

Cappella Pratensis

Stratton Bull

OCKEGHEM | DE LA RUE REQUIEM



Cappella Pratensis

Stratton Bull

OCKEGHEM | DE LA RUE REQUIEM

Stratton Bull superius

Andrew Hallock superius

Christopher Kale altus

Lior Leibovici altus

Olivier Berten tenor

Peter de Laurentiis tenor

Lionel Meunier bassus

Pieter Stas bassus

JOHANNES OCKEGHEM (c. 1410-1497)

Requiem

[1]	Introitus <i>Requiem aeternam</i>	4:25
[2]	Kyrie	4:19
[3]	Graduale <i>Si ambulem</i>	4:28
[4]	Tractus <i>Sicut cervus</i>	7:25
[5]	Offertorium <i>Domine Jesu Christe</i>	8:10

PIERRE DE LA RUE (c. 1452-1518)

Requiem

[6]	Introitus <i>Requiem aeternam</i>	4:18
[7]	Kyrie	2:47
[8]	Tractus <i>Sicut cervus</i>	3:26
[9]	Offertorium <i>Domine Jesu Christe</i>	6:45
[10]	Sanctus	5:04
[11]	Agnus Dei	3:23
[12]	Communio <i>Lux aeterna</i>	2:42

total time 57:15

Sources

Ockeghem: Vatican Library, MS Chigi C VIII 234

La Rue: Jena, Universitätsbibliothek, Chorbuch 12

The Requiems by Ockeghem and La Rue

This recording presents the two earliest surviving polyphonic Requiems, by Johannes (Jean de) Ockeghem and Pierre de La Rue, both among the few major Netherlandish composers of the time not to have spent significant portions of their careers in Italy. Little is known of the early career of La Rue (c. 1452-1518), but from 1492 he served successive rulers in the Habsburg-Burgundian chapel alongside equally distinguished musicians, first under Maximilian, then Philip the Fair (with whom he travelled twice to Spain), and finally, the cultivated and tragic figure of Marguerite of Austria, regent of the Netherlands, for whom many of his most beautiful sad songs were written.

Ockeghem died in 1497; his birth date has been estimated at several

years on either side of 1420. He is first documented as an adult singer in Antwerp in 1443, then in the service of Charles, Duke of Bourbon, before entering the French royal chapel in the 1450s. He enjoyed the patronage of Charles VII who nominated his first chaplain to the lucrative position of treasurer of St Martin in Tours, a favour continued under Louis XI. He was held in the highest repute in his lifetime, alongside Du Fay and Busnoys (with both of whom he had direct contacts), Binchois (on whose death in 1460 he wrote a *Déploration*), Josquin, and other composers less well known to us. Johannes Tinctoris honoured him in two treatises of the mid 1470s; he was much cited by contemporaries and throughout the next century, even after direct knowledge of his music was no longer current. Kindly, benign, pious, and of irreproachable virtue – this is the image that has come down to us. His death was lamented in at

least two musical works: Busnoys's *In hydraulis* and Josquin's *Nymphes des bois*, adapted from a poem by Jean Molinet enjoining major contemporary composers to lament their 'good father', and in a long poetic Déploration by Guillaume Crétin.

The earliest liturgical chants to receive polyphonic elaboration, in the twelfth century, had been for joyful occasions of the church year; the latest, in the fifteenth, were for seasons of mourning, both the Passion and death of Christ, and human commemoration, for which the Church has abidingly discouraged musical adornment. The earliest polyphonic Requiems are, accordingly, restrained and austere, understated in comparison with the normal musical styles of their composers, in fewer parts, and relatively homophonic. Whereas most Mass Ordinaries composed around 1500 set all five movements on a

unifying musical theme or model, early Requiems base each movement on its corresponding chant; while there may be an overall sombre mood, the sections are not thematically unified. In Ockeghem's case, the chants are usually in the superius and only lightly embellished, which already makes for a more archaic effect; in La Rue's Requiem the chant is often in the tenor but permeates the other parts imitatively. Other early settings were composed by Févin (or Divitis), Brumel, Richafort, Prioris, and anonymous composers including some Spaniards. There is no standard practice as to which movements are set. Ockeghem sets the Introit, Kyrie, Gradual, Tract and Offertory but not the Sanctus, Agnus and Communion; La Rue sets the Introit, Kyrie, Tract, Offertory, Sanctus, Agnus and Communion but not the Gradual. The *Dies irae*, which dominates most later Requiems, was one of the few Sequences to survive

the liturgical reforms of the Council of Trent but, of these composers, only Brumel sets it. It was usually omitted in early northern European Requiems, whose texts differ from Roman and southern European traditions, with some variants in the Offertory, and use of the Gradual *Si ambulem* and the Tract *Sicut cervus*, instead of *Requiem aeternam* and *Absolve domine*.

