Dei redemit nos.
Alleluia.

7. Exalta regina Gallie

Exalta regina Gallie,
jubila mater Ambasiae.
Nam Franciscus tuus inclitus
clara victor ducit encenia.
Frangit hostes
et fugat agmina.
Nulla regem turbant discrimina.
Et fulgens candore niveo

5. Nesciens mater virgo virum

Not knowing a man,
the virgin mother brought forth
without pain
the saviour of the centuries,
the king of the angels.
The only virgin gave milk,
her breasts full by grace of heaven.

6. Per lignum salvi

By the tree we were saved,
and by the holy cross we were set free:
the fruit of the tree seduced us,
and the son of God has redeemed us.
Alleluia.

7. Exalta regina Gallie

Exalt, Queen of France!
Jubilate, mother of Amboise!
For your glorious Francis leads
as victor the triumphal procession.
He shatters the enemy
and puts the troops to flight.
No hazards trouble the king;
resplendent with shining radiance

5. Nesciens mater virgo virum

Ohne einen Mann zu kennen,
gebar die jungfräuliche Mutter
ohne Schmerzen den Retter der Welt,
den König der Engel,
und die einzige Jungfrau gab ihm
Milch aus Brüsten, die vom Himmel
gefüllt waren.

6. Per lignum salvi

Durch das Holz sind wir erlöst worden,
und durch das heilige Kreuz
sind wir befreit:
Die Frucht des Baumes hat uns verführt,
der Sohn Gottes hat uns erlöst.
Halleluja.

7. Exalta regina Gallie

Erhebe dich, Königin von Frankreich,
jubiliere, Mutter von Amboise,
denn dein ruhmreicher Franciscus führt
als Gewinner den Triumphzug an,
er vernichtet den Feind
und schlägt seine Heere in die Flucht.
Keine Gefahren können dem König
etwas anhaben, und in strahlendem,

5. Nesciens mater virgo virum

Sans connaître un homme,
la vierge-mère engendra
sans douleur
le Sauveur des siècles ;
à ce roi des anges,
seule la vierge donna le sein,
des seins remplis de la grâce des cieux.

6. Per lignum salvi

Par le bois nous avons été sauvés,
et par la sainte croix nous avons
été libérés :
le fruit de l'arbre nous a séduits,
le fils de Dieu nous a délivrés.
Alléluia.

7. Exalta regina Gallie

Réjouis-toi, reine de Gaule,
exulte, mère d'Amboise !
Car l'illustre François mène en vainqueur
la triomphale procession,
il écrase l'ennemi
et fait fuir l'armée.
Aucune crise ne déroute le roi.
Resplendissant dans un halo lumineux,

5. Nesciens mater virgo virum

Zonder een man te bekennen
bracht de moeder en maagd
de Heiland der eeuwen voort,
zonder pijn;
deze koning der engelen zoogde zij,
de maagd alleen,
haar borsten gevuld door de hemel.

6. Per lignum salvi

Door het hout zijn wij gered,
en door het heilig kruis zijn wij bevrijd:
de vrucht van de boom
heeft ons verleid,
de zoon Gods heeft ons verlost.
Halleluja.

7. Exalta regina Gallie

Verheug je, koningin van Gallië,
juich, moeder van Amboise
want je beroemde Franciscus leidt
als overwinnaar de schitterende
optocht, hij verplettert de vijand
en doet het leger op de vlucht slaan.
Geen enkele crisis brengt de koning van
zijn stuk. Stralend in een sneeuw witte

primus cuncta subit pericula.

8. Nymphes des bois (La deploration de Johannes Okeghem)

Nymphes des bois, deesses de fontaines,
Chantres experts de toutes nations,
Changez vos voix tant claires et hautes
En cris trenchans et lamentations.
Car Atropos, tres terrible satrappe,
A vostre Ochghem atrappé en sa trappe,
Vray tresorier de musique et chief d'oeuvre,
Doct, elegant de corps et non point trappe,
Grant dommaige est que la terre le couvre.

Tenor: Requiem eternam dona eis Domine
et lux perpetua luceat eis.

