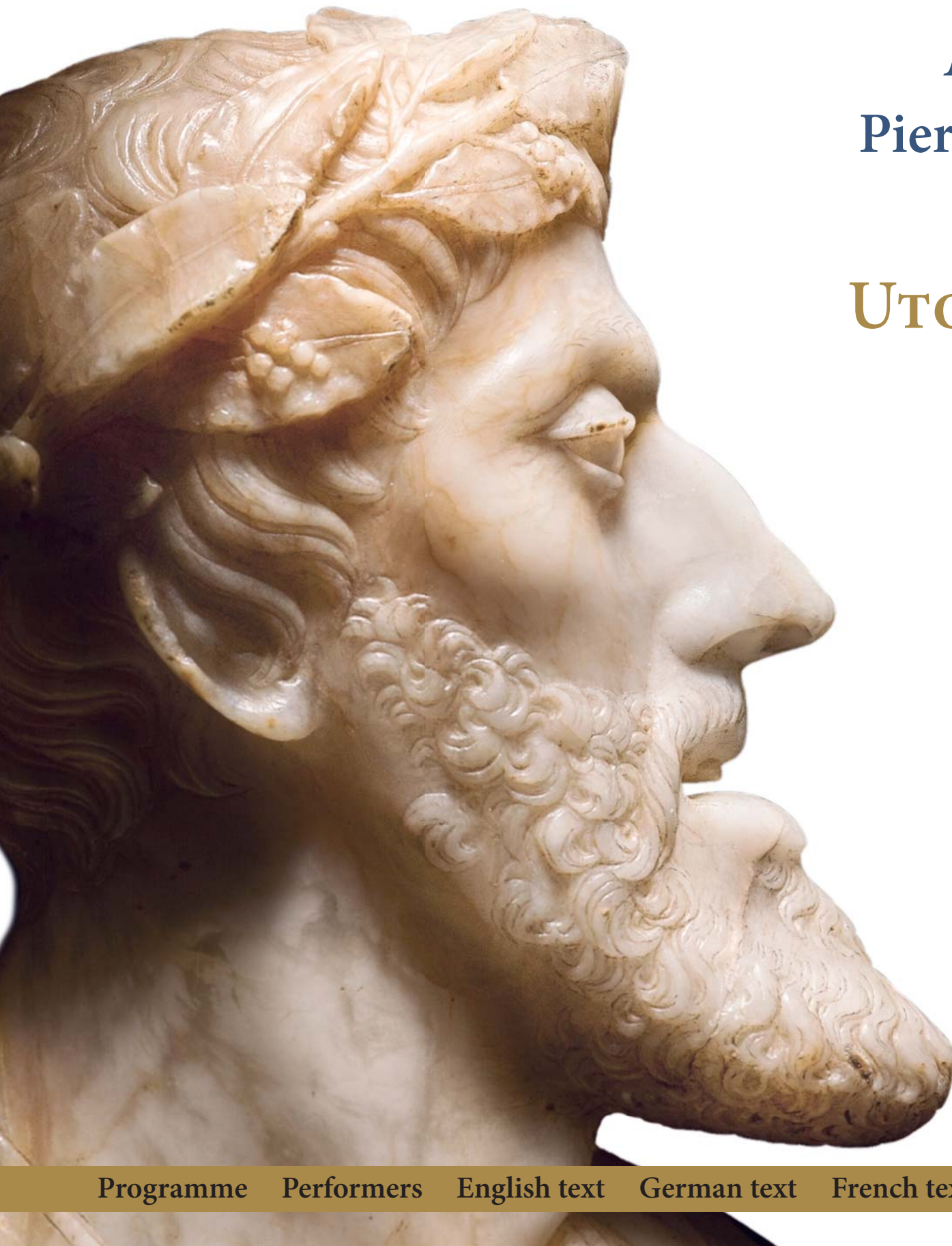


REQUIEM FOR AN EMPEROR

Missa de Requiem

Pierre de Manchicourt

UTOPIA ENSEMBLE



REQUIEM FOR AN EMPEROR

NICOLAS GOMBERT (*c.*1495—*c.*1560)

1 O malheureuse journée 5:39

LUIS DE NARVÁES (*fl.*1526—1549)

2 Mille regres (La Canción del Emperador) * 2:34

PIERRE DE MANCHICOURT (*c.*1510—1564)

3–9 Missa de Requiem 31:44

3 Introitus 6:19

4 Kyrie 2:23

5 Graduale 5:22

6 Offertorio 8:46

7 Sanctus 3:13

8 Agnus Dei 2:53

9 Communio 2:43

THOMAS CRECQUILLON (*c.*1505—*c.*1557)

