

# MESSES ANONYMES

Missa Gross senen · Missa L'ardant desir



MUSIQUE  
  
EN WALLONIE  
COLLECTION  
inédits

Cut Circle

Jesse Rodin direction



# MESSES ANONYMES

Missa Gross senen

Missa L'ardant desir

## **MENU**

---

Tracklist	p.4
Français	p.8
English	p.16
Nederlands	p.24
Deustch	p.30

**Cut Circle**

**Jesse Rodin** – direction

# MESSES ANONYMES

## Missa Gross senen

1	Kyrie	05'09
2	Gloria	07'04
3	Credo	09'30
4	Sanctus	09'00
5	Agnus Dei	04'36

## Missa L'ardant desir

6	Kyrie	03'32
7	Gloria	07'46
8	Credo	08'56
9	Sanctus	08'17
10	Agnus Dei	05'50

---

**TT : 69'45**

# Cut Circle

**Jesse Rodin** – direction

**Emily Zazulia** – collaboratrice scientifique

**Sonja DuToit Tengblad** – superius

**Jonas Budris** – altus

**Bradford Gleim** – ténor

**Paul Max Tipton** – basse

[www.cutcircle.org](http://www.cutcircle.org)



## Légendes des illustrations

### Couverture :

Jan van Eyck, *Adoration de l'Agneau mystique – Anges chanteurs* [détail], 1432 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

### Notice :

1. Jan van Eyck, *Adoration de l'Agneau mystique – Anges chanteurs*, 1432, Gent, Sint-Baafskathedraal (© KIK-IRPA, Bruxelles).
2. *Chapelle sud-ouest de la Cathédrale de Troyes* (© G. Garitan).
3. Anonyme, *Missa L'ardant desir, Confiteor, altus*, manuscrit, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina [I-Rvat 51, f° 99r°].
4. Anonyme, *Missa Gross senen, ténor*, manuscrit, Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio [I-TRbc 89, f° 28r°].
5. Anonyme, *Missa L'ardant desir*, manuscrit, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina [I-Rvat 51, f° 90v°].
6. Anonyme, *Missa L'ardant desir*, archétype du ténor, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina [I-Rvat 51, f° 98v°].

## Remerciements

Musique en Wallonie tient à remercier Anne-Emmanuelle Ceulemans, Christophe Pirenne, Jesse Rodin, Philippe Vendrix et Emily Zazulia.

Craig Sapp a réalisé les partitions digitales des éditions préparées par Jesse Rodin et Emily Zazulia (disponibles gratuitement sur [josquin.stanford.edu](http://josquin.stanford.edu)), merci à lui. Merci aussi à Fabrice Fitch, Jérôme Gierkens, Leslie Ann Jones, Rebecca Newman, Dann Thompson et Philippe Vendrix. Ce projet a été rendu possible grâce à une subvention du Hellman Fellows Program.

---

Cet album est dédié à Daphna Davidson et Max Merkow, qui le méritent.

---

Production : Musique en Wallonie, ULiège – quai Roosevelt 1B à 4000 Liège – Belgique  
(<http://www.musiqueenwallonie.be>)

Producteurs / Producers : Brad Michel (Clarion Productions) et Emily Zazulia

Enregistrement / Recording : juin 2019 (Skywalker Sound, Marin County, CA, USA)

Prise de son / Recording Engineer : Brad Michel

Montage / Editing : Brad Michel, avec Jesse Rodin et Emily Zazulia

Mixage et mastering / Mixing and Mastering : Brad Michel

Direction artistique / Artistic Direction : Jesse Rodin

Conseiller artistique / Artistic Advisor : Bradford Gleim

Collaboratrice scientifique / Scholarly Collaborator : Emily Zazulia

Graphisme / Lay out : Valérian Larose – Quidam

---

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



# DEUX MESSES DIFFICILES

Qu'est-ce qui rend une œuvre musicale difficile ? Cet album présente deux fascinantes messes polyphoniques du XV<sup>e</sup> siècle, techniquement ambitieuses, historiquement importantes et inédites au disque ; elles sont ici interprétées par un ensemble fort d'une nouvelle approche conçue pour honorer la variété et l'inlassable intensité de la musique.

Les deux œuvres se distinguent par leur complexité notationnelle. Elles sont également exceptionnelles par l'habileté qu'elles requièrent des interprètes : on y trouve des rythmes époustouflants, des contrepoints complexes et de longues phrases mélodiques. Dans la *Missa Gross senen*, le remuant *altus* ne se repose jamais plus de trois secondes. Dans les deux messes, le ténor chante des phrases épiques qui l'empêchent de reprendre son souffle une minute durant ! La couverture du CD montre à quel point les chanteurs doivent se concentrer.

Plutôt que d'atténuer ces défis avec un grand ensemble et une acoustique généreuse,

cet enregistrement les renforce : une voix par partie, des *tempi* énergiques, une captation proche et un minimum de réverbération. Cette approche ne pardonne aucun écart, mais avec des voyelles claires et une technique vocale flexible, elle présente l'avantage de permettre à la musique d'advenir avec une authenticité et une clarté peu communes.


L'acoustique utilisée ici tente de reproduire l'expérience d'un auditeur dans une chapelle latérale, là où les messes polyphoniques étaient souvent chantées. À quelques pas des chanteurs, les détails musicaux apparaissent nets et présents – ce qui est important vu que les compositeurs, eux-mêmes généralement membres de l'ensemble, écrivaient les uns pour les autres. Ce qui rend ces pièces si convaincantes, c'est la façon dont, à chaque choix de composition, les sons d'une harmonie omniprésente sont moulés dans des formes musicales dynamiques et variées.

Les passages les plus difficiles ne se trouvent pas au début. Comme souvent dans la polyphonie du XV<sup>e</sup> siècle, ces messes adoptent une esthétique de l'intensification : la plupart des sections commencent relativement calmement, avec un nombre réduit de voix et la pro-

1. Jan van Eyck, *Adoration de l'Agneau mystique – Anges chanteurs*, 1432, Gent, Sint-Baafskathedraal (© KIK-IRPA, Bruxelles).







messe d'une plus grande effervescence. Ce n'est qu'une fois que le ténor entre et entonne la mélodie que le compositeur libère – ou commence à libérer – toute la puissance de la musique, par le biais de textures denses et de puissantes cadences. Ces œuvres vont plus loin que la plupart des autres, laissant libre cours à leur fureur rythmique non seulement dans une texture réduite, mais aussi lorsque les quatre voix sont en action (par exemple, pl. 10).

Pour avoir une idée de la complexité saisissante de ces pièces, écoutez la conclusion du *Credo* de la *Missa Gross senen* (pl. 3/8'14), qui envoie toute la gomme ; ou dans le *Gloria* de la *Missa L'ardant desir*, un passage dans lequel l'*altus* se lance dans des triolets virtuoses face au mouvement continu des autres voix (pl. 7/4'48-5'16). La partie la plus difficile de toutes est le *Confiteor* de *L'ardant desir*, où le compositeur utilise – et, dans ce cas unique, inutilement – une notation sauvagement abstruse pour créer des rythmes qui donnent le mal de mer (pl. 8/7'26-7'48) [ill. 3].

Les deux messes demeurent anonymes. Bien que quelques compositeurs aient été suggérés pour la *Missa L'ardant desir*, à l'heure actuelle, nous devons nous résoudre à accepter le fait

qu'elle soit due à un musicien talentueux, mais dont le nom a été perdu. C'est sans doute le cas également de la *Missa Gross senen*, même si Jaap van Benthem a récemment proposé de l'attribuer à Johannes Tourout. Bien qu'elles soient nettement différentes, l'enregistrement a révélé que les deux œuvres sont d'une qualité équivalente à celle des messes des plus grands compositeurs de l'époque (Guillaume Du Fay et Antoine Busnoys, notamment). L'anonymat n'est en rien un gage de moindre qualité.

\*\*\*\*\*

Le premier défi auquel est confronté quiconque veut interpréter la *Missa Gross senen* est que le seul manuscrit connu – Trente 89, copié autour de Venise vers 1468 – est criblé d'erreurs, notamment une section dans laquelle le copiste a omis de transcrire l'une des voix (Jesse Rodin a reconstitué la partie d'*altus* du *Gloria tua*, pl. 4/2'55). Un travail d'édition considérable est donc nécessaire pour arriver à quelque chose qui puisse être chanté.

Néanmoins, même les musiciens du XV<sup>e</sup> siècle disposant d'une copie propre devaient faire face à des défis de notation. Le ténor

cite à plusieurs reprises le *Lied* allemand *Gross senen ich in Herzen trag* – et en effet la partie de ténor semble la même à chaque page [ill. 4]. Mais l'uniformité visuelle ne signifie pas que la citation de la chanson sonne toujours de la même manière. En effet, le ténor doit chanter la mélodie *Gross senen* selon différents signes de mesure (identiques aux signes de mesures modernes), avec parfois en sus des instructions non conventionnelles sur la façon d'interpréter le rythme. Une note qui s'étire sur deux temps dans une section peut n'être tenue que sur un seul temps dans une autre section.


