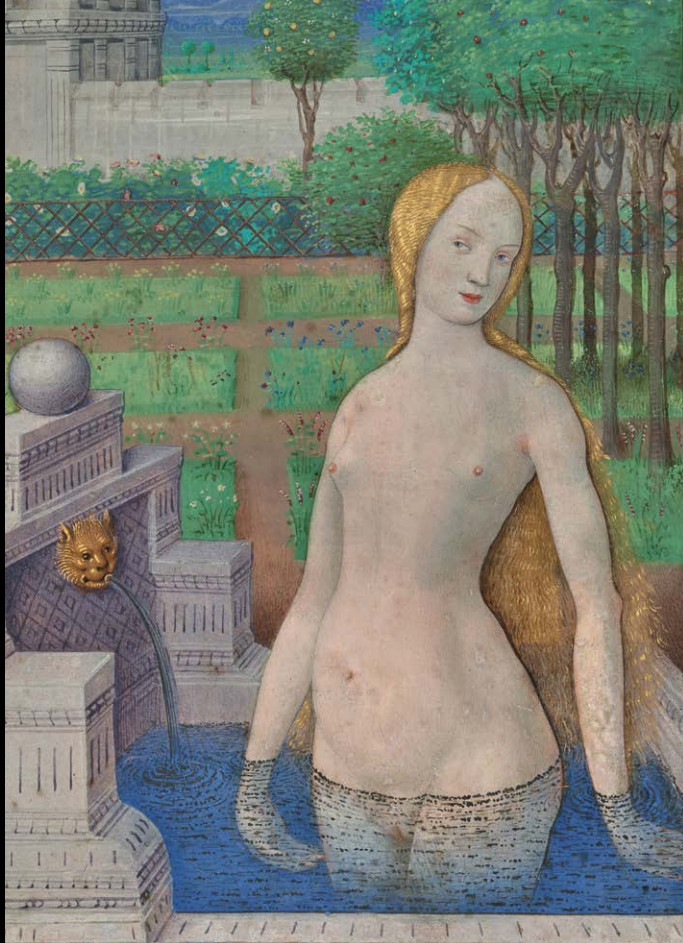


JOSQUIN

L. MOTETS & CHANSONS

MUSIQUE

EN WALLONIE
SOCIÉTÉ ROYALE



Cut Circle
Jesse Rodin direction



JOSQUIN

I. Motets & chansons

MENU

Tracklist p. 4

Français p. 8

English p. 18

Nederlands p. 28

Deutsch p. 37

JOSQUIN

I. Motets & chansons

Motets

1	<i>Ave Maria... virgo serena</i> (à 4)	4'10
2	<i>Virgo salutiferi/Ave Maria</i> (à 5)	6'11
3	<i>Ave verum corpus</i> (à 2-3)	3'48
4	<i>Miserere mei, deus</i> (à 5)	13'15
5	<i>Ut Phebi radiis/Ut re mi fa sol la</i> (à 4)	4'26
6	<i>Stabat mater/Comme femme desconfortée</i> (à 5)	6'18
7	<i>Pater noster-Ave Maria</i> (à 6)	6'35

Chansons

8	<i>Une musque de Biscaye</i> (à 4)	3'55
9	<i>Si j'ay perdu mon amy</i> (à 3)	2'10
10	<i>Parfons regretz</i> (à 5)	2'26
11	<i>Faulte d'argent</i> (à 5)	2'10
12	<i>Baisiez moy</i> (à 4)	1'20
13	<i>En l'ombre d'ung buissonet, tout au long</i> (à 3)	1'17
14	<i>Petite camusette</i> (à 6)	1'20
15	<i>Scaramella</i> (à 4)	1'00
16	<i>Nimphes, nappées/Circumdedederunt me</i> (à 6)	2'25

TT : 62'52

Cut Circle

Jesse Rodin – direction

Corrine Byrne – soprano (pl. 1, 3-5, 8, 11, 13-16)

Sonja DuToit Tengblad – soprano (pl. 2-3, 6-7, 10, 12, 14, 16)

Jonas Budris – ténor (pl. 1-2, 4-11, 13-16)

Lawrence Jones – tenor (pl. 1-4, 6-7, 10-12, 14, 16)

Bradford Gleim – vagans (pl. 2, 4-16)

Christopher Talbot – basse (pl. 1,7)

Paul Max Tipton – basse (pl. 2, 4-12, 14-16)

 www.cutcircle.org



© John Weston 2022

Légendes des illustrations

Couverture :

Jean Bourdichon, *Bethsabée au bain* [détail], 1498-1499, dans *Livre d'heures de Louis XII*, Getty Museum, Los Angeles, Ms. 79a, (2003.105), r. [© The J. Paul Getty Museum].

Notice :

1. *Ave Maria... virgo serena*, superius, Bayerische Staatsbibliothek, München, Mus.ms. 3154 (*Codex Leopold*), fol. 147v.
2. *Miserere mei, deus*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, Ms. Acq. e doni 666, fols. 103v-104r.
3. *Virgo salutiferi*, altus I, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, Città del Vaticano, Ms. Cappella Sistina 42 [I-Rvat 42], fol. 89r.
4. *En l'ombre d'ung buissonet*, KBR, Bruxelles, Ms. IV.90, fol. 9r.
5. *Scaramella*, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Ms. Banco Rari 229, fols. 180v-81r.
6. *Chapelle sud-ouest de la Cathédrale de Troyes* [© G. Garitan].
7. *Castello Estense*, Ferrara [© A. Rocco].
8. « Comment le Cuet et Desir trouverent le pont ou il se combatit », dans René d'Anjou, *Le livre du Cœur d'amour épris*, Bibliothèque nationale de France - Département des Manuscrits Français, Paris, Français 24399, fol. 19r.
9. Jean Bourdichon, « Louis XII de France agenouillé en prière », dans *Livre d'heures de Louis XII*, Getty Museum, Los Angeles, Ms. 79a, (2004.1), r. [© The J. Paul Getty Museum].
10. Jean Bourdichon, *Bethsabée au bain*, 1498-1499, dans *Livre d'heures de Louis XII*, Getty Museum, Los Angeles, Ms. 79a, (2003.105), r. [© The J. Paul Getty Museum].

Remerciements

Craig Sapp a réalisé les partitions digitales des éditions préparées par Jesse Rodin (disponibles sur josquin.stanford.edu), merci à lui. Merci aussi à Renato Baldassini, Bonnie J. Blackburn, Anne-Emmanuelle Ceulemans, Marie-Alexis Colin, Manuel Couvreur, Daphna Davidson, Lorenzo Donati, Peggy Duly, Kiki Gindler, Alfredo Grandini, Alexander Grinshpun, Leofranc Holford-Strevens, Olivia Jackson, Mathilde Kaisin, Daniel Koplitz, Fabio Lombardo, Dominique Longrée, Shira Love, Cecilia Luzzi, Joseph Malchow, Stefano Mengozzi, Jamie Reuland, Fanny Rifflet, Jennifer Rosenfeld, Jean-Pierre Smyers, Philippe Vendrix, Vera Viehöver, Emily Zazulia, l'Associazione L'Homme Armé et la Fondazione Guido d'Arezzo.

Cet album est dédié à mes étudiant.es et à Joshua Rifkin, sans mille regrets. La pandémie a retardé l'enregistrement de deux ans.

Ce disque est le premier d'une intégrale de l'œuvre de Josquin réalisée à partir des derniers développements de la recherche (cf Jesse Rodin, « The Josquin Canon at 500 », *Early Music*, 49/4 (2021), p. 473-497).

Production : Musique en Wallonie, ULiège – quai Roosevelt 1B à 4000 Liège – Belgique
<http://www.musiqueenwallonie.be> et Immersive Music Project <http://www.immmp.com>

Producteur / Producer : Jesse Lewis et Jesse Rodin

Enregistrement / Recording : mai 2022 (Futura Productions, Roslindale, MA, USA)

Prise de son / Recording Engineer : Kyle Pyke et John Weston

Montage / Editing : Jesse Lewis et Jesse Rodin

Mixage / Mixing : Jesse Lewis et Kyle Pyke

Mastering : Shauna Barravecchio

Direction artistique / Artistic Direction : Jesse Rodin

Conseiller artistique / Artistic Advisor : Bradford Gleim

Graphisme / Layout : Valérian Larose – Quidam

Réalisé avec le concours du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Service général des Arts de la scène – Service Musique) et le soutien de la Wallonie.

JOSQUIN

I. Motets & chansons

**Une nouvelle sonorité pour Josquin
(1450-1521)**

Josquin des Prés : le nom évoque une musique magnifique, brillante, même magique. Toutefois, plus de cinq siècles après que le compositeur a achevé sa dernière œuvre, nous découvrons encore comment l'écouter. Dans cet album, conçu à l'origine pour marquer le cinq-centième anniversaire du compositeur en 2021, Cut Circle s'efforce de traiter Josquin non pas comme une relique d'un passé lointain, mais comme un compositeur raffiné, sensible, ludique et extatique. Nous mettons en avant tant sa précision et sa force révolutionnaires que les réactions viscérales et émotionnelles qui surviennent à l'écoute de sa musique.

Josquin compose avec une sorte de persévérance calculée : il se concentre sur une pensée musicale pour sonder le contenu émotionnel du texte. Sa méthode consiste à répéter des motifs, de courtes idées mélodiques et rythmiques qui passent d'une voix à l'autre en d'ingénieuses combinaisons, comme un match de basket-ball rapide avec plusieurs ballons en jeu (écoutez par exemple comment


« progentibus ora » apparaît ici et là sur la pl. 2, 5:00-5:14). Il manipule également la texture, changeant la façon dont les voix sont liées les unes aux autres et le nombre de voix actives à un moment donné. Des contrastes nets entre les motifs et les textures hétérogènes ouvrent des gouffres entre les expressions intérieures de tristesse, de prière ou de douleur et les explosions extérieures d'exubérance, de colère ou de fantaisie. Notre objectif ultime est de restituer les mêmes successions de sons que lui et ses collègues musiciens ont entendues afin de susciter en nous une palette de sentiments similaires à ceux qu'ils ont pu éprouver.

Pour rendre justice aux nombreuses facettes de la composition de Josquin, Cut Circle a développé des approches historiquement informées de l'acoustique, du tempo, du rythme et d'autres paramètres. La clé pour révéler ce qui est le plus singulier dans sa musique est de s'assurer que les voix sont audibles individuellement. À cette fin, Cut Circle assemble des voix distinctives qui sont naturellement claires, puissantes et flexibles. Ensemble, nous ne visons pas le mélange mais la cohérence et la solidarité.

L'audibilité des voix dépend également de l'ensemble sonore considéré dans sa globalité. Nous avons donc recréé les environnements acoustiques intimes qui n'étaient disponibles que pour les plus chanceux des auditeurs :

De maria gratia plena Dominus tecum Virgo serena
 in Ave eius conceptio solenni plena gaudio caelestia excelsa nova replet letitia Ave eius na
 tivitatis Et lucifer lux oriens veri lumen prece mens Ave va humilis et annunciatio
 Ave vera virginis immaculata castitas eius puritas in Ave purificatio in Ave puero Ave pro

1. Ave Maria... virgo serena, superius, Bayerische Staatsbibliothek, München, Mus.ms. 3154 (Codex Leopold), fol. 147v.



le roi, la duchesse, le pape et leurs cours, ainsi que les chanteurs eux-mêmes. Il est possible que les musiciens qui interprétaient des motets se soient réunis autour d'un lutrin dans la chapelle latérale d'une cathédrale (ill. 6), où la proximité physique et les tapisseries murales absorbant le son auraient produit une immédiateté qui n'aurait été tempérée que par la réverbération plus éloignée de l'église. Pour les chansons, on peut imaginer des espaces alliant d'une grande salle à une tente au milieu d'un champ. Notre choix s'est porté ici sur une chambre à coucher de château.

Une autre clé pour dévoiler le son de Josquin est de choisir des *tempi* historiquement appropriés. Le célèbre *Ave Maria... virgo serena* (pl. 1), par exemple, a souvent été exécuté trop lentement à l'époque moderne, à l'exception d'un passage en ternaire (2:20-2:42), généralement chanté trop vite (ou, dans certains cas, trop lentement) par rapport à la musique en binaire qui l'encadre. Ces relations de *tempo* ne sont pas une question d'interprétation : elles sont claires dans les livres de chœur et les éditions imprimées à partir desquelles Josquin et ses collègues musiciens ont chanté cette pièce. Obtenir le *tempo* général approprié et la relation correcte entre le binaire et le ternaire nous rapproche de la manière dont les oreilles du quinzième siècle ont pu entendre le flux musical.

Entre les mains de Josquin, la musique circule vigoureusement, avec des lignes mélodiques indépendantes et des rythmes souvent complexes qui ne peuvent fonctionner qu'une fois parfaitement coordonnés dans le temps. En particulier parce que chaque chanteur lisait sa partie sans pouvoir voir les autres (voir ill. 3), les artistes devaient cultiver, voire savourer, la précision rythmique. Cela signifiait s'entraîner individuellement à un rythme régulier et, ensuite, s'entraîner les uns les autres. C'est ici que l'interprétation et le lien émotionnel convergent : dans le sentiment partagé de rythme et de cadence qui sous-tend la polyphonie chantée.

Parfons regretz (pl. 10), chanson qui utilise un minimum de matériaux pour suggérer une tristesse presque insupportable, nous permet d'entrer directement dans ce monde sonore. Techniquement, la pièce est une merveille, avec une imitation d'ouverture qui dissimule un canon strict entre les deux dernières voix qui entrent (0:13, 0:20). Mais c'est le voyage affectif de la chanson qui vous prendra par surprise : chute de lignes mélodiques sur « regretz » qui semblent des pleurs, mouvement de balancement sur « et lamentable joye » qui rappelle un amant tourmenté, combinaisons sonores inattendues sur « Venez a moy » et sur « Et vous hastez » qui exhortent à ressentir des sensations douloureuses, et le paysage désolé de « Affin qu'en dueil » (1:31) ; le tout, avant une dernière phrase répétée en plusieurs combinaisons de

voix, et qui constitue peut-être la lecture musicale de « larmes » la plus émouvante qui ait jamais été composée. Avec ses changements d'intensité et sa conclusion explosive, c'est de la musique qui veut faire pleurer.

Comme on peut le constater dans *Parfons regretz*, le contraste pour Josquin ne consiste pas seulement en un phénomène passager. Il prépare souvent des *climax* longtemps à l'avance, se retenant avant d'entamer une intensification propulsée par la répétition et la création de motifs. Les moments de quiétude, ou de calme relatif, qui conduisent parfois ensuite à des explosions d'énergie, sont particulièrement frappants, ainsi qu'il en est de la façon dont le *Stabat mater* se construit jusqu'aux mots « Vidit suum dulcem natum morientem desolatum » (1:44-3:00). D'autres exemples de cette manière de penser l'intensification émotionnelle au départ d'un passage plutôt calme figurent dans le *Miserere* (1:01, 2:12, 6:11, 9:27, 11:51), *Ut Phebi radiis* (1:31), *Pater noster* (2:38), *Si j'ay perdu* (1:12), *En l'ombre* (0:43) et *Nymphes, nappées* (1:07).

Cet album se limite à la musique dont nous pouvons être presque sûrs qu'elle a été composée par Josquin. L'incertitude qui, de longue date, a pesé sur l'authenticité des œuvres attribuées à Josquin a conduit à de nombreuses interprétations de merveilleuses pièces de

« Josquin » qui en fait avaient été écrites par d'autres compositeurs, une musique qui mérite d'être jouée et réinterprétée, mais pas sous son nom. Les recherches récemment publiées dans *Early Music* (« The Josquin Canon at 500 ») ont permis d'offrir ici une collection de motets et de chansons de trois à six voix qui donnent une idée de la variété de l'œuvre de Josquin et de son développement tout au long de sa carrière.

Bien que notre programme ne suive pas un ordre chronologique, la section des motets commence par la pièce la plus ancienne qui lui est attribuée (*Ave Maria*, copiée vers 1485 ; voir ill. 1) et se termine par ce qui fut probablement sa dernière œuvre : le *Pater noster* à six voix, composé en 1520, qu'il a précisé devoir être chanté dans la ville, à chaque procession. Les chansons s'intercalent entre des morceaux du début et de la fin de sa carrière. Pris dans son ensemble, ce programme présente de la musique composée ou entrée en circulation dans les années 1480 (pl. 1, 8), durant la période 1490-1503, et particulièrement en France vers 1500 (pl. 3, 5-6, 9, 12-13, 15), en 1503-1504, pendant son année à Ferrare (pl. 2, 4) et entre 1504 et 1521 à Condé-sur-l'Escaut (pl. 7, 10-11, 14, 16). Sa musique – dès qu'elle commence à apparaître dans les sources qui ont survécu –, est d'emblée celle d'un compositeur pleinement accompli. Et pourtant, ses œuvres tardives montrent un



Miserere mei deus secunda magna misericor
 diam tuam et secundum multitudinem miserationum tua
 arum delicta delinquentem meam miserere mei deus ampli
 us lava me ab iniquitate mea et peccato meo munda me quoniam iniquitatem me
 am ego cognosco et pecca



Miserere mei deus Miserere mei deus miserere mei deus
 miserere mei deus miserere
 mei deus miserere mei de
 us amplius lava me ab iniquitate mea et peccato meo munda
 me munda me miserere mei deus quoniam iniquitatem
 meam ego cognosco

iserere mei deus secundum magna mi
 sericordiam tuam Et secundum multitudinem miserationum
 tuarum dele iniquitatem meam misere
 re mei deus amplius laua me ab iniquitate mea et peccato me
 o munda me miserere mei deus

iserere mei deus miserere
 mei deus miserere mei deus amplius laua me ab
 iniquitate mea et peccato mea munda me miserere mei de
 us ego

2. *Miserere mei, deus*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, Ms. Acq. e doni 666, fols. 103v-104r.

développement continu à la fois en matière de prouesse technique et de sensibilité esthétique.