Acoutez vous d'habits de deuil,
Josquin, Piersson, Brumel, Compere,
Et pleurez grosses larmes d'oeil,
Perdu avez vostre bon pere.

he is the first to face all dangers.

8. Nymphes des bois (La deploration de Johannes Okeghem)

Nymphes of the woods,
goddesses of the fountains,
Skilled singers of all nations,
Change your voices,
so clear and proud,
To sharp cries and lamentations.
For Death, most terrible satrap,
Has trapped your Ockeghem in his trap:
True treasurer of music and masterwork,
Learned, elegant of body, and not stout;
A great pity that earth covers him.

Tenor: Grant them eternal rest, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.

Dress yourselves in clothes of mourning,
Josquin, Piersson, Brumel, Compere;
And weep great tears from your eyes:
You have lost your good father.

weißem Glanz ist er der erste, der jeder
Gefahr entgegentritt.

8. Nymphes des bois (La deploration de Johannes Okeghem)

Nymphen der Wälder,
Göttinnen der Quellen,
Begabte Sänger aller Nationen,
Ändert eure klaren, stolzen Stimmen
In schrille Schreie und Klagen.
Denn Atropos, die schreckliche Satrapin
Hat Euren Ockeghem in ihre Falle
gelockt, Den wahren Hüter der Musik
und Meister, Gelehrt, von schönem
Körper und nicht korpulent.
Es ist ein großer Jammer,
dass ihn die Erde bedeckt.

Tenor: Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Kleidet euch in Trauerkleidung,
Josquin, Piersson, Brumel, Compère,
Und weint dicke Tränen aus euren Augen,
Denn ihr habt euren guten Vater verloren

il est le premier à braver tous
les dangers.

8. Nymphes des bois (La deploration de Johannes Okeghem)

Gij, bosnimen en bronnimen
meesterzangers aller landen,
maakt uw hoge en heldere stemmen tot
schrille schreeuwen en jammerklachten,
Want Atropos, de schrikwekkende
satraap, heeft uw Ockeghem
gevangen in zijn val, de ware
schatbewaarder der muziek,
Geleerd, elegant van postuur
en niet gezet
Wat een slag,
dat aarde hem nu dekt.

Tenor: Donne-leur le repos éternel,
Seigneur, et que la lumière éternelle
les illumine.

Hult u in u rouwgewaden,
Josquin, Piersson, Brumel, Compère,
en laat uw tranen stromen:
Verloren hebt gij uw lieve vader.

schittering is hij de eerste om alle
gevaar te trotseren.

8. Nymphes des bois (La deploration de Johannes Okeghem)

Gij, bosnimen en bronnimen
meesterzangers aller landen,
maakt uw hoge en heldere stemmen tot
schrille schreeuwen en jammerklachten,
Want Atropos, de schrikwekkende
satraap, heeft uw Ockeghem
gevangen in zijn val, de ware
schatbewaarder der muziek,
Geleerd, elegant van postuur
en niet gezet
Wat een slag,
dat aarde hem nu dekt.

Tenor: Geef hen de eeuwige rust, Heer,
en moge eeuwig licht over hen schijnen.

Hult u in u rouwgewaden,
Josquin, Piersson, Brumel, Compère,
en laat uw tranen stromen:
Verloren hebt gij uw lieve vader.

Requiescant in pace.
Amen.

9. Miserere mei, Deus

Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.
Miserere mei, Deus.

Et secundum multitudinem miserationum tuarum
dele iniquitatem meam.

Miserere mei, Deus.

Amplius lava me ab iniquitate mea
et a peccato meo munda me.

Miserere mei, Deus.

Quoniam iniquitatem meam ego cognosco,
et peccatum meum contra me est semper.

Miserere mei, Deus.

Tibi soli peccavi
et malum coram te feci,
ut justificeris in sermonibus tuis
et vincas cum judicaris.

Miserere mei, Deus.

Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum,
et in peccatis concepit me mater mea.

Miserere mei, Deus.

Ecce enim veritatem dilexisti,
incerta et occulta sapientie tue

May they rest in peace.
Amen.

9. Miserere mei, Deus

Have mercy on me, O God,
according to your great mercy.
Have mercy on me, O God.