De plus, le compositeur expérimente différents tempos pour la mélodie. Dans le *Kyrie*, le ténor chante deux fois plus lentement que les autres voix, une technique courante dans les messes de l'époque. Le *Gloria* est plus audacieux. Dans *Et in terra pax*, le ténor chante quatre fois plus lentement (pl. 2/0'39). Dans le *Qui tollis*, il commence huit fois plus lentement que le tempo principal (pl. 2/4'14), puis quatre fois (5'13), et enfin deux fois plus lentement (5'38). Dans l'exaltant *Cum sancto spiritu*, le ténor est à nouveau deux fois moins rapide que les autres voix – et comme celles-ci sont à présent en mesure ternaire, certaines de ses notes sont en réalité trois fois plus lentes (6'09). Croyez-le ou non, la notation originale rend

toutefois cela assez gérable : il suffit au chanteur d'interpréter une valeur rythmique donnée en fonction du signe pertinent (par exemple, O ou C), en tenant compte des instructions supplémentaires. Dans la partition moderne, en revanche, la notation de la partie de ténor semble tout à fait étrange.

Ces jeux de notation s'intensifient dans le *Credo* où, au moment du *Crucifixus* (pl. 3/4'27), apparaît une technique tout à fait nouvelle : l'augmentation par douze. Après un long et somptueux duo, le ténor entre de façon spectaculaire (5'45), quoique sur un rythme très lent. Comme dans le *Gloria*, le ténor accélère durant ce passage (7'15 et 7'50). Mais ensuite, le compositeur mène le procédé à son aboutissement logique : le climax est atteint dans le *Confiteor* (8'14), lorsque le ténor reprend toute la mélodie pour la première fois sans augmentation. Cet effet de mise en lumière progressive du ténor est reproduit à la fin de l'*Hosanna I* (pl. 4/4'14) et à la fin de l'œuvre (pl. 5/3'33).

Certains des passages les plus modernes se trouvent dans les sections auxquelles le ténor ne participe pas : *Christe* (pl. 1/2'12), *Domine fili* (pl. 2/1'57) et *Et incarnatus est* (pl. 3/3'12), ainsi que dans la majeure partie du *Sanctus*





(pl. 4/1'50 et suivantes) et de l'*Agnus dei II* (pl. 5/1'48). Dans ces duos et trios libres, les voix se font souvent écho avec des motifs accrocheurs. Dans le *Benedictus*, le court texte de la messe est de toute évidence étiré pour combler trois longues sections (pl. 4/4'39, 5'38 et 6'23) ; le changement de sonorité produit par l'entrée de la basse sur « *domini* » (6'47) y est particulièrement frappant. Encore plus inattendu est l'*Hosanna II* qui lui succède (pl. 4/7'39), auquel le ténor ne participe pas – ce qui est très rare, mais pas inédit. Le compositeur finit par atteindre l'apogée attendue, en répétant un motif descendant de trois notes à l'intensité croissante (pl. 4/8'28 et suivantes). Partout dans cette messe, les moments de calme sont éphémères.

\*\*\*\*\*

La *Missa L'ardant desir* ne subsiste également que dans une seule source et celle-ci est problématique : un livre de chœur de la Chapelle Sixtine (Cappella Sistina 51, copié avant 1488) comportant son lot d'erreurs et de notations déconcertantes – mais il s'agit d'une copie soignée dont il est avéré qu'elle a été utilisée par le chœur papal. La messe a probablement été écrite dans une contrée septentrionale


au cours des années 1470 par quelqu'un au fait des dernières tendances musicales. Certes, nous ne connaissons pas le nom du compositeur et n'avons aucune source pour la chanson d'amour sur laquelle la messe est basée ; David Fallows s'est toutefois servi de la partie de ténor de la messe pour reconstruire la chanson. C'est dans le *Cum sancto spiritu* qu'on entend le mieux la mélodie (pl. 7/6'45).

Comme pour la *Missa Gross senen*, la partie de ténor a été pensée de façon à pouvoir être notée de manière identique sur chaque page. Néanmoins les instructions textuelles du compositeur sont encore plus élaborées dans la *Missa L'ardant desir*. À deux reprises (pl. 7/6'45 et 9/6'59), le ténor doit omettre tous les silences écrits ; ailleurs, il doit lire la musique comme si les notes n'avaient pas de hampes (pl. 8/0'05 et 8/4'25 et 10/1'41). Dans l'*Agnus dei I* (pl. 10), il doit sauter toutes les notes qui sont suivies d'une note plus aiguë. La pièce se termine par le procédé suivant : le ténor doit remplacer les valeurs de note les plus longues par les plus brèves, et vice versa (pl. 10/3'33) – comme si l'on permutait les « a » en « z » et les « z » en « a » en lisant un texte à haute voix.

2. Chapelle sud-ouest de la  
Cathédrale de Troyes  
(© G. Garitan).







Comme si tout ceci ne suffisait pas, le manuscrit de la Chapelle Sixtine rend encore plus malaisée notre perception de la nature des « transformations » du ténor. La mélodie n'y apparaît que dans des versions « résolues » qui n'exposent pas la chanson originale, mais seulement les notes que le ténor chante une fois les différentes instructions mises en application. Et pour compliquer les choses davantage encore, le livre de chœur ne reproduit même pas ces instructions : soit tenter d'obtenir une réponse sans connaître la question – voire en ignorant qu'il y avait eu une question. Il y a quelques années, Rob Wegman remarqua que le ténor était en fait une sorte de clé de réponse, et par une déduction brillante, il reconstitua la notation originale du ténor. Ce qui rendit possible la reconstruction de Wegman, c'est l'univocité des transformations : chacune opère sur les mêmes traits d'écriture de la mélodie [ill. 6].

Un problème demeure toutefois. Parfois, le livre de chœur s'écarte d'une réalisation stricte du ténor. Là où on s'attend à une seule note longue par exemple, on trouve parfois deux notes courtes. Il faut alors remonter à la notation originale, c'est-à-dire imaginer une instruction aujourd'hui perdue (par exemple, « omettre les hampes ») qui corresponde à la

notation « résolue » qui subsiste, tout en permettant simultanément de possibles variantes de la version résolue qui pourraient à première vue nuire à notre interprétation. Pour toutes ces raisons, il n'est pas surprenant qu'une section (*Et resurrexit*) soit restée non élucidée jusqu'à récemment. Après un travail de recherche approfondi, nous avons enfin trouvé la solution – comme l'avait fait Jason Stoessel (indépendamment et avant nous, bien que nous n'en ayons eu connaissance que plus tard).

Cette œuvre va plus loin que la *Missa Gross senen* : la complexité musicale s'immisce même dans les sections où la texture est réduite. Le *Christe* atteint son apogée dans un passage d'écriture séquentielle rapide (pl. 6/2'06) ; les sections *Et incarnatus est* et *Pleni sunt celi* culminent quant à elles dans une imitation dense (pl. 8/3'51 et 9/2'59). Le *Benedictus* est moins complexe en dépit du fait qu'il est basé sur un canon strict à trois voix (pl. 9/5'00), au milieu duquel toutes les voix s'arrêtent en chemin (6'08). Conformément à l'univers esthétique de cet album, le ténor de l'*Hosanna II* (6'59) vient perturber cette musique douce en chantant *L'ardant desir* à plein régime.

\*\*\*\*\*

Ce projet a vu le jour en mai 2019 dans le cadre d'un colloque international à Berkeley (Université de Californie) autour du concept de difficulté. Le colloque a abordé différentes questions : comment définir la difficulté, hier et aujourd'hui ? Comment évacuer des problèmes tels que l'encre qui traverse les pages des manuscrits ou la méconnaissance d'un ancien système de notation afin de redevenir un musicien pour qui « la polyphonie complexe du XV<sup>e</sup> siècle » était simplement « la musique » ? À partir de quel degré de difficulté la musique commençait-elle à poser problème à un chanteur expérimenté ? Et que penser de l'intérêt, très répandu à l'époque, pour l'exploration des limites ultimes de ce concept de difficulté ?

En musique, la difficulté peut avoir des origines variées : des rythmes inattendus, d'obscures instructions textuelles ou des défis techniques résultant d'une composition maladroite. Ce qui est impossible pour une personne peut être aisé pour une autre ; ce qui est difficile aujourd'hui peut s'avérer facile après une semaine d'exercice. Il ne fait aucun doute que ces deux messes sont d'une grande virtuosité, à la fois sur le plan théorique et sur le plan de l'exécution. Pourtant, si on les examine avec suffisamment d'attention, elles n'ont pas à être qualifiées d'extrêmes – du moins pas du début

à la fin. La difficulté, pourrions-nous conclure, est une cible mouvante.

---

**Jesse RODIN et Emily ZAZULIA**

Traduction : Jérôme Gierkens





# TWO HARD MASSES

What makes a piece of music difficult? This album introduces a pair of riveting, technically ambitious, historically important, and never-before-recorded polyphonic masses of the fifteenth century, performed by an ensemble that has developed a new approach designed to honor the music's variety and unflagging intensity.

Both works stand out for their notational complexity. They are also exceptional for the skill they demand of the performers: we find hair-raising rhythms, intricate counterpoint, and long melodic phrases. In the *Missa Gross senen* the acrobatic altus never rests for longer than three seconds. In both masses the tenor sings epic phrases that, for more than a minute at a time, preclude all but catch-breaths. The cover art shows how fiercely the singers must concentrate.

Rather than mitigate these challenges with a large ensemble and a generous acoustic, this recording enhances them: the performances are one-on-a-part, featuring energetic tempi,

close miking, and minimal reverberation. This approach is unforgiving—but together with bright vowels and a flexible vocal technique, it has the benefit of allowing the music to come across with uncommon directness and clarity.

