

JOSQUIN MISSA „AVE MARIS STELLA“
VERGIL-MOTETTEN

ARS
MUSI
CI



DUFAY ENSEMBLE

JOSQUIN DESPREZ

(ca. 1440–1521)

O virgo virginum [6-stimmig/in 6 parts] (tutti)

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | Prima pars (O virgo virginum) | [4:32] |
| 2 | Secunda pars (Filiae Ierusalem) | [3:52] |
| 3 | Absalon fili mi [4-stimmig/in 4 parts]
(AE– RE– MF– EK) | [3:24] |
| 4 | Fama, malum [4-stimmig/in 4 parts]
(AE– MB – RE – AP – MF) | [3:21] |
| 5 | Dulces exuviae [4-stimmig/in 4 parts]
(AE– MB – AP– MF – EK) | [3:48] |
| 6 | Tu solus, qui facis mirabilia [4-stimmig/in 4 parts]
(tutti) | [4:13] |

MISSA AVE MARIS STELLA [4-stimmig/in 4 parts]

- | | | |
|----|--|--------|
| 7 | Cantus firmus
(AP – DE – MF) | [1:30] |
| 8 | Kyrie I – Christe – Kyrie II
(tutti) (AE–RE – AP – EK) (tutti) | [2:40] |
| 9 | Gloria
(tutti) | [1:49] |
| 10 | Qui tollis – Qui sedes
(MB– RE – AP– MF) (tutti) | [2:15] |
-

11	Credo (tutti)	-	Et incarnatus est (AE – RE – AP – MF)	-	Et resurrexit (tutti)	[6:11]
12	Sanctus (tutti)					[1:25]
13	Pleni sunt coeli [3-stimmig/in 3 parts] (AE – AP – MF)					[2:14]
14	Hosanna (tutti)	-	Benedictus [2-stimmig/in 2 parts] (AE – AP)			
	Qui venit [2-stimmig/in 2 parts] (AP – MF)	-		Hosanna (tutti)		[3:40]
15	Agnus I (tutti)	-	Agnus II [2-stimmig/in 2 parts] (AE – AP)	-	Agnus III (tutti)	[4:55]
Total Time:						50:25

DUFAY-ENSEMBLE • Leitung: Eckehard Kiem

Altus: Alain Ebert (AE), Markus Baisch (MB)

Tenor: Rolf Ehlers (RE), Achim Plagge (AP), Dietmar Ens (DE)

Bass: Markus Flaig (FL), Eckehard Kiem (EK)

Tutti-Besetzungen

1	6 – 15
Superius: AE, MB	Superius: AE, MB
Contratenor I: RE	Altus: RE, AP
Contratenor II: AP	Tenor: DE
Tenor: DE	Bassus: MF, EK
Bassus I: MF	
Bassus II: EK	

©-© 1999 Freiburger Musik Forum

Aufnahme/Recording & Mastering: Manuel Braun

Technik/Technical equipment: TonArt Mediaproduktion - Braun,
Oehler & Partner

Aufgenommen/Recorded: 3.-5 Januar 1999, Katholische Kirche
in Bombach/Schwarzwald

Titelbild/Front cover picture: Jan van Eyck: Die Madonna des
Kanzlers Nicolas Rolin, um 1437

Redaktion/Editing: Jens Markowsky

All rights reserved

FREIBURGER MUSIK FORUM

Musikwerkstatt Schloßpark Ebnet

Schwarzwaldstraße 298 a

D - 79117 Freiburg

Tel.: 0761/62205 · Fax: 0761/62229

E-mail: fmf@fmf.notes-net.de



Kontaktadresse:

Rolf Ehlers

Kärtäuserstraße 11

D-79102 Freiburg

Fon & Fax: 0761-34277

Das Werk **Josquins** stammt aus dem letzten Drittel des fünfzehnten und aus den ersten anderthalb Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts. Seine ca. fünfzigjährige Schaffenszeit umfaßt somit die Periode, die in der Kunstgeschichte als Hochrenaissance geführt wird – ein Stil- und Epochenbegriff, dessen Übertragung auf die gleichzeitig entstandene Musik nur bedingt sinnvoll ist. Wir werden hier weder Zeuge einer Wiedergeburt noch erlaubt die (Un)-Kenntnis der antiken Musik dem Komponisten dieser Zeit eine ernsthafte Auseinandersetzung mit klassischen Vorbildern, wie dies z. B. in der Architektur zumindest versucht wird.

Es ist jedoch nicht abwegig, in der Beziehung zwischen den anderen Künsten und der Musik dieser Epoche auf Gemeinsamkeiten stilistischer und allgemeinästhetischer Art zu verweisen, die man im weitesten Sinne als "renaissancehaft" bezeichnen könnte und wie man sie vereinfachend subsumiert hat unter das Stichwort der "Entdeckung des Menschlichen" in der Kunst.

Bezogen auf Musik zeigt sich dies beispielsweise in einer neuen "sinnlichen"

Klanglichkeit, bedingt vor allem durch die Emanzipation der imperfekten Konsonanz (Terzen und Sexten) sowie durch eine geregelte Dissonanzbehandlung – Tatbestände, die Tinctoris in seiner berühmten Einlassung über die neue "Hörwürdigkeit" ("auditu dignum") rückwirkend bereits der Musik um 1430 zuschreibt. Es ist dies eine Aufwertung des menschlichen Hör- und Urteilsvermögens als geistig-ästhetischer Instanz, wie sie einem mittelalterlichen Musiker undenkbar gewesen wäre. Renaissancehaft ist weiterhin die Überwindung der starren Stimmhierarchie durch die gleichmäßige und gleichberechtigte kontrapunktische Durchgestaltung aller Stimmen. Ein wichtiges strukturelles Merkmal hierfür ist beispielsweise die strenge Durchimitation; sie gewinnt um die Jahrhundertwende geradezu normative Bedeutung und herrscht als polyphones Paradigma bis weit ins siebzehnte Jahrhundert. Darüber hinaus ist zu beobachten, wie mit einer zunehmenden Kantabilisierung der Einzelstimmen die menschliche Atemlänge als Maß des Linien- und Phrasenbaus zunehmend an Bedeutung gewinnt.