And according to the multitude of your
tender mercies, blot out my iniquity.

Have mercy on me, O God
Wash me yet more from my iniquity,
and cleanse me from my sin.

Have mercy on me, O God.

For I know my iniquity,
and my sin is always before me.

Have mercy on me, O God.

To you only have I sinned,
and have done evil before you:
that you may be justified in your words,
and may overcome when you are
judged.

Have mercy on me, O God.

For behold, I was conceived in
iniquities, and in sins did my
mother conceive me.

Have mercy on me, O God.

Er ruhe in Frieden.
Amen.

9. Miserere mei, Deus

Gott, sei mir gnädig
nach deiner großen Huld.
Gott, sei mir gnädig.

Und tilge meine Frevel nach
deinem reichen Erbarmen.

Gott, sei mir gnädig.
Wasch mein Unrecht von mir ab:
und mach mich rein von meiner Sünde.

Gott, sei mir gnädig.

Denn ich erkenne mein Unrecht:
und meine Sünde ist immer gegen mich.

Gott, sei mir gnädig.
Gegen dich allein habe ich gesündigt,
und Schlechtes habe ich vor dir getan:

so dass du mit deinem Urteil
Recht behältst und siegreich bist,
wenn über dich gerichtet wird.

Gott, sei mir gnädig.

Denn ich bin in Unrecht geboren:
in Sünde hat mich meine Mutter
empfangen.

Gott, sei mir gnädig.

Qu'ils reposent en paix.
Amen.

9. Miserere mei, Deus

Aie pitié de moi dans ta bonté, ô Dieu,
selon ta grande miséricorde.
Aie pitié de moi, ô Dieu !

En ta grande tendresse,
efface mon péché.

Aie pitié de moi, ô Dieu !
Lave-moi complètement de mon iniquité :
et purifie-moi de mon péché.

Aie pitié de moi, ô Dieu !

Car je reconnais mes transgressions : et
mon péché est constamment devant moi.

Aie pitié de moi, ô Dieu !
J'ai péché contre toi seul,
et j'ai fait ce qui est mal à tes yeux :

en sorte que tu seras juste dans
ta sentence,
sans reproche dans ton jugement.

Aie pitié de moi, ô Dieu !

Voici, je suis né dans l'iniquité :
et ma mère m'a conçu dans
le péché.

Aie pitié de moi, ô Dieu !

Zij rusten in vrede.
Amen

9. Miserere mei, Deus

Heb erbarmen met mij, Heer,
volgens Uw groot medelijden.
Heb erbarmen met mij, Heer.

En door uw grenzeloze barmhartigheid,
wis uit mijn zonde

Heb erbarmen met mij, Heer.

Zuiver mij helemaal van mijn onrecht:
en reinig mij van mijn zonde.

Heb erbarmen met mij, Heer.

Want ik erken dat ik onrecht heb begaan:
en mijn zonde klaagt mij aan.

Heb erbarmen met mij, Heer.

Alleen tegenover U heb ik gezondigd
en voor Uw aanschijn heb ik kwaad
gedaan:

dus is Uw vonnis gerechtvaardigd
en treft het de juiste beslissing.

Heb erbarmen met mij, Heer.

Voorwaar, in ongerechtigheid ben ik
verwekt: en in zonde heeft mijn moeder
mij ontvangen.

Heb erbarmen met mij, Heer.

manifestasti mihi.
Miserere mei, Deus.
Asperges me, Domine, hysopo,
et mundabor; lavabis me,
et super nivem dealbabor.
Miserere mei, Deus.

Audi auditui meo dabis
gaudium et letitiam,
et exultabunt ossa humiliata.
Miserere mei, Deus.
Averte faciem tuam a peccatis meis
et omnes iniquitates meas dele.
Miserere mei, Deus.
Cor mundum crea in me, Deus,
et spiritum rectum innova in visceribus meis.
Miserere mei, Deus.
Ne projicias me a facie tua
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.
Miserere mei, Deus.
Redde mihi letitiam salutaris tui
et spiritu principali confirma me.