The acoustic used here mimics the experience of a listener in a side chapel, where polyphonic masses were often performed. Standing just a few steps away from the singers' mouths, musical details sound crisp and present—which is important considering that the composers, themselves usually members of the ensemble, seem to have been writing for one another. What makes these pieces so compelling is how, one compositional choice at a time, pervasively harmonious sounds are molded into dynamic and varied musical shapes.


The hardest passages cannot be found at the beginnings of tracks. As with much fifteenth-century polyphony, these masses embrace an aesthetics of intensification: most sections begin relatively calmly, with a reduced number of voices and the promise of greater excitement. Only once the tenor enters quoting the song melody does the composer unleash — or begin to unleash — the music's

Confiteor vni baphtima In remissionem  
nem pctō rii et expecto resurrectionem  
mortuoz Et vitam venturi seculi. A  
me η

Asis Confiteor vnum baphtima In remissionem  
pctōz Et expecto resurrectionem  
Et vitam venturi seculi  
A me η

3. Anonyme, *Missa L'ardant desir*,  
*Confiteor*, altus, manuscrit, Città  
del Vaticano, Biblioteca Apostolica  
Vaticana, Cappella Sistina  
[I-Rvat 51, f° 99r°].





full power, through dense textures and potent arrivals. These pieces go farther than most, letting loose their full rhythmic fury not only in reduced texture, but also while all four voices are in play (e.g., tr. 10).

To get a sense for how thrillingly complex these pieces can sound, consider the conclusion to the Credo of the *Missa Gross senen* (tr. 3/8:14), which pulls out all the stops; or, deep in the *Gloria* of the *Missa L'ardant desir*, a passage in which the altus launches into virtuosic triplets against continuous motion in the other voices (tr. 7/4:48–5:16). The hardest section of all is the *Confiteor* of *L'ardant desir*, where the composer uses wildly — and, in this single case, unnecessarily — abstruse notation to produce seasick-making rhythms (tr. 8/7:26–7:48) [ill. 3].

Both masses survive without attribution. Although a couple of possible composers have been suggested for the *Missa L'ardant desir*, at present writing it seems likely that we are dealing with a talented musician whose name has been lost to us. The same may be true for the *Missa Gross senen*, though Jaap van Benthem has recently proposed the composer Johannes Tourout. The recording process revealed that both works are on par

with—if markedly different from—masses by the most famous composers of the period (e.g., Guillaume Du Fay and Antoine Busnoys). Anonymity is no sign of lesser quality.

\*\*\*\*\*

The first challenge confronting anyone seeking to perform the *Missa Gross senen* is that the one manuscript in which the mass survives—Trent 89, copied near Venice ca. 1468—is riddled with errors, including a section in which the scribe neglected to copy one of the voices (Jesse Rodin reconstructed the altus of the *Gloria tua*, tr. 4/2:55). It thus takes considerable editorial work to arrive at something singable.

Even fifteenth-century musicians reading from a clean copy would have had to contend with notational challenges. The tenor repeatedly quotes the German lied *Gross senen ich in Herzen trag*—and indeed the tenor's music looks the same on every page of the mass [ill. 4]. But visual consistency does not mean that the song quotation always sounds the same. That is because the tenor must read the *Gross senen* melody under different mensuration signs (similar to modern time signatures),




sometimes with additional, unconventional instructions about how to interpret the rhythm. A note that lasts two beats in one section might elsewhere be held for only one.

Moreover, the composer experiments with presenting the melody at different speeds. In the *Kyrie* the tenor sings twice as slowly as the other voices, a technique common in masses of the period. The *Gloria* is more exciting. In the *Et in terra pax* the tenor moves four times as slowly (tr. 2/0:39). In the *Qui tollis* he begins eight times as slowly as the prevailing pulse (tr. 2/4:14), but before finishing the song shifts to four times as slowly (5:13), then to only twice as slowly (5:38). In the exhilarating *Cum sancto spiritu* the tenor is again half as fast as everyone else—only because the other voices are now in triple meter, some of his notes are effectively at one-third speed (6:09). Believe it or not the original notation makes all of this fairly manageable: the singer need only interpret a given rhythmic value according to the relevant sign (e.g., O or C), taking into account any additional verbal instructions. In modern score, by contrast, the tenor's notation looks downright odd.

These notational games intensify in the *Credo*, where in the *Crucifixus* (tr. 3/4:27) we find a technique without precedent: twelvefold augmentation. After a long, luxurious duet, the tenor enters dramatically (5:45), if at a glacial pace. As in the *Gloria*, the tenor accelerates over the course of this section (7:15 and 7:50). But now the composer carries this process to its logical conclusion: in the climactic *Confiteor* (8:14) the tenor sings the whole song at full speed for the first time. This same effect, with the tenor brought gradually into focus, recurs at the end of the *Hosanna I* (tr. 4/4:14) and at the conclusion of the work (tr. 5/3:33).

Some of the most modern-sounding passages can be found in those sections in which the tenor does not participate: the *Christe* (tr. 1/2:12), *Domine fili* (tr. 2/1:57), and *Et incarnatus est* (tr. 3/3:12), along with most of the *Sanctus* (tr. 4/1:50 ff.) and the *Agnus dei II* (tr. 5/1:48). In these free duos and trios the voices often echo one another with catchy motives. In the *Benedictus* the short mass text is evidently stretched to fill three extended sections (tr. 4/4:39, 5:38, and 6:23); particularly striking is the shift of sonority produced by the entrance of the bass at "domini" (6:47). Still more unexpected is the ensuing *Hosanna II* (tr. 4/7:39), where exceptionally (but not unprecedentedly) the tenor



does not participate. The composer achieves the expected climax anyway, by repeating a three-note descending motive with mounting intensity (tr. 4/8:28 ff.). As is typical of this mass, moments of calm are fleeting.

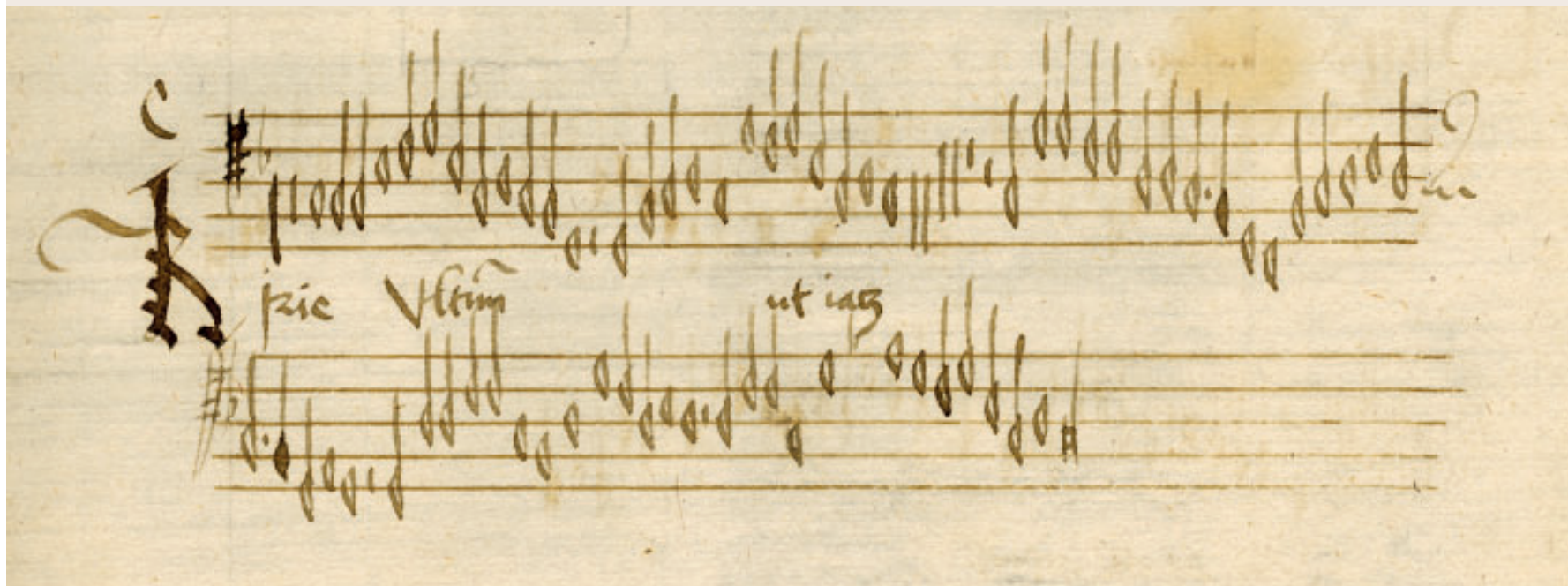
\*\*\*\*\*

The *Missa L'ardant desir* also survives in just one problematic source: a Sistine Chapel choirbook (Cappella Sistina 51, copied before 1488) with its share of errors and perplexing musical notation—but a clean copy from which we can be sure the papal choir performed. The mass was probably written in the North during the 1470s by someone in tune with all the latest compositional trends. And although we neither know the composer's name nor possess a source for the love song on which the mass is based, David Fallows has used the mass tenor to reconstruct the song. It is easiest to hear the tune in the *Cum sancto spiritu* (tr. 7/6:45).