Der folgenreichste Entwicklungsschritt findet sich indessen auf der Ebene des Bezugs zwischen Text und Musik. Im Geiste der humanistischen Hochschätzung der Sprache gewinnt der Text für die Komposition eine bis dahin nicht gekannte zweifache Bedeutung: einerseits als lautlich-rhythmisches Phänomen, dessen deklamatorische Umsetzung sich zu einem wesentlichen Strukturelement der Musik entwickelt; andererseits als Sinntäger, dessen inhaltlich-affektives Moment sich in musikalischen "Ausdruck" verwandelt. Es ist bezeichnend, daß für uns, deren Rezeptionsgrundlagen (uneingestandenermaßen) im wesentlichen an barocker und klassisch-romantischer Ästhetik geschult sind, eine andere Konstellation zwischen Text und Musik platterdings kaum denkbar ist, und wir vergessen nur zu leicht, daß es sich hierbei (wie bei vielem, was uns heute in der Kunst selbstverständlich ist) um eine Errungenschaft der Zeit der Wende vom fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert handelt, nicht etwa um eine überzeitliche ästhetische Konstante.

Josquins Bedeutung für das hier Skizzierte kann kaum überschätzt werden (was

offensichtlich schon für seine Zeitgenossen nicht in Frage stand), und wenn die vorliegende CD den Versuch unternimmt, Grundzüge der oben beschriebenen Entwicklung im Werk dieses genialen und wohl zurecht mit Michelangelo verglichenen Renaissance-Meisters nachzuzeichnen, so geschieht dies eingedenk der Tatsache, daß derartigen Erneuerungsprozesse nie einfach linear verlaufen, sich dabei hingegen durchaus Zwischenstationen außergewöhnlichen Gelingens antreffen lassen, deren eigentümliche Schönheit sich auch jenseits ihrer Stellung im übergeordneten Entwicklungszusammenhang bewährt.

Die sechsstimmige Marien-Motette "**O virgo virginum**" ist zweiteilig und entstand wahrscheinlich in Josquins früher römischer Zeit, mithin in den späten achtziger Jahren. In ihrer Mischung aus strenger Cantus-firmus-Arbeit (breite Notenwerte in den Gerüststimmen Superius und Tenor II) und Partien ungebundener, frei flutender und oft noch wenig kantabler Vielstimmigkeit vermittelt sie noch etwas vom Geiste der Musik seiner älteren Zeitgenossen Johannes Ockeghem und

Johannes Regis, ihrer scheinbar wild wuchernden Klangpracht und ihrer elementaren spätburgundischen Fülle.

Der Text der vierstimmigen Motette "**Absalon fili mi**" stammt aus verschiedenen Teilen des Alten Testaments. H. Osthoffs Beschreibung dieses spektakulären, aus dem Spätwerk stammenden Stückes, kann hier nichts hinzugefügt werden: " 'Absalon' ist eine musikalische Affektstudie von damals ganz singulärer Art und nur zu verstehen, wenn man die Musik an dem zweifellos von Desprez selbst zusammengestellten Text mißt. In diesem wird die Klage Davids um den abtrünnigen, gegen des Vaters Willen im Kampf getöteten Sohnes abweichend vom Wortlaut der Bibel durch die Wendung "non vivam ultra" (Buch Hiob) und "sed descendam in infernum (Ps. 54) plorans" noch verstärkt, ja dramatisiert: fassungslos und lebensmüde beweint David Absalon. ... Trotz entschiedener und häufig imitierender Polyphonie ist das Wort-Ton-Verhältnis von größter Klarheit. Jede Phrasen, jedes Motiv und Melisma entwickelt sich mit plastischer Schärfe aus dem Text. ... Mit 'Absalon' erreicht die den Konstrukti-

vismus ablösende Humanisierung der musikalischen Sprache ihren höchsten Grad .." ¹

Mit den vierstimmigen Motetten **"Fama, malum"** und **"Dulces exuviae"** freuen wir uns, die CD-Ersteinspielung zweier Stücke von besonderer musikgeschichtlicher Bedeutung vorlegen zu können: Josquin greift hier auf Vergils Aeneis zurück und eröffnet damit die Gattung der Hochrenaissance-Motette auf Texte der klassischen Antike. Während die Humanisten (besonders in Deutschland) aus philologischen Gründen speziell unter vershythmischen Gesichtspunkten konzipierte, einfache Vertonungen der Oden des Horaz favorisieren, wenden sich die avancierteren Komponisten der niederländisch-italienischen Schule zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts vor allem den Texten Vergils zu. Die beiden von Josquin überlieferten Beispiele dürften die ersten ihrer Art sein; sie sind mit großer Wahrscheinlichkeit während seines Aufenthalts in Ferrara (1503-05) entstanden, im Auftrag der Markgräfin Isabella d'Este, die als kunstlie-

bende und hochgebildeten Mäzenin eine besondere Vorliebe für Vergil hegte. **"Fama, malum"** ("Es ist der Anfang jenes großartig geschauten Bildes der Gottheit Fama, die 'schneller als jedes andere Übel', 'anfangs klein und scheu', dann riesengroß emporwachsend und das Haupt in den Wolken verbergend den Liebesbund Didos mit Aeneas den lybischen Städten zu-raunt.")² und **"Dulces exuviae"** (der Sterbegesang der aus enttäuschter Liebe tödlich verwundeten Dido) sind Stücke im hohen Stil der Motette, Reflex der inneren Substanz der hochpoetischen Texte und von außerordentlicher kontrapunktischer und affektiver Dichte. Ihr Einfluß auf die zeitgenössische und die kommende Komponistengeneration war nachhaltig; in ihrer Folge sind u. a. Motetten von Jean Verbonnet, Jean Mouton, Adrian Willaert, Ciprian de Rore und Orlando di Lasso überliefert.

Mit der Passionsmotette **"Tu solus, qui facis mirabilia"** begegnen wir einem stark von der Klangtechnik des italienischen Laudienstils geprägten Stück aus der Zeit

¹ Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*. Tutzing, 1965
Bd. II, S. 108-110

² Helmuth Osthoff, *Vergils Aeneis in der Musik von Josquin bis Orlando di Lasso*. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, Trossingen 1954, Bd. II, S. 94.

um 1470, in der wir Josquin als Sänger und Komponist am Hofe der Sforza in Mailand finden.