Une série de pièces permet d'apprécier la façon dont Josquin construit les points de départ de ses œuvres. L'*Ave Maria* se distingue par sa liberté : après une ouverture échafaudée sur une mélodie de plain-chant, le motet se poursuit sans plan de base, sauf pour d'incessants changements de texture, en commençant par des phrases en imitation à quatre voix (0:00, 0:11, 0:23 et 0:36) avant d'introduire une paire de duos (0:46), une homorythmie à quatre voix (0:59), une séquence ascendante à quatre voix (1:05), etc. Dans l'*Ave verum corpus*, la musique de la section d'ouverture est répétée, mais avec un contre-ténor supplémentaire qui oscille autour des voix supérieures (0:45) ; le procédé est repris dans les deux sections suivantes. Le ténor du *Miserere* ne chante qu'un mantra implorant (« Miserere mei, deus »), chaque entrée successive commençant un ton plus bas ou, dans la deuxième section, un ton plus haut que le précédent (ill. 2). Dans le *Stabat mater*, le ténor cite une des voix d'une chanson de Binchoys (mort en 1460) avec des valeurs rythmiques quatre fois plus lentes que celles des autres voix, créant une disparité marquée entre le *cantus firmus*, envahissant et lent, et les autres voix, chargées de texte. Dans deux chansons par ailleurs distinctes (pl. 9, 13), le ténor et le superius chantent tour à tour une mélodie populaire face à un contre-ténor plus

libre. Et dans *Scaramella*, le ténor chante un simple air populaire en commençant d'abord sur *do*, puis sur *fa* au milieu d'une polyphonie dense aux autres voix (ill. 5).

Les neuf autres pièces contiennent un canon entre deux voix. Josquin traite cependant différemment les relations canoniques à la fois dans la temporalité (elles entrent à distance d'un à six temps) et dans l'espace (elles commencent à distance de quarte, de quinte d'octave ou d'unisson). Dans un cas, quatre voix sont générées à partir des deux seules voix notées (pl. 12). Comme l'a remarqué Joshua Rifkin, Josquin, dans ses pièces tardives, a tendance à intégrer les passages canoniques à deux voix dans une texture imitative plus dense dissimulant à l'oreille, voire à l'œil, les deux voix qui sont entièrement identiques. Dans le *Pater noster*, par exemple, quatre voix sur six commencent par la même mélodie, ce qui empêche pratiquement de savoir que ce sont les deux voix de ténor, entrant à la quinte l'une de l'autre à 0:06 et 0:12, qui seront enchaînées l'une à l'autre pendant toute la durée de la pièce.

Les motets choisis ici sont principalement des louanges à la Vierge ou au Christ, mais les textes diffèrent considérablement. Alors que l'*Ave Maria* adresse ses louanges à une Vierge aimante, *Virgo salutariferi* caractérise Marie comme la mère du « Dieu tonnant », une idée


à laquelle Josquin répond en mettant en mouvement trois voix virtuoses (ill. 3) qui avancent de manière à peu près ininterrompue (par ex., 0:42, 3:24, 3:45, 5:21). *Ut Phebi radiis* loue le Christ et sa mère, par un texte étrange et difficile à traduire, limité par les jeux sous-jacents sur les syllabes de solmisation *ut, ut re, ut re mi*, etc. En ce qui concerne *Ave verum corpus, Pater noster* et *Stabat mater*, Josquin a été le premier ou parmi les premiers à mettre en musique des textes qui inspireront amplement les compositeurs des générations suivantes. *Miserere* se distingue parce qu'il constitue la mise en musique d'un psaume pénitentiel sans référence explicite au Nouveau Testament.

Les chansons elles aussi sont remarquablement hétérogènes, tant par leur sujet que par leur registre poétique. À l'une des extrémités du spectre, on trouve des scènes rustiques telles l'incroyable *Une musque de Biscaye*. Aucune des sources subsistantes ne donne le texte intégral, ne serait-ce que d'un seul couplet, ce qui pourrait indiquer que Josquin a conçu la pièce de manière instrumentale. Quoi qu'il en soit, dans le recueil de chansons monodiques qui préserve le poème complet, le dernier vers – qu'il n'est pas aisé de rendre en traduction – laisse à penser que la jeune fille repousse son admirateur de plus en plus pressant. La musique semble appuyer cette interprétation dans la mesure où la phrase finale (0:46) déplace le contexte tonal de façon inattendue.

Dans *Baissez moy*, plus doux et plus sobre, la jeune fille reproche à sa mère de l'avoir forcée à refuser un baiser (0:41). *En l'ombre d'ung buissonet* (ill. 4) se termine par l'ignorance feinte avec laquelle la bergère répond aux avances de Robin (« Robin, qu'entendez-vous ? »). Et dans *Petite camusette*, sur le ton de l'euphémisme, Robin et Marion partent dans les bois et « s'endorment ».

En dehors de la sphère rustique, mais toujours dans un registre aussi bas, nous trouvons *Faulte d'argent*, plainte amère à propos d'un sujet, hélas toujours d'actualité ; le dernier vers (1:14) introduit une tournure amusante, quoique misogyne pour nos oreilles modernes. *Scaramella* – probablement la seule composition italienne de Josquin – raille le va-t-en-guerre par une bordée de syllabes absurdes. De ton beaucoup plus grave, *Si j'ay perdu mon amy*, raconté du point de vue de la femme, narre l'amertume de se voir abandonnée. Sa plainte s'adresse à Dieu, à qui l'oratrice lance un « qu'en voulez vous dire » de colère, animé par une imitation très rapide (1:40).

Dans les chansons tragiques à cinq et six voix écrites à la fin de sa vie à Condé-sur-l'Escaut, Josquin atteint de nouveaux sommets dans les domaines apparemment contradictoires de la complexité contrapuntique, de la simplicité mélodique et rythmique, et de l'éloquence



musicale. *Nymphes, nappées*, qui commence par inviter les nymphes à pleurer, est égal à *Par-fons regretz* dans sa profondeur émotionnelle. Le dernier vers, « sont plus morts que malades », est accompagné d'une polyphonie dense et tourbillonnante qui souligne un sentiment de désespoir à travers un cycle répété de sonorités. Le tourbillon est suffisamment puissant, mais sur le mot « malades », l'alto interrompt deux fois le flux du contrepoint par un émouvant saut d'octave (1:46, 2:02).

Des moments déchirants comme ceux-ci ne peuvent amener qu'à se demander qui était Josquin. Considérant qu'il est sans doute le compositeur le plus important avant Bach, nous en savons très peu sur lui. Cependant, les découvertes récentes de Herbert Kellman donnent des indices intéressants, en particulier sur ses origines. Son père était un certain Gossard Lebloitte, un officier de justice corrompu, emprisonné pour avoir procédé à une arrestation en dehors de sa juridiction et qui, pour des raisons inconnues, a été condamné à une amende après qu'une femme l'a poursuivi pour avoir essayé d'épouser quelqu'un d'autre. Dès son plus jeune âge, Josquin a été envoyé vivre chez sa tante et son oncle fortunés à Condé-sur-l'Escaut, puis manifestement expédié vers une autre ville (Cambrai) pour devenir choral. A-t-il été déraciné de son lieu de naissance – peut-être la commune de Saint-Sauveur, en Hainaut – à la suite des

manigances de Gossard ? Probablement. Faute d'autres indices, il semble probable que Josquin n'ait pas eu un début de vie facile.

Une fois adulte, Josquin navigua d'un poste à l'autre, généralement embauché non comme compositeur, mais en tant que chanteur, comme il était de coutume à son époque. Quels sentiments suscitait-il chez ses collègues ? Quelle conversation entretenait-il à table ? Quelle image donnait-il lorsqu'il composait, chantait sur le livre de chœur ou interprétait son dernier motet ? Encore une fois, nous ne possédons que des indices : les prouesses techniques dans certaines de ses pièces pourraient indiquer qu'il était motivé par un esprit de compétition par rapport à ses collègues musiciens. Lorsqu'en 1503 la cour de Ferrare essaya de le recruter, il accepta de s'y rendre (ill. 7) mais à condition qu'on lui versât un salaire de 67 % supérieur à celui demandé par son contemporain Heinrich Isaac. Et puis, il y a les histoires qui ont commencé à fleurir après la mort de Josquin, alors que sa renommée était à son apogée : des histoires folles, parfois absolument invraisemblables, qui laissent à penser qu'il savait qu'il était le meilleur et ne se gênait pas pour le montrer. Ainsi de ces anecdotes qui le montrent tantôt réprimandant un autre chanteur pour avoir ornementé l'une de ses compositions, tantôt se moquant d'un musicien qui n'avait pas compris une partie de sa notation complexe. Si rien de tout cela

ne repose sur une base bien solide, il est plus difficile de rejeter l'allégation, certes également posthume, selon laquelle il conservait longtemps par-devers lui ses œuvres avant de les divulguer. Qu'il ait eu l'esprit de compétition ou non, c'était quelqu'un qui se souciait profondément des détails de ses compositions et de leurs effets sur les auditeurs.

Ces détails s'ajoutent à une musique à la créativité infinie, exploitant la répétition des motifs et la variété des textures pour créer des expériences esthétiques étonnamment rhétoriques et modernes. Les mélodies de Josquin vont de l'avant. Contre une pulsation sous-jacente stricte, les voix individuelles agissent et réagissent. Des duos chuchotant s'écrasent pour devenir de puissants *tutti*. Des voix indépendantes se réunissent soudainement pour exprimer des sentiments profonds. Sa musique peut être ciselée et musclée, mais aussi plaintive, triste ou bruyante. Elle peut vous faire sourire, soupirer, vous remettre dans votre assiette ou faire couler vos larmes. En effet, Josquin est un compositeur qui peut casser la baraque. La musique peut-elle faire plus ?

Jesse RODIN

Traduction : TransPerfect Life Sciences

JOSQUIN

I. Motets & chansons

A New Sound for Josquin (1450–1521)

Josquin des Prez: the name evokes beautiful, brilliant, even magical music—but more than five centuries since he composed his last note, we are still discovering how to hear him. In this album, originally conceived to mark the composer's quincentenary in 2021, Cut Circle strives to treat Josquin not as a sleepy relic of the distant past but as a stylish, sensitive, playful, ecstatic composer. We foreground his revolutionary precision and drive while embracing reactions to the music that are visceral and emotional.

Josquin composes through a kind of calculated perseverance: over and over he digs into a musical thought, usually in order to probe the text's emotional content. His method is to repeat motives, short melodic-plus-rhythmic ideas that are passed from voice to voice in ingenious combinations, like a fast-paced basketball game with several balls in play. (Listen for example to how "progentibus ora" is tossed back and forth at tr. 2/5:00–5:14.) He also manipulates texture, changing how the voices relate to one another and how many


voices are active at any given moment. Sharp contrasts between heterogenous motives and textures open up chasms between inward expressions of sadness, pleading, or pain and outward bursts of exuberance, anger, or silliness. Our ultimate goal is to cause roughly the same successions of sounds that he and his fellow musicians heard to elicit in us roughly the same range of feelings that he and his fellow musicians felt.

To do justice to the many facets of Josquin's composing, Cut Circle has developed historically informed approaches to acoustics, tempo, rhythm, and other parameters. The key to unlocking what is most special about his music is ensuring that the individual voices are audible. To that end the ensemble assembles distinctive voices that are naturally clear, powerful, and flexible. Together we aim not for blend but for coherence and solidarity.

The audibility of the voices depends equally on the overall sound world. We have therefore recreated the intimate acoustical environments that were available only to the luckiest of listeners: the king, the duchess, the pope, and their retinues, along with the singers themselves. Musicians performing motets might have huddled around a lectern in the side chapel of a cathedral (ill. 6), where sound-absorbing wall tapestries and physical proximity produced



3. *Virgo saluteri*, altus I, Biblioteca Apostolica
Vaticana, Roma, Città del Vaticano,
Ms. Cappella Sistina 42 [I-Rvat 42], fol. 89r.



an immediacy that was tempered only by the more distant reverberation of the larger church. For the songs one can imagine spaces ranging from a great hall to a tent in the middle of a field to our choice here: a castle bedchamber.

Still another key to unlocking Josquin's sound is choosing historically appropriate tempos. The famous *Ave Maria... virgo serena* (tr. 1), for instance, has tended to be performed too slowly in modern times, save for a passage in triple meter (2:20–2:42) that is usually sung too fast (or, in some cases, too slowly) relative to the duple-meter music that surrounds it. These tempo relationships are not a matter of interpretation: they are clear in the choirbooks and printed editions from which Josquin and his fellow musicians sang this piece. Getting the overall tempo and the relationship between duple and triple right brings us closer to how fifteenth-century ears would have heard the flow of the music.

In Josquin's hands the music flows vigorously, with independent melodic lines and often intricate rhythms that can only work when perfectly coordinated in time. Particularly because each singer read from one part without being able to see the others (see ill. 3), performers had to cultivate—revel in—rhythmic accuracy. This meant entraining to a steady beat and, in turn, entraining to one another. Here is where per-

formance practice and emotional connection meet: in the shared feeling of pulse and groove that undergirds sung polyphony.

A direct way into this sound world is *Parfons regretz* (tr. 10), a song that uses minimal materials to call forth almost unbearable sadness. Technically the piece is a marvel, with opening imitation that conceals a strict canon between the last two voices to enter (0:13, 0:20). But it is the song's affective journey that will catch you off guard: falling lines on "regretz" that seem to weep, rocking motion at "et lamentable joye" that calls to mind a lover in turmoil, sudden coordinations at "Venez a moy" and "Et vous hastez" that urge on painful feelings, and the desolate landscape of "Affin qu'en dueil" (1:31)—all this before a last phrase, repeated in several combinations of voices, that is perhaps the most moving setting of the word tears ("larmes") there has ever been. With its moment-to-moment shifts in intensity and its explosive conclusion, this is music that wants to make you cry.

As *Parfons regretz* begins to show, for Josquin contrast is not just a local phenomenon. He often prepares climaxes over long spans, pulling back before initiating an intensification propelled by repetition and patterning. Especially striking are moments of calm or relative calm that lead, sometimes considerably later,


to bursts of energy, as in the way *Stabat mater* builds up to the words "Vidit suum dulcem natum morientem desolatum" (1:44–3:00). Other text-driven examples that begin with a hush can be heard in *Miserere* (1:01, 2:12, 6:11, 9:27, 11:51), *Ut Phebi radiis* (1:31), *Pater noster* (2:38), *Si j'ay perdu* (1:12), *En l'ombre* (0:43), and *Nymphes, nappées* (1:07).

This album confines itself to music we can be confident this composer composed. Long-standing uncertainty about the canon has led to many renditions of wonderful pieces by "Josquin" that were in fact written by other composers—music that merits performing and reperforming, only not with his name attached. Research recently published in *Early Music* ("The Josquin Canon at 500") has made it possible to offer here a collection of motets and songs from three to six voices that gives a sense of the variety of Josquin's oeuvre and his development across his career.

Although the album does not proceed chronologically, the motet section begins with the first surviving piece attributed to him (*Ave Maria*, copied ca. 1485; see ill. 1) and ends with what was probably his last work: the six-voice *Pater noster*, composed in 1520, that he specified should be sung outside his house for all church processions in perpetuity. The songs, too, are bookended with pieces from early and

late in his career. Taken as a whole, the album presents music that was composed or that first entered circulation in the 1480s (tr. 1, 8); in the years 1490–1503, above all in France around 1500 (tr. 3, 5–6, 9, 12–13, 15); in his 1503–4 Ferrara year (tr. 2, 4); and in 1504–21 in Condé-sur-l'Escaut (tr. 7, 10–11, 14, 16). From the moment we first glimpse his music in the surviving sources, we find a composer who was fully realized. And yet his later works show continual development in both technical prowess and esthetic sensibility.

A coherent list of works makes it easier to appreciate the breadth of Josquin's compositional starting points. *Ave Maria* stands out for its freedom: after an opening built on chant, the motet proceeds without a ground plan save for continual shifts in texture, beginning with phrases in four-voice imitation (0:00, 0:11, 0:23, and 0:36) before introducing a pair of duets (0:46), four-voice homorhythm (0:59), a four-voice ascending sequence (1:05), and so on. In *Ave verum corpus* the music of the opening section is repeated exactly, but with an added contratenor that darts around the upper voices (0:45); this procedure is repeated in the next two sections. The tenor of the *Miserere* famously sings nothing but a pleading mantra ("Miserere mei, deus"), with each successive entrance beginning a note below—or, in the second section, above—the last (ill. 2). In *Stabat mater* the tenor quotes a song voice by Binchoys (d. 1460)



at quarter speed, creating a marked disparity between the pervasive, slow-moving cantus firmus and the other, text-heavy voices. In two otherwise dissimilar chansons (tr. 9, 13), the tenor and superius take turns singing a popular song melody against a freer contratenor. And in *Scaramella* the tenor sings a simple popular tune beginning first on *c*, then on *f* amid dense polyphony in the other voices (ill. 5).

All of the nine remaining tracks incorporate a canon between two voices, but Josquin varies how the canonic voices relate in time (they enter anywhere from one to six beats apart) and space (they begin a fourth, fifth, or octave apart, or at the unison); in one case four voices are generated from just two notated lines (tr. 12). As Joshua Rifkin has noted, in Josquin's later music he tends to embed the canonic pair in a field of imitative writing, concealing from the ear, if not the eye, the two voices that are fully identical. In *Pater noster*, for instance, four out of six voices begin with the same music, making it virtually impossible to know that it is the two tenor voices, entering a fifth apart at 0:06 and 0:12, that will be chained to one another for the duration of the piece.

The motets featured here are mostly in praise of Mary or Christ, but the texts vary widely. Whereas *Ave Maria* offers loving praise to the Virgin, *Virgo saluferi* characterizes Mary as

mother of the "thundering God," an idea to which Josquin responds by setting in motion three virtuosic voices (ill. 3) that charge almost constantly forward (e.g., 0:42, 3:24, 3:45, 5:21). *Ut Phebi radiis* lauds both Mary and Christ, with a strange and hard-to-translate text constrained by the underlying puns on the solmization syllables *ut, ut re, ut re mi*, and so on. In the cases of *Ave verum corpus*, *Pater noster*, and *Stabat mater*, Josquin was the first or among the first to set texts that later composers would turn to again and again. The *Miserere* stands alone in setting a penitential psalm without explicit reference to the New Testament.

The songs, too, are remarkably heterogeneous in subject matter and poetic register. At one end of the spectrum we find rustic scenes, such as the eyebrow-raising *Une musique de Biscaye*. None of the surviving sources includes the full text of even a single verse, which could indicate that Josquin conceived the piece instrumentally. Whatever the case, in the monophonic songbook that preserves the complete poem the last line seems—it is not easy to render a translation—to indicate the maiden's rejection of her increasingly aggressive admirer. The music apparently supports this interpretation, inasmuch as the concluding phrase (0:46) yanks the tonal center to an unexpected area.