10 Le monde est tel 1:33

CORNELIUS CANIS (*c.*1506—1561)

11 Mariez moy mon pere 1:44

NICOLAS GOMBERT

12 Ayme quiouldra 3:12

ANTOINE DE FÉVIN (*c.*1470—*c.*1511)

13 Fors seulement * 3:38

JEAN RICHAFORT (*c.*1480—*c.*1547)

14 Cuidez vous que Dieu nous faille 1:38

CORNELIUS CANIS

15 Si par souffrir 1:40

THOMAS CRECQUILLON

16 Il me suffit de tous mes maux * 2:35

NICOLAS GOMBERT

17 Mort et fortune 2:58

NICOLAS PAYEN (*c.*1512—*c.*1559)

18 Nunc dimittis 5:52

EMANUEL ADRIAENSSEN (*c.*1554—1604)

19 Slaepen gaen * 2:50

* instrumental

TOTAL 67:50



UTOPIA ENSEMBLE

MICHAELA RIENER *mezzosoprano*

BART UVYN *countertenor*

ADRIAAN DE KOSTER *tenor*

LIEVEN TERMONT *baritone*

GUILLAUME OLRy *bass*



JAN VAN OUTRYVE *lute*

www.utopia-ensemble.be

REQUIEM FOR AN EMPEROR

Charles V died in a remote monastery in Extremadura on 21 September 1558, taking with him the radiance of an “empire over which the sun never sets”. This farewell was the culmination of a life filled with mourning: he mourned the loss of his father Philip the Fair, who had died in 1506 when Charles was six years old; he mourned the lack of any normal relationship with his mother Juana the Mad, as she had never recovered from her husband’s death; he mourned the death of his wife Isabella of Portugal in 1539; he mourned the loss of his youth, given that he had been destined from childhood to rule, like Julius Caesar whom he so admired, over a chimerical empire whose limits would only increase during his reign, stretching from the North Sea to the Mediterranean and from the Danube to the New World via the Atlantic. This created a set of circumstances for him that would cost him any chance of a sedentary life; his immense territories condemned him to wandering, weariness and premature old age, which inspired his words “Fortune only loves the young”.

These disillusioned words, uttered in 1552 after a series of diplomatic setbacks, betray the melancholy and regrets of a past

that was perhaps not as dark as it seems: not only had he won many victories in war and in politics before his elevation to the status of Holy Roman Emperor in 1530, celebrated with great pomp by Pope Clement VII in Bologna, but he had also been introduced to the pleasures of the senses, music in particular, during his childhood in Flanders; the region was at that time governed by Margaret of Austria, his aunt. Praised in her day by Lemaire and Castiglione, she had built up a court of artists and intellectuals of all kinds. The humanist Mercurino di Gattinara, the poet Johannes Secundus, the painter Albrecht Dürer, Erasmus — who dedicated his *Institutio principis Christiani* (The Education of a Christian Prince) to Charles V — and the famous musician Juan de Anchieta (appointed *Maistre d’escole* in 1505) all provided Charles and his sisters Eleanor, Joanna and Maria with a comprehensive education in the liberal arts. It is said that the young Charles wanted to play every instrument, and that he soon became skilled enough to play in polyphonic works. Prudencio de Sandoval, in one of the many accounts of the emperor’s life, tells of Charles’s active participation in vocal music: he beat time and did not hesitate to call out the names of singers who had lost their way in the music during a performance.

The major events of Charles V's life were recorded by several chroniclers during his lifetime, these including Jean Molinet, Laurent Vital, Jean de Vandenesse and Pedro Mexía; their writings reveal the fundamental role that music played in the expression of imperial power. The infant Charles was baptised in Ghent in 1500 to the sound of trumpets, bugles, and choirs performing a polyphonic setting of the mass for the occasion. He was made a Knight of the Order of the Golden Fleece in 1516, with a polyphonic mass sung by the Chapelle Royale to crown the festivities. The death of his grandfather Maximilian in 1520 was followed by Charles's coronation as King of the Romans and Emperor at Aachen that same year, with a mass and a *Te Deum* being sung as was customary. His marriage to Isabella of Portugal was celebrated in Seville in 1526 to the accompaniment of Nicolas Gombert's motet *Veni electa mea*. If, however, we had to single out just one event, it would be his coronation in the presence of Pope Clement VII in Bologna in 1530. Two masses were celebrated, one on 22 February and the other two days later. The first was Nicolas Gombert's mass *Sur tous regretz*, performed by the Capilla Flamenca; the second — preceded by a procession to the church of San Petronio to the sound of trumpets and drums — was sung by two choirs formed from "Christendom's and His Majesty's best singers".