Die **"Missa Ave maris stella"** eröffnet das zweite Buch der Messen Josquins, das der venezianische Drucker und Verleger Petrucci 1505 herausgibt und an dessen Konzeption der Komponist offensichtlich noch beteiligt war. Wahrscheinlich um 1495 entstanden, gehört sie (wie fast alle der folgenden Messen des Spätwerks) zum Typus der Cantus-firmus-Messe. Der gleichnamige dorisches Marienhymnus, den schon G. Dufay mehrfach bearbeitet hatte, ist in nahezu allen Teilen der Messe präsent, sei es als mehr oder weniger ornamentierte Gerüststimme oder als Substanzgrundlage der hier bereits voll ausgeprägten Imitationstechnik. Unerreicht, mit welcher Souveränität Josquin auf der Höhe seiner Meisterschaft kontrapunktische Strenge mit wortgezeugter deklamatorischer Dichte und blühendem Wohlklang zu verbinden versteht. Um die Spannweite der stilistischen Mittel anzuzeigen, über die der Komponist wie selbstverständlich zu verfügen scheint, sei nur auf zwei Beispiele verwiesen: Das

"Hosanna" bedient sich gleichsam des 'Alten Stils', wenn der Marienhymnus im Tenor vom ersten bis zum letzten Takt durchgeführt wird, während die umgebenden Stimmen über größere Strecken sequenzierend und rhythmisch ostinat sich an ihm abarbeiten und energetisch aufladen – ein Klangereignis von archaischer Wucht und Strenge. Im schönsten Gegensatz hierzu steht das abschließende **"Agnus III"**: Im ruhigen Fluß des wunderbar ausgewogenen vierstimmigen Satzes entfaltet sich eine milde und tiefe Klangpracht, wie sie auch von der Komponistengeneration eines Lasso oder Palestrina nicht übertroffen werden konnte. Mit unbeschreiblicher Leichtigkeit ist diesem renaissancehaften Klangzauber indessen ein strenger Kanon zwischen Superius und Tenor eingeschrieben, mit dem der Marien-Cantus-firmus das ganze Werk gleichsam im Verborgenen triumphierend beschließt.

Eckehard Kiem

Dufay-Ensemble

Das Dufay-Ensemble wurde vor über 10 Jahren von Eckehard Kiem an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau gegründet. Seit 1997 besteht es aus sieben ausgebildeten Sängern, die aber als professionelle Musiker ihre Erfahrungen auch in anderen musikalischen Bereichen sammeln. Leiter Eckehard Kiem ist Professor für Musiktheorie an der Freiburger Musikhochschule, Alain Ebert ist als Bezirkskantor und Organist in Baden-Baden ebenso wie Achim Plagge als Kantor und Organist in Eberbach am Neckar und Dietmar Ens in Kenzingen als Kirchenmusiker tätig. Markus Baisch studierte Orchesterleitung bei Peter Gülke und ist u.a. am Freiburger Theater beschäftigt, Rolf Ehlers studierte Musikwissenschaft und arbeitet im Musikmanagement. Auch Markus Flaig (Gesangs-Studium bei Prof. Beata Heuer-Christen in Freiburg) kann auf eine kirchenmusikalische Ausbildung verweisen. Das Ensemble konzertierte in dieser Zusammensetzung erfolgreich auf verschiedenen Festivals in Süddeutschland und in der Schweiz und wird seine Konzerttätigkeit in den nächsten Jahren

mit Programmen der weltlichen und geistlichen Renaissancemusik weiter ausdehnen.

Josquin des Prez' works date from the last third of the fifteenth and first decade and a half of the sixteenth century. Thus, his nearly fifty years of creative activity encompass the period that is known in art history as the High Renaissance – a designation of style and epoch, whose application to the music composed at that time is justifiable only within limits. We are not witnesses here to a "rebirth," nor did the (un)awareness of the music of antiquity on the part of the composers of this time allow a serious consideration of the classical models, as was at least attempted, for example, in the area of architecture.

It is, however, by no means misguided to point out the stylistic and general aesthetic similarities between the music and the other arts of this epoch, similarities that one could describe as "renaissance-like" in the broadest sense of the word, and that, for the sake of simplicity, has been grouped together in art under the catchword of the "discovery of humanity."

In terms of the music, this shows itself, for example, in the new "sensual" sound that results above all from the emancipation of the imperfect consonances (thirds and

sixths) and from a controlled treatment of dissonances. These are developments that Tinctoris retroactively ascribed to the music of around 1430 in his famous treatise on the new "audible dignity" ("auditu dignum"). This is an upward revaluation of the human powers of hearing and judgment as a spiritual-aesthetic authority that would have been inconceivable to a medieval musician. Renaissance-like is moreover the triumph over the rigid vocal hierarchy by the homogeneous and equal contrapuntal treatment of all the voices. An important structural characteristic of this is, for example, the strict through-imitation; around the turn of the century it attained nearly normative significance, and dominated as a polyphonic paradigm until far into the seventeenth century. In addition, it can be observed how with the increasingly cantabile character of the individual voices, the length of the human breath gains increasing importance as the criterion for line and phrase structure.

For all that, the most significant development took place in the area of the relationship between text and music. In the spirit of humanism's respect of language,

the text acquires a hitherto unknown double importance within the composition: on the one hand, as a phonetic-rhythmic phenomenon, whose declamatory realization developed into a fundamental structural element of music, and, on the other hand, as the carrier of the meaning, whose intrinsic-emotional moment is transformed into musical "expression." It is indicative that for us, whose basis of reception (albeit unacknowledged) is schooled for the most part in Baroque and Classical-Romantic aesthetics, any other constellation of text and music would be absolutely inconceivable. And we forget all too easily (as with many things in art that we take for granted today) that it is a question of an achievement from the period around 1500, and not of a universal aesthetic constant.

Josquin's importance for that which is sketched here can hardly be overestimated (something which evidently even his contemporaries did not call into question). And if the present CD attempts to demonstrate the fundamental characteristics of the development in the work of this brilliant Renaissance master, who has been

justly compared to Michelangelo, this is done in consideration of the fact that renewal processes of this sort never follow a linear course. On the contrary, it is entirely possible to find extraordinary accomplishments at intermediary points, accomplishments whose singular beauty holds its own even beyond its position in the higher developmental context.

The six-voice Marian motet **O virgo virginum** is in bipartite form. It was probably written during Josquin's early Roman period, hence in the late 1480s. In its mixture of strict cantus firmus writing (broad note values in the structural Superius and Tenor II voices) and passages of unrestrained, freely flowing, but often not very songlike polyphony, it still imparts something of the spirit of the music of his elder contemporaries Johannes Ockeghem and Johannes Regis, of their seemingly extravagant tonal splendor and elementary late-Burgundian fullness.