9

Dans l'ombre d'ung buisson
fou au long d'unc ruisseau
les filz d'ung roy

4. En l'ombre d'ung buissonet, KBR, Bruxelles, Ms. IV.90, fol. 9r.

In the sweeter and soberer *Baisiez moy*, the maiden blames her mother for forcing her to turn down a kiss (0:41). *En l'ombre d'ung buissonet* (ill. 4) ends with the shepherdess feigning ignorance at Robin's advances ("Robin, what do you mean?"). And in the euphemistic *Petite camusette*, Robin and Marion go off into the woods and "fall asleep."

Outside the rustic sphere but still fairly lowbrow we find *Faulte d'argent*, which complains bitterly about a subject to which we can all relate; the last line (1:14) introduces an amusing, if to our modern ears misogynistic, twist. *Scaramella*, probably Josquin's only Italian composition, pokes fun at the war-mongering title figure through a series of nonsense syllables. Far more serious is *Si j'ay perdu mon amy*, a tale of bitter regret told from the woman's perspective—and the target is God, at whom the speaker hurls the angry "qu'en voulez vous dire" (what are you going to say about it/me) in rapid-fire imitation (1:40).

In the tragic five- and six-voice songs written late in his life in Condé-sur-l'Escaut, Josquin achieves new heights in the apparently conflicting realms of contrapuntal complexity, melodic and rhythmic simplicity, and musical eloquence. Equal to *Parfons regretz* in its emotional depth is *Nymphes, nappées*, which begins by asking nymphs to weep. The last line, "sont

plus mort que malades," is set to dense, swirling polyphony that underlines a sense of despair through a repeating cycle of sonorities. The swirl is potent enough—but on the word "malades" the altus twice interrupts the flow of the counterpoint with a heart-wrenching octave leap (1:46, 2:02).

Heart-wrenching moments such as these can't help but make us ask: who was Josquin? Considering that he is arguably the most important composer before Bach, we know remarkably little about him as a person. Still, recent discoveries by Herbert Kellman offer tantalizing hints, especially about his origins. His father was a certain Gossard Lebloitte, a crooked cop who was once jailed for making an arrest outside his jurisdiction, and who for reasons unknown—but they can't have been good—was fined when a woman sued him for trying to marry someone else. At an early age Josquin was sent to live with his wealthy aunt and uncle in another town (Condé-sur-l'Escaut), then evidently shipped off to still another town (Cambrai) to become a choirboy. Was he uprooted from his birthplace (perhaps Saint Sauveur, in modern Belgium) as a result of Gossard's shenanigans? Probably. If nothing else it seems likely that Josquin did not have an easy start in life.

As an adult Josquin sailed from one top job to another, where he was usually hired not as a composer but, as was customary in his day, a singer. What was it like to be his colleague—to sit across from him at dinner, to watch him compose, and to stand next to him in front of a choirbook and sing his latest motet? Again we possess only hints, such as technical feats in some of his pieces that could indicate he was driven by a sense of competition with his fellow musicians. When in 1503 the court of Ferrara tried to recruit him he agreed to come (ill. 7), but only for a salary 67% higher than his contemporary Heinrich Isaac was asking. And then there are the stories from after Josquin's death, when his fame was at its height: wild, in some cases impossible stories that give the impression that he knew he was good and didn't mind showing it, as with tales of him berating a fellow singer for ornamenting one of his compositions or laughing at a musician who had failed to understand a bit of his obscure notation. None of this rests on particularly solid ground. But it's harder to dismiss the (also posthumous) claim that he held onto pieces for a long time before releasing them to the public. Competitive or not, this was someone who cared deeply about the details of his compositions and their effects on listeners.

Those details add up to an endlessly creative music that harnesses motivic repetition and textural variety to create unexpectedly

modern-sounding, rhetorically charged esthetic experiences. Josquin's melodies press forward. Against a strict underlying pulse, individual voices act and react. Whispering duos crash into powerful tuttis. Independent voices suddenly come together for deep expressions of feeling. His music can be chiseled and muscular, but also plaintive, sorrowful, and rowdy. It can make you smile, sigh, sit up straight, or fight off tears. Indeed Josquin is a composer's who can also bring down the house. Music doesn't get much better than this.

Jesse RODIN

10quin



Scaramella va alla guerra colla lancia & giarotella

la combero boro borombetta la combero boro borom

bo Scaramella fa la gala colla scarpa & la stinola

la combero boro borobetta la combero boro borombo



Scaramella va alla guerra colla lancia & la
Scaramella fa la gala colla scarpa & la st

tella la combero boro borobetta la combero boro borobo
uala la combero boro borobetta la combero boro borobo

ONE Scaramella ua alla guerra colla lancia
& la rotella laçobero boro borobetta laçobe ro boroborobo Scara/
mella fa la gala colla scarpa & lastriuala laçobero boro
borombetta la çobero boroborobo

Assus Scaramella ua alla guerra colla lancia
& la rotella laçombero boro borobetta laçobero boro borobo
Scaramella fa la gala colla scarpa & lastriuala laçobero boro
borobetta laçobero boro borombo

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. It features two systems of music, each with three staves. The first system is titled 'ONE Scaramella' and the second 'Assus Scaramella'. The lyrics are written in a historical Italian dialect and include words like 'lancia', 'rotella', 'laçobero', 'borobetta', 'laçobe', 'boroborobo', 'mella', 'gala', 'scarpa', 'lastriuala', 'borombetta', and 'borombo'. The notation consists of notes on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). There are some corrections or additions written in red ink, such as 'Scara/' and 'borombo'.

5. Scaramella, Biblioteca Nazionale
Centrale, Firenze, Ms. Banco Rari 229,
fols. 180v-81r.

JOSQUIN

I. Motets & chansons

Een nieuwe klank voor Josquin (1450–1521)

Josquin des Prez: de naam roept prachtige, briljante, ja zelfs magische muziek op — maar meer dan vijf eeuwen nadat hij zijn laatste noot heeft gecomponeerd, ontdekken we nog steeds hoe we naar hem kunnen of moeten luisteren. In dit album, oorspronkelijk bedacht ter gelegenheid van de vijfhonderdste verjaardag van de componist in 2021, streeft Cut Circle ernaar om Josquin niet als een slaperige relik uit een ver verleden voor te stellen, maar als een stijlvolle, gevoelige, speelse en extatische componist. We stellen zijn revolutionaire nauwkeurigheid en enthousiasme en elan op de voorgrond terwijl hij instinctieve en emotionele reacties op de muziek tracht op te wekken.

Josquin componeert via een soort berekende perseveratie: telkens opnieuw duikt hij in een muzikale gedachte, gewoonlijk om door te dringen in de emotionele inhoud ervan. Zijn methode bestaat in het herhalen van motieven, korte melodische en ritmische ideeën die in vernuftige combinaties van de ene stem naar de andere overgebracht

worden, zoals een snel basketbalspel waarin met meerdere ballen wordt gespeeld. (Luister bijvoorbeeld hoe “progentibus ora” dan eens hier dan weer daar wordt gehoord in tr. 2/5:00–5:14.). Hij manipuleert ook de structuur en hij verandert de manier waarop de stemmen tot elkaar verhouden en hoeveel stemmen op een bepaald moment gehoord kunnen worden. Scherpe contrasten tussen heterogene motieven en arrangementen maken de grote tegenstellingen zichtbaar tussen innerlijke uitdrukkingen van droefheid, smeking of pijn en uiterlijke uitbarstingen van uitgelatenheid, woede of dwaasheid. Ons uiteindelijke doel is, grof gezien, dezelfde opeenvolging van klanken te bereiken die hij en zijn collega's musici hoorden en ongeveer dezelfde scala van gevoelens in ons op te wekken die hij en zijn collega's musici ervoeren.

Om recht te doen aan de vele facetten van Josquins manier van componeren, heeft Cut Circle een op historische basis geschoolde benadering ontwikkeld voor de akoestiek, het tempo, ritme en andere parameters. De sleutel om het meest speciale aspect van zijn muziek bloot te leggen is zich ervan te verzekeren dat de individuele stemmen hoorbaar zijn. Om dat doel te bereiken, brengt dit ensemble duidelijk te onderscheiden stemmen samen die van nature helder, krachtig en flexibel zijn. Ons doel is ten slotte niet om een fusie maar een samen-

hangend en gemeenschappelijk geheel voor te stellen.

Het feit dat we de stemmen wel of niet kunnen horen, hangt ook van de omringende, globale klankwereld af. Wij hebben daarom de intieme akoestische omgevingen herschapen die vroeger alleen maar beschikbaar en toegankelijk waren voor de fortuinlijkste luisteraars: de koning, de hertog en hertogin, de paus en hun gevolg, samen met de zangers zelf. Musici die motetten zongen, zaten misschien samen op elkaar gedrukt rond een lessenaar in een zijkapel van een kathedraal (ill. 6), waar de geluidsabsorberende wandtapijten en de fysieke nabijheid een directheid veroorzaakten die alleen maar werd getemperd door de meer distante, verre weerkaatsing van de grotere kerk. Voor de wereldlijke liederen kunnen we ruimtes voorstellen die gaan van een grote hall tot een tent midden op het veld tot onze keuze hier: een slaapkamer in een kasteel.

Een andere sleutel om de klanken van Josquin bloot te leggen is te kiezen voor historisch juiste, passende tempi. Men was in moderne tijden bijvoorbeeld geneigd het beroemde *Ave Maria... virgo serena* (tr. 1), te langzaam te zingen, met uitzondering van een passage in de ternaire- of drietelsmaat (2:20–2:42) dat gewoonlijk te snel gezongen wordt (of in sommige gevallen ook wel eens te langzaam), in

verband met de omringende tweetelsmaat of binaire maat waarin het opgenomen is. Deze tempoverbanden zijn niet voor interpretaties vatbaar: ze staan duidelijk in de koorboeken en gedrukte edities vermeld waaruit Josquin en zijn collega's musici dit stuk zongen. Als we over het geheel genomen het juiste tempo kunnen bereiken en het verband tussen de binaire en ternaire maat oftewel de tweetelsmaat en drietelsmaat correct kunnen uitdrukken, dan komen we dicht bij de manier waarop de mensen in de vijftiende eeuw de muziek zou hebben gehoord.

Onder Josquins handen vloeit de muziek krachtig met onafhankelijke melodische lijnen en vaak ingewikkelde ritmes die alleen maar goed kunnen functioneren wanneer ze perfect samen getimed zijn. In het bijzonder omdat elke zanger las en zong uit één stem zonder dat hij de andere zangers kon zien, (zie ill. 3), moesten de artiesten ritmische nauwkeurigheid ontwikkelen – zich erin onderdompelen en erin opgaan. Dit betekende dat elke zanger zich moest houden aan een bepaalde vaste maat en ook, dat ieder op zijn beurt, zich op de anderen moest afstemmen. Op deze plaats vloeien artistieke praktijk en emotionele connecties samen: in het gedeelde gevoel van puls en groove dat aan de basis ligt van de gezongen polyfonie.



Een directe toegang tot deze klankwereld is *Parfons regretz* (tr. 10), een lied dat met een minimum aan materiaal bijna onverdraaglijke droefheid oproept. Technisch gezien is dit werk een wonder, dat begint met een imitatie die een strikte canon maskeert tussen de laatste twee stemmen die moeten opkomen (0:13, 0:20). Maar het is het affectieve aspect van het lied dat u zal overrumpelen: dalende melodie op "regretz" die lijkt te huilen, schommelbeweging op "et lamentable joye" dat een in onrust ontstoken liefhebber oproept; plotseling samenspel op "Venez a moy" en "Et vous hastez" dat pijnlijke gevoelens aanwakkeren en het troosteloze landschap van "Affin qu'eu dueil" (1:31) – dit alles voor de laatste zin die in verschillende stemcombinaties wordt herhaald en dat is misschien de meest ontroerende setting van het woord tranen ("larmes") die er ooit geweest is. Met zijn constante, voortdurende veranderingen in intensiteit en het explosieve einde, is dit muziek die je wil doen huilen.

Zoals *Parfons regretz* begint aan te tonen, is voor Josquin een contrast niet zo maar een lokaal verschijnsel. Hij bereidt zijn climax vaak lang van tevoren voor, houdt zich in voordat hij aan intensifiëren begint, wat wordt aangedreven door herhaling en modellering. Bijzonder opvallend zijn de momenten van kalmte of relatieve kalmte die soms aanzienlijk later leiden tot een uitbarsting van energie, zoals op de manier waarop hij in *Stabat mater*

de spanning opbouwt tot de woorden "Vidit suum dulcem natum morientem desolatum" (1:44–3:00). Andere voorbeelden die door de tekst gedragen worden en die met een stilte beginnen, kunnen we horen in *Miserere* (1:01, 2:12, 6:11, 9:27, 11:51), *Ut Phebi radliis* (1:31), *Pater noster* (2:38), *Si j'ay perdu* (1:12), *En l'ombre* (0:43), en *Nimphes, nappées* (1:07).

In dit album beperken we ons tot de muziek waarvan we bijna zeker zijn dat de componist ze zelf componeerde. Langdurige onzekerheid over de canon heeft tot menige vertolkingen en weergaven van prachtige stukken van "Josquin" geleid, die in werkelijkheid geschreven waren door ander componisten – dat wil zeggen muziek die het zeer zeker waard is gezongen en opnieuw gezongen te worden, alleen niet onder zijn naam. Onderzoek dat onlangs in *Early Music* werd gepubliceerd ("The Josquin Canon at 500") heeft het mogelijk gemaakt hier een collectie van motetten en liederen van drie tot zes stemmen aan te bieden die rekenschap geven van de veelzijdigheid van Josquins werk en zijn ontwikkeling doorheen zijn loopbaan.

Hoewel dit album niet chronologisch te werk gaat, begint de sectie motetten met het eerste overgeleverde stuk dat aan hem toegeschreven is (*Ave Maria*, gekopieerd rond 1485; zie ill. 1) en de sectie eindigt met dat wat



6. Chapelle sud-ouest de
la Cathédrale de Troyes
[© G. Garitan].

waarschijnlijk zijn laatste werk was, namelijk: de *Pater noster* voor zes stemmen, dat in 1520 gecomponeerd werd en waarvan hij nader bepaalde dat het buiten zijn huis gezongen moest worden voor alle kerkprocessies en tot in der eeuwigheid. De liederen zijn ook geordend met stukken die van de eerste tot aan de latere in zijn loopbaan gaan. In zijn geheel genomen stelt dit album muziek voor die voor het eerst werd gecomponeerd of werd gespeeld in de jaren 1480 (tr. 1, 8); in de jaren 1490–1503 en in de eerste plaats in Frankrijk rond 1500 (tr. 3, 5–6, 9, 12–13, 15); daarna in zijn Ferrara-jaar (1503–4) (tr. 2, 4); en in 1504–21 in Condé-sur-l'Escaut (tr. 7, 10–11, 14, 16). Vanaf het moment dat we in de overgebleven bronnen een glimp van zijn muziek ontdekten, troffen we een componist aan die al op het toppunt van zijn kunnen stond. En toch toont zijn latere werk een voortdurende ontwikkeling in zowel technische vaardigheid als in esthetische gevoeligheid.

Een samenhangende lijst van zijn werken maakt het gemakkelijker de reikwijdte van Josquins compositionele vertrekpunten te waarden: *Ave Maria* wordt zeer duidelijk gekenmerkt door zijn vrijheid: na de opening op een gregoriaanse melodie, gaat het motet verder zonder basisplan, met uitzondering van voortdurende verschuivingen in textuur. Het begint met frases met een imitatieherhaling in vier stemmen (0:00, 0:11, 0:23, en 0:36) voordat een paar duetten worden ingeleid (0:46), eerst

in een vierstemmig homoritm (0:59), dan volgt een vierstemmige stijgende sequentie (1:05) en zo voort. In *Ave verum corpus* wordt de muziek van de openingssectie precies herhaald, maar met een extra contratenor erbij die vrij rond de bovenstemmen beweegt (0:45); deze werkmethode wordt in de twee volgende secties herhaald. De tenor in de *Miserere* zingt schitterend niets anders dan een smekende mantra ("Miserere mei, deus"), waarbij hij elke opvolgende opening een toon lager begint, of in de tweede sectie een toon hoger dan de voorgaande (ill. 2). In *Stabat mater* geeft de tenor op een kwart van de snelheid, een stem van een chanson van Binchoys weer (d. 1460) waardoor hij zo een duidelijk hoorbaar verschil schept tussen de doordringende langzaam bewegende cantus firmus en de andere tekstbeladen stemmen. In twee hoewel verschillende liederen (tr. 9, 13), wisselen de tenor en de bovenstem elkaar af, terwijl ze een populair liedje zingen tegenover een vrijere contratenor. En in *Scaramella* zingt de tenor een eenvoudig populair wijsje en hij begint eerst op een *c'*, en dan op een *f* tegenover een dichte polyfonie in de andere stemmen (ill. 5).

Alle andere negen overblijvende tracks bevatten een canon tussen twee stemmen, maar Josquin varieert de manier waarop de canonische stemmen in tijd en ruimte met elkaar in verband staan (de stemmen komen op eender welke plaats op met een verschil

van één tot zes beats en ze beginnen met een interval van een kwart, een kwint of een octaaf of unisono); in één geval worden vier stemmen uitgewerkt door alleen maar twee genoteerde lijnen (tr. 12). Zoals Joshua Rifkin het heeft opgemerkt, trachtte Josquin in zijn latere werken het canonische paar in een veld van imitatietextuur in te bedden, waarbij hij de twee totaal identieke stemmen zoniet voor het oog dan toch wel voor het oor maskeerde. In *Pater noster* bijvoorbeeld beginnen vier van de zes stemmen met dezelfde melodie, waardoor het min of meer onmogelijk wordt te weten dat het de twee tenorstemmen zijn die met een interval van een kwint beginnen op 0:06 and 0:12 en die voor de hele duur van het stuk aan elkaar gekluisterd zullen blijven.