As we can see, Charles V's love of music was expressed in the light of major political events, although his active musical patronage is also to be seen from archival documents, account books and attendance records in particular. This activity — indeed, almost militancy — was soon evident in the foundation of the Capilla Flamenca, his own musical establishment, which he had modelled on the Capilla Real of his parents Philip I and Juana of Spain, which itself had been based on the chapel of the Dukes of Burgundy. The Capilla Flamenca was made up entirely of some thirty Franco-Flemish musicians between 1509 and 1514, some of whom, such as Marbrianus de Orto and Petrus Alamire, were particularly favoured. Charles V became old enough to reign in his own stead in 1515, when he issued the *Ordonnance de Charles, prince d'Espagne, archiduc d'Autriche, duc de Bourgogne, etc pour le gouvernement de sa maison*, in which fifty-two chaplains and singers were named. Charles arrived in Spain in 1517 to reclaim the kingdom and make peace, at which time he also inherited the Capilla Real that had been founded by Ferdinand of Aragon and Isabella of Castile and then supported by his mother Juana. Charles was to maintain the two Capillas throughout his reign: the Capilla Flamenca, an integral part of the Casa de Borgoña del Emperado, accompanied the monarch on his travels and thus acquired the

name of Capilla Imperial; the Capilla Real, made up entirely of Spanish musicians, was part of the Casa de Castilla del Emperador y la Reina Juana, which was responsible for the radiance of ecclesiastical and political power in the Iberian peninsula. These two entities, to which we can also add the Capilla of the Empress Isabella, which was reorganised after her death in 1539 for the use of Prince Philip and the princesses Maria and Juana, often collaborated for major ceremonies, a circumstance that has long contributed to considerable confusion among historians and musicologists. The Emperor Charles V made music a visible expression of his power and in so doing also played a major role in the mobility of artists; his Capilla Flamenca assisted enormously in presenting and passing on the consummate art of Franco-Flemish musicians. Edmond Vander Straeten perceived this phenomenon almost a hundred and fifty years ago, stating in the introduction to his eighth volume devoted to music in the Netherlands that “This will prove that the Dutch did not cross the Pyrenees simply to popularise their methods of harmony and counterpoint, but to initiate the Spaniards into the theory and practice of true singing, in which it was clear that they excelled”.

The *Ars Flamenca* spread as a result of a combination of factors during the Renais-

sance, these being patronage on an unprecedented scale by political and ecclesiastical dignitaries, particularly in the southern territories, and the rise of the printed book, which considerably increased the influence of music from the local to the international level. The mobility of the Franco-Flemish musicians was therefore not only real, thanks to their journeys to Italy (highlighted recently by Florence Alazard in her book *Art vocal, art de gouverner*) and to Spain under the patronage of Charles V, but also virtual, thanks to music publishing. Printing therefore acted as an accelerator for musical theory. Franco-Flemish music was in full expansion during the sixteenth century; this not only shows the fundamental role played by musicians from France or the Netherlands in the development of polyphonic practices, but also reveals different generational strata. Hermann Finck and Lodovico Guicciardini both considered the development of polyphony retrospectively, covering the entire reign of Charles V. As part of a tribute to the *flamenca* tradition, the two authors presented a list that includes, after the “master of notes” Josquin Desprès and his disciple Jean Richafort, other important members of the Capilla Imperial: Nicolas Gombert, who held the position of master of the choirboys at various periods between 1522 and 1540; Thomas Crecquillon, appointed *maître de chapelle* of the Capilla Flamenca in 1539; Cornelius

Canis, first master of the choirboys and then *maître de chapelle* of the Capilla Flamenca from 1547 to 1555, and Pierre de Manchicourt, who together with Nicolas Payen greatly influenced the development of polyphony in Spain after the death of Charles V.

The emperor's death in relative seclusion was nonetheless accompanied by an international upswelling of considerable proportions in the months and years that followed, if certain writings are to be believed. More than three thousand funeral ceremonies were celebrated in Europe and the New World, to which must be added the one organised by Charles V during his lifetime, for which no precise record has survived. The absence of any document revealing the musical content of this service, held on two occasions, one before and one after his death, leaves room for numerous hypotheses, albeit with no guarantee of arriving at a historical truth. Francisco Cervantes de Salazar, then professor at the University of Mexico, recounted that a funeral mass was celebrated in honour of Charles V on 29 November 1559 ; the service included pieces by Cristobal de Morales, and was continued the next day with Morales's *Requiem* for five voices. This *Requiem* was not, however, composed for the death of the Emperor, as Morales had died in Malaga some six years previously in 1553.