The text of the four-voice motet **Absalon, fili mi** is taken from various parts of the Old Testament. Nothing can be added to Helmuth Osthoff's description of this spectacular piece dating from Josquin's late

period: "For that time, Absalon is an entirely unique musical study in emotions, and only to be understood if one compares the music to the text that was undoubtedly compiled by Josquin himself. In this [text], David's lament for his rebellious son – who contrary to the will of his father was killed in battle – is, deviating from the Bible text, strengthened, indeed dramatized by the phrases "non vivam ultra" (Job) and "sed descendam in infernum (Psalm 54) plorans": Beside himself and disconsolate, David mourns Absalon. . . . In spite of emphatic and frequently imitative polyphony, the word-tone relationship is of the greatest clarity. Every phrase, every motif and melisma evolves from the text with plastic sharpness. . . . With Absalon, the humanization of the musical language, which was in the process of supplanting constructivism, reached its height." ¹

With the four-voice motets **Fama, malum** and **Dulces exuviae**, we are happy to present the first CD recordings of two works of special music historical importance: For his texts, Josquin took recourse here to

Virgil's Aeneid, and in that way established the genre of the High-Renaissance motet with texts from classical antiquity. Whereas the humanists (especially in Germany) favored for philological reasons the simple, strophic-rhythmically conceived settings of Horace, the more progressive composers of the Netherlandish-Italian school turned above all to Virgil's texts at the beginning of the sixteenth century. The two surviving examples by Josquin may well be the earliest of their type. They were most likely composed during his sojourn in Ferrara (1503–05), commissioned by marchesa Isabella d'Este, who as an art-loving and highly educated patroness had a special predilection for Virgil. **Fama, malum** ("It is the beginning of that magnificently fashioned representation of the god Fama, who 'faster than every other evil', 'small at first and shy,' then growing enormously and with its head hidden in the clouds, whispers to the Libyc cities of Dido's bond of love with Aeneas.")² and **Dulces exuviae** (the death-song of Dido, fatally

¹Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez* (Tutzing, 1965), II, 108–110.

² Helmuth Osthoff, "Vergils Aeneis in der Musik von Josquin bis Orlando di Lasso, *Archiv für Musikwissenschaft* 2 (1954): 94.

wounded by disappointed love) are pieces in the elevated style of the motet. They are reflections of the inner substance of the highly poetic texts, and of extraordinary contrapuntal and emotional density. Their influence on the contemporary and the subsequent generation of composers was lasting. Motets of this type have come down to us from Jean Verbonet, Jean Mouton, Adrian Willaert, Ciprian de Rore, and Orlando di Lasso, among others.

With the Passion motet **Tu solus, qui facis mirabilia**, we encounter a piece strongly marked by the tonal techniques of the Italian lauda style. It dates from the time around 1470, when Josquin was employed as a singer and composer at the Sforza court in Milan.

The **Missa Ave maris stella** opens the second book of Josquin's masses, which was issued in 1505 by the Venetian printer and publisher Petrucci. Probably written around 1495, it belongs, like almost all the subsequent masses, to the genre of the cantus firmus mass. The dorian-mode Marian hymn of the same name, which Dufay had already treated a number of times, is present in almost all parts of the

mass, be it as a more or less embellished structural voice or as a foundation for the already fully developed imitation technique. The sovereignty with which Josquin, at the height of his powers, could combine contrapuntal severity with text-inherent declamatory density and radiant euphony is unequalled. Two examples must suffice to give an idea of the spectrum of stylistic means that the composer had at his disposal: The "**Hosanna**" makes use of the 'old style,' so to speak. The Marian hymn in the Tenor is sustained from the first to the last bar, while over long stretches the surrounding voices wear themselves out and re-energize themselves from it in sequences and rhythmical ostinato. A tonal event of archaic power and severity. In diametric contrast to this stands the concluding "**Agnus III**": In the tranquil flow of the wonderfully balanced four-voice movement, a mellow and deep tonal splendor unfolds that could not be surpassed even by the composers of Lasso's and Palestrina's generation. Meanwhile, a strict canon between Superius and Tenor is inserted with indescribable ease into this Renaissance-like tonal magic, with which

the Marian cantus firmus, as if in concealment, triumphantly concludes the whole work.

Eckehard Kiem

Translation: Howard Weiner

Dufay Ensemble

The Dufay Ensemble was founded over ten years ago at the Freiburg Musikhochschule (College of Music) by Eckehard Kiem. Since 1997, it has been made up of seven trained singers, who as professional musicians are also active in other musical areas. The ensemble's director Eckehard Kiem is Professor of Music Theory at the Freiburg Musikhochschule. Alain Ebert is active as choirmaster and organist in Baden-Baden, Achim Plagge as choirmaster and organist in Eberbach am Neckar, and Dietmar Ens as church musician in Kenzingen. Markus Baisch studied orchestral conducting with Peter Gülke and is employed at the Freiburg Theater. Rolf Ehlers studied musicology and is active in the field of music management. Markus Flaig, who studied voice with Prof. Beata Heuer-Christen in Freiburg, also enjoyed training in church music.

In this formation, the ensemble has performed to acclaim at various festivals in Southern Germany and Switzerland, and will continue to expand its concert activities in coming years with programs of secular and sacred Renaissance music.

Josquin composa tout son oeuvre entre 1460 et 1515 environ. Cette cinquantaine d'années recouvre donc la période considérée dans l'histoire de l'art comme l'apogée "classique" de la Renaissance. Mais cette notion de style et d'époque ne peut s'appliquer à la musique de ce temps qu'avec certaines réserves. Nous ne sommes pas ici les témoins d'une re-naissance au sens littéral. De même, la (mé)-connaissance de la musique antique ne permet pas de comparer les compositeurs de cette époque à leurs modèles classiques, comme c'est le cas en architecture, par exemple.

Cependant, il est tout à fait possible de trouver des points communs de style - et plus généralement : d'esthétique - "renaissance", dans l'acception la plus vaste, entre la musique et les autres arts de cette époque. Ces caractéristiques se rassemblent, de façon très simplifiante, sous l'appellation de "découverte de l'humanité" dans l'art.

En musique, elle se manifeste par exemple dans une nouvelle "sensualité" sonore, suscitée avant tout par l'émancipation de la consonance imparfaite (tierce et sixte) et par les règles de l'emploi de la dissonance

- deux phénomènes que Tinctoris, dans son célèbre exposé sur la nouvelle "dignité sonore" ("auditu dignum") attribue déjà à la musique autour de 1430. Cette revalorisation de l'écoute et du discernement humains, promus instance esthétique-spirituelle, serait totalement inimaginable pour un homme du Moyen-Âge. L'abolition de la stricte hiérarchie des voix, grâce à la conduite contrapuntique régulière et égalitaire de toutes les parties, est une autre caractéristique 'renaissante', dont l'imitation stricte, par exemple, est un élément fondamental. Érigée en norme au tournant du siècle, elle régnera encore longtemps en paradigme polyphonique jusqu'au dix-septième siècle. De plus, l'évolution des différentes parties vers un caractère nettement plus vocal accroît l'importance et le rôle du souffle humain. La respiration devient alors le mètre-étalon de la structure des lignes et des phrases.