Each of the present settings is preserved in a manuscript from the famous Alamire workshop (respectively Vatican Library, MS Chigi C VIII 234, and Jena, Universitätsbibliothek, Chorbuch 12). The primacy of Ockeghem's gives it special significance for us, but it did not have a circulation commensurate with his reputation; its transmission was extremely fragile, in a single source and with many anomalies. By contrast, La Rue's Requiem was much more widely copied, in six

manuscripts including some from the Bavarian court.

But there was one earlier Requiem which has not survived, by Guillaume Du Fay (d. 1474), whose will prescribed in detail the arrangements for his deathbed and funeral. His polyphonic Requiem was to accompany his own biannual post mortem commemorations, and was requested by others in the ensuing decades. Its afterlife was clearly much more vigorous than Ockeghem's Requiem. In 1501, the Order of the Golden Fleece replaced its weekly monophonic Requiem with Du Fay's setting, described by an ear-witness as being for three voices, sad, solemn and very sweet (*una Messa a tre voci, flebile, mesta e suave molto*). This implies a texture much sparser than that of his lush four-part late masses, and indeed could well apply to portions of Ockeghem's setting,

notably the Introit and Kyrie, to the extent that a few scholars have speculated whether 'Ockeghem's' Requiem could in fact be the 'lost' setting by Du Fay. But this is belied by the richer four-part sections, especially the elaborate rhythms of the Offertory, depicting infernal torments. Indeed, the many stylistic contrasts and anomalies within the Ockeghem Requiem are puzzling, notwithstanding brave attempts to argue their coherence. The ninefold Kyrie, in particular, with its alternating sections in two and three parts, has no precedent in Ockeghem's masses but, apart from the final four-part section, uses a compositional technique favoured by Du Fay and other composers of the previous generation, and shows signs of adaptation from an earlier work. I have tentatively suggested that Ockeghem may have incorporated some portions of Du Fay's setting, adding and substituting

sections of his own, including all the four-part sections, and the entire Offertory, which is strikingly different, and much closer to what we know of Ockeghem's style elsewhere. His visits to Du Fay in Cambrai in 1462 and 1464 provide opportunities for the mutual influence that has been detected in their compositions. Ockeghem also visited Cambrai in 1483, just two weeks before one of the commemorations for which Du Fay had stipulated his Requiem. He could have been present, at or even sung in it; the restrained style implied by the description could at the very least have inspired his own setting.

Although Ockeghem's Requiem uses no more than four notated parts at any one time, only a tiny percentage, less than a fifth of the music, is actually in four parts (the final sections of the Kyrie, Gradual and Tract, and two sections of the

Offertory). There are rather few sections with reduced scoring in his other masses, making the predominance of two and three-part writing in the Requiem all the more striking. And yet, at least six voices (here, eight) are needed to cope with the various combinations. Notated pitch was not tied to a standard frequency, and low notation may in some cases have been symbolic. Other masses show discrepancies of register; the movements of La Rue's much more homogeneous setting are also notated at different levels. In that case (unlike Ockeghem's) they can be brought closer together by transpositions, the approach that has been taken for this recording.

The Chigi manuscript is the unique source for most of Ockeghem's thirteen mass groupings; it may have been intended as a memorial volume, an only partially successful attempt to

assemble his complete works. Some of those masses are patently incomplete, and we know he wrote others that have not survived. The Requiem is an extreme case of problematic transmission. If, like Mozart, Ockeghem had died in the middle of composing his Requiem, Crétin (in the *Déploration* referred to above) might not have described it as 'exquise et très-parfaicte'; even allowing for funerary hyperbole, this is hardly an apt description of the incomplete and inconsistent work that has come down to us, however beautiful we may find it. But Crétin's testimony cannot be dismissed; he was a musically knowledgeable professional, a cantor at the Sainte Chapelle, a chaplain to François I, and held the position of treasurer at Vincennes, parallel to that of Ockeghem at Tours. (Another reference much later in the poem enjoins choirboys not to improvise florid but only simple counterpoint on the Requiem chant; this probably does

not refer to Ockeghem's composition.) The Chigi scribe may have compiled the work to the best of his ability from a miscellaneous assembly of working drafts bearing Ockeghem's name, perhaps even including copies of some sections of Du Fay's Requiem which Ockeghem was in process of amplifying, more in the spirit of homage than of plagiarism. The result shows some signs of being a work in progress. Was his Requiem incompletely composed or incompletely transmitted? It is very uncertain whether Crétin was describing it in the form in which we know it.

