

A detailed close-up of a woman's face and hands from a painting. She has a sorrowful expression, with a tear on her cheek and her hands clasped in prayer. She is wearing a white head covering with a ruffled edge and a white garment. The background is dark and indistinct.

**JOSQUIN DESPREZ**  
malheur me bat  
Gli Angeli Genève  
Stephan MacLeod

# GLI ANGELI GENÈVE

**Stephan MacLeod** conductor

**Aleksandra Lewandowska** cantus

**Hana Blažíková** cantus

**Samuel Boden** altus

**William Knight** altus

**Andrew Tortise** tenor

**Thomas Hobbs** tenor

**Frederik Sjollema** baritone

**Jaromír Nosek** bass

**Stephan MacLeod** bass

## JOSQUIN DESPREZ (c.1450-1521)

1. Missa Malheur me bat: Kyrie	3'21
2. Douleur me bat	3'43
3. Missa Malheur me bat: Gloria	5'43
4. Nymphes des bois	5'28
<i>Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem</i>	
5. Missa Malheur me bat: Credo	7'52
6. Miserere mei, Deus	15'42
7. Missa Malheur me bat: Sanctus	9'38
8. Mille regretz	2'28
9. Missa Malheur me bat: Agnus Dei	7'16
10. Preter rerum seriem	6'25



# Josquin

Philippe Albèra

Josquin Desprez was the most famous composer of his time, and his influence extended throughout the music of the 16th century. As early as 1502, Ottavino Petrucci published a volume devoted entirely to his music, *Misse Josquin*, and followed this up in 1505 with a second volume including the Mass *Malheur me bat*. These editions, produced in Venice by one of the forerunners of music publishing, were immensely successful and went through several printings (a third volume devoted to Josquin would appear shortly afterwards).

We know little about the composers of the period, due to a lack of sufficiently precise documents, but we can follow their travels. Josquin's were numerous, characteristic of a period of increasingly intense exchanges between various parts of Europe, and more particularly between France, Burgundy and Italy. Josquin's date of birth, between Tournai and Ath (in St-Sauveur?), has been the subject of various conjectures: a date around 1440 has been mentioned, but it is more likely to be between 1450 and 1455. Like most musicians of

his time, Josquin began by singing in a children's choir, in Cambrai. Between 1475 and 1480, he was a member of the Chapel of King René, who controlled a large part of French territory (as well as being the King of Sicily). Between 1480, the date of René's death, and 1483, Josquin entered the service of Louis XI, who was to unify France, but on the King's death in 1483, the Court's resources were greatly reduced, and so Josquin headed for Milan, one of the most important European musical centres, where he stayed between 1484 and 1489. He then joined the Papal Chapel in Rome, where he would remain until 1494. He then returned to France, to Cambrai, where he would have been in the service of King Louis XII. In 1503, he was in Ferrara, then the following year in Condé, where he remained until his death, probably in 1521. His posts alternated between court and church. Heir to Dufay and Ockeghem, in contact with Italy, Josquin would achieve a masterly synthesis of the styles of the time, combining the polyphonic knowledge of the North with the melodic lyricism of the South. The emotion and purity of his

writing thus came into balance with contrapuntal science, imbued with an esoteric dimension that can particularly be found in his enigmatic canons.

If there is an evident development in his compositional trajectory, we find very early on the combination of technical mastery and lyricism, even sensuality, which characterizes his style in general.

# Josquin

Philippe Albèra

Josquin Desprez fut le plus célèbre des compositeurs de son époque et son influence s'étendit sur toute la musique du XVI<sup>e</sup> siècle. Dès 1502, Ottavino Petrucci fit paraître un volume entièrement consacré à sa musique, *Misse Josquin*, et récidiva en 1505 avec un deuxième volume dans lequel on trouve la messe *Malheur me bat*. Ces éditions réalisées à Venise par l'un des précurseurs de l'édition musicale eurent un immense succès et firent l'objet de plusieurs tirages (un troisième volume consacré à Josquin devait encore paraître peu après).

On sait peu de choses sur les compositeurs de l'époque, faute de documents suffisamment précis, mais on peut suivre leurs déplacements. Ceux de Josquin furent nombreux, caractéristiques d'une époque d'échanges de plus en plus intenses entre les différentes parties de l'Europe, et plus particulièrement entre la France, la Bourgogne et l'Italie. La date de naissance de Josquin, entre Tournai et Ath (à St-Sauveur ?) a fait l'objet de plusieurs conjectures : on a parlé de 1440 environ, mais il est plus probable qu'elle se situe entre 1450 et

1455. Comme la plupart des musiciens de son époque, Josquin a commencé par chanter dans un chœur d'enfants à Cambrai. Entre 1475 et 1480, il est membre de la Chapelle du Roi René, qui contrôle une grande partie du territoire français (tout en étant Roi de Sicile). Entre 1480, date de la mort de René, et 1483, Josquin entre au service de Louis XI, qui va unifier la France. Mais à la mort du Roi, en 1483, les moyens de la Cour sont fortement réduits, et Josquin se dirige alors vers Milan, l'un des plus importants centres musicaux d'Europe, où il se trouve entre 1484 et 1489. Puis il entre à la Chapelle papale à Rome, où il demeure jusqu'en 1494. Il retourne ensuite en France, à Cambrai, où il aurait été au service du Roi Louis XII. En 1503, on le trouve à Ferrare, puis l'année suivante à Condé, où il demeurera jusqu'à sa mort, probablement en 1521. Ses postes oscillent entre la cour et l'église. Héritier de Dufay et Ockeghem, Josquin va réaliser, au contact de l'Italie, une synthèse magistrale des styles de l'époque, mariant la science polyphonique du Nord au lyrisme mélodique du Sud. L'émotion et la pureté

de l'écriture va ainsi entrer en équilibre avec la science du contrepoint, qui possède une dimension ésotérique que l'on trouve notamment dans les canons énigmatiques.

S'il y a une évolution évidente dans sa trajectoire de compositeur, on trouve très tôt cet alliage entre la maîtrise de l'écriture et le lyrisme, voire la sensualité, qui caractérise son style de façon générale.



# Interview with Stephan MacLeod

Conducted by Philippe Albèra

*How did you conceive the programme for this CD? How did you choose the works?*

We wanted to build a programme around Josquin's Mass *Malheur me bat*. I was attracted by the work, but also by questions linked to the Phrygian mode (or mode on E) in which it is written. In fact, the programme was built around a desire to explore the modal question. All of the pieces except one are in this E mode: the *Miserere*, already widely known and sung during the composer's lifetime, as well as in the century following his death, the song *Douleur me bat*, *Nymphes des bois*, the famous homage to Ockeghem, or *Mille regretz*, one of the most famous songs "by Josquin", although it is probably not by him (his music was so highly prized that publishers presented many pieces by as having been written by Josquin, because his name was such a selling-point).