De hier opgenomen motetten zijn bijna allemaal ter ere van Maria of Christus, maar de teksten variëren heel veel. Terwijl *Ave Maria* een liefhebbend eerbetoon aan de Maagd biedt, kenmerkt *Virgo saluiferi* Maria als de moeder van de “donderende God”, een idee dat Josquin uitwerkt door drie virtueuze stemmen in beweging te zetten (ill. 3) die bijna voortdurend vooruit stuwen (e.g., 0:42, 3:24, 3:45, 5:21). *Ut Phebi radiis* is een lofielid op zowel Maria en Christus, met een vreemde een moeilijk te vertalen tekst die wordt bemoeilijkt door de onderliggende woordspelingen op de solmisatielettergrepen *ut, ut re, ut re mi*, enzovoort. In de gevallen van *Ave verum corpus*, *Pater*

noster en *Stabat mater* was Josquin zoniet de eerste dan wel een van de eersten die teksten schreef die latere componisten telkens opnieuw zouden gebruiken. Het *Miserere* is een uitzondering omdat het de enige compositie is die een boetepsalm weergeeft zonder een duidelijke referentie aan het Nieuwe Testament.

Ook de liederen zijn heel gevarieerd en verschillen wat betreft het behandelde onderwerp en het poëtische register. Aan het ene uiteinde van het spectrum vinden we landelijke scènes, zoals de verbazingwekkende *Une musique de Biscaye*. Geen enkele van de overgebleven bronnen bevat de volledige tekst van zelfs maar een enkel vers, wat zou kunnen wijzen op het feit dat Josquin het stuk instrumentaal ontwierp en uitwerkte. Wat ook het geval moge zijn, in het monofone liedboek waarin het hele gedicht bewaard gebleven is, schijnt de laatste regel – en het is niet eenvoudig om een vertaling weer te geven – aan te geven dat het meisje haar steeds meer opdringerige bewonderaar de bons geeft. De muziek schijnt deze interpretatie te onderschrijven, aangezien de slotzin (0:46) het tonale centrum naar een onverwacht gebied optrekt.

In het zachtere en soberder stuk *Baisiez moy*, beschuldigt een meisje haar moeder ervan dat ze haar verbiedt iemand te kussen (0:41). En *l'ombre d'ung buissonet* (ill. 4) eindigt met de



7. Castello Estense, Ferrara [© A. Rocco].

herderin die doet alsof ze Robins avances niet begrijpt ("Robin, wat bedoel je?"). En in het eufemistische *Petite camusette* lopen Robin en Marion weg in het bos en "vallen in slaap".

Buiten de landelijke sfeer maar nog steeds nogal alledaags en gewoon, vinden we *Faulte d'argent*, waarin bitter wordt geklaagd over een onderwerp waarover we allemaal wel iets kunnen vertellen; de laatste regel (1:14) introduceert een leuke, hoewel voor onze moderne oren vrouwonvriendelijke vinding. *Scaramella*, waarschijnlijk de enige Italiaanse compositie van Josquin, steekt de draak met de oorlogszuchtige titelfiguur door middel van een serie nonsens lettergrepen. Veel serieuzer is *Si j'ay perdu mon amy*, een verhaal van bittere spijt, verteld vanuit het perspectief van een vrouw - en het doelwit is God tegen wie de spreekster haar woede uitschreeuwt "qu'en voulez vous dire" (wat ga jij me daar nu over zeggen) alsof ze in vuur ontstoken is (1:40).

In de tragische vijf- en zesstemmige liederen die Josquin op latere leeftijd in Condé-sur-l'Escaut schreef, bereikt hij nieuwe hoogten in de ogenschijnlijk tegenstrijdige gebieden van de contrapuntische complexiteit, van melodische en ritmische eenvoud en muzikale welsprekendheid. Net zo emotioneel diepgaand als *Parfons regret* is *Nymphes, nappées*, dat begint met het verzoek aan de nimfen

om te huilen. De laatste regel, "sont plus mort que malades" (zijn meer dood dan ziek), is opgebouwd als een dichte wervelende polyfonie dat ten grondslag ligt aan een gevoel van wanhoop dat uitgedrukt wordt door het herhalen van een reeks klanken. De werveling is sterk genoeg – maar op het woord "malades" onderbreekt de altus tweemaal de contrapuntische beweging met een hartverscheurende octaafsprong (1:46, 2:02).

Deze hartverscheurende momenten kunnen ons niet verhinderen te vragen: "wie was Josquin?". Als we uitgaan van het feit dat hij waarschijnlijk de belangrijkste componist voor Bach was, dan weten we toch bijzonder weinig over zijn persoon. Maar recente ontdekkingen van Herbert Kellman bieden ons boeiende en prikkelende hints, in het bijzonder omtrent zijn afkomst. Zijn vader was een zekere Gossard Lebloitte, een corrupte politieagent die een keer in de gevangenis werd gestopt omdat hij iemand had gearresteerd buiten zijn jurisprudentie en die voor onbekende redenen – maar die kunnen niet heel goed geweest zijn – een boete kreeg toen een vrouw een aanklacht tegen hem indiende omdat hij probeerde iemand anders te huwen. Toen hij nog heel jong was, werd Josquin naar zijn rijke oom en tante gebracht om met hun in een andere stad te leven (Condé-sur-l'Escaut), waarna hij waarschijnlijk weer naar een andere stad vertrok (Cambrai) om daar kooknaap te worden.



Was hij uit zijn geboorteplaats weggehaald (misschien Saint-Sauveur, in het hedendaagse België) als gevolg van Gossards bekonkelingen? Zeer waarschijnlijk. Maar hoe dan ook, het schijnt wel duidelijk dat Josquin geen gemakkelijke jeugd heeft gehad.

Als volwassen man vloog Josquin van de ene topjob naar de andere, waar hij gewoonlijk ingehuurd werd als een zanger en niet als een componist, wat gebruikelijk was in die tijd. Hoe was het om zijn collega te zijn – om tegenover hem te zitten aan een diner en om naar hem te kijken, terwijl hij aan het componeren was en om naast hem te staan voor een koorboek en zijn laatste motet te zingen? Opnieuw moesten we zeggen dat we alleen maar over hints beschikken, zoals technische aanwijzingen in enkele van zijn stukken die erop zouden wijzen dat hij aangespoord werd door competitiedrift met zijn collega's musici. Toen in 1503 het Hof van Ferrara hem probeerde aan te werven, accepteerde hij het aanbod om te komen (ill. 7), maar alleen tegen een salaris dat 67% hoger was dan wat zijn tijdgenoot Heinrich Isaac vroeg. En dan zijn er de verhalen van na Josquins dood, toen zijn roem op zijn hoogtepunt was: wilde en soms ook onmogelijke verhalen die ons de indruk geven dat hij wist dat hij de beste was en zich niet stoorde om dit te tonen, zoals het verhaal dat hij een collega zanger uitschold omdat hij een van zijn composities had versierd, of dat hij een musicus

uitlachte die niets van zijn duistere notatie had begrepen. Niets van dit alles houdt echter serieuze stand. Maar het is moeilijker de (ook postume) bewering te ontkennen dat hij lange tijd de stukken voor zichzelf vasthield, voordat hij ze aan het publiek toevertrouwde. Of hij nu in competitie was met anderen of niet, hij was iemand die heel diep begaan was met de details van zijn composities en de effecten die ze op de luisteraars hadden.

Al die details leiden tenslotte tot een onuitputtelijk creatieve muziek die gevoelige herhalingen en variatie in textuur benut op onverwacht modern klinkende muziek en die retorisch geladen esthetische ervaringen scheppen. Josquins melodieën stuwen je vooruit. Individuele stemmen ageren en reageren op een strikte onderliggende puls. Fluisterende duo's barsten uit in krachtige tutti's. Onafhankelijke stemmen komen plotseling samen om diepe gevoelens uit te drukken. Zijn muziek kan gebeiteld en krachtig zijn, maar ook klagend en treurig en baldadig. Zijn muziek kan je doen glimlachen, zuchten, rechtop doen zitten of je doen vechten tegen je tranen. Ja, Josquin is onder de beste componisten ook degene die je enthousiast wilt toejuichen en applaus geven. Muziek kan niet beter zijn.

Jesse RODIN

Vertaling: Henny Bijleveld

JOSQUIN

I. Motets & chansons


Ein neuer Klang für Josquin (1450-1521)

Josquin des Prez: Wenn wir den Namen hören, denken wir an schöne, brillante, ja magische Musik – doch selbst mehr als fünf Jahrhunderte, nachdem er seine letzte Note komponiert hat, lernen wir immer noch Neues darüber, wie wir seine Musik hören sollen. Mit diesem Album, das aus Anlass des 500. Todestags des Komponisten im Jahr 2021 konzipiert wurde, möchte Cut Circle Josquin nicht als ein fades Überbleibsel aus einer fernen Vergangenheit präsentieren, sondern als einen höchst modernen, empfindsamen, einfallsreichen und leidenschaftlichen Komponisten. Wir stellen heraus, mit welch revolutionärer Präzision und Energie Josquin darauf hingewirkt hat, bei seinen Zuhörern tiefe emotionale Reaktionen auf seine Musik hervorzurufen.

Josquin komponiert mit einer Art kalkulierter Beharrlichkeit: Immer wieder dringt er so tief wie möglich in einen musikalischen Gedanken ein, meist um dessen emotionalen Gehalt ganz auszuloten. Seine Methode besteht darin, Motive, kurze rhythmisch-melodische Ideen zu wiederholen, die in raffinierten Kombinationen

von einer Stimme auf die andere übertragen werden, wie bei einem rasanten Basketballspiel, in dem mehrere Bälle zugleich im Spiel sind. (Man höre zum Beispiel, wie das „progenitus ora“ in Nr. 2/5:00-5:14 einmal nach vorne, dann wieder nach hinten geworfen wird.). Er bearbeitet auch die Textur, indem er variiert, wie sich die Stimmen zueinander verhalten und wie viele Stimmen zu einem bestimmten Zeitpunkt zu hören sind. Scharfe Kontraste zwischen heterogenen Motiven und Texturen verdeutlichen die großen Gegensätze zwischen innerlichem Ausdruck von Traurigkeit, Flehen oder Schmerz und den äußerlichen Ausbrüchen von Überschwang, Jubel, Wut oder Irrsinn. Unser Hauptanliegen ist es, im Wesentlichen die gleichen Klangfolgen zu erzeugen, die er und seine Mitmusiker hörten, so dass wir heute in etwa die gleiche Bandbreite an Gefühlen erleben können, die er und seine Mitmusiker erlebten.

Um den vielen Facetten von Josquins Kompositionsweise gerecht zu werden, hat Cut Circle einen historisch informierten Umgang mit Akustik, Tempo, Rhythmus und anderen Parametern entwickelt. Der Schlüssel zur Entdeckung der Besonderheiten seiner Musik liegt darin, jede einzelne Stimme hörbar zu machen. Um dieses Ziel zu erreichen, vereinigt das Ensemble deutlich voneinander abgesetzte Stimmen, die von Natur aus klar, kraftvoll und geschmeidig sind. Es geht uns nicht um Klangmischung, sondern um Kohärenz und Ausgewogenheit.



Ob wir die Stimmen hören oder nicht, hängt auch von der umgebenden Klangwelt ab. Deshalb haben wir die intime akustische Umgebung rekonstruiert, die früher nur den privilegiertesten Zuhörern zur Verfügung stand: dem König, dem Herzog und der Herzogin, dem Papst und deren Gefolge sowie den Sängern selbst. Musiker, die Motetten sangen, saßen vielleicht eng um ein Lesepult gedrängt in der Seitenkapelle einer Kathedrale (Abb. 6), wo schallabsorbierende Wandteppiche und die physische Nähe der Menschen zueinander eine Unmittelbarkeit erzeugten, die nur durch den entfernteren Nachhall des größeren Kirchenraums gemildert wurde. Für die Gesänge können wir uns Räume vorstellen, die von einer großen Halle über ein Zelt mitten auf dem Feld bis hin zu dem von uns gewählten Raum reichen: einem Schlafgemach in einem Schloss.

Ein weiterer Schlüssel zur Entdeckung von Josquins Klängen ist die Wahl historisch korrekter, angemessener Tempi. Das berühmte *Ave Maria... virgo serena* (Nr. 1) hat man bisher zum Beispiel häufig zu langsam gesungen, mit Ausnahme allerdings einer Passage im Dreiertakt (2:20-2:42), die in der Regel im Verhältnis zu der sie umgebenden Musik im Zweiertakt zu schnell (in einigen Fällen auch zu langsam) gesungen wird. Solche Tempoverhältnisse sind keine Sache der freien Interpretation: Sie sind in den Chorbüchern und gedruckten Ausgaben, aus denen Josquin und seine Mitmusiker dieses

Stück gesungen haben, exakt angegeben. Wenn es uns gelingt, das richtige Tempo zu finden und das Verhältnis zwischen Zweier- und Dreiertakten richtig zu gestalten, kommen wir näher an das Hörerlebnis der Menschen im 15. Jahrhundert heran.

Unter Josquins Händen floss die Musik kraftvoll, mit eigenständigen Melodielinien und oft komplexen Rhythmen, die nur dann gut funktionieren konnten, wenn sie zeitlich perfekt aufeinander abgestimmt waren. Vor allem weil jeder Sänger die eigene Stimme las, ohne die der anderen Sänger sehen zu können (siehe Abb. 3), mussten die Interpreten höchste rhythmische Präzision entwickeln – und ganz darin aufgehen. Das bedeutete, sich auf einen gleichmäßigen Taktimpuls und zugleich aufeinander einzustellen. Genau hier verschmelzen künstlerische Praxis und emotionale Beteiligung: in einem gemeinsam empfundenen Puls und in der miteinander erlebten Spielfreude, die der gesungenen Polyphonie zugrunde liegt.

Einen direkten Zugang zu dieser Klangwelt bietet *Parfons regretz* (Nr. 10), ein Lied, das mit einem Minimum an Material auskommt, um eine fast unerträgliche Traurigkeit zu evozieren. Technisch ist dieses Stück ein Wunderwerk, mit einer Imitation beginnend, hinter der sich ein strenger Kanon zwischen den beiden zuletzt einsetzenden Stimmen verbirgt (0:13, 0:20).

parignoie apres qu'ilz neurent pas grantment alle qu'ilz
se avgarderent et virent devant euse vng moult hault
pont de fuste a traveis de la riviere forbie fmesle d'ancienne
fazon et estoit a merveilles si que a paine y pouoit
passer vng cheual de front la riviere estoit creuse et
foidre d'uxement si que de la foideur de leaue elle
faisoit tout avaller et transber le pont.



Comment le cuer et desir trouverent le pont ou il se combatit

C de l'autre part du pont y avoit vng chival
tout arme d'unes armes nouvelles forre que

8. « Comment le Cœur et Desir trouverent le pont ou il se combatit », dans René d'Anjou, *Le livre du Cœur d'amour épris*, Bibliothèque nationale de France - Département des Manuscrits Français, Paris, Français 24399, fol. 19r.

Es ist jedoch der affektive Verlauf des Liedes, der den Hörer überwältigt: die absteigende Melodie von „regretz“, die zu weinen scheint, die heftig schaukelnde Bewegung von „et lamentable joye“, die an einen aufgewühlten Liebenden denken lässt; überraschende Zuordnungen in „Venez a moy“ und „Et vous hastez“, die schmerzliche Gefühle hervorufen, und die trostlose Landschaft von „Affin qu'en dueil“ (1:31) – all dies vor dem in verschiedenen Stimmkombinationen wiederholten Schlusssatz, der vielleicht die bewegendste Vertonung des Wortes Tränen („larmes“) enthält, die es je gegeben hat. Mit ihrer ständig wechselnden Intensität und ihrem explosiven Ende ist dies eine Musik, die zutiefst erschütterf.

Wie schon *Parfons regretz* verdeutlicht, ist ein Kontrast für Josquin nicht nur ein auf einzelne Stellen begrenztes Phänomen. Oft bereitet er die Klimax lange im Voraus vor und hält sich zurück, bevor er mit der Intensivierung beginnt, die durch Wiederholung und Musterbildung vorangetrieben wird. Besonders bemerkenswert sind die Momente der Ruhe oder relativen Gelassenheit, die manchmal deutlich später zu einem Ausbruch von Energie führen, so etwa, wenn er die Spannung im *Stabat mater* bis zu den Worten „Vidit suum dulcem natum morientem desolatum“ (1:44-3:00) aufbaut. Als weitere Beispiele für Lieder, die vom Text getragen werden und in Stille beginnen, seien *Miserere* (1:01, 2:12, 6:11, 9:27, 11:51), *Ut Phebi*

radiis (1:31), *Pater noster* (2:38), *Si j'ay perdu* (1:12), *En l'ombre* (0:43) und *Nymphes, nappées* (1:07) genannt.

Dieses Album umfasst ausschließlich Musik, von der wir fast sicher wissen, dass der Komponist sie selbst komponiert hat. Dass lange Zeit Unklarheit darüber herrschte, welche Werke authentisch sind, hat dazu geführt, dass viele wunderbare Stücke von „Josquin“ aufgeführt wurden, die in Wirklichkeit von anderen Komponisten geschrieben wurden – Werke, die es durchaus wert sind, immer wieder neu aufgeführt zu werden, nur nicht unter seinem Namen. Forschungsergebnisse, die erst jüngst in der Zeitschrift *Early Music* veröffentlicht wurden („The Josquin Canon in 500“), haben es nun ermöglicht, eine Sammlung von drei- bis sechsstimmigen Motetten und Liedern zu präsentieren, die die Vielseitigkeit von Josquins Werk widerspiegeln und verdeutlichen, wie er sich im Laufe seiner Karriere entwickelte.