La Rue was a generation younger, but his Requiem is probably not much later in date. (His motet-chanson *Plorer, gemir, crier/Requiem*, based on the Introit for the Requiem Mass, may be a lament on the death of the older composer.) Although all movements are likewise built on their corresponding chants, they make a

much more unified stylistic impression than Ockeghem's. There is more imitation and chordal declamation, and some near-canonic duet writing. La Rue's masterly setting is mostly in four parts, but the Tract *Sicut cervus* is set as two long duets, and some sections of the Kyrie, Offertory, Sanctus and Agnus expand to five.

Given the Church's strictures against musical embellishment for rites of mourning, it is a wonder that they ever received polyphonic settings. This is where it started: these first settings prepared the way for later great cornerstones of the western musical tradition such as the Requiems of Mozart and Verdi.

Margaret Bent

Cappella Pratensis

The Dutch-based vocal ensemble Cappella Pratensis – literally ‘Cappella des prés’ – champions the music of Josquin Desprez and the polyphonists of the 15th and 16th centuries.

The group combines historically informed performance practice with inventive programmes and original interpretations based on scholarly research and artistic insight. As in Josquin’s time, the members of Cappella Pratensis perform from a central music stand, singing from the original mensural notation scored in a large choirbook. This approach, together with attention to the linguistic origin of the compositions and the modal system on which it is based, offers a unique perspective on the repertoire.

Besides regular appearances at concert venues in the Netherlands

and Belgium, Cappella Pratensis has performed at leading international festivals in Utrecht, York, Regensburg, Antwerp, Ghent, Brussels, Knechtsteden and Brežice. Tours have taken the group to the United States (including a week in residence at Harvard University), Canada and Japan. Cappella Pratensis has also made a series of CD recordings that have met with critical acclaim and distinctions from the press (including the Diapason d’Or and the Prix Choc). From 2005 to 2007, the group was ensemble-in-residence at the Fondation Royaumont (France), where it gave courses, presented concerts and worked with distinguished musicians. In 2008 Cappella Pratensis premiered a complete polyphonic mass (Missa Unitatis) by the award-winning British composer Antony Pitts. In 2009 the ensemble released a DVD/CD production around the Missa de Sancto Donatiano by Jacob Obrecht,

which included a reconstruction of the first performance of the mass, filmed on location in Bruges together with substantial documentary material. This production was crowned with a Diapason découverte and the highest rating from Classica magazine (Fineline Classical FL72414). The 2010 CD, *Vivat Leo! Music for a Medici Pope*, conducted by Joshua Rifkin, was awarded a Diapason d'Or.

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

www.cappellapratensis.nl

Die Requiem-Vertonungen von Ockeghem und De la Rue

Diese Aufnahme präsentiert zwei der ältesten erhaltenen polyphonen Requiens, die von Johannes (Jean de) Ockeghem und Pierre de la Rue. Beide gehören zu den wenigen großen niederländischen Komponisten ihrer Zeit, die nicht einen erheblichen Teil ihrer Laufbahn in Italien zubrachten. Aus den frühen Jahren De la Rues (ca. 1452-1518) ist wenig bekannt. Ab 1492 diente er unter verschiedenen Herrschern und neben ebenso hervorragenden Musikern in der Kapelle des burgundisch-habsburgischen Hofes, zunächst unter Maximilian, dann unter Philipp dem Schönen (mit dem er zweimal nach Spanien reiste), und schließlich unter der kultivierten wie tragischen Margarete von Österreich, der er viele seiner schönsten, gleichwohl traurigen Lieder widmete.