The only piece on the disc that is not in the Phrygian mode is *Praeter rerum seriem*. This is another of the composer's most important and best-known works. It has always captivated me: its poem expresses the believer's dismay

at the question of Mary's virginity. When I was a teenager I had a mystical crisis that led me to turn to religion for a while; what remained unthinkable and impossible for me to accept was the question of Mary's virginity. I couldn't believe it myself, nor could I believe that anyone could reasonably believe it... And discovering that five centuries earlier, a magically beautiful motet spoke precisely of this amazement, this doubt, and that debating it was normal and acceptable, touched me deeply.

*So the choice of programme has more to do with this Phrygian mode than with any relationship between the pieces on the level of form or content?*

Yes. In reality, we know little about the precise chronology of his output, so it would be difficult to make an accurate portrait of Josquin at any particular period in his career, for example. Whereas concentrating on the modal question, and on the Phrygian mode in particular, provides us with a wholly tangible common thread and a strong link between each of the pieces, which

resonate with each other. The Phrygian mode was often used for lamentation, in order to evoke mourning or the pain of love. This was above all on account of the initial semitone, E-F, and its consequences: the absence of an F# prevents the construction of the chord that would later be called the *dominant*, with the B-F fifth forming the worst of dissonant intervals. The composer therefore had to find every possible way of getting round this pitfall, and it is clear that Josquin took a certain pleasure in rising to such a challenge, as would Frescobaldi and Bach after him, faced with the prohibitions or theoretical obstacles of their respective eras.

*The different strategies for solving the problems posed by this mode also impose choices in terms of accidentals on the level of musica ficta.*

Yes, of course, but questions of *ficta* arise with all modes. They concern our understanding of the music that we sing, the place and utility of one's own melodic line, the path it takes and the point towards which it is heading. Furthermore, it is easy to make a mistake on a first reading; for example, we can think or feel that the music is taking us towards a certain note, when in fact the movements of the other voices are going to lead us away from it, sometimes too late to avoid applying a wrong accidental along the way. This is

the very meaning of *musica ficta*, this real-time work at the margins of interpretation and music appreciation that allows us, with or without an accidental, to choose the direction we give to the music and sometimes to influence the melodic and harmonic paths of the polyphonic fabric, while trying to respect the known rules as much as possible.

Moreover, Josquin's writing is so pure and virtuosic, despite the obstacles inherent in the E mode, that in our entire programme there is not a single moment when two contrary accidentals on the same note collide, as so often occurs in English music of the Elizabethan period, for example. Josquin has an absolute mastery of dissonance and its best use, and an exceptional sense of euphony.

*Does this use of the Phrygian mode differ from one piece to another?*

Yes, absolutely. The *Miserere* is a sort of virtuosic tour de force of how to use it; the *Gregorian cantus firmus*, in the tenor, is repeated on each note of the scale within an octave. In the first part of the work (there are three), it descends stepwise and eight times, going from E to the E below; in the second part, it takes the opposite path, and the third time, it starts again from the upper E, descending stepwise and finishing

on A, because there are 21 verses in the psalm and therefore 21 haunting repetitions of this “*miserere mei*”: 8 + 8 + 5, like a magnificent arch. In the *Mass*, which is based on a song of which the music is lost, it is interesting to see how Josquin manages to express joy, for example in the *Gloria* or the *Credo*, despite the constraints of a mode that is much better suited to expressing pain. Or as in the third *Agnus Dei*, where the music moves several times towards A – even more dramatic and sadder than the initial E –, then suddenly rises during the *Dona nobis pacem* to C, the relative major, with a large number of Gs and glorious fifths that symbolize both the opening towards the hereafter and all the questions it raises.

*What reasons did Josquin have for varying his textures by introducing passages for two voices, the famous bicinia?*

There are two very distinct uses of the two-voice *bicinium* in Josquin. Within the *Sanctus*, for example, the *bicinia* of the *Benedictus* are vibrant moments of intimacy and gentleness. The same is true of this text in all Baroque and Classical masses: it is a gentle, soothing prayer. It often contrasts with the virtuosic, trumpeted *Osanna*. The other use of the *bicinium* tends towards virtuosic display. In pieces for six voices

with complex structures such as the third *Agnus Dei* of the *Mass* or *Praeter rerum seriem*, which share the same structure, the virtuosity of the fast parts is not always audible. In *bicinia* for just two voices, however, the singers’ virtuosity comes to the fore, as in the second *Agnus Dei* of our *Mass*, with its formidable metrical changes.

*How do you decide on the forces for performing this kind of music, on the number of voices for each part?*

The vocal identity of our ensemble, in terms of vocal forces, is linked to the music of Bach and the way that we’ve been singing it for years. I first experienced singing with two voices per part with Paul Van Nevel’s Huelgas Ensemble in the late 1990s. At the time, it seemed like a form of heresy in relation to the choral principle: with two singers per voice, it would be impossible to achieve a fusion of timbres, whereas with three, it would become possible. On the contrary, Paul Van Nevel thought it was interesting to combine two different timbres, not expecting a unified choral sound, but working on developing a common way of breathing, dealing with tuning, phrasing and feeling things rhythmically. And he was quite right. Since then, I have taken immense pleasure in facing this challenge, which is much more stimulating than if three or four people

are singing the same part: it's a different kind of engagement, a different kind of responsibility for the singers. In Bach as in Josquin, I am infinitely touched by the fact that, with two singers on the same line, I can hear and perceive – together but distinct – the two timbres of two people who are close to me, whom I admire and with whom I like making music, rather than the perhaps more perfect but certainly more abstract sound that would be produced by a group of 3 or 4.

*So what do you do when the pieces are written for 5 or 6 voices?*

There were actually 9 of us, not 10 or 12. For each of the pieces on the disc, I adopted different solutions depending on their structure. In the third *Agnus Dei* of the *Mass*, for example, which is for 6 voices, whereas the rest of the work has 4 voices: there are two (*superius* and tenor) which sing a *cantus firmus* in a slow canon, linked to two other fast, virtuosic canons, one in two *altus* parts, the other in two bass parts. For this passage, because it made sense and because we didn't really have a choice, the fast canons are sung by solo voices, while the two *cantus firmus* lines in the slow canon are each sung by two voices. This allows a form of prioritization that is present in the writing. But things soon get complicated because Josquin,

at a certain point, speeds up the two slow voices and silences the others, so that they too naturally become solo lines. We often took the liberty of removing or adding a voice to a line at one moment or another, with each singer not hesitating to suggest this here or there while we were rehearsing. In the *Miserere*, for example, I imagined this long, very intimate prayer being sung by a group whose members spontaneously let one another take over as the verses of the psalm progress. Up until the middle of the third section, we therefore almost always have one voice per part, but we take turns, not always changing at the same time, nor always in the same voice, leading to constantly changing combinations of our 9 voices, as if a crowd had come to pray and a multitude of individuals were chanting their "*Miserere mei Deus*" in their own corner. Towards the end of the psalm, when everything becomes huge, most of the voices are finally doubled.