Obwohl dieses Album nicht chronologisch aufgebaut ist, beginnt der Motetten-Teil mit dem ersten erhaltenen Werk, das ihm zugeschrieben wird (*Ave Maria*, kopiert um 1485; siehe Abb. 1), und endet mit dem wahrscheinlich letzten Werk: dem sechsstimmigen *Pater noster*, komponiert im Jahr 1520, das, wie er testamentarisch verfügte, nach seinem Tod bei allen kirchlichen Prozessionen vor seinem Haus

gesungen werden sollte. Die Lieder sind ebenfalls so gewählt, dass sie Stücke vom Beginn seiner Karriere bis zu deren Ende umfassen. Insgesamt präsentiert dieses Album Musik, die in den 1480er Jahren komponiert oder erstmals in Umlauf gebracht wurde (Nr. 1, 8); Musik aus den Jahren 1490-1503, vor allem aus der Zeit in Frankreich um 1500 (Nr. 3, 5-6, 9, 12-13, 15); aus Josquins Ferrara-Jahr (1503-4) (Nr. 2, 4); und aus den Jahren 1504-21, die er in Condé-sur-l'Escaut verbrachte (Nr. 7, 10-11, 14, 16). Bereits in den frühesten erhaltenen Quellen erhalten wir Einblicke in die Musik eines Komponisten, dessen Können voll entwickelt ist. Und doch zeigt sich in seinen später entstandenen Werken eine kontinuierliche Weiterentwicklung sowohl der technischen Fertigkeiten als auch der ästhetischen Sensibilität.

Eine systematische Auflistung von Werken macht es leichter, die Spannweite von Josquins kompositorischem Schaffen zu ermessen. Das *Ave Maria* sticht durch seine Freiheit hervor: Nach einer auf dem gregorianischen Choral aufbauenden Eröffnung setzt sich die Motette, abgesehen von ständigen Verschiebungen in der Struktur, ohne Bassfundament fort. Sie beginnt mit vierstimmigen imitatorischen Phrasen (0:00, 0:11, 0:23 und 0:36), es folgen zwei Duette (0:46), daran schließt sich eine vierstimmige homorhythmische Passage an (0:59), gefolgt von einer vierstimmigen ansteigenden Sequenz (1:05) und so weiter. Im *Ave verum*

corpus wird die Musik des ersten Abschnitts exakt wiederholt, jedoch mit einem zusätzlichen Kontratenor, der sich frei um die Oberstimmen bewegt (0:45); diese Arbeitsweise wird in den nächsten beiden Abschnitten wiederholt. Der Tenor im *Miserere* singt bekanntlich nichts anderes als ein flehendes Mantra („Miserere mei, deus“), wobei er jede aufeinanderfolgende Eröffnung eine Note tiefer bzw. im zweiten Abschnitt eine Note höher als die vorherige beginnt (Abb. 2). Im *Stabat mater* zitiert der Tenor eine Stimme aus einem Lied von Binchoys (gest. 1460) und schafft so einen deutlich hörbaren Unterschied zwischen dem eindringlichen, langsamen *Cantus firmus* und den anderen, mit viel Text ausgestatteten Stimmen. In zwei ansonsten unterschiedlichen Liedern (Nr. 9, 13) singen der Tenor und die Oberstimme abwechselnd eine Volksliedmelodie gegen einen freier agierenden Kontratenor. In *Scaramella* schließlich singt der Tenor eine einfache volkstümliche Melodie und beginnt zunächst auf einem C', dann auf einem F, inmitten einer dichten Polyphonie in den anderen Stimmen (Abb. 5).

Die neun verbleibenden Stücke enthalten jeweils einen zweistimmigen Kanon, doch Josquin variiert die Art und Weise, wie sich die Stimmen zeitlich (die Stimmen erheben sich an jeder beliebigen Stelle mit einer Differenz von einem bis zu sechs Schlägen) und räumlich (sie beginnen mit einem Abstand von einer Quarte,



einer Quinte oder einer Oktave oder unisono) aufeinander beziehen; in einem Fall werden vier Stimmen aus nur zwei Notenzeilen heraus entwickelt (Nr. 12). Wie Joshua Rifkin hervorgehoben hat, versuchte Josquin in seinen späteren Werken, die beiden Kanonstimmen in ein Feld von imitatorischer Textur einzubetten, wodurch wenn auch nicht für das Auge, so doch für das Ohr, verdeckt wird, dass die beiden Stimmen völlig identisch sind. Im *Pater noster* zum Beispiel beginnen vier der sechs Stimmen mit derselben Melodie, so dass es fast unmöglich ist zu erkennen, dass es die beiden Tenorstimmen sind, die bei 0:06 und 0:12 im Abstand von einer Quinte einsetzen und während des gesamten Stücks miteinander verknüpft bleiben werden.

Die hier versammelten Motetten wurden fast alle zu Ehren von Maria oder Christus geschrieben, doch weisen die Texte erhebliche Unterschiede auf. Während das *Ave Maria* eine liebevolle Hommage an die Jungfrau Maria darstellt, charakterisiert die Motette *Virgo saluiferi* Maria als Mutter des „donnernden Gottes“, ein Gedanke, den Josquin durch den Einsatz von drei virtuoson Stimmen (Abb. 3), die fast ununterbrochen vorwärts drängen (z. B. 0:42, 3:24, 3:45, 5:21), ausgestaltet. *Ut Phebi radiis* ist ein Loblied sowohl auf Maria als auch auf Christus, mit einem rätselhaften Text, der wegen des zugrundeliegenden Wortspiels mit den Tonsilben *ut, ut re, ut re mi* usw. schwer zu übersetzen ist. Im Falle des *Ave verum corpus*, des

Pater noster und des *Stabat mater* war Josquin wenn nicht der Erste, so doch einer der Ersten, der Texte vertonte, die spätere Komponisten immer wieder verwenden sollten. Das *Miserere* stellt eine Ausnahme dar, insofern Josquin hier einen Bußpsalm ohne klaren Bezug zum Neuen Testament vertont.

Auch die Lieder weisen bemerkenswerte Unterschiede auf, sowohl was die behandelten Themen als auch was die poetischen Register betrifft. Am einen Ende des Spektrums finden wir ländliche Szenen, wie das erstanliche *Une musque de Biscaye*. Keine der überlieferten Quellen enthält den vollständigen Text auch nur einer einzigen Strophe, was darauf hindeuten könnte, dass Josquin das Stück zunächst als Instrumentalwerk (es muss sich um mehrere Instrumente gehandelt haben) konzipiert und später umgearbeitet hat. Wie dem auch sei, in dem einstimmigen Liederbuch, in dem das gesamte Gedicht überliefert ist, scheint die letzte Zeile – und sie ist nicht leicht zu übersetzen – darauf hinzudeuten, dass das Mädchen seinem immer aufdringlicher werdenden Verehrer den Laufpass gibt. Die Musik scheint diese Interpretation zu unterstützen, denn die Schlusszeile (0:46) hebt das tonale Zentrum in einen unerwarteten Bereich.

In dem leiseren und nüchternen Stück *Baisiez moy* beschuldigt ein Mädchen seine Mutter,

9. Jean Bourdichon, « Louis XII de France agenouillé en prière », dans *Livre d'heures de Louis XII*, Getty Museum, Los Angeles, Ms. 79a, (2004.1), r. [© The J. Paul Getty Museum].



ihm verboten zu haben, jemanden zu küssen (0:41). *En l'ombre d'ung buissonet* (Abb. 4) endet damit, dass die Hirtin so tut, als würde sie Robins Annäherungsversuche nicht verstehen („Robin, was meinst du?“). Und im gespielt naiven *Petite camusette* laufen Robin und Marion in den Wald und „schlafen ein“.

Außerhalb der ländlichen Sphäre, aber immer noch in einer Alltagswelt ist *Faulte d'argent* angesiedelt, in dem bitterlich über ein Thema geklagt wird, das wir alle nachempfinden können; in der letzten Zeile (1:14) allerdings geschieht eine amüsante, wenn auch für unsere modernen Ohren frauenfeindliche Wendung. *Scaramella*, wahrscheinlich Josquins einzige italienische Komposition, nimmt die Kriegshetze betreibende Titelfigur durch eine Reihe von Nonsens-Silben auf die Schippe. Viel ernster ist *Si j'ay perdu mon amy*, eine Geschichte bitteren Bedauerns, die aus der Perspektive einer Frau erzählt wird. Die Zielscheibe ist Gott, dem die Sprecherin ihre Wut „qu'en voulez vous dire“ (was willst du mir damit sagen) wie aus einer Schnellfeuerwaffe entgegenschleudert (1:40).

In den tragischen fünf- und sechsstimmigen Liedern, die Josquin später in Condé-sur-l'Escaut schrieb, erreicht er neue Höhen in den vordergründig widerstreitenden Bereichen der kontrapunktischen Komplexität, der melodi-

schen und rhythmischen Einfachheit und der musikalischen Eloquenz. Ebenso emotional tiefgründig wie *Parfons regretz* ist *Nimphes, nappées*, in dem zu Beginn die Nymphen zum Weinen aufgefordert werden. Die letzte Zeile, „sont plus mort que malades“, ist als dichte, wirbelnde Polyphonie komponiert, die durch die Wiederholung eines Zyklus von Klängen ein Gefühl der Verzweiflung unterstreicht. So kraftvoll der Wirbel auch bereits ist, bei dem Wort „malades“ unterbricht der Alt dennoch zweimal die kontrapunktische Bewegung durch einen herzerreißenden Oktavsprung (1:46, 2:02).


Herzerreißende Momente wie diese führen uns unweigerlich zu der Frage: „Wer war Josquin?“. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass er wahrscheinlich der bedeutendste Komponist vor Bach war, wissen wir immer noch erstaunlich wenig über ihn als Person. Allerdings haben wir durch die jüngsten Entdeckungen Herbert Kellmans aufregende Hinweise erhalten, insbesondere in Bezug auf seine Herkunft. Sein Vater war ein gewisser Gossard Lebloitte, ein korrupter Polizeibeamter, der einmal inhaftiert wurde, weil er außerhalb seines Zuständigkeitsbereichs eine Verhaftung vorgenommen hatte, und der aus unbekanntem Gründen – aber es können keine guten gewesen sein – zu einer Geldstrafe verurteilt wurde, als eine Frau ihn anzeigte, weil er versucht hatte, eine andere zu heiraten. Noch als Jugendlicher wurde Josquin zu einer reichen Tante und einem Onkel in eine andere

Stadt (Condé-sur-l'Escaut) geschickt, von wo aus er wahrscheinlich wieder in eine andere Stadt (Cambrai) aufbrach, um Chorknabe zu werden. Wurde er aufgrund von Gossards Gauhereien aus seinem Geburtsort (womöglich Saint-Sauveur im heutigen Belgien) entfernt? Wahrscheinlich. Wenn man auch nichts Genaueres weiß, gewiss scheint zu sein, dass Josquin keine leichte Kindheit hatte.

Als Erwachsener gelangte Josquin mühelos von einer angesehenen Position zur nächsten, wobei er, wie damals üblich, meist als Sänger und nicht als Komponist angestellt wurde. Wie war es, sein Kollege zu sein – ihm bei einem Abendessen gegenüberzusitzen, ihn beim Komponieren zu beobachten oder neben ihm vor einem Chorbuch zu stehen und seine letzte Motette zu singen? Auch hier müssen wir zugeben, dass wir nur Anhaltspunkte haben, wie z. B. technische Hinweise in einigen seiner Stücke, die darauf hindeuten, dass er sich durch den Wettstreit mit seinen Mitmusikern angespürt fühlte. Als der Hof von Ferrara 1503 versuchte, ihn anzuwerben, nahm er das Angebot an (Abb. 7), aber nur unter der Bedingung, dass sein Gehalt 67% über dem liegen müsse, das sein Zeitgenosse Heinrich Isaac verlangte. Und dann sind da noch die Geschichten aus der Zeit nach Josquins Tod, als er sich auf dem Höhepunkt seines Ruhms befand: wilde und manchmal unglauwbürdige Geschichten, die den Eindruck erwecken, dass

ihm bewusst war, der Beste zu sein, und dass er sich nicht scheute, dies auch zu zeigen. Da wäre zum Beispiel eine Anekdote, in der er einen Mitsänger beschimpft, weil dieser eine seiner Kompositionen verziert hatte, oder eine andere, in der er über einen Musiker lacht, dem es nicht gelungen war, seine komplizierte Notation zu verstehen. Keine dieser Geschichten ist solide verbürgt. Aber es ist noch schwieriger, die (ebenfalls postume) Behauptung zu widerlegen, dass er seine Stücke lange Zeit für sich behielt, bevor er sie der Öffentlichkeit anvertraute. Ob er sich nun in ständigem Wettstreit mit anderen wähnte oder nicht, in jedem Fall war er ein Mensch, dem die Details seiner Kompositionen und deren Wirkung auf die Zuhörer sehr am Herzen lagen.

All diese Details fügen sich zusammen zu einer unerschöpflich kreativen Musik, die sensible Wiederholungen und Variationen in der Textur dazu nutzt, unerwartet modern klingende Melodien und rhetorisch aufgeladene ästhetische Erfahrungen zu schaffen. Josquins Melodien treiben einen voran. Die einzelnen Stimmen agieren und reagieren gegen einen strengen Grundpuls. Duette im Flüsterton treffen abrupt auf kraftvolle Tuttis. Unabhängig agierende Stimmen treten unversehens zusammen, um tiefe Gefühle auszudrücken. Josquins Musik kann scharf gemeißelt und kraftstrotzend sein, aber auch klagend, schwermütig und ungestüm. Seine Musik kann einen zum Lächeln und



zum Seufzen bringen, manchmal muss man sich beim Hören aufrecht hinsetzen, manchmal kämpft man mit den Tränen. Ja, Josquin ist ein von anderen Komponisten besonders geschätzter Komponist, der zugleich das gewöhnliche Publikum zu Beifallsstürmen hinreißen kann. Etwas Besseres lässt sich wohl kaum von Musik sagen.

Jesse RODIN

Übersetzung: Magali Boemer



Jean Bourdichon, *Bethsabée au bain*, 1498-1499, dans *Livre d'heures de Louis XII*, Getty Museum, Los Angeles, Ms. 79a, (2003.105), r. [© The J. Paul Getty Museum].

JOSQUIN

I. Motets & chansons

1 *Ave Maria... virgo serena*

Ave Maria, gratia plena,
dominus tecum, virgo serena.

Ave cujus conceptio,
solemni plena gaudio,
celestia, terrestria,
nova replet letitia.

Ave cujus nativitas,
nostra fuit solemnitas,
ut lucifer lux oriens
verum solem preveniens.

Ave pia humilitas,
sine viro fecunditas,
cujus annunciatio
nostra fuit redemptio.

Ave vera virginitas,
immaculata castitas,
cujus purificatio
nostra fuit purgatio.

Ave preclara omnibus
angelicis virtutibus
cuius fuit assumptio
nostra glorificatio.

O mater dei,
memento mei. Amen.

Ave Maria... virgo serena

Je te salue Marie, pleine de grâce,
le Seigneur est avec toi, paisible vierge.

Je te salue, toi dont la conception,
pleine de joie solennelle,
emplit cieux et terres
d'une allégresse nouvelle.

Je te salue, toi dont la naissance,
fut notre joie solennelle,
comme une lumière naissante porteuse de lumière
devançant le véritable soleil.

Je te salue pieuse humilité,
fécondité sans homme,
dont l'annonciation
fut notre rédemption.

Je te salue, véritable virginité,
immaculée chasteté,
dont la purification
fut notre absolution.

Je te salue, resplendissante de toutes
tes vertus angéliques,
dont l'assomption
fut notre glorification.

Ô mère de Dieu,
Souviens-toi de moi. Amen.

Ave Maria... virgo serena

Hail Mary, full of grace,
God is with you, gentle virgin.

Hail, whose conception,
Full of solemn joy,
Fills the heaven, the earth,
With new rejoicing.

Hail, whose birth
Was our festival,
As the light-bringing rising light
Coming before the true sun.

Hail pious humility,
Fertility without a man,
Whose annunciation
Was our redemption.

Hail, true virginity,
Unspotted chastity,
Whose purification
Was our cleansing.

Hail, famous with all
Angelic virtues,
Whose assumption was
Our glorification.

O mother of God,
Remember me. Amen.

Ave Maria... virgo serena

Wees gegroet Maria, vol van genade,
De Heer is met jou, vredige Maagd

Wees gegroet, jij van wie de verwekking
vol vreugde en plechtig,
de hemel en de aarde vervulde
met een nieuwe blijdschap.

Wees gegroet, jij van wie de geboorte
onze plechtige vreugde was,
zoals een opkomend licht, licht aankondigt
aan de echte zon voorafgaat.

Wees gegroet, jij vrome nederigheid
vruchtbaarheid zonder man,
van wie de aankondiging
onze redding was.

Wees gegroet, jij waarlijke maagd,
onbevleete kuisheid
van wie de zuivering
onze vergiffenis was.

Wees gegroet Maria, schitterend met
al je engelachtige deugden
van wie de Hemelvaart
onze verheerlijking was.

O, moeder Gods
Gedenk mij. Amen.

Ave Maria... virgo serena

Gegrübet seist du, Maria, voll der Gnade
der Herr ist mit dir, du friedvolle Jungfrau.

Gegrübet seist du, deren Empfängnis
voll feierlicher Freude
Himmel und Erde erfüllt
mit neuer Fröhlichkeit.

Gegrübet seist du, dessen Geburt
unsere feierliche Freude war,
wie ein neugeborenes Licht, das Licht bringt,
der wahren Sonne vorauseilend.

Gegrübet seist du, fromme Demut,
Fruchtbarkeit ohne Mann,
deren Verkündigung
unsere Erlösung war.

Gegrübet seist du, wahre Jungfräulichkeit,
unbefleckte Keuschheit,
deren Reinigung
unsere Absolution war.

Gegrübet seist du, strahlend von all
deiner engelhaften Tugenden,
deren Aufnahme in den Himmel
unsere Verherrlichung war.

O Mutter Gottes,
Gedenke meiner. Amen.

2 *Virgo saluiferi (texte d'Ercole Strozzi) / Ave Maria*

Virgo saluiferi genitrix intacta tonantis,
Unicaque undosâ stella benigna maris,
Quam rerum pater, ut lapsu succurreret arbi,
Nondum distincto iusserat esse chaos,
Jesseaeque sacro nasci de sanguine gentis,
Et matrem statuit virginitate frui.

Tu potis et prime scelus expurgare parentis,
Humanumque deo conciliare genus.
Lacte tuo, qui te, qui cuncta elementa creatat,
Pavisti vilis culmine tecta case.

Nunc, celi regina, tuis pro gentibus ora,
Quosque tuos iuvit filius, ipsa iuva, alleluia.

Superius, Tenor

Ave Maria, gratia plena, dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus. Alleluia.