For behold you have loved truth:
the uncertain and hidden things of
your wisdom
you have made manifest to me.
Have mercy on me, O God.
You shall sprinkle me with hyssop,
O Lord, and I
shall be cleansed: you shall wash me,
and I shall be made whiter than snow.
Have mercy on me, O God.

Hear! To my hearing you shall give joy
and gladness, and the bones that have
been humbled shall rejoice.
Have mercy on me, O God.
Turn away your face from my sins,
and blot out all my iniquities.
Have mercy on me, O God.
Create a clean heart in me,
O God, and renew a right spirit
within my bowels.
Have mercy on me, O God.
Do not cast me away from your face,
and take not your holy spirit from me.
Have mercy on me, O God.
Restore unto me

Siehe, du liebst die Wahrheit:
du hast mir die unsicheren und
verborgenen Teile
deiner Weisheit offenbart.
Gott, sei mir gnädig.
Entsündige mich mit Ysop,
dann werde ich rein:
wasche mich,
dann werde ich weißer als Schnee.
Gott, sei mir gnädig.

Du wirst mich Freude und Wonne
hören lassen: und jubeln werden
die gedemütigten Glieder.
Gott, sei mir gnädig.
Verbirg dein Gesicht vor meinen Sünden:
und tilge all mein Unrecht.
Gott, sei mir gnädig.
Erschaffe mir, Gott, ein reines Herz:
und erneure den rechten Geist in
meinem Inneren.
Gott, sei mir gnädig. Verwirf mich
nicht von deinem Angesicht: und nimm
deinen heiligen Geist nicht von mir.
Gott, sei mir gnädig.
Mach mich wieder froh mit deinem Heil:

Mais tu veux que la vérité soit au
fond du coeur:
tu m'enseignes la sagesse
au plus profond de moi-même.
Aie pitié de moi, ô Dieu !
Tu me purifieras avec l'hysope,
et je serai pur : tu me laveras
et je serai plus blanc que la neige.
Aie pitié de moi, ô Dieu !

Tu m'annonceras
l'allégresse et la joie :
et les os que tu as brisés se réjouiront.
Aie pitié de moi, ô Dieu !
Détourne ton regard de mes péchés :
efface toutes mes iniquités.
Aie pitié de moi, ô Dieu !
O Dieu! crée en moi un coeur pur :
renouvelle en moi un esprit
bien disposé.
Aie pitié de moi, ô Dieu !
Ne me rejette pas loin de ta face :
ne me retire pas ton esprit saint.
Aie pitié de moi, ô Dieu !
Rends-moi la joie de ton salut :

Gij daarentegen hebt steeds de
waarheid bemind:
Gij hebt mij geopenbaard wat in de
diepte van Uw wijsheid verborgen ligt.
Heb erbarmen met mij, Heer.
Gij zult mij besprenkelen met hysop
en ik zal gereinigd worden:
Gij zult mij wassen
en ik zal witter zijn dan sneeuw.
Heb erbarmen met mij, Heer.

Aan mijn luisterend oor schenkt
Gij vreugde en blijdschap: en mijn
vernederd gebeente zal opspringen.
Heb erbarmen met mij, Heer.
Wend Uw aangezicht af van mijn zonden:
en al mijn ongerechtigheden, wis ze uit.
Heb erbarmen met mij, Heer.
Doe in mij een zuiver hart ontstaan,
Heer, en herstel de oprechte geest
in mijn binnenste.
Heb erbarmen met mij, Heer.
Verban mij niet uit Uw aanschijn:
houd Uw Heilige Geest niet van mij weg.
Heb erbarmen met mij, Heer.
Schenk mij de vreugde van Uw heil:

Miserere mei, Deus.
 Docebo iniquos vias tuas,
 et impii ad te
 convertentur.
 Miserere mei, Deus.
 Libera me de sanguinibus, Deus,
 Deus salutis mee,
 et exultabit lingua mea iustitiam tuam.
 Miserere mei, Deus.