La relation entre le texte et la musique connaît l'avancée la plus spectaculaire dans cette évolution. L'humanisme tient la langue en très haute estime : en musique, le texte gagne une importance jusque là inconnue. Importance double, en vérité :

phénomène euphonico-rythmique d'une part, dont la déclamation devient un élément structurel fondamental de la musique ; vecteur de sens, d'autre part, dont le contenu et l'affect se transforment en "expression/expressivité" musicale. Même si nous n'en avons pas toujours pleinement conscience, nous sommes tellement conditionnés par notre éducation artistique, largement basée sur l'esthétique baroque et classico-romantique, que toute autre relation entre texte et musique nous semble tout bonnement impensable. Et nous oublions facilement qu'il s'agit là (comme pour beaucoup d'autres phénomènes artistiques qui nous paraissent évidents aujourd'hui) d'une conquête de cette époque charnière - fin du quinzième/début du seizième siècles - et non d'une constante esthétique transcendant le temps historique.

Dans ce contexte, l'importance de Josquin est plus grande qu'on ne pense (ceci, apparemment, ne faisait déjà aucun doute pour ses contemporains). Nous avons tenté une esquisse des traits fondamentaux de l'évolution décrite ci-dessus, dans l'oeuvre de ce génie de la Renaissance, comparé à

juste titre à Michel-Ange. Mais il faut garder présent à l'esprit que ces 're-naissances' ne se déroulent jamais en ligne droite. En revanche, on trouve, tout au long du parcours, des paliers intermédiaires de réussites extraordinaires, dont la beauté singulière fait ses preuves, même par-delà leur place hiérarchique dans une vue globale de l'évolution.

"O virgo virginum" est un motet à six voix et en deux parties, en l'honneur de la Vierge Marie. Il date sans doute du début du séjour romain de Josquin, à la fin des années quatre-vingt. L'oeuvre allie la rigueur du cantus firmus strict (valeurs longues dans les voix de supérieurs et ténor II) et la souplesse de passages libres, souvent d'une complexité polyphonique qui les rend difficiles à chanter. Ce mélange lui confère encore un peu de l'esprit musical de ses aînés : Johannes Ockeghem et Johannes Regis, de la magnificence sonore d'une exubérance apparemment sans frein, et de l'ampleur quintessentielle du style bourguignon tardif.

Le texte du motet à quatre voix : **"Absalon fili mi"** réunit différents passages de l'Ancien Testament. H. Osthoff ana-

lyse parfaitement cette oeuvre tardive spectaculaire : "Absalon' est une étude musicale sur l'affect, d'un genre très particulier pour son époque. Elle ne se comprend qu'en mesurant la musique à l'aune du texte, compilé sans aucun doute par Desprez lui-même. La plainte de David sur la mort de son fils renégat, parti au combat contre la volonté de son père, est renforcée et dramatisée par l'adjonction des tournures : "non vivam ultra" (Livre de Job) et "sed descendam in infernum (Ps. 54) plorans" qui s'écartent du texte littéral de la Bible: décontenancé, las de la vie, David pleure Absalom. ... Le choix délibéré d'une polyphonie souvent imitative n'entrave en rien la netteté de la relation mot-son. Chaque phrase, chaque motif, chaque mélisme se développe avec une acuité plastique à partir du texte.... Avec 'Absalon', l'humanisation du langage musical, qui prend la relève du constructivisme, atteint ici des sommets..."¹

Les deux motets à quatre voix : "**Fama, malum**" et "**Dulces exuviae**" n'avaient jamais été enregistrés jusqu'à présent.

Nous sommes heureux de présenter ici deux oeuvres capitales de l'histoire de la musique. Puisant dans *L'Énéide* de Virgile, Josquin ouvre ainsi le motet de la Renaissance 'classique' aux textes antiques. Alors que, pour des raisons philologiques, les Humanistes (surtout en Allemagne) concevaient leurs oeuvres notamment du point de vue de la scansion et favorisaient la mise en musique des odes simples d'Horace, les chefs de file de l'école italo-flamande, au début du seizième siècle, privilégièrent les textes de Virgile. Ces deux motets de Josquin, sans doute les premiers exemples du genre, datent probablement de son séjour à Ferrare (1503-05). Il les composa à la demande de la princesse Isabelle d'Este, mécène éclairée qui avait une prédilection pour les oeuvres de Virgile. "**Fama, malum**" ("C'est le début d'un vaste portrait de la déesse Fama, qui, 'plus prompte que tout autre mal', 'd'abord modeste et timide', puis croissant de façon gigantesque, cache sa tête dans les nuages et souffle aux villes lybiennes l'histoire des amours de Didon et Énée")², et "**Dulces exuviae**" (chant d'adieu de Didon, mortellement

¹Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*. Tutzing, 1965 II, 108-110

blescée par son amour trahi) sont deux œuvres du plus pur style motet. Elles reflètent l'essence éminemment poétique du texte et présentent une extraordinaire densité de contrepoint et d'affect. Ces deux oeuvres influencèrent considérablement les compositeurs contemporains et ceux de la génération suivante, comme en témoignent les motets de Jean Verbonet, Jean Mouton, Adrian Willaert, Ciprien de Rore et Orlando di Lasso.

Le motet de la Passion "**Tu solus, qui facis mirabilia**" s'inspire fortement des laudes italiennes en usage vers 1470. À cette époque, Josquin était chanteur et compositeur à la cour des Sforza à Milan.

"**Missa Ave maris stella**" ouvre le second livre des messes de Josquin. Il semble que le compositeur participa encore à l'édition de ce recueil, publié par l'imprimeur et éditeur vénitien Petrucci en 1505. Probablement composée en 1495, cette messe appartient (comme presque toutes les messes suivantes de l'oeuvre tardive de Josquin) au genre des messes sur cantus

firmus. L'hymne éponyme à la Vierge, en mode dorien, déjà souvent repris par G. Dufay, se retrouve dans presque toutes les parties de la messe. Il apparaît ici soit comme voix de soutien (teneur) plus ou moins ornementée, soit comme support d'une technique imitative très marquée. Avec une maîtrise souveraine inégalée, Josquin, alors au sommet de son art, allie rigueur du contrepoint, densité déclamatoire issue du mot même et harmonie épaulée. Deux exemples illustreront la palette des moyens stylistiques dont le compositeur se sert avec un naturel confondant : pendant que la voix de ténor illustre le 'style ancien' dans son énonciation de l'hymne marial, du début à la fin du **Hosanna**, les autres voix viennent périodiquement s'y ressourcer pour développer des séquences sur de plus grands segments, dans un ostinato rythmique. Il en résulte un bouillonnement et une rigueur archaïsantes. L'**Agnus III** suivant forme un parfait contraste : dans le flot tranquille de ces quatre voix magnifiquement équilibrées se déploie une magnifique et profonde sérénité sonore, que même un Lasso ou un Palestrina ne peut surpasser. Dans cet

² Helmuth Osthoff, *Vergils Aeneis in der Musik von Josquin bis Orlando di Lasso*. Archiv für Musikwissenschaft II, 1954: 94.

enchantement typiquement renaissance passe, avec une indescriptible légèreté, un strict canon entre le supérior et le ténor. Ainsi, triomphant dans l'ombre, pour ainsi dire, le cantus-firmus marial clôt toute l'oeuvre.