3 *Ave verum corpus*

Ave verum corpus natum ex Maria virgine,
Vere passum immolatum in cruce pro homine;
Cuius latus perforatum sacro fluxit sanguine.
Esto nobis pregustatum mortis in examine.
O dulcis, O pie,
O Jesu filii virginis Marie.

Virgo saluiferi (texte d'Ercole Strozzi) / Ave Maria

Chaste vierge, mère du tonnant porteur de salut,
et unique étoile bienveillante de la mer houleuse,
le père de l'univers, pour secourir le monde déchû,
avait ordonné que tu sois, alors que le chaos n'avait pas encore pris
forme,
et que tu naisses du sang sacré de la tribu d'Isaï,
il décida que, même mère, tu jouisses de la virginité.

Tu peux à la fois expurger le péché de la matriarche,
et concilier le genre humain à Dieu.
Tu as nourri de ton lait celui qui t'avait créée, toi, et tous les éléments,
sous le toit d'une misérable chaumière.

Maintenant, reine du ciel, prie pour ton peuple,
et aide en personne ceux que ton fils aida, alleluia.

Superius, Tenor

Je te salue Marie, pleine de grâce, le Seigneur est avec toi,
tu es bénie entre toutes les femmes. Alleluia.

Ave verum corpus

Je te salue, véritable corps né de la vierge Marie,
Qui a vraiment souffert, sacrifié sur la croix pour l'humanité ;
Dont le flanc transpercé ruissela d'un sang sacré.
Sois notre devancier dans l'épreuve de la mort
Ô doux, Ô pieux,
Ô Jésus, fils de la vierge Marie.

**Virgo saluiferi (text by Ercole Strozzi)/
Ave Maria**

Chaste virgin, mother of the salvation-bringing,
thundering God,
Unique and benign star of the turbulent sea,
You whom the father of the universe, in order
to rescue the fallen world,
Before he had even ordered that world to
be created,
Not only predestined to be born from the
sacred blood of Jesse's stem,
But also to enjoy maidenhood through being
a mother.

You can both conciliate the human race
with God
And expurgate the sin of the first mother.
With your milk you have nourished him who
created you and all the elements,
Sheltered by the roof of a lowly hut.

Now, queen of heaven, pray for your people,
And aid those whom your son has aided.
Alleluia.

Superius, Tenor

Hail Mary, full of grace, God is with you,
blessed are you among women. Alleluia.

Ave verum corpus

Hail true body, born of the virgin Mary,
Who truly suffered and was sacrificed on the
cross for mankind;
From whose stricken side holy blood flowed.
May we have tasted you [when we come to]
the trial of death.
O tender, O loving,
O Jesu, son of the virgin Mary.

**Virgo saluiferi (text Ercole Strozzi)/
Ave Maria**

Kuise maagd, moeder van de Daverende
drager van de groet,
en unieke welwillende ster van de woelige zee
de vader van het universum had, om de
vervalen wereld te redden,
geboden dat jij zou zijn, terwijl de chaos nog
geen vorm had aangenomen,
en dat jij geboren zou worden uit het heilige
bloed van de stam van Israël,
jij besloot dat jij, zelfs als moeder, nog je
maagdelijkheid zou dragen.

Je kunt je zowel ontdoen van de matriarchale
zonde,
als de mens met God verzoenen.
Je hebt met je melk gevoed hij die je had
geschapen, jij en alle elementen,
onder het dak van een armoedige stal.

Hemelse koningin, bid voor je volk
en help zelf allen die jouw zoon heeft
geholpen, halleluja.

Superius Tenor

Wees gegroet Maria, vol van genade, de
Heer is met jou.
Je bent gezegend onder de vrouwen.
Halleluja.

Ave verum corpus

Wees gegroet, waar lichaam geboren uit de
maagd Maria
Die waarlijk heeft geleden, opgeofferd en
gekruisigd voor het heil van de mensheid;
van wie uit de doorgestoken flanken het
heilige bloed stroomde.
Wees onze voorganger in de beproeving van
de dood.
Oh, zachte, oh vrome
oh Jezus, zoon van de maagd Maria.

**Virgo saluiferi (Text von Ercole Strozzi)/
Ave Maria**

Keusche Jungfrau, Mutter des tönenden
Heilsbringers,
und einzig wohlwollender Stern des
stürmischen Meeres,
um der gefallenen Welt zu helfen hatte der
Vater des Universums befohlen,
dass du sein solltest, als das Chaos noch nicht
da war,
und dass du aus dem heiligen Blut des
Stammes Isais geboren werden solltest,
so beschloss er, dass du selbst als Mutter die
Jungfräulichkeit genießt.

Du kannst sowohl die Sünde der Matriarchin
tilgen,
und das Menschengeschlecht mit Gott
versöhnen.
Mit deiner Milch stilltest du den, der dich und
alle Elemente erschaffen hatte,
unter dem Dach eines armseligen Stalls.

Nun, Himmelskönigin, bete für dein Volk,
und hilf leibhaftig denen, denen dein Sohn
half, Halleluja.

Superius, Tenor

Gegrüßet seist du Maria, voll der Gnade, der
Herr ist mit dir
du bist gebenedeit unter den Frauen. Halleluja.

Ave verum corpus

Gegrüßet seist du, wahrer Leib, geboren von
der Jungfrau Maria,
Der wahrhaft gelitten hat, der am Kreuz für die
Menschheit geopfert wurde;
Dessen durchbohrte Seite von heiligem Blut
triefte.
Sei unser Vorläufer in der Prüfung des Todes.
O Sanftmütiger, o Frommer,
O Jesus, Sohn der Jungfrau Maria.

4 **Miserere mei, deus (Psaume 50)**

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 iudicaris.

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 manifestasti mihi.

Miserere mei, deus.

Asperges me hyssopo et mundabor;

lavabis me et super nivem dealbabor.

Miserere mei, deus.

Audii! 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,

Miserere mei, deus (Psaume 50)

Aie pitié de moi, Dieu, aie pitié de moi, Dieu, suivant ta grande miséricorde ;

Aie pitié de moi, Dieu

et suivant la multitude de tes commisérations, efface mon injustice.

Aie pitié de moi, Dieu

Mais aussi, lave-moi de mon injustice,

et purifie-moi de mon péché.

Aie pitié de moi, Dieu

Parce que je reconnais mon injustice,

et mon péché est toujours face à moi.

Aie pitié de moi, Dieu

J'ai péché contre toi seul, et j'ai fait le mal en ta présence ;

pour que l'on soit absous dans tes verdicts et que l'on triomphe lors du jugement.

Aie pitié de moi, Dieu

Mais voilà que j'ai été conçu dans l'injustice,

et que ma mère m'a conçu dans le péché.

Aie pitié de moi, Dieu

Mais voilà que tu as chéri la vérité ;

et m'as dévoilé les secrets et tréfonds de ta sagesse.

Aie pitié de moi, Dieu

Tu m'aspergeras d'hysope, et je serai purifié;

tu me laveras, et me rendras plus blanc que neige.

Aie pitié de moi, Dieu

Entends ! Tu me donneras à entendre joie et allégresse, et mes os humiliés exulteront.

Aie pitié de moi, Dieu

Détourne ta face de mes péchés,

et efface toutes mes injustices.

Aie pitié de moi, Dieu

Crée en moi un cœur pur, Dieu,

et renouvelle un esprit droit en mon for intérieur.

Aie pitié de moi, Dieu

Ne me rejette pas loin de ta face :

Miserere mei, deus (Psaume 50)

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

and according to the multitude of your mercies, blot out my transgressions.

Have mercy on me, O God.

Wash me thoroughly from my transgressions, and cleanse me from my sin.

Have mercy on me, O God.

For I know my transgressions; and my sin is always before me.

Have mercy on me, O God.

Against you alone have I sinned, and done evil before you, so you are justified in your words and are proved just.

Have mercy on me, O God.

Indeed, I was conceived in transgression: and in sin did my mother conceive me.

Have mercy on me, O God.

Indeed, you have loved truth: and have revealed to me the uncertain and hidden elements of your wisdom.

Have mercy on me, O God.

Purge me with hyssop and I shall be clean: wash me and make me whiter than snow.

Have mercy on me, O God.

Hear! You will make me hear of joy and gladness:

and my humbled bones shall rejoice.

Have mercy on me, O God.

Turn your face away from my sins:

and blot out all my transgressions.

Have mercy on me, O God.

Create in me a clean heart, O God:

and renew a righteous spirit in my body.

Have mercy on me, O God.

Do not cast me away from your face:

and do not take your holy spirit from me.

Miserere mei, deus (Psalm 50)

Wees mij genadig, God, wees mij genadig

God, je grote barmhartigheid; volgend ;

Wees mij genadig, God

en volgens de veelheid van jouw mededogen, vaag mijn onrecht uit.

Wees mij genadig, God

Maar was mij ook schoon van mijn onrecht, en reinig mij van mijn zonde

Wees mij genadig, God

Omdat ik mijn onrecht erken, en mijn zonde heb ik altijd recht voor me.

Wees mij genadig, God

Ik heb tegen jou alleen gezondigd, en ik heb in jouw aanwezigheid kwaad gedaan;

opdat we vergeven worden in jouw vornissen

en opdat wij zegeviëren tijdens het oordeel

Wees mij genadig, God

Maar kijk, ik ben in onrecht verwekt,

en mijn moeder heeft me in zonde verwekt

Wees mij genadig, God

Maar kijk, jij hebt de waarheid gekoesterd en je hebt mij de geheimen en de diepten

van jouw wijsheid onthuld

Wees mij genadig, God

Besproei mij met hyssop en ik zal rein zijn;

was mij, en ik zal witler zijn dan sneeuw.

Wees mij genadig, God

Hoor! Je zult mij vreugde en blijdschap laten horen

en mijn vernederde botten zullen zich verheugen.

Wees mij genadig, God

Keer je gezicht af van mijn zonden

en verwijder mijn onrecht, God.

Wees mij genadig, God

Schep mij een rein hart, o God!

en vernieuw in het binnenste van mij een vaste geest.

Wees mij genadig, God

Miserere mei, deus (Psalm 50)

Erbarne Dich meiner, Gott, erbarne

Dich meiner, Gott, gemäß Deiner großen Barmherzigkeit;

Erbarne Dich meiner, Gott,

und zerstöre meine Ungerechtigkeit, gemäß Deiner großen Menge an Mitgeföhl.

Erbarne Dich meiner, Gott,

Aber reinige mich auch von meiner Ungerechtigkeit

und säubere mich von meiner Sünde.

Erbarne Dich meiner, Gott,

Da ich ja meine Ungerechtigkeit erkenne, und meine Sünde mir immer gegenübersteht.

Erbarne Dich meiner, Gott,

Ich habe nur gegen Dich gesündigt und getan, was in Deinen Augen schlecht ist,

damit Du es in Deiner Rede vergibst und besiegst, wenn Du verurteilst,

Erbarne Dich meiner, Gott.

Sieh, ich wurde nämlich in Ungerechtigkeit empfangen,

und in Sünde hat mich meine Mutter empfangen.

Erbarne Dich meiner, Gott,

Sieh, Du hast Wahrheit nämlich ungewiss gewertschätzt

und mir die Geheimnisse deiner Weisheit gezeigt.

Erbarne Dich meiner, Gott.

Du wirst mich mit Ysop besprenkeln und ich werde gesäubert werden;

Du wirst mich reinigen und ich werde wieder so weiß sein wie Schnee.

Erbarne Dich meiner, Gott.

Höre! Meinem Gehör wirst Du Freude geben und die Fröhlichkeit werden meine gedemühtigen Knochen feiern.

Erbarne Dich meiner, Gott,

Wende Dein Gesicht ab von meinen Sünden, und all meine Ungerechtigkeit zerstöre.

et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

Miserere mei, deus.

Redde mihi iustitiam salutaris tui,
et spiritu principali confirma me.

Miserere mei, deus.

Docebo iniquos vias tuas,

Miserere mei, deus.

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.

Miserere mei, deus.

Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes et holocausta;
tunc imponent super altare tuum vitulos.

Miserere mei, deus, miserere mei deus.

et n'ôte pas de moi ton esprit saint.

Aie pitié de moi, Dieu

Rends-moi l'allégresse de ton salut,
et affermis-moi d'un esprit supérieur.

Aie pitié de moi, Dieu

Je professerai tes voies aux injustes,

Aie pitié de moi, Dieu

et les impies se tourneront vers toi.

Aie pitié de moi, Dieu

Libère-moi du sang, Dieu, Dieu de mon salut,
et ma langue claironnera ta justice.

Aie pitié de moi, Dieu

Seigneur, tu ouvriras mes lèvres,

et ma bouche annoncera ta louange.

Aie pitié de moi, Dieu

Car, eusses-tu voulu un sacrifice, te l'eussais-je donné en tout cas;
tu ne t'accommoderas pas d'holocaustes.

Aie pitié de moi, Dieu

Un sacrifice pour Dieu, c'est une âme brisée ;

tu ne mépriseras pas un cœur accablé et humilié, Dieu.

Aie pitié de moi, Dieu

Bénis Sion, dans ta bonne volonté, Seigneur,
en édifiaant les murs de Jérusalem.

Aie pitié de moi, Dieu

Alors tu accepteras un sacrifice de justice, des oblations et des
holocaustes ;

alors on déposera des vœux sur ton autel.

Aie pitié de moi, Dieu, aie pitié de moi, Dieu.

Have mercy on me, O God.
Restore to me 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:
Have mercy on me, O God.
and the wicked shall be converted to you.
Have mercy on me, O God.
Deliver me from the sin of having shed blood,
O God, the God of my salvation:
and my tongue shall sing of your justice.
Have mercy on me, O God.

O Lord, open my lips,
and my mouth shall declare your praise.
Have mercy on me, O God.
For if you had desired a sacrifice I would have
given it:
with burnt offerings you will not be delighted.
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.
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 sacrifices of justice,
oblations and whole burnt offerings:
then they shall lay calves on your altar.
Have mercy on me, O God; have mercy on
me, O God.

Verwerp mij niet ver van je aangezicht:
en trek je Heilige Geest niet van mij af.
Wees mij genadig, God
Geef mij weer de vreugde van je heil;
en bevestig in mij een hogere geest
Wees mij genadig, God
Ik zal uw wegen aan de onrechtvaardigen
belijden
Wees mij genadig, God
en de goddelozen zullen zich tot je wenden
Wees mij genadig, God
Bevrijd me van het bloed, God, God van mijn
zaligheid,
en mijn tong zal uw gerechtigheid
verkondigen.
Wees mij genadig, God

Heer, je zult mijn lippen openen
en mijn mond zal je lof verkondigen
Wees mij genadig, God
Want, had je een offer gewild, dan had ik het
je in ieder geval gegeven.
je zult geen genoeg nemen met
brandoffers
Wees mij genadig, God
Een offer voor God, is een gebroken ziel;
een gebroken en verbrijzeld hart zul jij, o God,
niet verachten.
Wees mij genadig, God
Zegen Zion, naar je goede wil, Heer,
door het bouwen van de muren van
Jeruzalem
Wees mij genadig, God
Dan zul je de offeranden der gerechtigheid,
de brandoffers en spijsoffers aanvaarden,
en we zullen kalveren op je altaar plaatsen
Wees mij genadig, God.

Erbarne Dich meiner, Gott.
Ein reines Herz erschaffe in mir, Gott
und einen aufrechten Geist erneuere in meinen
Eingeweiden.
Erbarne Dich meiner, Gott.
Verbanne mich nicht von Deinem Anblick
und Deinen heiligen Geist entreiße mir nicht.
Erbarne Dich meiner, Gott.
Gib mir die Freude Deines Heilbrings zurück
und durch den wichtigsten Geist bestärke mich.
Erbarne Dich meiner, Gott.
Ich werde die Unebenen Deine Wege lehren
Erbarne Dich meiner, Gott.
und die Gottlosen werden zu Dir umgewendet
werden.
Erbarne Dich meiner, Gott.
Befreie mich vom Blut Gott, Gott meiner Rettung,
es feiert meine Zunge Deine Gerechtigkeit.
Erbarne Dich meiner, Gott.

Herr, Du wirst meine Lippen öffnen
und mein Mund wird von Deinem Ruhm
berichten.
Erbarne Dich meiner, Gott.
Da ich ja jedenfalls, falls Du es gewollt hättest, Dir
ein Opfer gegeben hätte,
Du wirst keinen Gefallen an Brandopfern finden.
Erbarne Dich meiner, Gott.
Ein Opfer für Gott (ist) ein geplagter Geist
ein zermalmites und gedemütigtes Herz, das Gott
nicht verschmähen wird.
Erbarne Dich meiner, Gott.
Mache Sion, Herr, freigebig mit Deiner guten
Absicht
und die Mauern von Jerusalem werden erbaut.
Erbarne Dich meiner, Gott.
Dann wirst Du das Opfer der Gerechtigkeit
empfangen, Geschenke und Brandopfer,
dann bieten sie Dir Kälber auf Deinem Opfertisch.
Erbarne Dich meiner, Gott, erbarme Dich
meiner, Gott.

5 *Ut Phebi radiis/Ut re mi fa sol la*

Ut Phebi radiis soror obvia sidera luna,

Ut reges Salomon sapientis nomine cunctos,

Ut remi pontum querentum vellere aurum,

Ut remi faber instar habens super aera pennas,

Ut remi fas solvaces traducere merces,

Ut remi fas sola Petri currere prora,

Sic super omne quod est regnas, O virgo Maria.

Latus in numerum canit id quoque celsa turba,

Lasso lege ferens eterna munera mundo:

La sol fa ta mina clara prelustris in umbra,

La sol fa mi ta na de matre recentior ortus,

La sol fa mi re ta quidem na non violata,

La sol fa mi re ut rore ta na Gedeon quo.

ReX, O Christe Jesu, nostri deus alte memento.

Ut Phebi radiis/Ut re mi fa sol la

Ut – Comme de ses rayons la lune, sœur de Phoebus, règne sur les étoiles sur son passage,

Ut ré – Comme Salomon règne sur tous les rois en son nom de sage,

Ut ré mi – Comme les rames de ceux qui cherchent la Toison d'or règnent sur la mer,

Ut ré mi fa – Comme le forgeron [Dédale], qui a des ailes au lieu d'une rame, règne au-dessus des airs,

Ut ré mi fa sol – Comme la rame est destinée à transporter des biens commerciaux,

Ut ré mi fa sol la – Comme la rame est destinée à faire avancer le navire de Pierre délaissé,

Ainsi, tu régnes sur tout ce qui est, Ô vierge Marie.