Domine, labia mea aperies,
 et os meum annuntiabit laudem tuam.
 Miserere mei, Deus.
 Quoniam si voluisses sacrificium,
 dedissem utique:
 holocaustis non delectaberis.
 Miserere mei, Deus.
 Sacrificium Deo spiritus contribulatus:
 cor contritum et humiliatum,
 Deus, non despicies.
 Miserere mei, Deus.
 Benigne fac, Domine,
 in bona voluntate tua Sion,
 ut edificentur muri Jerusalem.

the joy of your salvation,
 and strengthen me with a perfect spirit.
 Have mercy on me, O God.
 I will teach the unjust your ways,
 and the wicked
 shall be converted to you.
 Have mercy on me, O God.
 Deliver me from blood, O God,
 God of my salvation;
 and my tongue shall extol your justice.
 Have mercy on me, O God.

Lord, you will open my lips,
 and my mouth
 shall declare your praise.
 Have mercy on me, O God.
 For if you had desired sacrifice,
 I would indeed have given it:
 you will not take pleasure
 in burnt offerings.
 Have mercy on me, O God.
 A sacrifice to God
 is an afflicted spirit:
 a contrite and humbled heart,
 O God, you will not despise.
 Have mercy on me, O God.

und stärke mich mit einem
 fürstlichen Geist.
 Gott, sei mir gnädig.
 Dann lehre ich Abtrünnige
 deine Wege: und die Sünder
 kehren um zu dir.
 Gott, sei mir gnädig.
 Befrei mich vom Blut, Herr,
 du Gott meines Heiles: dann wird meine
 Zunge jubeln über deine Gerechtigkeit.
 Gott, sei mir gnädig.

Herr, du wirst mir die Lippen öffnen:
 und mein Mund
 wird deinen Ruhm verkünden.
 Gott, sei mir gnädig.
 Denn hättest du ein Opfer gewollt,
 ich hätte es dir gewiss gegeben:
 an Brandopfern
 hast du kein Gefallen.
 Gott, sei mir gnädig.
 Ein Opfer für Gott
 ist ein zerknirschter Geist: ein
 zerbrochenes und gedemütigtes Herz
 wirst du, Gott, nicht verschmähen.
 Gott, sei mir gnädig.

et qu'un esprit de bonne volonté me
 soutienne!
 Aie pitié de moi, ô Dieu !
 J'enseignerai tes voies
 à ceux qui les transgressent :
 et les pécheurs reviendront à toi.
 Aie pitié de moi, ô Dieu !
 Délivre-moi du sang versé, ô Dieu,
 Dieu de mon salut :
 et ma langue célébrera ta miséricorde.
 Aie pitié de moi, ô Dieu !

Seigneur ! Tu ouvreras mes lèvres :
 et ma bouche
 publiera ta louange.
 Aie pitié de moi, ô Dieu !
 Si tu eusses voulu des sacrifices,
 je t'en aurais offert :
 mais tu ne prends point
 plaisir aux holocaustes.
 Aie pitié de moi, ô Dieu !
 Les sacrifices qui sont agréables à Dieu,
 c'est un esprit brisé :
 O Dieu! tu ne dédaignes pas
 un coeur brisé et contrit.
 Aie pitié de moi, ô Dieu !

en bemoedig mij met de vrijmoedigheid
 van Uw geest.
 Heb erbarmen met mij, Heer.
 Aan hen die onrecht plegen zal ik
 Uw wegen leren kennen: en de
 goddelozen zullen zich tot U bekeren.
 Heb erbarmen met mij, Heer.
 Verlos me van de bloedschuld, o God,
 God van mijn heil: en mijn tong zal Uw
 rechtvaardigheid uitjubelen.
 Heb erbarmen met mij, Heer.

Heer, Gij zult mijn lippen openen:
 en mijn mond
 zal Uw roem verkondigen.
 Heb erbarmen met mij, Heer.
 Mocht Gij offers wensen,
 ik zou ze brengen:
 maar aan brandoffers
 zult Gij Uw vreugde niet hebben.
 Heb erbarmen met mij, Heer.
 Het offer aan God is
 een berouwvolle geest:
 een gebroken en deemoedig hart
 zult Gij, God, niet afwijzen.
 Heb erbarmen met mij, Heer.

Miserere mei, Deus.
Tunc acceptabis sacrificium justitie,
oblationes et holocausta;
tunc imponent super altare tuum vitulos.
Miserere mei, Deus.