Eckehard Kiem

Traduction: Geneviève Bégou

L'Ensemble Dufay

Créé il y a plus de dix ans par Eckehard Kiem au Conservatoire de Fribourg en Brisgau, l'Ensemble Dufay se compose depuis 1997 de sept chanteurs. Tous musiciens professionnels, ils viennent cependant d'horizons différents. Eckehard Kiem est professeur titulaire de théorie musicale au Conservatoire de Fribourg ; Alain Ebert est organiste et chef de chœur d'église du district de Baden-Baden ; Achim Plagge est chef de chœur et organiste à Eberbach am Neckar, tout comme Dietmar Ens à Kenzingen. Markus Baisch a étudié la direction d'orchestre auprès de Peter Gülke et travaille à présent au Théâtre de Fribourg. Rolf Ehlers, après des études de musicologie, s'occupe de promotion musicale. Markus Flaig a étudié le chant auprès de Beata Heuer-Christen à Fribourg, ainsi que la musique d'église.

L'ensemble se produit en concert dans cette formation. Il s'est taillé de beaux succès dans plusieurs festivals du sud de l'Allemagne et en Suisse. L'ensemble projette d'élargir son répertoire de concert, avec des programmes de musique renaissance profane et sacrée.

1 O virgo virginum,
quomodo fiet istud ?
Quia nec primam,
similem visa est
nec habere sequentem.

2 Filiae Ierusalem,
quid me admiramini?
Divinum est mysterium
hoc quod cernitis.

3 Absalon fili mi,
quis det ut moriar pro te,
fili mi Absalon.
Non vivam ultra
sed descendam in infernum plorans.

4 Fama, malum qua non aliud
velocius ullum:
mobilitate viget virisque
adquirat eundo,
parva metu primo,
mox ses attollit in auras
ingrediturque solo
et caput inter nubila condit.

5 Dulces exuviae,
dum fata deusque sinebat,
accipite hanc animam
meque his exsolve curis.
vixi et quem dederat
cursum Fortuna peregi,
et nunc magna mei
sub terras ibit imago.

1 O Jungfrau aller Jungfrauen
wie konnte dies geschehen?
Denn Du scheinst weder eine
Vorgängerin noch eine
Nachfolgerin zu haben.

2 Ihr Töchter Jerusalems,
warum bestaunt ihr mich?
Ein göttliches Wunder ist es,
was ihr seht.

3 Mein Sohn Absalon,
könnte ich doch für dich sterben,
mein Sohn Absalon.
Ich möchte nicht länger leben,
sondern klagend in die Hölle fahren.

4 Fama ist ein Übel, das schneller ist
als alle anderen:
stark durch ihre Flinkheit
und wachsend im Gehen,
anfangs klein und scheu
reckt sie sich in die Lüfte empor,
am Boden kriechend
birgt sie ihr Haupt zwischen den Wolken.

5 Gewänder, die mir lieb,
mehr als das Schicksal es zuließ,
nehmt dieses Leben auf
und erlöst mich vom Leid der Liebe.
Ich habe gelebt
und Fortunas Lauf vollendet,
und jetzt wird mein Abbild
unter die Erde wandeln.

① O virgin of virgins,
how can these things be?
For it seems that neither before you
nor after you
has come your like.

② Daughters of Jerusalem,
why do you marvel at me?
Divine is the mystery,
this which you behold.

③ Absalom my son,
would that I might die for you,
my son Absalom.
Let me not go on living
but descend grieving into Hell.

④ Rumour is an evil than which
no other is faster:
it flourishes in its mobility
and gains strength as it moves;
small at first and shy,
it soon raises itself aloft
and enters the heavens
and hides its head among the clouds.

⑤ Sweet garments shed,
while fate and God allowed it,
accept this soul
and release me from these worldly cares.
I lived and completed the course
which Fortune set,
and now my great image
shall descend beneath the earth.

① O vierge d'entre les vierges,
Quel miracle est-ce là ?
Car jamais on ne vit ta pareille
Ni avant toi
Ni après toi.

② Filles de Jérusalem,
Pourquoi me regarder avec étonnement ?
Vous voyez devant vous
Un mystère divin.

③ Absalom, ô mon fils,
Que ne puis-je mourir à ta place,
Mon fils, ô Absalom.
Non, je ne veux plus vivre
Mais disparaître en pleurant dans l'abîme infernal.

④ Fama est un mal plus prompt
que tous les autres maux :
Son agilité est sa force,
Elle grandit en marchant,
d'abord modeste et craintive,
Elle s'élève ensuite jusqu'au cieus ;
Accroupie au sol,
Elle cache sa tête dans les nuages.

⑤ Beaux atours que j'aimais
Plus que ne le tolérât le destin,
Prenez cette vie,
Libérez-moi de la douleur de l'amour.
J'ai vécu
Et connu tous les chemins de la Fortune.
À présent, mon ombre
Errera sous la terre.

6 Tu solus qui facis mirabilia

Tu solus creator qui creasti nos.
Tu solus redemptor qui redemisti nos
sanguine tuo pretiosissimo.
Ad te solum confugimus,
in te solum confidemus,
nec alium adoramus,
lesu Christe.
Ad te preces effundimus.
Exaudi quod supplicamus,
et concede quod petimus,
Rex benigne.

D'ung aultre amer,
nobis esset fallacia,
magna esset, stultitia et peccatum.
Audi nostra suspiria,
reple nos tua gratia,
O Rex regum.
Ut ad tua servitia
sistamus cum laetitia
in aeternum.

MISSA AVE MARIS STELLA

7 Ave, maris stella,
Dei mater alma
atque semper virgo,
felix caeli porta.

Sumens illud „Ave“
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Evae nomen.