Ockeghem starb 1497; sein Geburtsdatum wird in den Jahren um 1420 vermutet. Erstmals erwähnt wird er als erwachsener Sänger in Antwerpen im Jahr 1443, dann im Dienste Herzog Karls von Bourbon, bevor er in den 1450ern Mitglied der französischen Hofkapelle wurde. Er genoss die Gunst Karls VII., der seinen ersten Kaplan zum Schatzmeister der Kirche Saint-Martin in Tours ernannte, ein lukratives Amt, das Ockeghem auch unter Ludwig XI. behielt. Er war Zeit seines Leben hoch angesehen, ebenso wie Du Fay und Busnoys (beide kannte er persönlich), Binchois (zu dessen Tod im Jahre 1460 er eine *Déploration* schrieb), Josquin und andere Komponisten, von denen wir weniger wissen. Johannes Tinctoris widmete ihm Mitte der 1470er zwei Traktate; er wurde oft zitiert von den Zeitgenossen und während des folgenden Jahrhunderts, selbst, als seine Musik nicht mehr unmittelbar

bekannt war. Freundlich, gütig, fromm und von untadeliger Tugend - das ist das Bild, das uns von ihm überliefert wurde. Sein Tod wurde in mindestens zwei musikalischen Werken beklagt: Busnoys' *In hydraulis* und Josquins *Nymphes des bois*, eine Vertonung eines Gedichts von Jean Molinet, das die großen Komponisten ihrer Zeit anhielt, den Verlust ihres ‚guten Vaters‘ zu beweinen; außerdem die lange, poetische *Déploration* von Guillaume Crétin.

Die ersten liturgischen Gesänge, die mehrstimmig ausgearbeitet wurden, bereits im 12. Jahrhundert, waren Gesänge zu fröhlichen Festen des Kirchenjahres; die letzten, dann erst im 15. Jahrhundert, waren Gesänge für Trauerzeiten wie Passion und Tod Christi oder Sterbeämter, bei denen die Kirche sich einer musikalischen Ausschmückung enthielt. Die ersten polyphonen Requien sind dement-

sprechend verhalten und streng und im Vergleich zum normalen musikalischen Stil ihrer Komponisten zurückhaltend, mit weniger Stimmen und vergleichsweise homophon. Während in den meisten der um 1500 komponierten Messordinarien alle fünf Teile auf einem verbindenden musikalischen Thema oder Modell aufbauen, basiert in den frühen Requien jeder Satz auf dem entsprechenden gregorianischen Gesang; und wenn auch eine insgesamt düstere Stimmung dominiert, sind die Teile thematisch nicht einheitlich. Bei Ockeghem sind die *Cantus firmi* im Allgemeinen im *Superius* und nur leicht verziert, was ihnen bereits eine mehr archaische Wirkung verleiht; in De la Rues Requiem ist der *Cantus firmus* oft im Tenor, verbreitet sich aber imitiert in die anderen Stimmen. Andere frühe Vertonungen wurden von Févin (oder Divitis), Brumel, Richafort und Prioris

komponiert sowie von anonymen Komponisten, darunter einige Spanier. Welche Teile des Requiems vertont werden, ist unterschiedlich: Ockeghem vertont den Introitus, das Kyrie, das Graduale, den Tractus und das Offertorium, aber nicht das Sanctus, das Agnus Dei und die Communio; De la Rue vertont den Introitus, das Kyrie, den Tractus, das Offertorium, das Sanctus, das Agnus Dei und die Communio, aber nicht das Graduale. Das *Dies Irae*, das in den meisten späteren Requiems dominiert, war eine der fünf Sequenzen, die die liturgischen Reformen des Konzils von Trient überlebten; von den genannten Komponisten hat allerdings nur Brumel das *Dies Irae* vertont. In den frühen nord-europäischen Requiens wurde es im Allgemeinen weggelassen. Bei diesen Requiens weichen die Texte von den römischen und südeuropäischen Traditionen ab: Im Offertorium

finden sich einige Varianten, und als Graduale wird *Si ambulem*, als Tractus *Sicut cervus* verwendet anstelle von *Requiem aeternam* bzw. *Absolve domine*.

Beide hier aufgenommenen Vertonungen sind in einem Manuskript der berühmten Alamire-Werkstatt erhalten (zum einen in der Bibliothek des Vatikans, Signatur MS Chigi C VIII 234 bzw. in der Universitätsbibliothek Jena, Chorbuch 12). Die frühe Entstehungszeit von Ockeghems Werk macht es für uns besonders bedeutend, aber seine Verbreitung entsprach nicht seinem Renommee: Die äußerst spärliche Überlieferung beschränkt sich auf eine einzige Quelle und enthält viele Abweichungen. De la Rues Requiem hingegen wurde wesentlich öfter kopiert, und von den sechs Manuskripten stammen einige sogar vom Bayerischen Hof.