As with the *Missa Gross senen*, the tenor was conceived such that it could be notated identically on every page. But this composer's verbal instructions are even more elaborate. In two sections (tr. 7/6:45, tr. 9/6:59) the tenor must omit all the written rests; elsewhere he reads


the music as if the written notes had no stems (tr. 8/0:05, tr. 8/4:25, tr. 10/1:41). In the *Agnus dei I* (tr. 10) he must skip any note followed by a note higher than itself. The piece ends with the tenor being told to swap the largest note values for smallest ones, and vice versa (tr. 10/3:33)—the musical equivalent of changing “a” to “z” and “z” to “a” while reading aloud.

As if this weren't enough, the Sistine Chapel manuscript severely impedes our ability to discern the nature of the tenor “transformations.” Here the tenor melody appears only in “resolved” versions that present not the original song, but the notes the tenor sings once the various instructions have been followed. Making matters still more complex, the choirbook lacks the instructions themselves. This is like having an answer without a question—or even any indication that there was a question in the first place. Some years ago, Rob Wegman recognized that this tenor was, in fact, an answer key of sorts, and brilliantly reverse engineered the tenor's original notational form. What made Wegman's reconstruction possible is that the transformations are strict: each operates on the same notation of the song melody [ill. 6].



4. Anonyme, *Missa Gross senen*, ténor, manuscrit, Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio [I-TRbc 89, f° 28r°].





Still another problem remains. The choirbook differs in some incidental respects from a precise realization of the tenor. Where we expect a single long note, for example, we sometimes find two short notes instead. Having reasoned our way back to the original notation, that is, we have to imagine a now lost instruction (e.g., “omit the stems”) that fits the “resolved” notation that has survived, while simultaneously allowing for the possibility of variants in the resolved version that could at first glance undermine our interpretation. For all these reasons, it is not surprising that until recently one section (the *Et resurrexit*) remained elusive. After extensive detective work we found the solution—as did (independently, and before us, though we weren’t aware of it until later)—Jason Stoessel.

This piece goes further than the *Missa Grosssenen* in allowing musical complexity to infiltrate reduced-texture sections. The *Christe* culminates in a passage of rapid-fire sequential writing (tr. 6/2:06), the *Et incarnatus est* and *Pleni sunt celi* in dense imitation (tr. 8/3:51, tr. 9/2:59). The *Benedictus* is less busy, but turns out to be a strict three-voice canon (tr. 9/5:00), in the middle of which all the voices stop in their tracks (6:08). It is in keeping with the aesthetic world of this album that the *Hosanna II* (6:59)

crashes into this gentle music, with the tenor singing *L'ardant desir* at full tilt.

\*\*\*\*\*

This project emerged in connection with an international scholarly conference at the University of California, Berkeley on the concept of difficulty (May 2019). The conference addressed questions such as: How should we define difficulty, then and now? How can we clear away issues like bleed-through on manuscript pages and an unfamiliarity with an old notational system in order to channel a musician for whom “complex fifteenth-century polyphony” was just “music”? How hard did the music have to get before it posed a challenge even for an expert singer of the period? And what should we make of the widespread interest during this period in exploring the outer bounds of difficulty?

Musical difficulty can arise in disparate situations, from unexpected rhythms to abstruse verbal instructions to technical challenges that result from bad composing. What's impossible for one person might be easy for another; what's hard today might seem straightforward after a week's practice. There is no question

that the masses featured here are virtuosic, both conceptually and practically. Still, with sufficient immersion in the repertoire they need not be considered extreme—at least not from start to finish. Difficulty, it seems safe to conclude, is a moving target.

---

**Jesse RODIN et Emily ZAZULIA**



# TWEE MOEILIJKE MISSEN

Wat maakt een muziekstuk moeilijk? Dit album stelt twee fascinerende polyfonische missen uit de 15de eeuw voor. Ze zijn op technisch vlak ambitieus, historisch gezien belangrijk en ze zijn nog nooit op CD uitgebracht; ze worden hier vertolkt door een ensemble dat een nieuwe benadering heeft ontwikkeld die de variëteit en de onverminderde intensiteit van de muziek eer aandoet.

De twee werken onderscheiden zich door hun notatiecomplexiteit. Ze zijn ook uitzonderlijk door de vaardigheid die ze van de vertolkers vereisen: er zijn verbijsterende ritmes, complexe contrapunten en lange melodische fraseringen. In de *Missa Gross senen* rust de acrobatische altus nooit meer dan drie seconden. In de twee missen zingt de tenor epische fraseringen die hem een minuut lang verhinderen adem te halen! De cover van de CD toont hoezeer de zangers zich moeten concentreren.

Men zou kunnen denken dat deze uitdagingen door een groot ensemble en een rijke akoestiek afgezwakt zouden worden, maar

deze opname versterkt ze in tegendeel we horen één stem per deel, energieke tempi, de stemmen worden van heel dichtbij opgenomen en er is een minimale nagalm. Deze benadering laat niet de minste fout passeren, maar met heldere klanken en een flexibele vocale techniek laat ze de muziek met een zeldzame authenticiteit en helderheid tot haar recht komen.

De hier gebruikte akoestiek probeert de ervaring te reproduceren van een luisteraar die in een zijkapel zit waar vaak polyfone missen werden gezongen. Zo dicht bij de mond van de zangers gezeten, klinken de muzikale details duidelijk en precies, wat belangrijk is, aangezien de componisten, die over het algemeen zelf ook leden waren van het ensemble, voor elkaar geschreven schenen te hebben. Wat deze stukken zo overtuigend maakt, is de manier waarop bij elke keuze van de compositie de alom aanwezige harmonische klanken in gevarieerde en dynamische muzikale vormen worden gegoten.

De moeilijkste passages bevinden zich niet aan het begin van de tracks. Zoals zo vaak in de polyfonie van de XV<sup>e</sup> eeuw het geval is, treffen we in deze missen een esthetiek van



intensifiëring aan: de meeste secties beginnen betrekkelijk kalm met een beperkt aantal stemmen en het vooruitzicht van een grotere onstuimigheid. Pas als de tenor optreedt en de melodie begint te zingen laat de componist – of begint hij – aan heel de kracht van de muziek de vrije loop te laten door middel van dichte texturen en krachtige cadensen. Deze werken gaan verder dan de meeste andere en laten de vrije loop aan de ritmische uitbundigheid, niet alleen in een beperkte bezetting, maar ook als alle vier stemmen samen zingen (bij voorbeeld in track 10).

Om een idee te krijgen van de ongelooflijke complexiteit van deze stukken, moet u naar het slot van de *Credo* van de *Missa Gross senen* luisteren (track 3/8'14) waarin alle stoppen doorslaan; of in de *Gloria* van de *Missa L'ardant desir*, een passage waarin de altus virtuoze trioletten begint te zingen tegenover de continue zang van de andere stemmen (track 7/4'48-5'16). Het moeilijkste deel is de *Confiteor* van *L'ardant desir*, waar de componist wild gebruik maakt van – en in dit uitzonderlijke geval onnodig – een duistere en onbegrijpelijke notatie om ritmes te scheppen die je zeeziek maken (track 8/7'26-7'48) [ill. 3].

De twee missen blijven anoniem. Hoewel voor de *Missa L'ardant desir* enkele namen van componisten voorgesteld werden, hebben we hier vermoedelijk te doen met een talentvolle musicus van wie de naam verloren is gegaan. Dat is waarschijnlijk ook het geval voor de *Missa Gross senen*, zelfs als Jaap van Benthem onlangs voorgesteld heeft deze mis aan Johannes Tourout toe te schrijven. Hoewel de twee missen duidelijk verschillen, heeft de opname aangetoond dat ze in kwaliteit niet onder doen voor de missen van de grootste componisten van die tijd (Guillaume Du Fay en Antoine Busnoys met name). De anonimiteit is zeker geen bewijs van mindere kwaliteit.

\*\*\*\*\*

De eerste uitdaging waarmee iemand die de *Missa Gross senen* wil vertolken, geconfronteerd wordt, is het feit dat het enige manuscript waarover we beschikken – Trente 89, tegen 1468 in de buurt van Venetië gekopieerd – doorspekt is met fouten, met name de sectie waarin de kopiist vergeten is één van de stemmen te kopiëren (Jesse Rodin heeft het deel van de altus in de *Gloria tua* gereconstrueerd (track 4/2'55). Er komt dus heel wat editoriaal werk bij kijken om iets te bereiken wat gezongen kan worden.



Maar zelfs de musici van de XV<sup>e</sup> eeuw die over een goede kopie beschikten, zouden waarschijnlijk het hoofd hebben moeten bieden aan de uitdagingen van de notatie. De tenor citeert herhaaldelijk het Duitse lied *Gross senen ich in Herzen trag* en inderdaad schijnt het deel van de tenor op elke bladzijde van de mis hetzelfde te zijn [ill. 4]. Maar de visuele gelijkvormigheid betekent niet dat het citaat van het lied steeds hetzelfde klinkt. Inderdaad, de tenor moet de melodie *Gross senen* volgens verschillende maatsoorten zingen (net zoals de huidige maatsoorten), met soms bovendien ongebruikelijke instructies aangaande de manier waarop het ritme geïnterpreteerd moet worden. Een noot die in een bepaalde sectie twee maten lang duurt, kan in een andere sectie soms ook maar één maat aangehouden worden.