*Are all the singers here experienced in this repertoire?*

Yes, to varying degrees, and each of them has a different approach to it for reasons that are cultural and linked to their own careers. With this project, it is amusing to note that there are three of us from Geneva, four from England

and two Czechs. And we all know each other, sometimes for a very long time. The English have been performing this repertoire since childhood, thanks to a choral tradition unparalleled in Europe today. They sing polyphony perhaps more instinctively than others, but each of us has a strong and special bond with this music. One of our sopranos, for example, among her many other talents, has very extensive experience with medieval music. She knows the repertoire from before Josquin's time far better than do I or any of the other singers in the ensemble. Our knowledge and sensibilities accumulate and merge.

*Meaning that each person contributes to the overall interpretation...*

Everyone acts differently, depending on their personality, but yes, it's a team effort, where everyone contributes to the edifice and influences what their partners do.

*Why did you choose women's voices, which were not used in Josquin's time - at least not in religious music?*

For aesthetic reasons. With male voices in the *superius* for such a demanding programme, we would have had to sing louder and with less dynamic nuance. The *superius* parts are often

high, and therefore under pressure in terms of tessitura if they are sung by a countertenor rather than by a child. It is also likely that the falsettists of Josquin's time - for I am convinced that they existed - handled their voices differently from today's falsettists. Today's countertenors largely deal with an operatic repertoire, particularly that of Handel and the Italian composers of 1650 to 1750. Belcanto singing must cut through an orchestra, fill the theatre and be powerfully expressive. Josquin's music, however, demands a different kind of vocal production.

*What are the interpretative choices? In particular in relation to other groups or existing recordings?*

I can't speak about what others are doing because I haven't listened to any recordings of the works we sing. What I can say is that we work more with the text than with the sound, even if in some cases we have to decide where to place certain syllables, as they are not marked in the score. But the fact that 9 people are thinking the same thing and expressing it with the same emphasis, being affected in the same way by the text they are singing, makes all music more eloquent. In this respect, we are all indebted to the work of Philippe Herreweghe, with whom almost all the singers of Gli Angeli Genève

have been close at one time or another in their careers. It is less a matter of asking whether something is beautiful, or right, than: is it eloquent? Expression has to come from the text.

*I've noticed many moments in your performances when the tempo speeds up slightly, or on the contrary slows down... And one may ask oneself what justifies the choice of one tempo or another...*

What determines the speed at which we sing is firstly a common pulse, directly linked to the heartbeat, followed by affect and feelings. First of all we always interact around a common tactus, which is determined by the context, the incipit of the text, or the first intervals, the first consonances. Then, if we follow the words and the direction of the music, there are moments when fluctuation is almost obligatory. Finally, you need to understand how the different rhythmic stresses move. Rhythmic interplay in Josquin is essential and incredibly well mastered. As with all great composers through history, the richness of his rhythmic palette is extraordinary.

Finally, the text plays an essential role. When we're in the litany of the *Credo* and suddenly, at the end of the prayer, something breaks free in the text, the music imparts a momentum that we have to be able to follow, like a wave

that we have to catch. On the other hand, in a piece such as *Nymphes des bois*, which is a slow, funereal procession, the mood is one of slowness and restraint, and the music imposes a slow, meditative procession.

*In Josquin's music, there is often an insistence on a motif that is repeated many times, as if time were standing still, before the music truly unfolds...*

As we said earlier, the Phrygian mode poses its own special formal difficulties. At the beginning of the *Kyrie*, I always feel that this hiccuping, shortened motif is like a wink on Josquin's part, by which he wants to convey his hesitancy in the face of the obstacle in front of him, of the difficulty that he pretends to have in embarking on this adventure, whereas he takes pleasure in having set himself a new challenge that he will meet with his usual brilliance. And he plays games with his writing, as if he were playing with us...



# Entretien avec Stephan MacLeod

Propos recueillis par Philippe Albèra

*Comment avez-vous conçu le programme de ce disque, comment s'est effectué le choix des œuvres ?*

Nous avons voulu construire un programme autour de la Messe *Malheur me bat* de Josquin. J'étais attiré par l'œuvre, mais aussi par les enjeux liés au mode phrygien (ou mode de *mi*) dans lequel elle est écrite. En fait, la construction du programme s'est faite autour d'un désir de creuser la question modale en particulier. Toutes les pièces, sauf une, sont dans ce mode de *mi* : le *Miserere*, déjà si connu et chanté du vivant du compositeur, comme pendant le siècle qui suivit sa mort, la chanson *Douleur me bat*, *Nymphes des bois*, célèbre tombeau à Ockeghem, ou *Mille regretz*, une des chansons les plus célèbres « de Josquin » alors qu'elle n'est certainement pas de lui en réalité (sa musique était si prisée que cela est arrivé avec beaucoup de pièces que les éditeurs présentaient comme écrites par Josquin tant son nom faisait vendre).

La seule pièce du disque qui ne soit pas dans le mode phrygien est *Preter rerum seriem*. C'est une autre des œuvres les plus importantes et

connues du compositeur. Et elle m'a toujours captivé : son poème exprime l'effarement du croyant devant la question de la virginité de Marie. Lorsqu'adolescent j'ai eu une crise mystique qui m'a poussé vers la religion pendant quelques temps, ce qui restait pour moi impensable et impossible à accepter était cette question de la virginité de Marie. Je ne parvenais ni à y croire moi-même, ni à croire qu'on pouvait raisonnablement y croire... Et découvrir que cinq siècles plus tôt, un motet magique de beauté parlait précisément de cette stupéfaction, de ce doute, et qu'en débattre était normal et acceptable, m'a beaucoup touché.