6 Du, der du Wunder tust,
bist der einzige Schöpfer, der uns schuf.
Du allein bist der Erlöser, der uns erlöste
mit deinem kostbarsten Blut.
In dir allein suchen wir unsere Zuflucht,
dir allein gehört unser Vertrauen.
Keinen anderen beten wir an,
Jesus Christus.
Dir bringen wir unsere Gebete dar.
Erhöre unsere Bitten
und gewähre, worum wir flehen,
gütiger König.

Einen anderen zu lieben
wäre arglistig,
wäre dumm und sündig.
Erhöre unsere Seufzer,
Erfülle uns mit deiner Gnade,
O König aller Könige.
Denn Dir wollen wir dienen
mit Freuden
in Ewigkeit.

7 Meerstern sei begrüßt,
Gottes hohe Mutter
allzeit reine Jungfrau
seliges Tor zum Himmel.

Du nahmst das „Ave“ an
aus dem Munde des Engels,
bring uns Gottes Frieden
und wende den Namen Eva.

⑥ Thou only who workest wonders
Thou sole creator who hast created us
Thou sole redeemer who hast redeemed us
by thy most precious blood
to thee alone we fly,
in thee alone we trust,
nor do we worship any other,
Jesus Christ.
To thee we pour out our prayers.
Listen to our entreaties
and grant us what we ask,
gracious King.

If we were to love another
it would be deceitful,
it would be great stupidity and sin.
Hear our sighs,
fill us with thy grace,
O King of kings.
That in thy service
we may persevere with joy
for ever.

⑦ Hail, star of the sea,
gracious mother of God
and perpetual virgin,
blessed gate of heaven.

Taking that "Ave"
from the mouth of Gabriel,
give us peace
and turn Eve's name around.

⑥ Toi qui opères des miracles,
Toi, seul et unique Créateur, qui nous as créés.
Tu es notre seul Sauveur, tu nous as sauvés
Par la grâce de ton sang précieux.
Tu es notre seul refuge,
En toi seul est notre confiance.
Vers toi seul montent nos prières,
Jésus Christ.
Nous t'offrons nos prières.
Entends nos prières
Exauce nos supplications,
Roi miséricordieux.

En aimer un autre
Serait perfidie,
Bêtise et péché.
Entends nos soupirs,
Emplis-nous de ta grâce,
Ô Roi des Rois.
Car nous voulons te servir
Dans la joie
Pour l'éternité.

⑦ Salut à toi, Étoile de la mer,
Sainte Mère de Dieu,
Vierge éternelle,
Bienheureuse porte des Cieux.

Tu accueillis l' 'Ave'
De la bouche de l'Ange,
Donne-nous la paix du Seigneur
Et change le nom [d'Ève] en Eva.

Sit laus Deo Patri,
summo Christo decus,
Spiritus Sancto
honor, tribus unus.
Amen.

Kyrie

8 Kyrie eleison.
Christe eleison
Kyrie eleison.

Gloria

9 Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe;
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.

10 Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

Lob sei Gott dem Vater,
Christus sei gepriesen,
dem Heiligen Geist sei Ehre,
dreifach eine Preisung.
Amen.

Kyrie

8 Herr, erbarme dich.
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

Gloria

9 Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf
Erden den Menschen seiner Gnade.
Wir loben dich, wir preisen dich.
Wir beten dich an, wir rühmen dich
und wir danken dir,
denn groß ist deine Herrlichkeit:
Herr und Gott, König des Himmels,
Gott und Vater, Herrscher über das All,
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.
Herr und Gott, Lamm Gottes,
Sohn des Vaters.

10 Du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
erbarme dich unser;
du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
nimm an unser Gebet;
Du sitzt zur Rechten des Vaters:
erbarme dich unser.
Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Herr,
du allein der Höchste:
Jesus Christus, mit dem Heiligen Geist,
zur Ehre Gottes des Vaters.
Amen.

Praise be to God the Father,
glory to Christ on high,
to the Holy Spirit
honour, a trinity of praise.
Amen.

Kyrie

8 Lord, have mercy on us.
Christ, have mercy on us,
Lord, have mercy on us.

Gloria

9 Glory to God the highest,
and on earth peace to men of good will.
We praise thee, we bless thee,
we adore thee, we glorify thee.
We give thee thanks
for thy great glory.
O Lord God, heavenly King,
God the Father almighty.
O Lord Jesus Christ, the only begotten Son!
O Lord, God, Lamb of God,
Son of the Father.

10 Thou who takest away the sins of the world,
have mercy upon us.
Thou who takest away the sins of the world,
receive our prayer.
Thou who sittest at the right hand of the Father,
have mercy upon us.
For thou alone art holy.
Thou alone art the Lord.
Thou only, o Jesus Christ, art most high,
Together with the Holy Ghost,
in the glory of God, the Father.
Amen.

Gloire à Dieu le Père,
Louange à Jésus-Christ,
Honneur au Saint-Esprit,
Triple gloire.
Amen.

Kyrie

8 Seigneur, ayez pitié de nous.
Christ, ayez pitié de nous.
Seigneur, ayez pitié de nous.

Gloria

9 Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.
Nous vous louons, nous vous bénissons,
nous vous adorons, nous vous glorifions.
Nous vous rendons grâce à cause de
votre grande gloire.
Seigneur Dieu, Roi du ciel
ô Dieu Père tout-puissant.
Seigneur Jésus-Christ, Fils unique de Dieu,
Seigneur Dieu. Agneau de Dieu,
Fils du Père.
10 Vous qui effacez les péchés du monde,
ayez pitié de nous.
Vous qui effacez les péchés du monde,
recevez notre prière.
Vous qui êtes assis à la droite du Père,
ayez pitié de nous.
Car vous êtes le seul Saint,
le seul Seigneur,
le seul Très-Haut, ô Jésus-Christ.
Avec le Saint-Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père.
Ainsi soit-il.

Credo

11 Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilem omnium et invisibilem.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis;
sub Pontio Pilato passus
et sepultus est.
Et resurrexit tertia die
secundum Scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
iudicare vivos et mortuos,
cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre et Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur:
qui locutus est per prophetas.