Nicht überliefert ist dagegen ein noch älteres Requiem von Guillaume Du Fay (gestorben 1474), der in seinem Testament detaillierte Vorkehrungen für seine Aufbahrung und Beerdigung traf. Sein mehrstimmiges Requiem sollte seine eigenen, alle zwei Jahre stattfindenden, Jahrgedächtnisse begleiten, wie es in den folgenden Jahrzehnten auch von anderen gewünscht wurde. Du Fays Requiem blieb wesentlich lebendiger als Ockeghems Werk: Im Jahr 1501 ersetzte der Orden vom Goldenen Vlies sein wöchentliches einstimmiges Requiem durch Du Fays Vertonung, die ein Ohrenzeuge als dreistimmige, traurige, getragene und sehr liebliche Messe (*una Messa a tre voci, flebile, mesta e suave molto*) beschreibt. Das lässt auf eine wesentlich sparsamere Textur im Vergleich zu der seiner üppigen, vierstimmigen Messen späterer Jahre schließen und könnte sogar auch auf Teile von

Ockeghems Vertonung zutreffen, insbesondere auf den Introitus und das Kyrie. Einige Wissenschaftler spekulieren sogar darüber, ob ‚Ockeghems‘ Requiem nicht in Wahrheit die ‚verlorene‘ Vertonung von Du Fay sei. Diese Theorie wird jedoch widerlegt durch die reicheren, vierstimmigen Abschnitte, besonders durch die ausgefeilten Rhythmen des Offertoriums, die die Qualen der Hölle darstellen. Tatsächlich sind die vielen stilistischen Kontraste und Eigenheiten in Ockeghems Requiem ein Rätsel, trotz berühmter Versuche, seine Kohärenz zu beweisen.

Besonders das neunmalige Kyrie, das abwechselnd zwei- und dreistimmig ist, ist eine Neuheit in Ockeghems Messen. Aber mit Ausnahme des letzten, vierstimmigen Abschnitts wird eine Kompositionstechnik eingesetzt, die von Du Fay und anderen Komponisten der

vorherigen Generation bevorzugt wurde, und es gibt Anzeichen auf Übernahmen eines früheren Werkes. Ich könnte mir vorstellen, dass Ockeghem einige Teile von Du Fays Vertonung eingearbeitet und mit eigenen Abschnitten ergänzt oder partiell ersetzt hat, darunter alle vierstimmigen Abschnitte und das gesamte Offertorium, das auffallend anders und dem viel näher ist, was wir sonst von Ockeghem kennen. Seine Besuche bei Du Fay in Cambrai 1462 und 1464 boten Gelegenheit, sich gegenseitig auszutauschen, und dieser Austausch wird in ihren Kompositionen sichtbar. Auch 1483 war Ockeghem in Cambrai, nur zwei Wochen vor einem der Jahrgedächtnisse, zu denen Du Fay sein eigenes Requiem verlangt hatte. Ockeghem war vielleicht dabei oder hat sogar mitgesungen, und der verhaltene Stil, der aus der Beschreibung hervorgeht, könnte

seine eigene Vertonung zumindest inspiriert haben.

Obwohl Ockeghems Requiem nie gleichzeitig mehr als vier notierte Stimmen einsetzt, ist nur ein kleiner Teil, weniger als ein Fünftel, wirklich vierstimmig (die letzten Abschnitte des Kyrie, des Graduales und des Tractus sowie zwei Teile des Offertoriums). In seinen anderen Messen gibt es nur recht wenige Abschnitte in reduzierter Besetzung, was die überwiegend zwei- und dreistimmigen Abschnitte im Requiem umso auffälliger macht. Und dennoch sind mindestens sechs Stimmen (auf dieser CD acht Stimmen) nötig, um die verschiedenen Kombinationen zu meistern. Die notierte Tonhöhe ist an keinen Kammerton gebunden, und die tiefen Notationen sind in einigen Fällen vielleicht symbolisch. Auch in anderen Messen zeigen sich Diskrepanzen im Register; außer-

dem sind die Sätze in De la Rues wesentlich homogeneren Vertonung ebenfalls in unterschiedlichen Ebenen notiert. In diesem Fall können sie (anderes als bei Ockeghem) wie auf dieser CD durch Transposition einander angenähert werden.