*Le choix est donc plus lié à ce mode phrygien qu'à des relations de forme ou de contenu entre les pièces...*

Oui. On en sait en réalité peu sur la chronologie précise de son œuvre et il serait donc ardu de faire un portrait pertinent de Josquin à telle ou telle période de sa carrière par exemple. Alors qu'en nous concentrant sur la question du mode, et du mode phrygien en particulier,

nous nous munissons d'un fil rouge totalement perceptible et d'un lien fort entre chacune des pièces, qui rentrent en résonance les unes avec les autres. Le mode phrygien était beaucoup employé pour la déploration, l'évocation du deuil ou de la peine amoureuse. Ceci avant tout grâce et à cause du demi-ton initial, *mi-fa*, et à ses conséquences : l'absence d'un *fa#* empêche par exemple la construction de l'accord qu'on appellera plus tard la *dominante*, puisque la quinte *si-fa* forme le pire des intervalles dissonants. Il s'agit alors pour le compositeur de trouver tous les moyens de contourner l'écueil, et on sent bien que Josquin prend un malin plaisir à relever aussi souvent le défi, comme le feront après lui Frescobaldi ou Bach avec les interdits ou obstacles théoriques de leurs époques respectives.

*Les différentes stratégies pour résoudre les problèmes posés par ce mode imposent aussi des choix au niveau des altérations, ce qui relève de la musica ficta.*

Oui bien sûr, mais les questions de *ficta* se posent dans tous les modes. Elles concernent la compréhension que l'on a de la musique que l'on chante, de la place et de l'utilisation de sa propre ligne mélodique, du chemin qu'elle emprunte, du point vers lequel elle se

dirige. On se trompe d'ailleurs souvent à la première lecture : on peut par exemple penser ou ressentir que la musique nous emmène vers une note dans notre propre ligne alors que les mouvements des autres voix vont en fait nous en détourner, parfois trop tard pour ne pas s'être trompé d'altération en chemin. C'est là le sens même de la *musica ficta*, ce travail en direct sur la marge d'interprétation et d'appréciation de la musique qui permet à l'aide d'une altération, ou pas, de choisir le sens qu'on lui donne et d'influer parfois sur les cheminements mélodique et harmonique de la polyphonie, en essayant de respecter au maximum les règles connues.

L'écriture de Josquin est d'ailleurs tellement pure et virtuose, malgré les obstacles inhérents au mode de *mi*, que dans tout notre programme, il n'y a pas un seul moment où deux altérations contraires sur une même note vont rentrer en collision, comme cela advient si souvent dans la musique anglaise de l'époque élisabéthaine par exemple. Il y a chez Josquin une maîtrise absolue de la dissonance et de son meilleur usage, un sens exceptionnel de l'euphonie.

*Cet usage du mode phrygien est-il différent selon les pièces ?*

Oui, complètement. Le *Miserere* est une sorte de quintessence virtuose dans l'utilisation du

mode : le cantus firmus grégorien, au ténor, va être repris sur chaque note de la gamme au sein d'une octave. Dans la première partie de l'œuvre (qui en compte trois), il descend ton par ton et en huit occurrences du *mi* au *mi* inférieur ; dans la deuxième partie, il effectue le chemin inverse, et la troisième fois, il repart du *mi* d'en haut pour descendre ton par ton et finir sur *la*, parce qu'il y a 21 vers dans le psaume et donc 21 répétitions lancinantes de ce "*miserere mei*" : 8 + 8 + 5. Comme une arche grandiose.

Dans la *Messe*, qui s'appuie sur une chanson dont la musique est perdue, il est intéressant de voir comment Josquin parvient à exprimer la joie, par exemple dans le *Gloria* ou le *Credo*, malgré la contrainte d'un mode qui exprime bien mieux la douleur. Ou comme dans le troisième *Agnus Dei*, où il conduit d'abord beaucoup la musique vers le *la*, peut-être encore plus dramatique et triste que le *mi* initial, puis tout à coup nous élève au moment du *Dona nobis pacem*, pour aller vers *do*, le relatif majeur, avec un important nombre de *sol* pour des quintes glorieuses qui symbolisent à la fois l'ouverture vers l'au-delà et toutes les interrogations qu'elle suscite.

*Pour quelles raisons Josquin varie-t-il ses textures en introduisant des parties à deux voix, les fameux biciniums ?*

Il y a deux usages bien distincts du *bicinium* à deux voix chez Josquin. À l'intérieur du *Sanctus*, les *biciniums* du *Benedictus* sont par exemple de vibrants moments d'intimité et de douceur. Il en va de même avec ce texte dans toutes les messes baroques ou classique : c'est une prière douce et apaisée. Qui va souvent contraster avec des *Osanna* virtuoses et claironnants. L'autre usage du *bicinium*, c'est la démonstration de virtuosité qu'il permet. Dans les pièces à 6 voix avec des structures complexes telles que le troisième *Agnus Dei* de la *Messe* ou *Preter rerum seriem*, qui partagent une même structure, la virtuosité des parties rapides n'est pas tout le temps audible. Alors qu'en *bicinium* à deux voix seules, la virtuosité des chanteurs va se retrouver en première ligne, comme dans le deuxième *Agnus Dei* de notre *Messe* avec ses redoutables changements de métrique.

*Comment décide-t-on de l'effectif dans ce genre de musique, combien de voix pour chaque partie ?*

L'identité vocale de notre ensemble, en termes d'effectifs vocaux, est liée à la musique de Bach et à la manière dont nous la chantons depuis des

années. J'ai d'abord fait l'expérience du chant à deux par partie avec l'ensemble Huelgas de Paul Van Nevel à la fin des années 1990. Cela apparaissait alors comme une forme d'hérésie par rapport au principe très « choral » qu'avec deux chanteurs par voix il serait impossible d'obtenir une fusion des timbres, alors qu'à trois, cela deviendrait possible. Paul Van Nevel trouvait que ce n'était pas là l'important et qu'il était intéressant d'associer deux timbres différents, de ne pas en attendre un son fusionné et choral, mais de travailler sur le développement d'une manière commune de respirer, de gérer la justesse, de phraser et de sentir rythmiquement les choses. Et il avait bien raison. J'ai personnellement depuis lors un plaisir fou à relever ce défi, beaucoup plus stimulant que si l'on chante à trois ou quatre sur une même partie : c'est une autre forme d'engagement, une autre forme de responsabilité pour les chanteurs. Et dans Bach, comme dans Josquin, je suis infiniment touché par le fait, avec deux chanteurs sur la même ligne, d'entendre et de percevoir ensemble mais distinctement les deux timbres de deux personnes qui me sont proches, que j'admire et avec lesquelles j'aime faire de la musique, et pas le son peut-être plus parfait mais certainement plus abstrait qui serait produit par un groupe de 3 ou 4.