Credo

11 Wir glauben an den einen Gott,
den Vater, den Allmächtigen,
der alles geschaffen hat, Himmel und Erde,
die sichtbare und unsichtbare Welt.
Und an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,
aus dem Vater geboren vor aller Zeit:
Gott von Gott, Licht vom Licht,
wahrer Gott vom wahren Gott,
gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater;
durch ihn ist alles geschaffen.
Für uns Menschen
und zu unserem Heil
ist er vom Himmel gekommen,
hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist
von der Jungfrau Maria
und ist Mensch geworden.
Er wurde für uns gekreuzigt
unter Pontius Pilatus,
hat gelitten und ist begraben worden,
ist am dritten Tage auferstanden
nach der Schrift
und ist aufgefahren in den Himmel.
Er sitzt zur Rechten des Vaters
und wird wiederkommen in Herrlichkeit,
zu richten die Lebenden und die Toten;
seiner Herrschaft wird kein Ende sein.
Wir glauben an den heiligen Geist,
der Herr ist und lebendig macht,
der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht,
der mit dem Vater und dem Sohn
angebetet und verherrlicht wird,
der gesprochen hat durch die Propheten,

Credo

11 I believe in one God,
the Father almighty,
maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible.
And in one Lord Jesus Christ,
the only begotten Son of God,
born of the Father before all ages;
God of God, light of light,
true God of true God;
begotten not made;
consubstantial with the Father;
by whom all things were made.
Who for us men,
and for our salvation,
came down from heaven;
And He was made incarnate by the Holy Ghost
of the Virgin Mary;
and He was made man.
He was crucified also for us,
suffered under Pontius Pilate,
and was buried.
And the third day he rose again
according to the Scriptures;
And ascended into heaven,
He sitteth at the right hand of the Father;
and he shall come again with glory
to judge the living and the dead;
and his Kingdom shall have no end.
And in the Holy Ghost,
the Lord and giver of life,
who proceedeth from the Father and the Son,
who together with the Father and the Son
is adored and glorified,
who spoke through the Prophets.

Credo

11 Je crois en un seul Dieu,
Père tout-puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de toutes les choses visibles et invisibles.
Et en un seul Seigneur, Jésus Christ,
Fils unique de Dieu,
né du Père avant tous les siècles.
Dieu de Dieu, lumière de lumière,
vrai Dieu de vrai Dieu.
Engendré, non créé,
consubstantiel au Père,
par qui tout a été fait.
Qui pour nous, hommes,
et pour notre salut,
est descendu des cieux.
Qui s'est incarné par l'opération du Saint Esprit,
de la Vierge Marie
et s'est fait homme.
Qui a été crucifié pour nous,
a souffert sous Ponce Pilate
et a été enseveli.
Qui est ressuscité le troisième jour,
selon les Ecritures.
Qui est monté au ciel,
est assis à la droite du Père.
Qui viendra de nouveau dans la gloire
pour juger les vivants et les morts,
et dont le règne n'aura point de fin.
Et je crois au Saint-Esprit
Seigneur et auteur de la vie,
qui procède du Père et du Fils,
qui est adoré et glorifié
conjointement avec le Père et le Fils,
qui a parlé par les Prophètes.

Et unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptismam
in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi.
Amen.

Sanctus

[12] Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth:

[13] Pleni sunt coeli et terra
gloria tua.

[14] Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini:
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

[15] Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.
Miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.
Miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.
Dona nobis pacem.

und die eine, heilige, katholische
und apostolische Kirche.
Wir bekennen die eine Taufe
zur Vergebung der Sünden.
Wir erwarten die Auferstehung der Toten
und das Leben der kommenden Welt.
Amen.

Sanctus

[12] Heilig, heilig , heilig,
Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.

[13] Erfüllt sind Himmel und Erde
von deiner Herrlichkeit.

[14] Hosanna in der Höhe.

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

Agnus Dei

[15] Lamm Gottes, du nimmst hinweg
die Sünde der Welt: erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg
die Sünde der Welt: erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg
die Sünde der Welt: gib uns deinen Frieden.

And one holy catholic
and apostolic Church.
I confess one baptism
for the remission of sins.
And I await the resurrection of the dead,
and the life of the world to come.
Amen.

Sanctus

12 Holy, holy, holy,
Lord God of hosts.

13 Heaven and earth
are full of thy glory.

14 Hosanna in the highest.

Blessed is he that cometh in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

Agnus Dei

15 Lamb of God, Thou who takest away the
sins of the world, have mercy on us.
Lamb of God, Thou who takest away the
sins of the world, have mercy on us.
Lamb of God, Thou who takest away the
sins of the world, give us peace.

Translations of the motets: Michael Berridge

Je crois en l'Eglise, Une, Sainte,
Catholique et Apostolique.
Je confesse un seul baptême
pour la rémission des péchés.
Et j'attends la résurrection des morts
et la vie du siècle à venir.
Ainsi soit-il.

Sanctus

12 Saint, saint, saint,
est le Seigneur, le Dieu des armées.

13 Les cieux et la terre
sont pleins de votre gloire.

14 Hosanna au plus haut des cieux.

Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux.

Agnus Dei

15 Agneau de Dieu qui effacez les péchés
du monde, ayez pitié de nous.
Agneau de Dieu qui effacez les péchés
du monde, ayez pitié de nous.
Agneau de Dieu qui effacez les péchés
du monde, donnez-nous la paix.

Traduction de motets: Geneviève Bégou



Josquin Desprez, Holzschnitt nach dem verlorenen Portrait in St. Gundula zu Brüssel

AM 1278-2



JOSQUIN DESPREZ (1440-1521)

O virgo virginum

- | | |
|-------------------------------------|--------|
| [1] Prima pars (O virgo virginum) | [4:32] |
| [2] Secunda pars (Filiae Ierusalem) | [3:52] |
| [3] Absalon fili mi | [3:24] |
| [4] Fama, malum | [3:21] |
| [5] Dulces exuviae | [3:48] |
| [6] Tu solus, qui facis mirabilia | [4:13] |

[13] Pleni sunt coeli	[2:14]
-----------------------	--------

[14] Hosanna - Benedictus	
---------------------------	--

Qui venit - Hosanna	[3:40]
---------------------	--------

[15] Agnus I - Agnus II - Agnus III	[4:55]
-------------------------------------	--------

Total Time:	50:25
-------------	-------

MISSA AVE MARIS STELLA

- | | |
|---|--------|
| [7] Cantus firmus | [1:30] |
| [8] Kyrie I - Christe - Kyrie II | [2:40] |
| [9] Gloria | [1:49] |
| [10] Qui tollis - Qui sedes | [2:15] |
| [11] Credo - Et incarnatus est -
Et resurrexit | [6:11] |
| [12] Sanctus | [1:25] |

DUFAY-ENSEMBLE

Leitung: Eckehard Kiem

Altus: Alain Ebert, Markus Baisch

Tenor: Rolf Ehlers, Achim Plagge,
Dietmar Ens

Bass: Markus Flaig, Eckehard Kiem



DDD

LC 5152