Deal favorably, O Lord,
in your good will with Zion,
that the walls of Jerusalem
may be built up.
Have mercy on me, O God.
Then you shall accept
the sacrifice of justice,
oblations, and whole burnt offerings:
then shall they lay calves upon the altar.
Have mercy on me, O God.

10. Omnis pulchritudo Domini

Omnis pulchritudo domini
exaltata est super sydera:
species eius in nubibus celi,
et nomen eius in eternum permanet.
Alleluia.
Non turbetur cor vestrum:
Ego vado ad patrem,
et dum assumptus fuero a vobis,
mittam vobis, alleluia,
spiritum veritatis,
et gaudebit cor vestrum.
Alleluia.

10. Omnis pulchritudo Domini

All the beauty of the Lord
has been exalted above the stars;
his countenance
is in the clouds of heaven,
and his name endures forever.
Alleluia.
Let not your heart be troubled:
I go to the father,
and when I have been taken from you,
I will send to you, alleluia,
the spirit of truth,
and your heart shall rejoice.
Alleluia.

In deiner Huld, Herr,
tu Gutes an Zion:
auf dass die Mauern Jerusalems
aufgebaut werden.
Gott, sei mir gnädig.
Dann wirst du das Opfer der
Gerechtigkeit annehmen,
die Opfer und Brandopfer:
dann opfert man Kälber auf deinem Altar.
Gott, sei mir gnädig.

10. Omnis pulchritudo Domini

Alle Schönheit des Herrn
ist über die Sterne gepriesen:
Sein Bild
ist in den Wolken des Himmels,
und sein Name dauert für immer fort.
Halleluja.
Euer Herz erschrecke nicht:
Ich gehe zum Vater,
und wenn ich von euch genommen werde,
sende ich euch, halleluja,
den Geist der Wahrheit,
und euer Herz wird sich freuen.
Halleluja.

Répands par ta grâce
tes bienfaits sur Sion :
que les murs de Jérusalem
soient bâtis!
Aie pitié de moi, ô Dieu !
Alors tu agréeras
des sacrifices de justice,
des holocaustes
et des victimes tout entières :
alors on offrira des taureaux sur ton autel.
Aie pitié de moi, ô Dieu !

10. Omnis pulchritudo Domini

Toute la beauté du Seigneur
est exaltée par-dessus les étoiles :
Son visage
se dessine dans les nuages
et Son nom perdure dans l'éternité,
Halleluja.
Ne laissez pas le trouble gagner vos
cœurs : je m'en vais auprès du Père,
et quand j'aurai été arraché à vous,
je vous enverrai, alléluia,
l'Esprit de vérité,
et vos cœurs se réjouiront.
Alléluia.

Wees, Heer, de weldoener van Sion
volgens Uw juiste wilbeschikking:
opdat de wallen van Jeruzalem worden
heropgebouwd.
Heb erbarmen met mij, Heer.
Gij zult het offer van de
rechtvaardigheid aannemen:
gaven en brandoffers;
dan zal men kalveren
op Uw altaar plaatsen.
Heb erbarmen met mij, Heer.

10. Omnis pulchritudo Domini

Alle schoonheid van de Heer wordt
hoog boven de sterren verheerlijkt:
Zijn gelaat tekent zich af in de wolken
aan de hemel en Zijn naam duurt voort
in eeuwigheid.
Halleluja.
Laat jullie hart niet verward raken:
ik ga heen naar de Vader,
en wanneer ik van bij jullie opgenomen
zal zijn, zal ik jullie, halleluja,
mijn ware geest zenden,
en jullie hart zal zich verheugen.

Tenor: Elevatis manibus, ferebatur in celum,
et benedixit eis. Alleluia.

Ascendens Christus in altum,
captivam duxit captivitatem,
dedit dona hominibus.

Ascendit Deus in jubilatione,
et dominus in voce tube:
dedit dona hominibus.
Alleluia.

Tenor: Elevatis manibus, ferebatur in celum,
et benedixit eis. Alleluia.