*Comment faire alors lorsque les pièces sont écrites à 5 ou 6 voix ?*

Nous étions 9 en effet, et pas 10 ou 12. Pour chaque pièce du disque, j'ai adopté des solutions différentes en fonction de sa structure. Dans le troisième *Agnus Dei* de la Messe par exemple, qui est à 6 voix alors que tout le reste de l'œuvre est à 4 voix, il y a deux voix (superius et ténor) qui chantent un cantus firmus dans un canon lent, confronté à deux autres canons rapides et virtuoses, l'un dans deux parties d'altus, l'autre dans deux parties de basses. Pour ce passage, parce que cela faisait sens et parce que nous n'avions pas vraiment le choix, les canons rapides sont chantés par des voix solistes, tandis que les deux cantus firmus en canon lent le sont à deux par voix. Cela permet une forme de hiérarchisation qui est présente dans l'écriture. Mais les choses se compliquent vite car Josquin, à un moment donné, accélère les deux voix lentes et fait taire les autres, si bien qu'alors elles deviennent naturellement elles aussi solistes. Nous avons souvent pris la liberté d'enlever ou d'ajouter une voix sur une ligne à tel ou tel moment, chaque chanteur n'hésitant pas à le suggérer ici ou là pendant que nous répétions le programme. Dans le *Miserere* par exemple, j'ai imaginé que cette longue prière très intime était chantée par un groupe dont les individus

se passaient spontanément la parole au fur et à mesure des vers du psaume. Jusqu'au milieu de la troisième partie, nous sommes donc presque tout le temps à une voix par partie, mais en nous relayant, et pas toujours au même moment, ni toujours sur la même voix, ce qui donne des combinaisons toujours différentes entre nos 9 voix, comme si c'était une foule qui venait prier et qu'une multitude d'individus psalmodiait son « *Miserere mei Deus* » dans son coin. Vers la fin du psaume, quand tout devient immense, la plupart des voix sont enfin doublées.

*Est-ce que tous les chanteurs ici présents ont la pratique de ce répertoire ?*

Oui, à des degrés divers ; et chacun en a une approche différente pour des raisons culturelles et liées à sa propre carrière. Sur ce projet, il y a par exemple, et c'était amusant à constater, 3 Genevois, 4 Anglais et 2 Tchèques. Et tous, nous nous connaissons depuis parfois très longtemps. Les Anglais pratiquent ce répertoire depuis l'enfance, grâce à une tradition chorale sans pareille en Europe aujourd'hui. Ils chantent la polyphonie peut-être plus instinctivement que d'autres, mais chacun a des liens forts et particuliers avec cette musique. Une de nos sopranos, par exemple, possède entre une kyrielle d'autres talents une pratique très

poussée de la musique médiévale. Elle connaît bien mieux que moi et que les autres chanteurs de l'ensemble le répertoire qui précède l'époque de Josquin. Nos connaissances et nos sensibilités à tous s'accroissent et s'amalgament.

*Cela veut dire que chacun participe à l'interprétation globale...*

Chacun agit différemment en fonction de sa personnalité, mais oui, c'est un travail d'équipe, où chacun apporte sa pierre à l'édifice et intervient sur ce que font ses partenaires.

*Pourquoi avoir choisi des voix de femmes, qui n'étaient pas employées à l'époque de Josquin, du moins dans la musique religieuse ?*

Pour une raison esthétique. Avec des voix d'hommes au superius, dans un programme aussi exigeant, on serait amené à chanter plus fort au final et à faire moins de nuances. Les parties de superius sont souvent hautes, donc tendues au niveau de la tessiture si elles sont chantées par un contre-ténor plutôt que par un enfant. Il est probable aussi que les falsettistes de l'époque de Josquin – car je suis convaincu qu'ils existaient – maniaient leur voix différemment des falsettistes d'aujourd'hui. Les contre-ténors actuels se destinent en grande

partie à un répertoire opératique, notamment celui de Haendel et des compositeurs italiens de 1650 à 1750. C'est un geste vocal belcantiste, qui doit exister par-dessus un orchestre, remplir un théâtre et être puissamment expressif. Or la musique de Josquin réclame une vocalité autre.

*Quelles sont les options interprétatives ?  
Notamment par rapport à d'autres groupes  
ou à des enregistrements existants ?*

Je ne peux pas parler de ce que d'autres font car je n'ai pas écouté d'enregistrements des œuvres que nous chantons. Ce que je peux dire, c'est que nous sommes davantage dans un travail du texte que dans un travail du son, même si dans certains cas il faut décider où placer certaines syllabes car elles ne sont pas inscrites dans la partition. Mais le fait que 9 personnes pensent la même chose et l'expriment avec la même emphase, soient affectées de la même manière par le texte qu'elles chantent, rend toute musique plus éloquente. Nous sommes tous redevables en ce sens au travail de Philippe Herreweghe, dont quasiment tous les chanteurs de Gli Angeli Genève ont été proches à un moment ou à un autre de leur carrière. La question est moins : est-ce beau, ou est-ce juste, que : est-ce éloquent ? L'expression doit naître du texte.

*J'ai remarqué dans vos interprétations beaucoup de moments où le rythme s'accélère légèrement, ou au contraire ralentit... Et on peut se demander ce qui justifie le choix d'un tempo ou d'un autre...*

Ce qui détermine ici la vitesse à laquelle on chante, c'est d'abord une pulsation commune, en lien direct avec les battements du cœur, puis l'affect, les sentiments. Nous sommes toujours d'abord en interaction autour d'un tactus commun, qui est déterminé par le contexte, l'incipit du texte, ou les premiers intervalles, les premières consonances. Puis si l'on suit les paroles et le sens de la musique, il y a des moments où fluctuer est presque obligatoire. Il faut enfin comprendre comment se meuvent les différents appuis rythmiques. Les jeux de rythme chez Josquin sont essentiels et incroyablement maîtrisés. Comme tous les grands compositeurs de l'histoire, la richesse de sa palette rythmique est extraordinaire.

Le texte enfin, a un rôle essentiel. Lorsqu'on est dans la litanie du *Credo* et que tout à coup, à la fin de la prière, quelque chose se libère dans le texte, la musique imprime alors un élan qu'il faut pouvoir suivre, comme une vague qu'il faut saisir. Dans une pièce comme *Nymphes des bois*, qui est une lente procession de caractère funèbre, on est au contraire dans la lenteur et la retenue,

et la musique force à une procession lente et recueillie.

*On trouve souvent dans la musique de Josquin l'insistance sur un motif, qui est répété un grand nombre de fois, comme si le temps n'avancait pas, avant que la musique se déploie véritablement...*

Comme on le disait tout à l'heure, le mode phrygien pose des difficultés formelles qui lui sont propres. Au début du *Kyrie*, je ressens toujours ce motif hoquetant et abrégé comme un clin d'œil de Josquin par lequel il veut nous dire l'hésitation devant l'obstacle, la difficulté qu'il feint d'avoir à se lancer dans cette aventure, alors qu'il prend plaisir à s'être fixé un nouveau défi qu'il va relever avec son brio habituel. Et il se joue de l'écriture. Comme il se joue de nous...