Das Chigi-Manuskript ist die einzige Quelle für die meisten von Ockeghems 13 Messen. Es sollte vielleicht ein Gedenkbuch sein, ein nur partiell erfolgreicher Versuch, seine gesammelten Werke zusammenzustellen. Einige dieser Messen sind ganz offensichtlich unvollständig, und wir wissen, dass er weitere Messen geschrieben hat, die nicht überliefert sind. Beim Requiem war die Überlieferung ganz besonders problematisch. Wäre Ockeghem wie Mozart gestorben, bevor er sein Requiem abgeschlossen hatte, hätte es Crétin (in der oben genannten *Déploration*) vielleicht nicht als ‚exquise et très-

parfaicte‘ beschrieben; denn selbst, wenn man über das übertriebene Lob im Nachruf hinwegsieht, ist das kaum eine angemessene Beschreibung des unvollständigen und inkonsistenten Werkes, das uns überliefert wurde, so schön wir es auch finden mögen. Aber Crétons Aussage kann gleichwohl nicht ignoriert werden. Er war ein gebildeter Musiker, Kantor an der Sainte-Chapelle und Kaplan Franz' I., und er war Schatzmeister in Vincennes, wie Ockeghem Schatzmeister in Tours war. (Ein weiterer Verweis viel später im Gedicht hält die Chorknaben an, nicht blumig zu improvisieren, sondern nur den Kontrapunkt zum Requiem zu singen; das bezieht sich wahrscheinlich nicht auf Ockeghems Komposition.) Der Schreiber des Chigi-Manuskripts hat vermutlich das in seinen Kräften Mögliche getan, um aus einer gemischten Sammlung von Arbeitsentwürfen mit Ockeghems Namen dessen Werk zusammenzustellen. Vielleicht

gehörten dazu sogar Kopien einiger Abschnitte aus Du Fays Requiem, die Ockeghem weiter ausführen wollte, wobei dies eher als eine Hommage denn als Plagiat zu verstehen wäre. Das Ergebnis enthält einige Hinweise darauf, dass es sich um ein nicht abgeschlossenes Werk handelt. War das Requiem unvollständig komponiert oder wurde es unvollständig überliefert? Es ist sehr ungewiss, ob Crétin es in der Form beschrieben hat, in der wir es heute kennen.

De la Rue war eine Generation jünger, aber sein Requiem entstand vermutlich nicht viel später. (Seine Motette *Plorer, gemir, crier/Requiem* basiert auf dem Introitus des Requiems und ist vielleicht ein Klagelied auf den Tod des älteren Komponisten.) Auch wenn alle Teile um die dazugehörenden Gesänge gebaut sind, geben sie einen stilistisch wesentlich einheitlicheren Eindruck als Ockeghems

Werk. Es gibt mehr Imitationen, akkordische Deklamationen und einige fast kanonische Duette. De la Rues meisterhafte Vertonung ist größtenteils vierstimmig, aber der Tractus *Sicut cervus* besteht aus zwei langen Duetten, und einige Abschnitte des Kyrie, des Offertoriums, des Sanctus und des Agnus Dei sind fünfstimmig.

Angesichts der kirchlichen Vorschriften gegen die musikalische Ausschmückung von Trauerritten ist es ein Wunder, dass die Werke überhaupt polyphon vertont wurden. Das war der Beginn: Diese ersten Vertonungen waren die Wegbereiter für spätere große Ecksteine der westlichen musikalischen Tradition wie beispielsweise die Requiens von Mozart und Verdi.

Margaret Bent

Übersetzung: Wiebke Herbig

Cappella Pratensis

Das niederländische Vokalensemble Cappella Pratensis widmet sich der Musik von Josquin Desprez (latinisiert auch „Josquinus Pratensis“) und der Polyphoniker des 15. und 16. Jahrhunderts.

Das Ensemble kombiniert eine historische Aufführungspraxis mit ideenreichen Programmen und originellen Interpretationen, die auf wissenschaftlicher Forschung und künstlerischem Verständnis aufbauen. Wie zu Josquins Zeiten stehen die Sänger von Cappella Pratensis an einem zentralen Notenpult und singen von der ursprünglichen Mensuralnotation in einem großen Chorbuch ab. Diese Herangehensweise und die Beachtung der sprachlichen Ursprünge der Kompositionen und der Kirchentönen, auf denen sie aufbauen, bieten eine einzigartige Perspektive auf das Repertoire.