11. Inviolata, integra et casta es

Inviolata, integra et casta es Maria,
Que es effecta fulgida celi porta.
O mater alma, Christi carissima,
Suscipe pia laudum preconia.

Tenor: Lifting up his hands,
he was carried up into heaven,
and blessed them. Alleluia.

Ascending on high,
Christ led captivity captive
and gave gifts to men.
God mounts his throne
amid shouts of joy;
the Lord amid trumpet blasts:
he gave gifts to men.
Alleluia.

Tenor: Lifting up his hands,
he was carried up into heaven,
and blessed them. Alleluia.

11. Inviolata, integra et casta es

Inviolata, intact,
and pure are you, Mary,
who are made
the shining gate of heaven.
O kind mother, dearest to Christ
receive, O gracious one, the voices
of praise.

Tenor: Mit erhobenen Händen
wurde er in den Himmel getragen,
und er segnete sie. Halleluja.

Christus ist in den Himmel aufgefahren,
er hat die Gefangenschaft gefangen
genommen.
Er gab den Menschen Geschenke.
Gott stieg empor unter Jubel,
der Herr beim Schall der Hörner.
Er gab den Menschen Geschenke.
Halleluja.

Tenor: Mit erhobenen Händen
wurde er in den Himmel getragen,
und er segnete sie. Halleluja.

11. Inviolata, integra et casta es

Unberührt, makellos
und rein bist du, Maria:
Du bist zum strahlenden
Himmelstor gemacht worden.
Oh hehre und liebste Mutter Christi:
Nimm unseren frommen Lobgesang
entgegen.

Tenor : Levant ses mains,
il fut emmené au ciel
et les bénit. Alléluia.

En montant au ciel,
le Christ emprisonna la captivité.
Il fit des offrandes aux hommes.
Dieu monta au ciel
sous les cris de joie ;
le Seigneur, au son des trompettes.
Il fit des offrandes aux hommes.
Alléluia.

Tenor : Levant ses mains,
il fut emmené au ciel
et les bénit. Alléluia.

11. Inviolata, integra et casta es

Vous êtes sans tache, chaste et
virginale, ô Marie. Vous êtes devenue
la porte éclatante du Ciel.
O sainte Mère du Christ,
qui nous êtes si chère,
recevez la pieuse louange de nos
chants.

Halleluja.
Tenor: Met geheven handen
werd Hij ten hemel opgenomen
en Hij zegende hen. Halleluja.

Bij het opstijgen van Christus naar de
hemel heeft hij gevangenschap tot slaaf
gemaakt. Hij heeft offers gebracht voor
de mensen. Begeleid door gejuich is
God ten hemel opgestegen, en de Heer
met trompetgeschal.
Hij heeft offers gebracht voor de mensen.
Halleluja.

Tenor: Met geheven handen
werd Hij ten hemel opgenomen
en Hij zegende hen. Halleluja.

11. Inviolata, integra et casta es

Maria, gij zijt ongeschonden,
ongerept en kuis:
gij zijt de stralende hemelpoort.
Allerdierbaarste voedende moeder
van Christus,
aanvaard onze vrome lofbetuigingen.

Nostra ut pura pectora sint et corpora,
 Que nunc flagitant
 devota corda et ora.
 Tua per precata dulcissono,
 Nobis concedas veniam per secula.

O benigna, O regina, O Maria,
 Que sola inviolata permansisti.

Let our souls and bodies be pure,
 this now our devout
 hearts and voices ask.
 Through your sweet-sounding prayers,
 vouchsafe us forgiveness forever.

O kind one, O queen, O Mary,
 Who alone remained inviolate.

Translations of nos. 2–11 adapted from *The Medici Codex of 1518: A Choirbook of Motets for Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino*, ed. Edward E. Lowinsky (Chicago, 1968); translation of no. 1 by Leofranc Holford-Strevens.

Mögen unsere Herzen und Körper
 rein sein.
 Ergebene Herzen und Münder
 flehen dich mit süßen Gebeten an:
 Gewähre uns ewige Gnade.

Oh Gütige! Oh Königin! Oh Maria!
 Du allein bist unberührt geblieben.