1. **Missa Malheur me bat:** Kyrie

*Superius:* AL · HB      *Tenor:* AT · TH & FS  
*Altus:* WK · SB      *Bassus:* SM · JN & FS

Kyrie eleison. Christe eleison.  
Kyrie eleison.

Lord, have mercy. Christ, have mercy.  
Lord, have mercy

2. **Douleur me bat**

*Superius:* AL      *Quinta:* WK · SB  
*Altus:* AT      *Tenor:* TH · FS

Douleur me bat et tristesse m'affolle,  
Amour me nuyt et malheur me console,  
vouloir me suit mais aider ne me peult,  
Jouir ne puis dung grant bien quon me veult  
De vivre ainsi pour dieu quon me decolle.

I am struck by sadness, maddened by sorrow.  
Love hurts me, bad luck is my consolation.  
My will follows me around yet cannot help.  
I cannot enjoy a great good that some wish for me.  
To lead such a life, by Jove, I'd rather be beheaded.

3. **Missa Malheur me bat:** Gloria

*Superius:* AL · HB      *Tenor:* AT · TH & FS  
*Altus:* WK · SB      *Bassus:* SM · JN & FS

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.

Glory to God in the highest,  
and on earth peace to people of good will.  
We praise you, we bless you,  
we adore you, we glorify you,  
we give you thanks  
for your great glory,

Seigneur, aie pitié. Christ, aie pitié.  
Seigneur, aie pitié.

Douleur me bat et tristesse m'affole.  
Amour me nuit et malheur me console.  
Vouloir me suit mais ne peut m'aider.  
Jouir ne puis d'un grand bien qu'on me veut.  
De vivre ainsi, pour Dieu, qu'on me tranche la tête !

Gloire à Dieu au plus haut des cieux.  
Et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.  
Nous te louons, nous te bénissons,  
nous t'adorons, nous te glorifions.  
Nous te rendons grâce pour ton immense gloire.  
Seigneur Dieu, Roi des cieux,

Domine Deus, Rex caelestis,  
Deus Pater omnipotens,  
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.  
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

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.

Lord God, heavenly King,  
O God almighty Father.  
Lord Jesus Christ, Only Begotten Son,  
Lord God, Lamb of God, Son of The Father.

You take away the sins of the world,  
have mercy on us;  
you take away the sins of the world,  
receive our prayer;  
you are seated at the right hand of the Father  
have mercy on us.  
For you alone are the Holy One, you alone are the Lord,  
you alone are the Most High, Jesus Christ,  
with the Holy Spirit,  
in the glory of God the Father. Amen.

#### 4. **Nymphes des bois**

*Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*

*Superius:* AL · HB                      *Quinta:* AT / AT · TH / FS  
*Altus:* SB / SB                         *Bassus:* SM / SM · JN  
WK / AT · TH  
*Tenor:* WK · TH · FS / WK · SB

Nymphes des bois, déesses des fontaines,  
Chantres experts de toutes nations,  
Changés voz vois tant cleres et haultaines  
En cris trenchans et lamentations,  
Car Atropos, tres terrible satrappe,  
A vostre Ochghem attrapé en sa trappe,  
Vray tresorier de musique et chief d'œuvre,

Wood-nymphs, goddesses of the fountains,  
Skilled singers of every nation,  
Turn your voices, so clear and lofty,  
To piercing cries and lamentation.  
For the ravages of Atropos  
Have cruelly ensnared your Ockeghem  
The true treasurer of music and master,

Dieu le Père tout-puissant.  
Seigneur Fils unique,  
Jésus-Christ tout puissant  
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père.

Toi qui supportes les péchés du monde,  
aie pitié de nous,  
toi qui supportes les péchés du monde,  
reçois notre prière.  
Toi qui es assis à la droite du Père,  
aie pitié de nous.  
Car toi seul es saint, toi seul es le Seigneur,  
toi seul es le très haut Jésus Christ.  
Avec le Saint Esprit  
dans la gloire de Dieu le Père, Amen.

Nymphes des bois, déesses des fontaines,  
Chantres experts de toutes les nations,  
Changez vos voix si claires et hautaines  
En cris tranchants et en lamentations,  
Car Atropos très terrible satrape,  
A attrapé en sa trappe votre Ockeghem,  
Vrai trésorier de musique et chef d'œuvre,

Doct, elegant de corps et non point trappe,  
Grant dommaige est que la terre le couvre.

Acoutrés vous d’habis de doeuil,  
Josquin, Pierson, Brumel, Compere,  
Et plourés grosses larmes d’œil,  
Perdu avés vostre bon pere.

Requiescant in pace  
Amen.

**Tenor**

Requiem aeternam  
Dona eis Domine  
Et lux perpetua  
Luceat eis.  
Requiescant in pace.  
Amen.

Learned, handsome and by no means stout.  
It is a source of great sorrow that the earth must cover him.

Put on the clothes of mourning,  
Josquin, Pierchon, Brumel, Compère,  
And weep great tears from your eyes,  
For you have lost your good father.

May they rest in peace  
Amen.

**Tenor**

Rest eternal grant unto them,  
O Lord:  
and let light perpetual  
shine upon them.  
May they rest in peace  
Amen.

5. **Missa Malheur me bat:** Credo

*Superius:* AL · HB      *Tenor:* AT · TH & FS  
*Altus:* WK · SB      *Bassus:* SM · JN & FS

Credo in unum Deum,  
Patrem omnipotentem  
factorem caeli et terrae,  
visibilium omnium et invisibilium.  
Et in unum Dominum Jesum Christum,  
Filium Dei unigenitum.  
Et ex Patre natum ante omnia saecula.

I believe in one God,  
the Father Almighty,  
maker of heaven and earth,  
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;

Docte, élégant de corps et non point trapu,  
C'est grand dommage que la terre désormais le couvre.

Accoutrez-vous d'habits de deuil,  
Josquin, Pierson, Brumel, Compère,  
et pleurez grosses larmes d'oeil:  
Vous avez perdu votre bon père.

Qu'ils reposent en paix.  
Amen.

**Ténor**

Donne leur le repos éternel  
ô Seigneur,  
Que la lumière perpétuelle  
resplendisse devant eux.  
Qu'ils reposent en paix.  
Amen.

Je crois en un Dieu unique,  
Le Père tout-puissant,  
Qui a créé les cieux et les terres,  
Tout ce qui est visible et tout ce qui est invisible.  
Et en un unique Seigneur Jésus Christ,  
Fils unique de Dieu  
et né de son Père avant tous les siècles.