La – Au loin la foule céleste chante aussi cela en rythme,

La sol – Portant selon la loi des présents éternels au monde fatigué :

La sol fa – ta monnaie brillante, étincelante dans l'ombre,

La sol fa mi – ta na dernier né d'une mère

La sol fa mi ré – ta certes na non outragée,

La sol fa mi ré ut – comme Gédéon avec la rosée avec laquelle ta na.

Roi, Ô Christ Jésus, Dieu, d'en haut, souviens-toi de nous.

Ut Phebi radiis/Ut re mi fa sol la

Ut – As the Moon, sister of Phoebus, rules with her rays the stars in her path,
Ut re – As Salomon rules all kings in the name of the wise,
Ut re mi – As the oars of those in quest of the Golden Fleece rule the sea,
Ut re mi fa – As the artificer [Daedalus], having wings instead of an oar, rules the upper air,
Ut re mi fa sol – As it is the destiny of the oar to convey perishable wares
Ut re mi fa sol la – As it is the destiny of the oar of Peter to navigate by means of one Ship,
So you, O Virgin Mary, rule over all that is.

La – Everywhere the heavenly host in verse sings this also,
La sol – Bringing gifts to a fired world according to Law Eternal:
La sol fa – In fact, a radiant mineral, shining bright in the dark,
La sol fa mi – The recent birth from a mother, herself natural-born
La sol fa mi re – Born, truly not blemished
La sol fa mi re ut – [like] Gideon[’s fleece] by the dew.
O Christ Jesus, God on high, remember us.

Ut Phebi radiis/Ut re mi fa sol la

Ut – Zoals de stralen van de maan, heerst de zuster van Phoebus over de sterren die op haar weg liggen als ze voorbijgaat,
Ut re – Zoals Salomon heerst over alle koningen in zijn naam van wijze,
Ut re mi – Zoals de roeispanen van hen die het Gulden Vlies zoeken, over de zee heersen,
Ut re mi fa – Zoals de smid [Dedalus], die vleugels in plaats van een roeispaan heeft, boven de luchten heerst,
Ut re mi fa sol – Zoals de roeispaan de handelsgoederen moet vervoeren
Ut re mi fa sol la – Zoals de roeispaan het verlaten schip van Petrus moet voortstuwen,
Zo heers jij over alles wat is, O, heilige maagd Maria.

La – In de verte zingt de hemelse menigte dat ook in het juiste ritme,
La sol – En draagt volgens de wet eeuwige geschenken naar de vermoeide wereld:
La sol fa – jouw schitterende juweel dat straalt in de schaduw
La sol fa mi – na de laatste geborene van een moeder
La sol fa mi re – die zeker niet daarna verontwaardigd was
La sol fa mi re ut – zoals het met Gideon het geval was na de dauw.
Koning, O Christus Jezus, God in den hoge, gedenk ons.

Ut Phebi radiis/Ut re mi fa sol la

Ut – Wie mit seinen Strahlen der Mond, die Schwester des Phoebus, über die Sterne auf seinem Weg herrscht,
Ut re – Wie Salomon in seinem weisen Namen über alle Könige herrscht,
Ut re mi – Wie die Ruder derer, die nach dem Goldenen Vlies suchen, über das Meer herrschen,
Ut re mi fa – Wie der Schmied [Dädalus], der Flügel statt eines Ruders hat, über die Lüfte herrscht,
Ut re mi fa sol – Wie das Ruder dazu bestimmt ist, Handelsgüter zu transportieren,
Ut re mi fa sol la – Wie das Ruder dazu bestimmt ist, das vernachlässigte Schiff des Petrus voranzutreiben,
So herrschst du über alles, was ist, o Jungfrau Maria.

La – In der Ferne singt die himmlische Schar auch dies im Rhythmus,
La sol – Und trägt nach dem Gesetz ewige Geschenke der müden Welt zu:
La sol fa – fa Deine glänzende Münze, schimmernd in den Schatten,
La sol fa mi – fa na zuletzt geboren von einer Mutter,
La sol fa mi re – fa gewiss na nicht empört,
La sol fa mi re do – wie Gideon mit dem Tau, mit dem fa na.
König, o Christus Jezus, Gott, von oben, gedenke unser.

6 **Stabat mater/Comme femme desconfortée**

Prima pars

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius.

Cuius animam gementem,
Contristantem et dolentem,
Pertransiuit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta,
Mater unigeniti.

Quae merebat et dolebat,
Et tremebat, dum videbat
Nati penas incliti.

Quis est homo qui non fletet,
Christi matrem si videret
In tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Piam matrem contemplari
Dolentem cum filio?

Pro peccatis sue gentis
Vidit Iesum in tormentis
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum,
Dum emisit spiritum.

Secunda pars

Eia mater, fons amoris
Me sentire vim doloris,
Fac, ut tecum lugeam.

Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum deum
Ut sibi complaceam.

Stabat mater/Comme femme desconfortée

Prima pars

Debout se tenait la mère en peine
près de la croix, en larmes
tandis que son fils pendait.

Son âme gémissante,
désolante et dolente,
un glaive l'a transpercée.

Ô combien triste et affligée
fut cette femme bénie,
mère du Fils unique.

Elle gémissait et se lamentait,
et tremblait, en voyant
les peines de son illustre fils.

Quel homme ne pleurerait pas,
s'il voyait la mère du Christ,
dans un si grand supplice ?

Qui pourrait, sans s'affiger,
contempler la pieuse mère
souffrant avec son fils ?

Pour les péchés de son peuple
elle vit Jésus en tourment
et exposé aux fouets.

Elle vit son cher fils
mourant désolé,
tandis qu'il rendait l'âme.

Secunda pars

Ah, mère, source d'amour,
Fasse que je sente la force de ta douleur,
pour que je pleure avec toi.

Fasse que mon cœur s'embrase
dans l'amour de Dieu le Christ
pour que je lui complaise.

Stabat mater/Comme femme desconfortée**Prima pars**

The sorrowful mother stood
Beside the cross weeping
Where her son hung.

Whose soul, lamenting,
Compassionate and grieving,
Was pierced by a sword.

O how sad and afflicted
Was that blessed
Mother of the only-begotten.

Who mourned and grieved,
And trembled, as she saw
The pains of her glorious son.

Who is the man who would not weep,
Seeing the mother of Christ
In such distress?

Who could not have compassion
Beholding the pious mother
Suffering with her son?

For the sins of his people
She saw Jesus in torment
And subjected to the whip.

She saw her sweet son
Dying desolate,
As he breathed out the spirit.

Secunda pars

Ah, mother, fount of love,
Let me feel the power of your sorrow,
That I may weep with you.

Make my heart burn
With the love of Christ, God,
So that I may please him.

Stabat mater/Comme femme desconfortée**Prima pars**

De rouwende moeder stond daar
hulend, naast het kuis
terwijl haar zoon daar hing.

Haar ziel kreunde
van pijn en smart
een zwaard heeft haar ziel doorboord.

O, hoe verdrietig en gekweld
was deze gezegende vrouw
moeder van een enige Zoon.

Zij kreunde en jammerde
en ze trilde toen ze
de pijnen van haar illustere zoon zag.

Welke man zou niet huilen
als hij de moeder van Christus zag,
in zo'n grote kwelling?

Wie zou, zonder treuren
de vrome moeder kunnen aanschouwen
die met haar zoon leed?

Voor de zonden van haar volk
zag zij Jezus in kwelling
en blootgesteld aan zweepslagen.

Zij zag haar lieve zoon
in jammerlijke pijnen sterven
terwijl hij de geest gaf.

Secunda pars

Ach, moeder, bron van liefde,
Maak dat ik de kracht van je pijn voel,
opdat ik met jou zou huilen.

Maak dat mijn hart vervuld wordt van liefde
en brandt
in de liefde voor God, Christus
opdat ik hem zou behagen.

Stabat mater/Comme femme desconfortée**Prima pars**

Es stand die trauernde Mutter
neben dem Kreuz, weinend,
während ihr Sohn daran hing.

Ihre Seele wimmerte,
trostlos und schmerzlich,
ein Schwert durchbohrte sie.

O wie traurig und betrübt
war diese gesegnete Frau,
Mutter des einzig geborenen Sohnes.

Sie stöhnte und jammerte,
und zitterte, als sie sah
die Mühsal ihres ertauchten Sohnes.

Welcher Mensch würde nicht weinen?
wenn er die Mutter Christi sähe,
in solch einer großen Qual?

Wer könnte, ohne sich zu grämen,
die fromme Mutter betrachten
die mit ihrem Sohn leidet?

Für die Sünden seines Volkes
sah sie, wie Jesus gequält wurde
und den Geißeln ausgesetzt.

Sie sah ihren geliebten Sohn
wie er betrübt starb,
während er den Geist aufgab.

Secunda pars

Ach, Mutter, du Quelle der Liebe,
Lass mich die Stärke deines Schmerzes spüren,
damit ich mit dir weinen kann.

Lass mein Herz in Flammen stehen
in der Liebe Gottes, des Christus
damit ich ihm wohlgefällig werde.

Virgo virginum preclara,
Jam mihi non sis amara,
Fac me tecum plangere.

Fac, ut portem Christi mortem,
Passionis eius sortem,
Et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac inebriari,
Ob amorem filii.

Inflammatum et accensum,
Per te, virgo, sum defensus
In die iudicii.

Fac me cruce custodiri,
Morte Christi premuniri,
Confoveri gratia.

Quando corpus morietur,
Fac, ut anime donetur
Paradisi gloria.
Amen.

Tenor

Comme femme desconfortée,
Sur toutes autres esgarée,
Qui n'ay jour de ma vye espoir

D'en estre en mon temps consolee,
Mais en mon mal toute agravee
Desire la mort main et soir.

Vierge illustre parmi les vierges,
ne sois pas maintenant trop amère avec moi,
Fasse que je pleure avec toi.

Fasse que je porte la mort du Christ,
le sort de sa Passion,
et que je restaure ses blessures.

Fasse que je me blesse de tes blessures,
m'enivre de cette croix,
pour l'amour du fils.

En flamme et en feu,
par toi, vierge, puisse-je être défendu
le jour du jugement.

Fasse que je me protège de la croix,
me renforce par la mort du Christ,
me réchauffe dans la grâce.

Lorsque mon corps mourra,
Accorde que l'on donne à mon âme
la gloire du paradis.
Amen.

Tenor

Comme une femme en détresse,
Plus que toute autre désespérée,
qui n'ai pas un jour de ma vie espoir

d'en être consolée de mon vivant,
mais tout entière oppressée par mon malheur
je désire la mort matin et soir.

Virgin, brightest of the virgins,
Do not be harsh with me now,
Let me weep with you.

Make me bear the death of Christ.
And, while sharing his passion,
Meditate on his wounds.

Let me be wounded with you,
Be inebriated by that cross
For the love of your son.

Threatened by flames and fire,
May I be defended by you, o virgin,
On the day of judgment.

Let me be protected by the cross,
And defended by the death of Christ,
To be cherished by your grace.

When my body dies,
Let my soul be given
The glory of paradise.
Amen.

Tenor

As a woman in great distress,
Distraught more than all others,
Who has no hope on any day of my life

Of being consoled while I still live,
But ever more oppressed by my misfortune,
I desire death morning and night.

Beroemdste maagd onder de maagden
wees nu niet te bitter met mij,
maak dat ik met je huil.

Maak dat ik de dood van Christus draag,
het lot van de Passie,
en dat ik zijn wonden genees.

Maak dat ik me verwond aan jouw wonden,
en me dronken voer aan dit kruis,
uit liefde voor de Zoon.

Dat ik in vlammen en vuur
door jou, maagd, verdedigd mag worden
op de dag van het laatste oordeel.

Maak dat ik me bescherm tegen het kruis,
en kracht put uit de dood van Christus
me verwarm in de genade.

Wanneer mijn lichaam zal sterven,
sta dan toe dat aan mijn ziel
de glorie van het paradijs wordt gegeven
Amen.

Tenor

Zoals een vrouw in nood,
Meer dan wie ook ontredderd,
die geen enkele dag van mijn leven de hoop
koestert

tijdens mijn leven getroost te zijn,
maar helemaal overmand door mijn ongeluk
verlang ik 's morgens en 's avonds naar de
dood.

Berühmte Jungfrau unter den Jungfrauen,
sei jetzt nicht zu bitter mit mir,
lass mich mit dir weinen.

Lass mich den Tod Christi tragen,
das Schicksal seiner Passion,
und seine Wunden wiederherstellen.

Lass mich durch deine Wunden verwundet
werden,
mich an diesem Kreuz berauschen,
um der Liebe des Sohnes willen.

In Feuer und Flamme,
durch dich, Jungfrau, möge ich verteidigt
werden
am Tag des Gerichts.

Lass mich mich durch das Kreuz schützen,
mich durch den Tod Christi stärken,
mich in der Gnade erwärmen.

Wenn mein Körper stirbt,
Gewähre meiner Seele
die Herrlichkeit des Himmels.
Amen.

Tenor

Wie eine Frau in Not,
mehr als jede andere hilflos,
die nicht einen Tag in meinem Leben Hoffnung
hat

zu meinen Lebzeiten getröstet zu werden,
sondern ganz von meinem Unglück bedrängt
sehne ich mich morgens und abends nach
dem Tod.

7 *Patet noster-Ave Maria*

Patet noster, qui es in celis:
sanctificetur nomen tuum;
adveniat regnum tuum;
fiat voluntas tua,
sicut in celo et in terra.
Panem nostrum quotidianum
da nobis hodie,
et dimitte nobis debita nostra,
sicut et nos dimittimus debitoribus nostris;
et ne nos inducas in temptationem,
sed libera nos a malo.

Ave Maria, gratia plena,
dominus tecum.
Benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui Jesus.
Sancta Maria, regina caeli,
dulcis et pia, O mater dei,
ora pro nobis peccatoribus,
ut cum electis te videamus.

Patet noster-Ave Maria

Notre Père, qui es aux cieux,
que ton nom soit sanctifié ;
que ton règne vienne ;
que ta volonté soit faite,
sur la terre comme au ciel.
Donne-nous aujourd'hui
notre pain de ce jour,
pardonne-nous nos offenses,
comme nous pardonnons aussi à ceux qui nous ont offensés ;
et ne nous laisse pas entrer en tentation,
mais délivre-nous du mal.

Je te salue Marie, pleine de grâce,
le Seigneur est avec toi.
Tu es bénie entre toutes les femmes,
et Jésus, le fruit de tes entrailles, est béni.
Sainte Marie, reine des cieux,
douce et pieuse, Ô mère de Dieu,
prie pour nous, pauvres pécheurs,
pour que nous te voyions avec les élus.

Pater noster-Ave Maria

Our father who is in heaven,
may your name be made holy;
may your kingdom come;
may your will be done,
on earth just as in heaven.
Our daily bread
give us today,
and forgive us our debts,
as we also forgive our debtors;
and lead us not into temptation,
but deliver us from evil.

Hail Mary, full of grace,
God is with you.
Blessed are you among women,
and blessed is the fruit of your womb, Jesus.
Holy Mary, queen of heaven,
sweet and caring, O mother of God,
pray for us sinners,
that with the chosen ones we may see you.

Pater noster-Ave Maria

Onze Vader die in de hemel is,
uw naam zij geheiligd;
dat uw rijk kome;
dat uw wil geschiede
in de hemel zoals op aarde.
Geef ons heden
ons dagelijks brood,
vergeef ons onze schulden
zoals wij onze schulden vergeven aan hen die
ons beledigd hebben;
en leid ons niet in verzoeking
maar verlos ons uit den boze.

Wees gegroet, Maria, vol gratie,
de Heer is met jou.
Je bent gezegend onder alle vrouwen,
En Jezus, de vrucht van je schoot, is gezegend.
Heilige Maria, koningin van de hemel
zacht en vroom, O moeder van God,
bidt voor ons, arme zondaars,
opdat wij je met de uitverkorenen kunnen zien.

Pater noster-Ave Maria

Vater unser im Himmel:
geheiligt werde dein Name;
dein Reich komme;
dein Wille Geschehe,
wie im Himmel so auf Erden.
Unser tägliches Brot
gib uns heute,
vergib uns unsere Schuld,
wie auch wir vergeben unsern Schuldigern;
und führe uns nicht in Versuchung,
sondern erlöse uns von dem Bösen.

Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade,
der Herr ist mit dir.
Du bist gebenedeit unter den Frauen,
und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes,
Jesus.
Heilige Maria, Königin des Himmels,
sanftmütig und fromm, o Mutter Gottes,
bitte für uns arme Sünder,
dass wir dich mit den Auserwählten sehen.

8 Une musque de Biscaye

Une musque de Biscaye
L'autre jour pres ung moulin
Vint a moy sans dire gare,
Moy hurtant sur mon chemin,
Blanche comme ung parchemin ;
Je la baisé à mon aise,
Et me dist sans faire noise :
« Soaz, soaz, ordonarequin. »

Je luy dis que de Biscaye
J'estoyz son prochain voisin ;
Mecton nous prest ceste hoie
En l'ombre soubz l'aubepin ;
La parlerons a butin ;
Faictes toust a ma requeste.
Lors feist signe de la teste :
« Soaz, soaz, ordonarequin. »

Par mon serment, vecy rage :
Ce n'est françoys ne latin.
Parlez moy aultre langage,
Et laissez vostre bisquayn.
Mectons no[us] besongne a fin.
Parlons d'amours, je vous prie.
Lors me dist, n'en doubtes mye :
« Soaz, soaz, ordonarequin. »

Avoir n'en peuz aultre chose,
Par ma foy, a ce matin,
Fors baiser a bouche close
Et la main sur le tetin.
Adieu, petit musequin,
Adieu, soyez ma popine.
Lors me dit la bisquayne :
« Soaz, soaz, ordonarequin. »

Une jeune fille de Biscaye

Une jeune fille de Biscaye
L'autre jour près d'un moulin
Vint à moi sans crier gare,
Me heurtant sur mon chemin,
Blanche comme un parchemin ;
Je l'embrassai à mon aise,
Et elle me dit tout bas :
« Allez-vous-en ! »

Je lui dis qu'à Biscaye
J'étais son voisin proche :
« Asseyons-nous près de cette hoie
Dans l'ombre sous l'aubépine ;
Là, parlons dans l'intimité ;
Faites tout ce que je vous demande. »
Alors elle me fit un signe de la tête :
« Allez-vous-en ! »

« Sur mon serment, c'est de la folie :
Ce n'est ni français, ni latin.
Parlez-moi une autre langue,
Et laissez tomber votre biscayen.
Satisfaisons nos désirs.
Parlons d'amour, je vous prie. »
Alors elle me dit, n'en doutez point :
« Allez-vous-en ! »

D'elle, je ne pus tirer autre chose,
Par ma foi, en ce matin
Sauf un baiser, la bouche close
Une main sur son sein.
« Adieu, petite jeune fille,
Adieu, soyez ma poupée. »
Alors la jeune biscayenne me dit :
« Allez-vous-en ! »

Une musique de Biscaye

A maid of the Basque country,
The other day near a mill,
Came to me without warning,
Bumping into me on my way,
White as a parchment.
I kissed her at my leisure,
And she said to me calmly:
"Get lost!"