Übersetzungen: Wiebke Herbig

Nos cœurs et nos lèvres vous prient
 avec dévotion pour que soient purs
 nos corps et nos âmes.
 Par vos prières si douces,
 obtenez-nous le pardon pour l'éternité.

O très bonne, ô Reine, ô Marie,
 qui, seule, êtes demeurée sans tache !

Traductions: Céline Ponsard, Bernadette Brand

Mogen onze inborst en ons lichaam
 zuiver zijn.
 Vrome harten en monden vragen met
 aandrang, door zoetklinkende gebeden
 voor u: schenk ons vergeving voor altijd.

O welwillende! O koningin! O Maria!
 Gij die als enige ongeschonden zijt
 gebleven.

Vertalingen: Els de Keyser, Jan Hoffman,
 Brigitte Hermans

Deze cd werd opgenomen in AMUZ
This cd was recorded in AMUZ

www.amuz.be | info@amuz.be

AMUZ
AUGUSTINUS MUZIEKCENTRUM



© FOTO.MIA

Joshua Rifkin wishes to thank:

Leofranc Holford-Strevens for the translation of *Gaude felix Florentia*; Bonnie J. Blackburn for her interest and her sharp eyes; Camilla Cavicchi for new biographical information on Andreas de Silva and Costanzo Festa; and Anthony Cummings for pre-publication access to his forthcoming book on Leo X and music, *The Lion's Ear* (University of Michigan Press). Above all, he thanks Stratton Bull for bringing him back as a performer to music he has long loved and lived with; and to Marc Versteeg, Bert van der Wolf, and the singers of Cappella Pratensis for making the experience rewarding beyond expectation.

This recording was made possible with the support of:

Stichting Dioraphte, Prins Bernhard Cultuurfonds Noord-Brabant, Van Lanschot Stichting, J.C. van Lanschot Stichting, Consulaat-Generaal Der Nederlanden te Antwerpen, M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting, Stichting Jacques de Leeuw, Stichting Leye Fonds, Stichting Van der Linden Fonds

Stichting Leye Fonds



Prins Bernhard Cultuurfonds



This High Definition Surround Recording was Produced, Engineered and Edited by Bert van der Wolf of NorthStar Recording Services, using the 'High Quality Musical Surround Mastering' principle. The basis of this recording principle is an optimal realistic and holographic, 3 dimensional representation of the musical instruments, voices and recording venue, according to traditional concert practice. For most historic music this means a frontal representation of the musical performance, nevertheless such that width and depth of the ensemble and acoustic characteristics of the hall do resemble 'real life' as much as possible. Some compositions in history, and many contemporary works do specifically ask for placement of musical instruments and voices all over the 360 degrees sound scape however, and in such cases this is also recorded as realistic as possible within the possibilities of the 5.1 Surround Sound standard. This all requires a very innovative use of all 6 loudspeakers and the use of fully equal and full frequency range loudspeakers for all 5 discrete channels, and a complementary sub-woofer for the ultra low frequencies under 40Hz, is highly recommended to optimally benefit from the sound quality of this recording.

This recording was produced with the use of Sonodore microphones, Avalon Acoustic monitoring, Siltech Mono-Crystal cabling and dCS Converters.



ALSO AVAILABLE check www.challengerecords.com for availability

FL 72414

JACOB OBRECHT

Missa De Sancto Donatiano (Bruges 1487)

Cappella Pratensis

Executive producer: Anne de Jong

Recording location: AMUZ, Antwerp

Recording dates: 12-14 April 2010

Recording producer: Bert van der Wolf

Recording assistant: Fir Suidema

Recorded by: NorthStar Recording Services

A&R Challenge Records International: Wolfgang Reihing

Translations: Leofranc Holford-Strevens (English), Els De Keyser, Brigitte Hermans, Jan Hoffmann, Marc Versteeg (Dutch), Wiebke Herbig (German), Bernadette Brand, Céline Ponsard (French)

Booklet editing: Wolfgang Reihing, Johan van Markesteyn

Photography: Vincent Nabbe

Art direction: Marcel van den Broek, new-art.nl

www.challengerecords.com - www.cappellapratensis.nl