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 Filioque procedit.  
Qui cum Patre et Filio simul  
adoratur et conglorificatur;  
qui locutus est per Prophetas.  
Et unam sanctam catholicam  
et apostolicam Ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.  
Et exspecto resurrectionem mortuorum.  
Et vitam venturi saeculi. Amen.

God from God, Light from Light,  
true God from true God;  
begotten, not made, consubstantial with the Father,  
by whom all things were made;  
who for us men  
and for our salvation descended from heaven.  
He was incarnate by the Holy Ghost out of the Virgin Mary,  
and was made man.  
He was crucified also for us  
under Pontius Pilate;  
he suffered and was buried:  
And he rose again on the third day  
according to the Scriptures:  
And ascended into heaven,  
and sits on the right hand of the Father:  
And the same shall come again, with glory,  
to judge the living and the dead:  
Of whose kingdom there shall be no end;  
And (I believe) in the Holy Ghost,  
the Lord and life-giver,  
who proceeds from the Father and the Son,  
who, with the Father and the Son,  
together is worshiped and glorified,  
who has spoken through the prophets.  
And (I believe in) 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 coming age. Amen.

Dieu né de Dieu, lumière née de la lumière,  
Dieu vrai né du vrai Dieu,  
né, pas créé, de la substance-même du Père,  
par qui tout a été créé.  
Qui pour nous les hommes,  
et pour notre salut est descendu des cieux.  
Et il a été incarné par le Saint Esprit de la vierge Marie,  
et il a été fait homme.  
Et il a été crucifié pour nous,  
sous Ponce Pilate,  
a souffert et a été enterré.  
Et il est ressuscité le troisième jour  
suivant les Écritures,  
et il est monté au ciel,  
il est assis à la droite de Dieu le Père,  
et il reviendra avec gloire  
pour juger les vivants et les morts,  
et son royaume n'aura pas de fin.  
Et en l'Esprit Saint, Seigneur et donneur de vie,  
qui procède du Père et du Fils ;  
qui ensemble avec le Père et le Fils  
est adoré et glorifié ;  
lui dont ont parlé les prophètes.  
Et en une Église unique, sainte,  
catholique et apostolique.  
Je reconnais un seul baptême  
pour le pardon des péchés.  
Et j'attends la résurrection des morts  
et la vie des siècles à venir, Amen.

## 6. Miserere mei, Deus

*Superius:* AL &/or HB    *Tenor 2:* AT &/or SM · TH · SB  
*Altus:* SB &/or WK    *Bassus:* SM &/or JN  
AT · HB · TH  
*Tenor 1:* TH &/or FS · SM · WK

### *Prima pars*

Miserere mei, Deus,  
secundum magnam misericordiam tuam;  
et secundum multitudinem miserationum tuarum,  
dele iniquitatem meam.  
Amplius lava me ab iniquitate mea:  
et a peccato meo munda me.  
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco,  
et peccatum meum contra me est semper.  
Tibi soli peccavi, et malum coram te feci;  
ut justificeris in sermonibus tuis,  
et vincas cum judicaris.  
Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum:  
et in peccatis concepit me mater mea.  
Ecce enim veritatem dilexisti;  
incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.  
Asperges me hyssopo, et mundabor;  
lavabis me, et super nivem dealbabor.

### *Secunda pars*

Auditui meo dabis gaudium et laetitiam:  
et exsultabunt ossa humiliata.  
Averte faciem tuam a peccatis meis,  
et omnes iniquitates meas dele.  
Cor mundum crea in me, Deus,

Have mercy upon me, O God:  
after your great goodness.  
According to the multitude of your mercies,  
do away mine offences.  
Wash me thoroughly from my wickedness:  
and cleanse me from my sin.  
For I acknowledge my faults:  
and my sin is ever before me.  
Against you only have I sinned,  
and done this evil in your sight:  
that you might be justified in your saying,  
and clear when you are judged.  
Behold, I was shapen in wickedness:  
and in sin did my mother conceive me.  
But lo, you desire truth in the inward parts:  
and shall make me to understand wisdom secretly.  
You shall purge me with hyssop, and I shall be clean:  
You shall wash me, and I shall be whiter than snow.

You shall make me hear of joy and gladness:  
that the bones which you have broken may rejoice.  
Turn your face from my sins:  
and put out all my misdeeds.  
Make me a clean heart, O God:

Ayez pitié de moi, mon Dieu,  
selon la grandeur de votre miséricorde,  
et selon la multitude de vos bontés,  
effacez mes iniquités.  
Lavez-moi de plus en plus de mes iniquités  
et nettoyez-moi de mes péchés.  
Parce que je connais mes iniquités ;  
et mes péchés s'élèvent contre moi.  
Contre vous seul j'ai péché, et devant vous j'ai fait  
le mal.  
Pour que vous soyez justifié dans vos paroles  
et que vous soyez trouvé juste dans vos jugements.  
Car voici que je suis venu au monde dans l'iniquité ;  
et ma mère m'a donné la vie dans le péché.  
Tandis que vous aimez la vérité  
et que vous m'avez montré les secrets et les mystères  
de votre sagesse.  
Arrosez-moi d'hysope, et je serai purifié ;  
lavez-moi, et je serai plus blanc que la neige.

Donnez à mes oreilles la joie et le bonheur,  
et mes os humiliés tressailleront d'allégresse.  
Détournez votre visage de mes péchés,  
et effacez toutes mes iniquités.  
Mon Dieu, créez en moi un cœur pur,

et spiritum rectum innova in visceribus meis.  
Ne projicias me a facie tua,  
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.  
Redde mihi laetitiam salutaris tui,  
et spiritu principali confirma me.  
Docebo iniquos vias tuas,  
et impii ad te convertentur.  
Libera me de sanguinibus, Deus,  
Deus salutis meae,  
et exsultabit lingua mea justitiam tuam.

*Tertia pars*

Domine, labia mea aperies,  
et os meum annuntiabit laudem tuam.  
Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique;  
holocaustis non delectaberis.  
Sacrificium Deo spiritus contribulatus;  
cor contritum et humiliatum,  
Deus, non despicias.  
Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion,  
ut aedificentur muri Jerusalem.  
Tunc acceptabis sacrificium justitiae,  
oblaciones et holocausta;  
tunc imponent super altare tuum vitulos.

and renew a right spirit within me.  
Cast me not away from your presence:  
and take not your Holy Spirit from me.  
O give me the comfort of your help again:  
and stablish me with your free Spirit.  
Then shall I teach your ways unto the wicked:  
and sinners shall be converted unto you.  
Deliver me from blood-guiltiness, O God,  
you that are the God of my health:  
and my tongue shall sing of your righteousness.