Neben regelmäßigen Auftritten in Konzertsälen in den Niederlanden und Belgien trat Cappella Pratensis auf weltweit führenden Festivals in Utrecht, York, Regensburg, Antwerpen, Gent, Brüssel, Knechtsteden und Brežice auf. Das Ensemble machte Tourneen in den USA (einschließlich einer Woche als Ensemble in Residence an der Harvard-Universität), Kanada und Japan. Außerdem hat Cappella Pratensis eine Reihe von CDs veröffentlicht, die von der Kritik gefeiert und von der Presse mit Preisen ausgezeichnet wurden (unter anderem mit dem Diapason d'Or und dem Prix Choc). Von 2005 bis 2007 gab die Gruppe als Ensemble in Residence an der Royaumont-Stiftung (Frankreich) Kurse und Konzerte und arbeitete mit namhaften Musikern. Im Jahr 2008 gab Cappella Pratensis beim preisgekrönten britischen Komponisten Antony Pitts eine

komplette polyphonische Messe in Auftrag (Missa Unitatis) und brachte die Messe noch im selben Jahr auf die Bühne. Im Jahr darauf brachte das Ensemble eine DVD/CD mit der Missa de Sancto Donatiano von Jacob Obrecht heraus, unter anderem mit einer Rekonstruktion der Uraufführung, die vor Ort in Brügge gefilmt wurde. Ebenfalls enthalten ist reichhaltiges Dokumentationsmaterial. Diese Produktion wurde mit dem Diapason découverte ausgezeichnet und bekam in der Zeitschrift *Classica* die höchste Bewertung (Fineline Classical FL72414). Einen Diapason d'Or gab es für die 2010 erschienene CD *Vivat Leo! Music for a Medici Pope* mit dem Dirigenten Joshua Rifkin.

Außerdem bietet Cappella Pratensis

- sowohl Profis als auch Amateuren
- Einblicke in die Vokalpolyphonie und in die ursprüngliche Notation in Meisterklassen, in Multimedia-

Präsentationen, in Zusammenarbeit mit Institutionen, in einem jährlich stattfindenden Sommerkurs und durch die Ausbildung junger Sänger im Ensemble selbst.

www.cappellapratensis.nl





INTROITUS

Requiem aeternam dona eis,
Domine: et lux perpetua luceat eis.

Ps. Te decet hymnus,
Deus, in Sion:
et tibi reddetur votum in Ierusalem.
Exaudi orationem meam:
ad te omnis caro veniet.

KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

GRADUALE

Si ambulem in medio umbrae mortis
non timebo mala:
quoniam mecum es, Domine.

Virga tua et baculus tuus
ipsa me consolata sunt.

INTROITUS

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

It is right to sing a hymn to you,
O God, in Zion, and to
you shall a vow be repaid in
Jerusalem. Hear my prayer;
to you shall all flesh come.

KYRIE

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

GRADUALE

Though I walk through the valley of
the shadow of death, I will fear no evil:
for you are with me.

Your rod and your staff
comfort me.

INTROITUS

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

Dir gebührt Lob,
Herr, auf dem Sion,
Dir erfüllt man Gelübde in Jerusalem.
Erhöre mein Gebet;
zu Dir kommt alles Fleisch.

KYRIE

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

GRADUALE

Und ob ich schon wanderte
im finstern Tal, fürchte ich kein Unglück:
denn du bist bei mir.

Dein Stecken und dein Stab
trösten mich.

TRACTUS

Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum:
ita desiderat anima mea ad te, Deus.

Sitivit anima mea ad Deum vivum:
quando veniam et apparebo ante
faciem Dei mei?

Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte,
dum dicitur mihi per singulos dies:
Ubi est Deus tuus?

OFFERTORIUM

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni, et de profundo lacu:
Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum:

Sed significet sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam:

TRACTUS

As the hart desires the waterbrooks :
so longs my soul after you, O God.

My soul thirsts for God, even for the living
God : when shall I come to appear before
the presence of God?

My tears have been my meat day and night :
while they daily say unto me,
Where is now your God?

OFFERTORIUM

Lord Jesus Christ, King of glory,
free the souls of all the faithful departed
from infernal punishment and the deep pit.
Free them from the mouth of the lion;
let Tartarus not swallow them,
nor let them fall into darkness;

But may the standard-bearer Saint Michael,
lead them into the holy light:

TRACTUS

Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser,
so schreiet meine Seele, Gott, zu dir.

Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem
lebendigen Gott. Wann werde ich dahin
kommen, daß ich Gottes Angesicht schaue?