I said to her that in Biscay
I was her close neighbor.
"Let us sit near this hedge
In the shade under the hawthorn.
There we can talk intimately;
Do everything as I ask."
Then she shook her head at me:
"Get lost!"

"On my oath, this is madness:
It is neither French nor Latin.
Speak to me in another language
And leave off your Biscayan.
Let us satisfy our needs.
Let us speak of love, I beg you."
Then she said to me, never doubt it:
"Get lost!"

I could get nothing more from her,
By my faith, on this morning,
Except a kiss with her mouth shut
And with a hand on her breast.
"Farewell, little maiden,
Farewell, be my dolly."
Then the Biscayan girl said to me:
"Get lost!"

Une musique de Biscaye

Een meisje uit Biskaje
Kwam op een dag bij de molen
Zomaar naar me toe,
Ze botste tegen me aan, terwijl ik op de
weg liep.
Ze was blank als een perkament;
Ik kuste haar op mijn gemak,
Ze zei heel zachtjes tegen mij
« Ga weg!! »

Ik zei tegen haar, dat ik in Biskaje
Haar heel nabije buurman was:
« Laten samen gaan zitten bij die haag
In de schaduw van de meidoorn;
Daar kunnen we intiem spreken;
Doe wat ik u vraag ».
Toen knikte ze met haar hoofd:
« Ga weg »

« Ik zweer het, het is waanzin:
Het is geen Frans, geen Latijn.
Spreek met mij een andere taal,
En laat uw Biskajaans vallen.
Laten we onze verlangens bevredigen.
Laten we over liefde spreken, alsjeblieft ».
Toen zei ze tegen mij, en er is geen twijfel
mogelijk:
« Ga weg ».

Van haar kon ik niets anders krijgen,
Deze morgen, echt waar,
Behalve een kusje op haar gesloten mond
Een hand op haar borst.
« Adieu, klein meisje,
Adieu, wees mijn popje ».
Toen zei het jonge Biskajaanse meisje
tegen mij:
« Ga weg ».

Une musique de Biscaye

Ein junges Mädchen aus Bizkaia
Neulich bei einer Mühle
Kam ohne Vorwarnung zu mir,
Stieß mich auf meinem Weg an,
So blass wie ein Stück Pergament;
Ich küsste sie nach Herzenslust,
Und sie sagte leise zu mir:
„Geht weg!“

In Bizkaia, sagte ich zu ihr,
Bin ich Euer nächster Nachbar:
„Lasst uns an dieser Hecke sitzen,
Im Schatten unter dem Weißdorn;
Dort in trauter Zweisamkeit miteinander
sprechen;
Tut alles, was ich von euch verlange.“
Daraufhin gab sie mir einen Wink:
„Geht weg!“

„Über meinen Eid, das ist Wahnsinn.
Es ist weder französisch noch lateinisch.
Sprecht eine andere Sprache,
Und lasst euer Bizkaia fallen.
Lasst uns unsere Begierden erfüllen.
Lasst uns über die Liebe reden, ich bitte
euch.“
Dann sagte sie, kein Zweifel:
„Geht weg!“

So wahr ich lebe, mehr konnte ich an diesem
Morgen
nicht aus ihr herausbekommen,
Als einen Kuss mit geschlossenem Mund.
Eine Hand auf ihrer Brust.
„Adieu, kleines junges Mädchen,
Adieu, sei meine Puppe.“
Da sagte die junge aus Bizkaia zu mir:
„Geht weg!“

9 *Si j'ay perdu mon amy*

Si j'ay perdu mon amy
 Je n'ay point cause de rîre.
 Je l'avoys sur tous choisy.
 Vray dieu, qu'en voulez-vous dire ?
 Il m'avoyt juré sa foÿ
 De n'aymer auttre que moy
 Tout au long du moÿs de may.
 Qu'en voulez-vous dire ?
 Morle suis si je ne l'ay !
 Et qu'en voulez-vous donc dire de moy ?

10 *Parfons regretz*

Parfons regretz et lamentable joye,
 Venez a moy quelque part que je soye,
 Et vous hastez sans point dissimuler,
 Pour promptement mon cueur executer,
 Afin qu'en dueil et larmes il se noye.

11 *Faulte d'argent*

Faulte d'argent c'est douleur non pareille.
 Se je le dis, las je sçay bien pourquoy :
 Sans de quibus il se fault tenir quoy.
 Femme qui dort pour argent se resveille.

12 *Baisiez moy*

Baisiez moy ma douce amie,
 Par amour je vous en prie.
 Non feray,
 Et pour quoy ?
 Se je faisois la folie
 Ma mere en seroit marrie.
 Vela de quoy.

13 *En l'ombre d'ung buissonnet*

En l'ombre d'ung buissonnet,
 Tout au long d'une riviere
 Trouvay Robyn le filz Marguet
 Qui prioit sa dame chiere
 Et luy dit en tel maniere :
 Je vous aime, fin cueur doux
 Adonc respondiit la bergiere :
 Robyn, comment l'entendés vous ?

Si j'ai perdu mon ami

Si j'ai perdu mon ami
 Je n'ai pas de raison de rîre.
 Je l'avais choisi parmi tous les autres.
 Vrai dieu, que voulez-vous dire ?
 Il m'avait juré sa foi
 De n'aimer que moi
 Tout au long du mois de mai.
 Que voulez-vous dire ?
 Je suis morte sans lui !
 Et que voulez-vous donc dire de moi ?

Profond regretz

Profond regretz et lamentable joye,
 Venez à moi où que je sois,
 Et hâtez-vous sans rien dissimuler
 Pour promptement mon cœur tuer,
 Afin que dans le deuil et les larmes il se noie.

Manquer d'argent

Manquer d'argent est un chagrin sans pareil.
 Si je le dis, c'est que je sais pourquoy :
 Sans argent, il faut rester coi.
 Femme qui dort pour de l'argent se réveille.

Embrassez-moi

« Embrassez-moi ma douce amie,
 Par amour je vous en prie. »
 « Je ne le ferai pas. »
 « Et pourquoi ? »
 « Si je commettois cette folie
 Ma mère en serait meurtrie.
 Voilà pourquoy. »

À l'ombre d'un buissonnet

À l'ombre d'un buissonnet,
 Le long d'une rivière
 Je trouvay Robin le fils de Marguet
 Qui prioit sa très chère
 Et lui disait de cette manière :
 « Je vous aime, fin cœur doux. »
 À quoi répondit la bergère :
 « Robin, qu'entendez-vous ? »

Si j'ay perdu mon amy

As I have lost my beloved,
I have no reason to laugh.
I chose him above all others.
True God, what are you going to say about it?
He swore to me his faith,
To love no one but me
During the entire month of May.
What are you going to say about it?
I'm dead if I don't have him!
And then what are you going to say about me?

Parlons regretz

Profound regrets and woeful joy,
Come to me wherever I may be,
And hasten, without dissembling at all,
To quickly punish my heart,
So that in grief and tears it might be drowned.

Faulte d'argent

Lack of money is sorrow unequalled.
If I say this, alas I well know why:
Without cash you must remain quiet.
A woman who sleeps will wake up for money.

Baisiez moy

"Kiss me, my sweet friend,
For love I beg of you."
"I shall not."
"And why?"
"If I were to do something silly
My mother would regret it.
That's why."

En l'ombre d'ung buissonnet

In the shade of a grove
Along a river,
I found Robin, the son of Marguet,
Who implored his beloved
And said to her in that way:
"I love you, fine sweet heart."
Then the shepherdess replied:
"Robin, what do you mean?"

Si j'ay perdu mon amy

Als ik mijn vriend verloren heb
Dan heb ik geen reden tot lachen.
Ik heb hem gekozen onder alle anderen.
Ware God, wat wil je zeggen?
Hij had mij trouw gezworen
Alleen maar van mij te houden
De hele maand mei lang.
Wat wil je zeggen?
Ik ben dood zonder hem!
En wat wil je nog over mij zeggen?

Parlons regretz

Diepe spijt en betreuenswaardige vreugde
Kom naar me toe waar ik ook ben,
En haast je zonder iets te verbergen
Om snel mijn hart te doden,
Opdat het in de rouw en de tranen verdink.

Faulte d'argent

Geldgebrek is een onvergelijkbaar groot verdriet
Als ik dit zeg, dan is het omdat ik weet waarom:
Zonder geld moet je je mond houden.
Een vrouw die slaapt, wordt wakker voor het geld.

Baisiez moy

« Kus me, mijn zoete vriendin,
Uit liefde, alsjeblieft ».
« Ik zal het niet doen ».
« En waarom? »
« Als ik die waanzin zou begaan
Dan zou mijn moeder erg gekwetst zijn.
Daarom ».

En l'ombre d'ung buissonnet

In de schaduw van een struik,
Langs de rivier
Traf ik Robin, de zoon van Margrete
Die aan zijn geliefde vroeg
en het op deze manier tegen haar zei:
« Ik hou van je, teer en zacht hart ».
Waarop die herderin antwoordde:
« Robin, wat bedoel je? »

Si j'ay perdu mon amy

Wenn ich meinen Freund verloren habe,
Habe ich keinen Grund zu lachen.
Ich habe ihn unter all den anderen ausgewählt.
Wahrer Gott, was meinst du?
Er hatte mir seinen Glauben geschworen
Nur mich zu lieben
Den ganzen Monat Mai hindurch.
Was willst du damit sagen?
Ich bin ohne ihn gestorben!
Und was willst du von mir sagen?

Parlons regretz

Tiefes Bedauern und klägliche Freude,
Kommt zu mir, wo immer ich bin,
Und eilt, ohne etwas zu verbergen
Um schnell mein Herz zu töten,
Damit es in Trauer und Tränen ertrinke.

Faulte d'argent

Geldmangel ist ein Kummer ohnegleichen.
Ich sage das, weil ich weiß, warum:
Wer kein Geld hat, bleibt stumm.
Frau, die für Geld schläft, wird wach.

Baisiez moy

„Küss mich, meine süße Freundin,
Aus Liebe bitte ich dich.“
„Ich werde es nicht tun.“
„Und warum?“
„Wenn ich diese Dummheit begehen würde,
Würde ich meine Mutter quälen,
Das ist der Grund.“

En l'ombre d'ung buissonnet

Im Schatten eines Strauchens,
An einem Fluss entlang
Fand ich Robin, den Sohn von Marguet.
Der bat seine Allerliebste
Und sagte zu ihr auf diese Weise:
„Ich liebe dich, du feines sanftes Herz.“
Worauf die Schäferin antwortete:
„Robin, was meinst du.“

14 *Petite camusette*

Petite camusette,
 A la mort m'avez mis.
 Robin et Marion
 S'en vont au bois joly,
 Ilz s'en vont bras a bras,
 Ils se sont endormis.
 Petite camusette,
 A la mort m'avez mis.

15 *Scaramella*

Scaramella va alla guerra
 Colla lancia et la rotella.
 La zombero boro borombetta,
 La zombero boro borombo.

Scaramella fa la gala
 Colla scarpa et la stivala.
 La zombero boro borombetta,
 La zombero boro borombo.

16 *Nimphes, nappées/Circumdedeunt me*

Nimphes, nappées, nereides, driades,
 Venez plorer ma desolation,
 Car je languis en telle affliction
 Que mes esprits sont plus mort que malades.

Quinta pars, sexta pars

Circumdedeunt me gemitus mortis,
 dolores inferni circumdedeunt me.

Petit nez retroussé

Petit nez retroussé,
 Vous m'avez mené à la fin de ma vie.
 Robin et Marion
 S'en vont au bois joli,
 Bras dessus, bras dessous,
 Ils se sont endormis.
 Petit nez retroussé,
 Vous m'avez mené à la fin de ma vie.

Scaramella

Scaramella s'en va à la guerre
 Avec sa lance et son bouclier.
 La zombero boro borombetta,
 La zombero boro borombo.

Scaramella s'habille
 Avec ses chaussures et ses bottes.
 La zombero boro borombetta,
 La zombero boro borombo.

Nimphes, nappées/Circumdedeunt me

Nymphes, nappées, néréides, dryades,
 Venez explorer ma désolation,
 Car je languis en telle affliction
 Que mes esprits sont plus morts que malades.

Quinta pars, sexta pars

Les gémissements de la mort m'entouraient,
 Les douleurs de l'enfer m'entouraient.

Petite camusette

Little snubnose,
 You have brought me to death's door.
 Robin and Marion
 Are going to the greenwood,
 They are going off arm in arm.
 They have fallen asleep.
 Little snubnose,
 You have brought me to death's door.

Scaramella

Scaramella goes to war
 With his lance and his shield.
 La zombero boro borombetta,
 La zombero boro borombo.

Scaramella dresses up
 With his shoes and boots.
 La zombero boro borombetta,
 La zombero boro borombo.

Nymphes, nappées/Circumdederunt me

Nymphs of the woodland, sea, and tree,
 Come weep for my devastation,
 For I languish in such affliction
 That my spirits are more dead than sick.

Quinta pars, sexta pars

The groans of death surrounded me,
 the pains of hell surrounded me.

Petite camusette

Kleine wipneus,
 Je hebt me aan het einde van mijn leven
 gebracht.
 Robin et Marion
 Gaan samen het bos in,
 Arm in arm
 zijn ze in slaap gevallen
 Kleine wipneus,
 Je hebt me aan het einde van mijn leven
 gebracht.

Scaramella

Scaramella vertrekt naar de oorlog
 Met zijn speer en zijn schild
 La zombero boro borombetta
 La zombero boro borombo

Scaramella kleedt zich aan
 Met zijn schoenen en zijn laarzen
 La zombero boro borombetta
 La zombero boro borombo.

Nymphes, nappées/Circumdederunt me

Bosninfen, Nereïden, Dryaden,
 Kom mijn wanhoop verkennen,
 Want ik smacht in zo'n grote kwelling
 En mijn geest is meer dood dan ziek.

Quinta pars, sexta pars

Het gekreun van de dood omhulde mij
 De pijnen van de hel omringden mij.

Petite camusette

Kleine Stupsnase,
 Du hast mich ans Ende meines Lebens geführt.
 Robin und Marion
 Machen sich auf den Weg in den Wald,
 Arm in Arm
 Sind sie eingeschlafen.
 Kleine Stupsnase,
 Du hast mich ans Ende meines Lebens geführt.

Scaramella

Scaramella zieht in den Krieg.
 Mit seinem Speer und seinem Schild.
 La zombero boro borombetta,
 La zombero boro borombo.

Scaramella kleidet sich
 Mit seinen Schuhen und Stiefeln.
 La zombero boro borombetta,
 La zombero boro borombo.

Nymphes, nappées/Circumdederunt me

Waldnymphen, Meeresnymphen, Dryaden,
 Kommt und schaut euch meine Verzweiflung
 an,
 Denn ich schmachte in solchem Leid
 Dass mein Geist mehr tot als krank ist.

Quinta pars, sexta pars

Das Seufzen des Todes umgab mich,
 Die Schmerzen der Hölle umgaben mich.

DÉJÀ PARUS :

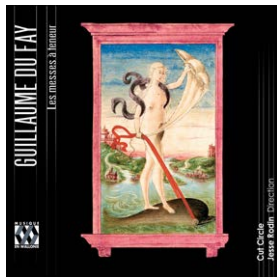


Messes anonymes
Missa Gross senen – Missa L'ardant desir
Cut Circle – Jesse Rodin

NOTABLE PERFORMANCE AND
RECORDING OF 2021



Johannes Ockeghem
Les chansons
Cut Circle – Jesse Rodin



Guillaume Du Fay
Les messes à teneur
Cut Circle – Jesse Rodin



De Orto/Josquin
Musique à la Chapelle Sixtine autour de 1490
Cut Circle – Jesse Rodin

JOSQUIN

I. Motets & chansons

(TT : 62'52)

MOTETS

- 1 Ave Maria... virgo serena (à 4)
- 2 Virgo salutiferi/Ave Maria (à 5)
- 3 Ave verum corpus (à 2-3)
- 4 Miserere mei, deus (à 5)
- 5 Ut Phebi radiis/Ut re mi fa sol la (à 4)
- 6 Stabat mater/Comme femme desconfortée (à 5)
- 7 Pater noster-Ave Maria (à 6)

CHANSONS

- 8 Une musque de Biscaye (à 4)
- 9 Si j'ay perdu mon amy (à 3)
- 10 Parfons regretz (à 5)
- 11 Faulte d'argent (à 5)
- 12 Baisiez moy (à 4)
- 13 En l'ombre d'ung buissonnet, tout au long (à 3)
- 14 Petite camusette (à 6)
- 15 Scaramella (à 4)
- 16 Nymphes, nappées/Circumdedederunt me (à 6)

Cut Circle

Jesse Rodin – direction

Corrine Byrne – soprano

Sonja Dufoit Tengblad – soprano

Jonas Budris – ténor

Lawrence Jones – ténor

Bradford Gleim – vagans

Christopher Talbot – basse

Paul Max Tipton – basse

Illustration de couverture :

Jean Bourdichon, Bethsabée

au bain [détail], 1498-1499,

[© The J. Paul Getty Museum].



MUSIQUE Informations, commandes,
collections, biographie des
interprètes et notices
multilingues sur

www.musiqueenwallonie.be

EN WALLONIE

SOCIÉTÉ ROYALE

MEW 2307

©2023 - Made in Austria



Wallonie



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES



LIÈGE
université