Open my lips, O Lord:  
and my mouth shall show your praise.  
For you do not desire sacrifice, else would I give it:  
you do not delight in burnt-offerings.  
The sacrifice of God is a troubled spirit:  
a broken and contrite heart,  
O God, shall you not despise.  
O be favourable and gracious unto Sion:  
build you the walls of Jerusalem.  
Then shall you be pleased with the sacrifice of  
righteousness,  
with the burnt-offerings and oblations:  
then shall they offer young bullocks upon your altar.

et faites entrer dans mon sein l'esprit de droiture.  
Ne me rejetez pas de devant votre visage,  
et ne détournez pas de moi votre Esprit-Saint.  
Rendez-moi le bonheur de votre salut,  
et fortifiez-moi par l'esprit de vertu.  
J'apprendrai aux mauvais vos préceptes,  
et les impies se retourneront vers vous.  
Délivrez-moi, mon Dieu, des œuvres de sang,  
ô Dieu, mon Sauveur,  
et ma langue exaltera votre justice.

Seigneur, ouvrez mes lèvres ;  
et ma bouche annoncera vos louanges.  
Car si vous désiriez des sacrifices, je vous en offrirais ;  
mais vous n'aimez pas les holocaustes.  
Le sacrifice digne de vous est un esprit repentant ;  
vous ne dédaignerez pas, mon Dieu,  
un cœur contrit et humilié.  
Répandez vos grâces, Seigneur, sur Sion,  
afin que les murs de Jérusalem soient bâtis.  
Alors vous accepterez le sacrifice de justice,  
les offrandes et les holocaustes ;  
alors on mettra des viandes sacrées sur votre autel.

7. **Missa Malheur me bat:** Sanctus

*Superius:* AL · HB      *Tenor:* AT · TH & FS  
*Altus:* WK · SB      *Bassus:* SM · JN & FS

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth.  
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.  
Osanna in excelsis.  
Benedictus qui venit  
in nomine Domini.  
Osanna in excelsis.

Holy, holy, holy Lord, God of power and might,  
heaven and earth are full of your glory.  
Hosanna in the highest.  
Blessed is he who comes  
in the name of the Lord.  
Hosanna in the highest.

8. **Mille regretz**

*Superius:* AL      *Tenor:* AT  
*Altus:* WK      *Bassus:* SM

Mille regretz de vous abandonner  
Et d'eslonger vostre fache amoureuse,  
J'ai si grand dueil et peine douloureuse,  
Qu'on me verra brief mes jours definir.

A thousand regrets at deserting you  
and leaving behind your loving face,  
I feel so much sadness and such painful distress,  
that it seems to me my days will soon dwindle away.

Saint, Saint, Saint, le Seigneur, Dieu de l'univers.  
Les cieux et la terre sont remplis de ta gloire.  
Hosanna au plus haut des cieux.  
Béni soit celui qui vient  
au nom du seigneur.  
Hosanna au plus haut des cieux.

Mille regrets de vous abandonner  
Et de m'éloigner de votre visage amoureux.  
J'ai si grand deuil et peine douloureuse  
Qu'on me verra bientôt mes jours finir.

9. **Missa Malheur me bat:** Agnus Dei

*Superius:* AL · HB      *Tenor:* AT · TH & FS  
*Altus:* WK · SB      *Bassus:* SM · JN & FS

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
dona nobis pacem.

Lamb of God, who takes away the sins of the world,  
have mercy on us.

Lamb of God, who takes away the sins of the world,  
grant us peace.

10. **Preter rerum seriem**

*Superius:* AL · HB      *Tenor:* AT · TH · FS  
(slow double canons) (slow triple canons)  
*Altus 1:* WK      *Bassus 1:* JN  
*Altus 2:* SB      *Bassus 2:* SM

*Prima pars*

Preter rerum seriem  
parit deum hominem  
virgo mater.  
Nec vir tangit virginem  
nec prolis originem  
novit pater.

Beyond the order of this world,  
the Virgin Mother bore God  
in human form.  
Still a virgin, she was untouched by man,  
nor did the father  
know the child's origin.

Agneau de Dieu, qui portes les péchés du monde,  
aie pitié de nous.

Agneau de Dieu, qui portes les péchés du monde,  
donne-nous la paix.

Au-delà de toute compréhension,  
la Vierge mère a engendré Dieu  
en tant qu'homme.  
Encore vierge, elle ne fut pas  
touchée par un homme, et le père  
de l'enfant ne connut pas son origine.

*Secunda pars*

Virtus sancti spiritus  
opus illud coelitus  
operatur.

Initus et exitus  
partus tui penitus  
quis scrutatur?

Dei providentia  
quae disponit omnia  
tam suave.

Tua puerperia  
transfert in mysteria.  
Mater ave.

That work was achieved  
from heaven by the power  
of the Holy Spirit.  
Who can fathom  
the profundity of your labour's  
beginning and its end ?

God's providence  
which has ordered  
everything to such perfection.  
Guide your children  
into the mysteries,  
Mother, hail.

Cela fut accompli  
du haut des cieux  
par le pouvoir de l'Esprit Saint.  
Qui peut concevoir  
la profondeur de ton travail  
à son début et à sa fin ?

La providence divine,  
qui ordonne tout  
avec une telle perfection.  
Toi qui guides tes enfants  
au coeur des mystères,  
nous te saluons, ô Mère.



**Gli Angeli**  **Genève**

Enregistré par Tritonus Stuttgart en janvier 2023 en l'église Saint-Germain, Genève, Suisse, avec l'accord de la paroisse catholique-chrétienne de Genève

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Markus Heiland  
Enregistré en 24 bits/96kHz

English translation by Peter Bannister

Photos de Jonathan Lanfrit

Couverture : Colijn de Coter, c.1500, *Le deuil de Marie-Madeleine*, huile sur bois, Musée des Beaux-Arts, Budapest, Hongrie

Remerciements à Lorenzo Malaguerra (Théâtre du Crochetan, Monthey)

*Gli Angeli Genève est au bénéfice d'une convention de soutien régionale avec la Ville de Genève, avec la République et Canton de Genève et avec le Théâtre du Crochetan.*

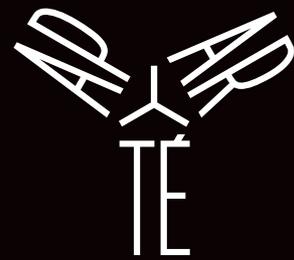
[LC] 83780

AP338 © 2023 Gli Angeli Genève © 2023 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

**[apartemusic.com](http://apartemusic.com) · [gliangeligeneve.com](http://gliangeligeneve.com)**





[apartemusic.com](http://apartemusic.com)