Bovendien experimenteert de componist met verschillend tempi voor de melodie. In het *Kyrie* zingt de tenor twee keer langzamer dan de andere stemmen, wat een gebruikelijke techniek was in de missen van die tijd. De *Gloria* is meer opwindend. In *Et in terra pax* zingt de tenor vier keer langzamer (track 2/0'39). In *Qui tollis* begint hij acht keer langzamer dan het hoofdtempo (track 2/4'14), vervolgens vier keer (5'13) en ten slotte twee keer langzamer

(5'38). In het opwindende *Cum santo spiritu* zingt de tenor opnieuw twee keer langzamer dan de andere stemmen – en aangezien deze nu in ternaire maat zingen zijn enkele noten in werkelijkheid drie keer langer (6'09). Maar geloof het of niet, de oorspronkelijke notatie maakt dat het nogal gemakkelijk uit te voeren is: de zanger moet alleen maar een bepaalde, gegeven ritmische waarde interpreteren in functie van het relevante teken (bij voorbeeld O of C) en rekening houden met bijkomende verbale instructies. In de moderne partituur daarentegen schijnt de notatie voor het tenor-deel volkomen vreemd.

Deze spelletjes met de notatie worden steeds intensiever in het *Credo* waar, op het moment van de *Crucifixus* (track 3/4'27) een totaal nieuwe techniek verschijnt: een twaalfvoudige augmentatie. Na een lang en weelderig duet, begint de tenor op spectaculaire wijze, hoewel ook ontzettend langzaam te zingen (5'45). Net zoals in de *Gloria* gaat de tenor tijdens deze passage sneller zingen (7'15 en 7'50). Maar vervolgens leidt de componist het procedé naar zijn logische conclusie: de climax wordt bereikt in de *Confiteor* (8'14) wanneer de tenor de hele melodie, maar voor de eerste keer zonder augmentatie opnieuw zingt. Hetzelfde effect waarbij de tenor langzamerhand in de

schijnwerpers wordt geplaatst, vinden we terug aan het eind van de *Hosanna I* (track 4/4'14) en aan het eind van het werk (track 5/3'33).


Enkele van de meest moderne passages zijn te vinden in de secties waarin de tenor geen rol speelt: *Christe* (track 1/2'12), *Domine fili* (track 2/1'57) en *Et incarnatus est* (track 3/3'12) evenals in het grootste deel van het *Sanctus* (track 4/1'50 en volgende) en van de *Agnus dei II* (track 5/1'48). In deze vrije duetten en trio's klinken de stemmen met aantrekkelijke motieven vaak als een echo van elkaar. In de *Benedictus* is de korte tekst van de mis heel duidelijk uitgerekt om drie langdurige secties op te vullen (track 4/4'39, 5'38 en 6'23); de verandering in sonoriteit bij het optreden van de bas op "domini" (6'47) is bijzonder opvallend. Nog verrassender is de *Hosanna II* die erop volgt (track 4/7'39), waaraan de tenor niet deelneemt, wat zeldzaam maar niet volkomen nieuw is. De componist bereikt ten slotte de verwachte climax door een dalend motief van drie noten met een toenemende intensiteit te herhalen (track 4/8'28 en volgende). Het is kenmerkend voor deze mis dat de momenten van kalmte zeer vluchtig zijn.

\*\*\*\*

Van de *Missa L'ardant desir* blijft er ook maar een enkele bron over en die is problematisch: het gaat om een koorboek van de Sixtijnse Kapel (Cappella Sistina 51, gekopieerd voor 1488) met een groot aantal fouten en met verbijsterende notaties – maar het is wel een nette, keurige kopie waarvan men zeker kan zijn dat het pauselijke koor die gebruikt heeft. De mis is waarschijnlijk in de loop van de jaren 1470 ergens in een noordelijke streek geschreven door iemand die op de hoogte was van de laatste tendensen in de muziek. En hoewel we de naam van de componist niet kennen en geen enkele bron hebben voor het liefdeslied waarop de mis is gebaseerd, heeft David Fallows toch gebruik gemaakt van het tenordeel van de mis om het lied te reconstrueren. In het *Cum sancto spiritu* hoort men de melodie het best (track 7/6'45).

Net zoals voor de *Missa Gross senen* is het tenordeel zo uitgedacht dat het op elke bladzijde op dezelfde manier genoteerd kon worden. Maar de verbale instructies van de componist zijn nog complexer in de *Missa L'ardant desir*. Tweemaal (track 7/6'45, track 9/6'59) moet de tenor alle geschreven stiltes overslaan; ergens anders moet hij de muziek lezen alsof de noten geen stokken hebben (track 8/0'05, track 8/4'25, track 10/1'41). In





het *Agnus dei I* (track 10) moet hij alle noten die gevolgd worden door een hogere noot overslaan. Het stuk eindigt met het volgende procedé: de tenor moet alle waarden van de langste noten vervangen door de kortste en vice versa (track 10/3'33) – alsof men alle “a” verving door “z” en alle “z” door “a” terwijl men een tekst hardop leest.

Alsof dit alles nog niet genoeg was maakt het manuscript van de Sixtijnse Kapel het ons nog moeilijker de aard van de “transformaties” van de tenor te begrijpen. De melodie verschijnt alleen maar in de “bewerkte” versies waarin het originele lied niet opgenomen is en waarin alleen maar de noten aangegeven zijn die de tenor zingt wanneer de verschillende instructies gegeven en uitgevoerd zijn. En om de dingen nog wat ingewikkelder te maken, moet erbij vermeld worden dat deze instructies zelfs niet in het koorboek opgenomen zijn. Het is alsof we een antwoord krijgen op een vraag die we niet kennen – of zelfs alsof we helemaal niet weten of er überhaupt wel een vraag bestond. Enkele jaren geleden merkte Rob Wegman op dat de tenor een soort sleutel naar het antwoord was en aan de hand van een briljante deductie reconstrueerde hij de originele notatie voor de tenor. Wat de reconstructie van Wegman mogelijk maakte, is de eenduidigheid van de

transformaties: elke transformatie wordt op identieke notaties van de melodie toegepast [ill. 6].

Er blijft echter nog een probleem over. Soms wijkt het koorboek van de strikte realisatie van de tenor af. Daar waar we bij voorbeeld één lange noot verwachten, zien we er twee korte noten voor in de plaats. We moeten dan terug gaan naar de originele notatie, dat wil zeggen we moeten een instructie voor de geest roepen die heden ten dage verloren is gegaan (bij voorbeeld “geen stokken plaatsen”) wat beantwoordt aan de “aangepaste” notatie die overblijft, terwijl we tegelijkertijd de mogelijke varianten van die aangepaste versie accepteren die op het eerste gezicht onze interpretatie zouden kunnen schaden. Om al deze redenen is het niet verwonderlijk dat een sectie (*Et resurrexit*) tot voor kort onopgehelderd was gebleven. Na een diepgaand onderzoek hebben we ten slotte de oplossing gevonden – net zoals Jason Stoessel het gedaan heeft (onafhankelijk van - en voor ons, hoewel wij er slechts later kennis van hebben genomen).

Dit werk gaat verder dan de *Missa Grossen*, in secties waar de textuur is geredu-

ceerd. De *Christe* bereikt zijn climax in een passage van snelle sequentiële schrijftuur (track 6/2'06); en wat betreft de secties *Et incarnatus est* en *Pleni sunt celi*: die culminerend in een dichte imitatie (track 8/3'51, en track 9/2'59). De *Benedictus* is minder complex en blijkt een strikte canon met drie stemmen te zijn (track 9/5'00) waarin alle stemmen middenin zomaar ophouden (6'08). In overeenstemming met de esthetische wereld van dit album komt de tenor in de *Hosanna II* (6'59) deze zachte muziek verstoren door uit volle borst *L'ardant desir* te zingen.

\*\*\*\*\*

Dit project is in mei 2019 in het kader van een internationaal colloquium in Berkeley (Universiteit van Californië) rond het concept "moeilijkheid" ontstaan. Het colloquium heeft verschillende vragen behandeld: hoe kan moeilijkheid gedefinieerd worden, vroeger en nu? Hoe kunnen moeilijkheden zoals de inkt die door de bladzijden van het manuscript heen sijpelt, opgelost worden? Hoe kan het gebrek aan kennis van een oud notatiesysteem opgelost worden opdat we een musicus de "complexe polyfonie van de 15e eeuw kunnen laten belichamen, voor wie dit eenvoudig de

muziek" was? Hoe moeilijk moest de muziek wel zijn om een probleem voor een ervaren zanger voor te stellen? En wat moeten we denken van de wijdverspreide belangstelling in deze periode voor het verkennen van de uiterste grenzen van dit concept van moeilijkheid?

In de muziek kan de moeilijkheid verschillende en gevarieerde oorsprongen hebben: onverwachte ritmes, duistere verbale instructies of technische uitdagingen als gevolg van een onhandige compositie. Wat onmogelijk is voor een persoon, kan makkelijk zijn voor een ander; wat vandaag moeilijk is, kan na een week oefenen makkelijk blijken te zijn. Het lijkt geen twijfel dat deze twee missen een grote virtuositeit bezitten, zowel wat betreft de theorie als de uitvoering. Als we ze echter met voldoende aandacht bekijken, kunnen ze niet als extreem moeilijk bestempeld worden – ten minste niet van het begin tot het einde. We kunnen gerust concluderen dat moeilijkheid een veranderlijk en onstabiel doelwit is.

---

**Jesse RODIN en Emily ZAZULIA**

Vertaling: Henny-Annie Bijleveld

# ZWEI SCHWIERIGE MESSEN

Was macht ein musikalisches Werk schwierig? Dieses Album präsentiert zwei faszinierende, technisch anspruchsvolle, historisch wichtige und bisher auf Tonträgern unveröffentlichte mehrstimmige Messen aus dem 15. Jahrhundert, die von einem Ensemble aufgeführt werden, das einen neuen Ansatz entwickelt hat, der die Vielfalt und die unerbittliche Intensität der Musik würdigt.