Meine Tränen sind meine Speise Tag
und Nacht, weil man täglich zu mir sagt:
Wo ist nun dein Gott?

OFFERTORIUM

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
bewahre die Seelen aller verstorbenen
Gläubigen vor den Qualen der Hölle
und vor den Tiefen der Unterwelt.
Bewahre sie vor dem Rachen des Löwen,
dass die Hölle sie nicht verschlinge,
dass sie nicht hinabstürzen in die Finsternis.

Vielmehr geleite sie Sankt Michael,
der Bannerträger, in das heilige Licht:

Quam olim Abrahae promisti,
et semini eius.

Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus:
Tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus:
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.

Quam olim Abrahae promisti,
et semini eius.

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt caeli
et terra gloria tua:

Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Hosanna in excelsis.

As you once promised
to Abraham and his seed.

O Lord, we offer you sacrifices and prayers
of praise; accept them on behalf of those
souls whom we remember today. Let them,
O Lord, pass over from death to life.

As you once promised
to Abraham and his seed.

SANCTUS

Holy, Holy, Holy,
Lord, God of Hosts!

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.

Das du einstens dem Abraham verheißen
und seinen Nachkommen.

Opfergaben und Gebet bringen wir zum
Lobe dir dar, o Herr; nimm sie an für jene
Seelen, derer wir heute gedenken. Herr, lass
sie vom Tode hinübergehen zum Leben:

Das du einstens dem Abraham verheißen
und seinen Nachkommen.

SANCTUS

Heilig, heilig, heilig
Herr, Gott der Heerscharen!

Himmel und Erde sind erfüllt
von deiner Herrlichkeit.

Hosanna in der Höhe.

Gelobt sei der
da kommt im Namen des Herrn.

Hosanna in der Höhe.

AGNUS DEI

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem.

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem.

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem sempiternam.

COMMUNIO

Lux aeterna luceat eis,
Domine, cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis;

Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

AGNUS DEI

Lamb of God,
you who take away the sins of the world,
grant them rest.

Lamb of God,
you who take away the sins of the world,
grant them rest.

Lamb of God,
you who take away the sins of the world,
grant them everlasting rest.

COMMUNIO

May everlasting light shine upon them,
O Lord, with your saints forever,
for you are merciful.

Grant them eternal rest, O Lord,
and may everlasting light shine upon them;

With your saints forever,
for you are merciful.

AGNUS DEI

Lamm Gottes,
du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
gib ihnen die Ruhe.

Lamm Gottes,
du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
gib ihnen die Ruhe.

Lamm Gottes,
du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
gib ihnen die ewige Ruhe.

COMMUNIO

Ewiges Licht leuchte ihnen,
Herr, mit allen deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist gnädig.

Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
und ewiges Licht leuchte ihnen;

Mit allen deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist gnädig.

Cappella Pratensis wishes to thank conductor Bo Holten for the insights he offered into La Rue's Requiem in a previous concert series; Margaret Bent and Joep van Buchem for their musicological advice and support; the church of Vieusart for its generous welcome; Hugo Haeghens for inspiring us to take on this project.

This recording was made possible with the support of

Challenge Records International

Stichting Dioraphte

Van Lanschot Stichting

Prins Bernhard Cultuurfonds Noord-Brabant

Stichting Zandstaete

Stichting Nelissen-Smit Fonds

Stichting Van der Linden Fonds

ALSO AVAILABLE check www.challengerecords.com for availability

FL 72414

JACOB OBRECHT

Missa de Sancto Donatiano (Bruges 1487)

Cappella Pratensis

CC72366

DESPREZ / WILLAERT / MOUTON / FESTA and others

Vivat Leo! Music for a Medici Pope

Cappella Pratensis & Joshua Rifkin

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

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



NORTHSTAR
RECORDING
by **BERT VAN DER WOLF**

www.northstarconsult.nl



Executive producer: Anne de Jong
Recording location: Church of Vieusart (Belgium)
Recording dates: 9-12 June, 2011
Recording producer: Bert van der Wolf
Recorded by: NorthStar Recording Services
A&R Challenge Records International: Wolfgang Reihing
Booklet editing: Wolfgang Reihing
Photography: Vincent Nabbe
Art direction: Marcel van den Broek, new-art.nl
Cappella Pratensis Business Manager: Marc Versteeg

www.challengerecords.com - www.cappellapratensis.nl