Beide Werke zeichnen sich durch ihre Notationskomplexität aus. Sie sind auch außergewöhnlich in der Kunstfertigkeit, die sie den Interpreten abverlangen: es gibt atemberaubende Rhythmen, komplexe Kontrapunkte und lange melodische Phrasen. In der *Missa Gross senen* ruht der lebhaft Altus nie länger als drei Sekunden. In beiden Messen singt der Tenor epische Phrasen, die es ihm während mehr als einer Minute unmöglich machen, zu Atem zu kommen! Das CD-Cover zeigt, wie sehr sich die Sängerinnen und Sänger konzentrieren müssen.

Anstatt diese Herausforderungen durch ein großes Ensemble und eine großzügige Akustik abzumildern, verstärkt diese Aufnahme sie sogar noch: Stimme pro Stimme, mit energischen Tempi, enger Mikrofonierung und minimalem Nachhall. Dieser Ansatz ist unbarmherzig – aber zusammen mit hellen Vokalen und einer flexiblen Gesangstechnik hat er den Vorteil, dass die Musik mit ungewöhnlicher Authentizität und Klarheit überkommt.


Die hier verwendete Akustik ahmt die Erfahrung eines Zuhörers in einer Seitenkapelle nach, in der mehrstimmige Messen oft gesungen wurden. In unmittelbarer Nähe der Sänger klingen die musikalischen Details klar und präsent – was wichtig ist, wenn man bedenkt, dass die Komponisten, die in der Regel selbst Mitglieder des Ensembles waren, für einander schrieben. Was diese Stücke so faszinierend macht, ist die Art und Weise, wie die Klänge der allgegenwärtigen Harmonie mit jeder kompositorischen Wahl in dynamische und vielfältige musikalische Formen gegossen werden.

Die schwierigsten Passagen befinden sich nicht am Anfang. Wie in vielen mehrstimmigen Werken des 15. Jahrhunderts wird auch in



5. Anonyme, *Missa L'ardant desir*,  
manuscrit, Città del Vaticano,  
Biblioteca Apostolica Vaticana,  
Cappella Sistina [I-Rvat 51, f° 90v°].

The manuscript page features a miniature of a winged figure, likely an angel or cherub, standing on a small island in a body of water. The figure is nude and holds a large, flowing white cloth or veil. The miniature is framed by two vertical pink columns with a scale-like pattern. To the right of the miniature, the musical notation begins with a decorated initial 'P' and the word 'rie'. The notation continues with several staves, including the words 'ley son', 'prise', and 'ley son'. The bottom of the page features a large, ornate initial 'E' and the text 'E non kyrie lardant desir' and 'E se tacet'. The musical notation is written in black ink on aged, yellowed paper.



diesen Messen eine Ästhetik der Intensivierung verfolgt: die meisten Passagen beginnen relativ leise, mit einer reduzierten Anzahl von Stimmen und dem Versprechen größerer Aufregung. Erst wenn der Tenor einsetzt und die Melodie intoniert, beginnt der Komponist mit dichten Texturen und kraftvollen Cadenzen die volle Kraft der Musik zu entfesseln. Diese Werke gehen weiter als die meisten anderen, indem sie ihre volle rhythmische Wut nicht nur in reduzierter Textur, sondern auch, wenn alle vier Stimmen im Spiel sind, entfesseln (z.B. Spur 10).

Um eine Vorstellung von der verblüffenden Komplexität dieser Stücke zu bekommen, hören Sie sich am besten den Schluss des *Credo* der *Missa Gross senen* (Spur 3/8'14) an, der alle Register zieht; oder eine Passage tief im *Gloria* der *Missa L'ardant desir*, in der der Altus angesichts der kontinuierlichen Bewegung der anderen Stimmen in virtuose Triolen ausbricht (Spur 7/4'48-5'16). Der schwierigste Teil von allen ist das *Confiteor* in *L'ardant desir*, wo der Komponist wilden – und in diesem Einzelfall unnötigen Gebrauch – von abstruser Notation macht, um seekrank machende Rhythmen zu erzeugen (Spur 8/7'26-7'48) [Abb. 3].

Beide Messen wurden anonym überliefert. Obwohl einige mögliche Komponisten für die *Missa L'ardant desir* vorgeschlagen wurden, ist es zum jetzigen Zeitpunkt wahrscheinlich, dass wir es mit einem talentierten Musiker zu tun haben, dessen Name verloren gegangen ist. Dies ist wahrscheinlich auch der Fall für die *Missa Gross senen*, obwohl Jaap van Benthem kürzlich vorgeschlagen hat, sie dem Komponisten Johannes Tourout zuzuschreiben. Obwohl sie sich deutlich voneinander unterscheiden, zeigt die Aufnahme, dass beide Werke von gleichwertiger Qualität zu den Messen der größten Komponisten der Zeit (z.B. Guillaume Du Fay und Antoine Busnoys) sind. Anonymität ist kein Zeichen für mindere Qualität.

\*\*\*\*\*

Die erste Herausforderung, mit der sich jeder konfrontiert sieht, der die *Missa Gross senen* aufführen will, besteht darin, dass das einzige verfügbare Manuskript – Trient 89, das um 1468 in der Nähe von Venedig kopiert wurde – mit zahlreichen Fehlern behaftet ist, einschließlich eines Teils, in dem der Kopist es versäumt hat, eine der Stimmen zu transkribieren (Jesse Rodin hat den Altus des *Gloria tua* rekonstruiert: Spur



4/2'55). Es ist also eine erhebliche Bearbeitung notwendig, um zu etwas Singbarem zu gelangen.


Nichtsdestotrotz mussten sich auch Musiker des fünfzehnten Jahrhunderts, die über eine saubere Abschrift verfügten, den Herausforderungen der Notation stellen. Der Tenor zitiert wiederholt das deutsche Lied *Gross senen ich in Herzen trag* – und tatsächlich sieht die Tenorstimme auf jeder Seite gleich aus [Abb. 4]. Visuelle Einheitlichkeit bedeutet aber nicht, dass das Liedzitat immer gleich klingt. Tatsächlich muss der Tenor die *Gross senen*-Melodie nach verschiedenen Taktvorzeichen (ähnlich den modernen Taktarten) singen, manchmal mit dem Zusatz von unkonventionellen Anweisungen, wie der Rhythmus zu interpretieren ist. Eine Note, die sich an einer Stelle über zwei Schläge erstreckt, wird an einer anderen Stelle vielleicht nur einen Schlag lang angehalten.

Darüber hinaus experimentiert der Komponist mit verschiedenen Tempi für die Melodie. Im *Kyrie* singt der Tenor doppelt so langsam wie die anderen Stimmen, eine damals übliche Technik in Messen. Das *Gloria* ist spannender. Im *Et in terra pax* singt der Tenor viermal lang-

samer (Spur 2/0'39). Im *Qui tollis* beginnt er achtmal langsamer als das Haupttempo (Spur 2/4'14), dann viermal (5'13) und schließlich doppelt so langsam (5'38). Im mitreißenden *Cum sancto spiritu* ist der Tenor wieder halb so schnell wie die anderen Stimmen – und da die anderen Stimmen jetzt im Ternär-Takt stehen, klingen einige seiner Noten sogar dreimal langsamer (6'09). Ob Sie es glauben oder nicht: die ursprüngliche Notation macht dies recht überschaubar. Der Sänger muss einen gegebenen rhythmischen Wert nur entsprechend dem jeweiligen Vorzeichen (z.B. O oder C) interpretieren, wobei die zusätzlichen Anweisungen zu berücksichtigen sind. In der modernen Partitur hingegen wirkt die Notation für die Tenorstimme recht seltsam.

Diese Notationsspiele intensivieren sich im *Credo*, wo im *Crucifixus* (Spur 3/4'27) eine völlig neue Technik auftaucht: der Duodezimensprung. Nach einem langen, üppigen Duett setzt der Tenor dramatisch ein (5'45), wenn auch in einem sehr langsamen Tempo. Wie im *Gloria* beschleunigt der Tenor das Tempo im Verlauf dieser Passage (7'15 und 7'50). Doch dann treibt der Komponist diesen Prozess zu seinem logischen Abschluss: Im klimatischen *Confiteor* (8'14) singt der Tenor zum ersten Mal das ganze Lied in vollem Tempo. Derselbe





Effekt, bei dem der Tenor allmählich in den Mittelpunkt gerückt wird, wiederholt sich am Ende des *Hosanna I* (Spur 4/4'14) und am Schluss des Werkes (Spur 5/3'33).

Einige der modernsten Passagen finden sich in den Abschnitten, an denen der Tenor nicht beteiligt ist: im *Christe* (Spur 1/2'12), im *Domine fili* (Spur 2/1'57) und im *Et incarnatus est* (Spur 3/3'12), sowie im Großteil des *Sanctus* (Spur 4/1'50 ff.) und im *Agnus dei II* (Spur 5/1'48). In diesen freien Duetten und Terzetten widerhallen die Stimmen oft mit eingängigen Motiven miteinander. Im *Benedictus* wird der kurze Messentext offensichtlich gedehnt, um drei längere Passagen (Spur 4/4'39, 5'38 und 6'23) zu füllen. Besonders auffällig ist der Tonwechsel, der durch den Eintritt des Basses bei „domini“ (6'47) entsteht. Noch unerwarteter ist das anschließende *Hosanna II* (4/7'39), bei dem der Tenor nicht mitwirkt, was sehr selten, jedoch nicht ungewöhnlich ist. Der Komponist erreicht dennoch den erwarteten Höhepunkt des Werks, indem er ein absteigendes Dreiklangmotiv mit zunehmender Intensität wiederholt (4/8'28 ff.). Wie es für diese Messe typisch ist, sind die Momente der Ruhe flüchtig.

\*\*\*\*\*

Die *Missa L'ardant desir* ist ebenfalls nur in einer einzigen problematischen Quelle überliefert, und zwar in einem Chorbuch aus der Sixtinischen Kapelle (Cappella Sistina 51, kopiert vor 1488), das einige Fehler und rätselhaften Notationen aufweist. Es handelt sich aber um eine saubere Abschrift, von der wir sicher sein können, dass der päpstliche Chor sie aufführte. Die Messe wurde wahrscheinlich in den 1470er Jahren im Norden von jemandem geschrieben, der mit den damaligen neuesten kompositorischen Trends vertraut war. Und obwohl wir weder den Namen des Komponisten kennen noch eine Quelle für das Liebeslied besitzen, auf dem die Messe basiert, hat David Fallows die Tenorstimme der Messe benutzt, um das Lied zu rekonstruieren. Am besten ist die Melodie im *Cum sancto spiritu* (Spur 7/6'45) zu hören.

Wie bei der *Missa Gross senen* wurde die Tenorstimme so konzipiert, dass er auf jeder Seite identisch notiert werden konnte. Die verbalen Anweisungen des Komponisten sind in der *Missa L'ardant desir* jedoch noch ausführlicher. In zwei Passagen (Spur 7/6'45, 9/6'59) muss der Tenor alle geschriebenen Pausen weglassen; an anderer Stelle muss er die Musik so lesen, als hätten die geschriebenen Noten keine Notenhäse (Spur 8/0'05, Spur 8/4'25,

6. Anonyme, *Missa L'ardant desir*,  
archétype du ténor, Città del Vaticano,  
Biblioteca Apostolica Vaticana,  
Cappella Sistina [I-Rvat 51, f° 98v°].

Confiteor vnum baptisma In Remisio  
nem peccatorum et expecto resurrectio  
nem Mortuorum et vitam  
venturi seculi Amen  
men


Amen

Confiteor vnum baptisma

Amen

The image shows a page from a medieval manuscript, likely a tenor part for a Mass. The page is filled with musical notation on staves, with Latin text written below the notes. The text is written in a Gothic script. The page is decorated with a large, ornate initial 'C' at the top left, which is part of the word 'Confiteor'. The music is written in a style characteristic of the 15th or 16th century. The page is numbered '98v' in the bottom right corner.





Spur 10/1'41). Im *Agnus dei I* (Spur 10) muss er jede Note überspringen, die von einer höheren Note gefolgt wird. Das Stück endet damit, dass der Tenor die längeren Notenwerte durch die kürzeren ersetzen muss und umgekehrt (Spur 10/3'33) – die musikalische Entsprechung des Vertauschens von „A“ und „Z“ sowie „Z“ und „A“ beim Vorlesen eines Textes.

Als ob dies nicht schon genug wäre, macht das Manuskript der Sixtinischen Kapelle es noch schwieriger für uns, die Art der Tenor – „Transformationen“ zu erkennen. Hier erscheint die Tenormelodie nur in „aufgelösten“ Versionen, die nicht das ursprüngliche Lied präsentieren, sondern nur die Noten, die der Tenor singt, nachdem er die verschiedenen Anweisungen befolgt hat. Um die Sache noch komplizierter zu machen, fehlen im Chorbuch die Anweisungen selbst. Es ist, als würde man eine Antwort bekommen, ohne die Frage zu kennen – oder ohne überhaupt zu wissen, dass es eine Frage gibt. Vor einigen Jahren erkannte Rob Wegman, dass es sich bei diesem Tenor tatsächlich um eine Art Antwortschlüssel handelt, und rekonstruierte auf brillante Weise die ursprüngliche Notationsform des Tenors. Was Wegmans Rekonstruktion möglich machte, war die Genauigkeit der Transformationen: jede

operiert auf derselben Notation der Melodie [Abb. 6].

Ein weiteres Problem bleibt bestehen. Das Chorbuch weicht in einigen Fällen von einer strengen Umsetzung des Tenors ab. Wo man z.B. eine einzelne lange Note erwartet, findet man stattdessen manchmal zwei kurze Noten. Nachdem wir also auf die ursprüngliche Notation zurückgeschlossen haben, müssen wir uns eine heute verlorene Anweisung (z.B. „lass die Notenhäse weg“) vorstellen, die zur überlebenden „aufgelösten“ Notation passt, während wir gleichzeitig mögliche Varianten der aufgelösten Version berücksichtigen, die unsere Interpretation auf den ersten Blick beeinträchtigen könnten. Aus all diesen Gründen ist es nicht verwunderlich, dass eine Passage (das *Et resurrexit*) bis vor kurzem rätselhaft geblieben ist. Nach umfangreichen Recherchen haben wir endlich die Lösung gefunden, wie auch – unabhängig von uns und vor uns, obwohl wir uns dessen erst später bewusst wurden – Jason Stoessel.

Dieses Werk geht weiter als die *Missa Grossen*, indem es musikalische Komplexität in Passagen mit reduzierter Textur eindringen lässt. Das *Christe* erreicht seinen Höhepunkt in einer



Passage mit rasanter Sequenzierung (Spur 6/2'06), das *Et incarnatus est* und *Pleni sunt celi* in einer dichten Imitation (Spur 8/3'51, Spur 9/2'59). Das *Benedictus* ist weniger komplex, erweist sich aber als strenger dreistimmiger Kanon (Spur 9/5'00), in dessen Mitte alle Stimmen innehalten (6'08). Im Einklang mit den ästhetischen Entscheidungen dieses Albums unterbricht der Tenor von *Hosanna II* (6'59) diese sanfte Musik, indem er *L'ardant desir* mit voller Kraft singt.

\*\*\*\*\*

Dieses Projekt entstand im Mai 2019 im Rahmen eines internationalen Kolloquiums an der University of California, Berkeley, zum Begriff der Schwierigkeit. Das Kolloquium befasste sich mit verschiedenen Fragen: Wie definieren wir Schwierigkeit, damals und heute? Wie werden wir Probleme wie das Verlaufen von Tinte auf den Manuskriptseiten und die fehlende Kenntnis eines alten Notationssystems los, um einen Musiker zu verkörpern, für den „die komplexe Polyphonie des fünfzehnten Jahrhunderts“ einfach nur „Musik“ war? Bei welchem Schwierigkeitsgrad begann die Musik für einen erfahrenen Sänger ein Problem darzustellen? Und was hat es mit dem damals weit verbrei-

teten Interesse auf sich, die Grenzen dieses Schwierigkeitsbegriffs auszuloten?

Musikalische Schwierigkeiten können in den unterschiedlichsten Situationen auftreten, von unerwarteten Rhythmen über unklare verbale Anweisungen bis hin zu technischen Herausforderungen, die aus einer ungeschickten Komposition resultieren. Was für den einen unmöglich ist, kann für den anderen leicht sein; was heute schwierig ist, kann nach einer Woche Übung ganz einfach erscheinen. Es steht außer Frage, dass die hier vorgestellten Messen virtuos sind, sowohl in der Theorie als auch in der Ausführung. Doch wenn man genau hinschaut, muss man sie nicht als extrem bezeichnen – zumindest nicht von Anfang bis Ende. Die Schwierigkeit, so scheint es, ist ein bewegliches Ziel.

---

**Jesse RODIN und Emily ZAZULIA**

Übersetzung: Magali Boemer

# MESSES ANONYMES

## Missa Gross senen Missa L'ardant desir

**Kyrie** eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.

**Gloria** in excelsis Deo,  
et in terra pax hominibus bone voluntatis.  
Laudamus te. Benedicimus te.  
Adoramus te. Glorificamus te.  
Gratias agimus tibi  
propter magnam gloriam tuam,  
Domine Deus, Rex celestis,  
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.

Seigneur, prends pitié  
Christ, prends pitié.  
Seigneur, prends pitié.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,  
Et Paix sur 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 du ciel,  
Dieu le Père tout puissant.  
Seigneur Jésus Christ, fils unique du Père,  
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père.  
Toi qui enlèves les péchés du monde,  
prends pitié de nous.  
Toi qui enlèves les péchés du monde,  
reçois notre prière.  
Toi qui es assis à la droite du Père,  
prends pitié de nous.  
Car Toi seul es Saint  
Toi seul es Seigneur  
Toi seul es le très haut, Jésus Christ,  
avec le Saint Esprit,  
dans la gloire de Dieu le Père.  
Amen.

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

Glory to God in the highest,  
And on earth peace to men of goodwill.  
We praise You. We bless You.  
We adore You. We glorify You.  
We give You thanks  
for Your great glory.  
Lord God, Heavenly King,  
Almighty God and Father,  
Lord Jesus Christ, only Son of the Father;  
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 sit at the right hand of the Father;  
have mercy on us.  
For You alone are Holy,  
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.

Heer, ontferm U over ons.  
Christus, ontferm U over ons.  
Heer, ontferm u over ons.

Ere aan God in den hoge  
En vrede op aarde aan de mensen van welbehagen  
Wij loven U. Wij prijzen en aanbidden U.  
Wij verheerlijken U.  
En zeggen U dank  
voor Uw grote heerlijkheid.  
Heer God, hemelse Koning,  
almachtige God en Vader.  
Heer, Jezus Christus, eniggeboren Zoon van de Vader.  
Heer God, Lam Gods, Zoon van de Vader  
U neemt de zonden der wereld weg;  
ontferm u over ons.  
U neemt de zonden der wereld weg;  
aanvaard ons gebed.  
U zit aan de rechterhand van de Vader;  
ontferm U over ons.  
Want U alleen is de Heilige  
U alleen is de Heer  
U alleen is de Allerhoogste, Jezus Christus  
Met de Heilige Geest  
in de heerlijkheid van God de Vader.  
Amen.

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

Ehre sei Gott in der Höhe  
und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade.  
Wir loben Dich, wir preisen Dich,  
wir beten Dich an, wir rühmen Dich  
und danken Dir,  
denn groß ist Deine Herrlichkeit:  
Herr und Gott, König des Himmels,  
Gott und Vater, Herrscher über das All,  
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.  
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters,  
Du nimmst hinweg die Sünde der Welt:  
erbarme Dich unser.  
Du nimmst hinweg die Sünde der Welt:  
nimm an unser Gebet.  
Du sitzt zur Rechten des Vaters:  
erbarme Dich unser.  
Denn Du allein bist der Heilige,  
du allein der Herr,  
du allein der Höchste, Jesus Christus,  
mit dem Heiligen Geist,  
zur Ehre Gottes des Vaters.  
Amen.



**Credo** in unum Deum,  
Patrem omnipotentem factorem celi et terre,  
visibilium omnium et invisibilium;  
Et in unum Dominum, Jesum Christum,  
Filium Dei unigenitum,  
et ex Patre natum, ante omnia secula;  
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 celis.  
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 celum.  
Sedet ad dexteram Patris,  
et iterum venturus est cum gloria  
judicare vivos et mortuos,  
cujus 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 expecto resurrectionem mortuorum,  
et vitam venturi seculi. Amen.

Je crois en un seul Dieu,  
Le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre,  
de l'univers visible et invisible.  
Je crois en un seul Seigneur Jésus-Christ,  
Fils unique de Dieu,  
né du Père avant tous les siècles.  
Dieu né de Dieu, Lumière née de la lumière,  
Vrai Dieu né du vrai Dieu,  
Engendré non pas créé.  
De même nature que le Père  
et par qui tout a été fait.  
Qui pour nous les hommes  
et pour notre salut  
descendit du ciel.  
Il a pris chair  
de la vierge Marie  
sous l'action du Saint-Esprit  
et s'est fait homme.  
Crucifié aussi pour nous,  
sous Ponce Pilate,  
il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.  
Et il ressuscita le troisième jour,  
conformément aux Écritures.  
Il est monté aux cieux  
et siège à la droite du Père.  
De là, il reviendra dans la gloire  
pour juger les vivants et les morts ;  
et son règne n'aura pas de fin.  
Et au Saint-Esprit  
qui est Seigneur et donne la vie,  
qui procède du Père et du Fils,  
Qui avec le Père et le Fils  
est même adoré et glorifié,  
qui a parlé par les prophètes.  
Et l'Église une, sainte, catholique  
et apostolique.  
Je confesse un seul baptême  
pour la rémission des péchés.  
Et j'attends la résurrection des morts,  
et la vie du monde à venir. Amen.

I believe in one God,  
the Father, the Almighty, maker of heaven and earth.  
Of all that is seen and unseen.  
I believe in one Lord Jesus Christ,  
the only Son of God,  
eternally begotten of the Father.  
God from God, Light from Light,  
True God from true God.  
Begotten, not made;  
of one being with the Father;  
through Him all things were made.  
For us men,  
and for our salvation,  
He came down from heaven.  
By the power of the Holy Spirit  
He became incarnate  
from the Virgin Mary  
and was made man.  
For our sake He was crucified  
under Pontius Pilate,  
He suffered death and was buried.  
On the third day He rose again  
in accordance with the Scriptures;  
He ascended into heaven,  
and is seated at the right hand of the Father.  
And He shall come again in glory  
to judge both the living and the dead,  
and His kingdom shall have no end.  
And I believe in the Holy Spirit,  
the Lord and giver of life,  
who proceeds from the Father and the son,  
who with the Father and the Son  
together is worshipped and glorified,  
who spoke by the prophets.  
And I believe in one Holy Catholic  
and Apostolic Church.  
I acknowledge one baptism  
for the forgiveness of sins,  
and I look for the resurrection of the dead,  
And the life of the world to come. Amen.

Ik geloof in één God,  
de Vader de Almachtige, schepper van hemel en aarde.  
Van al wat zichtbaar en onzichtbaar is.  
Ik geloof in één Heer, Jezus Christus,  
De eniggeboren zoon van God,  
Voor alle tijden geboren uit de Vader  
God uit God, Licht uit licht,  
Ware God uit de ware God.  
Geboren, niet geschapen,  
Één in wezen met de Vader  
en door wie alles geschapen is.  
Hij is voor ons mensen  
en omwille van ons heil  
Uit de hemel nedergedaald.  
Hij heeft het vlees aangenomen  
door de Heilige Geest  
Uit de maagd Maria  
en is mens geworden.  
Hij werd voor ons gekruisigd,  
Hij heeft geleden onder Pontius Pilatus,  
En is begraven.  
Hij is verrezen op de derde dag  
volgens de schriften;  
Hij is ten hemel opgevaren,  
En zit aan de rechterhand van de Vader,  
En Hij zal wederkomen in heerlijkheid  
om te oordelen over de levenden en de doden.  
Zijn Koninkrijk zal geen einde kennen.  
Ik geloof in de Heilige Geest,  
de Heer die het leven geeft,  
Die voortkomt uit de Vader en de Zoon  
Die met de Vader en de Zoon  
tezamen wordt aanbeden en verheerlijkt,  
die gesproken heeft door de profeten.  
Ik geloof in de ene, heilige, katholieke  
en apostolische Kerk.  
Ik beïjd één doopsel  
tot vergeving van de zonden.  
Ik verwacht de opstanding van de doden  
en het leven van het komende Rijk. Amen.

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

**Sanctus**, Sanctus, Sanctus,  
Dominus Deus Sabaoth:  
Pleni sunt celi et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.  
Benedictus qui venit in nomine Domini.  
Hosanna in excelsis.

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

Saint, saint, saint le Seigneur,  
Dieu de l'univers :  
Le ciel 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.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,  
prends pitié de nous.  
Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,  
prends pitié de nous.  
Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,  
donne-nous la paix.



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.

Lamb of God, you take away the sins of the world;  
have mercy on us.  
Lamb of God, you take away the sins of the world;  
have mercy on us.  
Lamb of God, you take away the sins of the world;  
grant us peace.

Heilig, heilig, heilig de Heer,  
de God der hemelse machten;  
Hemel en aarde zijn vol van Uw heerlijkheid.  
Hosanna in den hoge.  
Gezegend is Hij die komt in de naam van de Heer.  
Hosanna in den hoge.

Lam Gods, U neemt de zonden der wereld weg;  
ontferm U over ons.  
Lam Gods, U neemt de zonden der wereld weg,  
ontferm U over ons.  
Lam Gods, U neemt de zonden der wereld weg,  
geef ons de vrede.

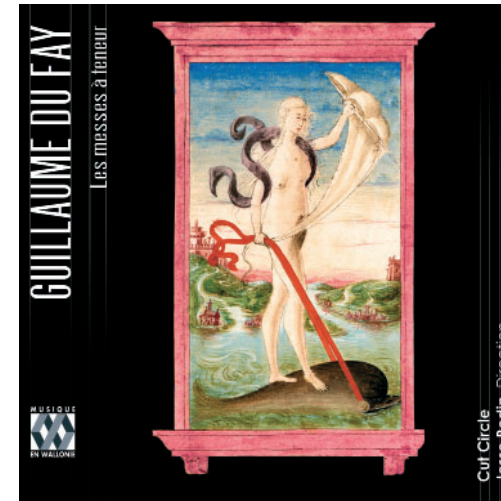
Heilig, heilig, heilig Gott,  
Herr aller Mächte und Gewalten.  
Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit.  
Hosanna in der Höhe.  
Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.  
Hosanna in der Höhe.

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

# DÉJÀ PARUS :



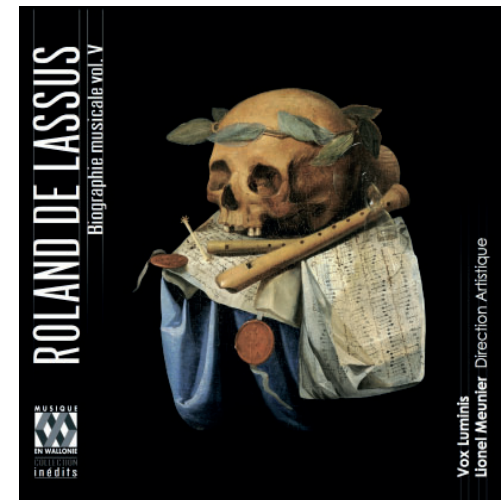
Johannes Ockeghem  
Les chansons  
Cut Circle – Jesse Rodin



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



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



Roland de Lassus  
Biographie musicale vol. V : Lassus l'Européen  
Vox Luminis – Lionel Meunier