Since the paths between the initial conception of a work, its notation and its performance are not always linear, it is not impossible that the Offices for the Dead that have survived in later sources, even several years after Charles V's death, may well have been conceived either before that day or, what is more likely, for posthumous anniversary ceremonies. One of the most important of these works is Pierre de Manchicourt's *Requiem*; it too is for five voices and has survived in one single source, the choir book *Montserrat 772* that was copied out, possibly by the composer himself, around 1560.

Although forgotten by musical historiography, this *Requiem* may well have served as a model for musicians who worked under Philip II. Charles V's son was clearly in favour of plainchant, solid polyphonic structures and clear prosody. Pierre de Manchicourt's work contains the entire plainchant of the Office of the Dead in the soprano line, while the other voices mirror different layers of paraphrases of Gregorian chant in counterpoint. From imitation to free counterpoint, the five-voice framework makes it possible to identify the structural roles of the various voices, with the tenor at the octave from the soprano, the alto whose moments of imitation are sometimes at the fourth or fifth below the upper voice, the *vagans* that at times is a sixth from the soprano

and at others closer to the alto, and the bass, who often abandons the melodic profile of the plainchant to become involved with the pillars of polyphony. What sets the work of the Flemish master apart here is the melodic movement generated within a tightly constructed edifice, a *tour de force* reminiscent of Jean Richafort's famous *Requiem*.

While the cycle of the Office of the Dead itself presents different views of death, mourning was omnipresent in musical works of the Renaissance and was expressed in the context of religious exegesis, as in the Song of Simeon, the *Nunc dimittis*. Nicolas Payen's version for four voices reveals a form of serenity whose calm is scarcely upset by the final doxology. Other secular pieces also have close links with death not only in the literal sense but also through allegorical figures: suffering in love, impossible choices, and morality. While Nicolas Gombert evokes death directly in his song *Mort et fortune* and in his five-part lament *O malheureuse journée*, other musicians followed the example of Josquin Desprès and his famous song *Mille regrets* and opted for an ambiguity that equated death with mourning for a lost love. This alignment of the two subjects is particularly clear in Cornelius Canis's *Si par souffrir* and *Mariez moy mon pere*, the theme of amorous despair is joined also at times by lamentations over financial

woes or vices. As their master Josquin Desprès had done in *Faulte d'argent*, Jean Richafort and Thomas Crequillon evoke moral issues in *Cuidez vous que Dieu nous faille* and *Le monde est tel*, reflecting an idea that was very present in Renaissance religious thought and particularly so in rites for the dead. Humanity will have to answer for its actions on the day of judgement: *Dies irae, dies illa*.

Jérémie Couleau
(Translation: Peter Lockwood)

REQUIEM FÜR EINEN KAISER

Am 21. September 1558 starb Karl V. in einem abgelegenen Kloster in der Extremadura und es erlosch mit ihm die Strahlkraft des »Reiches, in dem die Sonne niemals untergeht«. Dieser Tod war das Ende eines von Trauer geprägten Lebens: Trauer um den Vater Philipp den Schönen, der 1506 starb, als der kleine Karl erst sechs Jahre alt war, Trauer um eine normale Beziehung zu seiner Mutter Johanna der Wahnsinnigen, die den Tod ihres Mannes nie überwinden sollte, Trauer um seine Frau Isabella von Portugal im Jahr 1539, Trauer um die Jugend — denn Karl V. war, wie sein antikes Vorbild Cäsar, von frühester Kindheit an für das »Höchste« bestimmt, d. h. für die Herrschaft über ein chimärisches Reich, dessen Grenzen sich während seiner Herrschaft immer weiter ausdehnen und von der Nordsee bis zum Mittelmeer, von der Donau über den Atlantik bis zur Neuen Welt reichen sollten — und infolge all dessen Trauer um ein sesshaftes Leben, da dieses viel zu große Gebiet ihn zu ständigem Umherziehen, Erschöpfung und vorzeitigem Altern verdammt, was ihn zu den Worten inspirierte: »Das Glück liebt nur junge Menschen.«

Diese ernüchterten Worte, die er 1552 nach einer Reihe von diplomatischen Rück-

schlägen äußerte, zeugen von Melancholie oder Bedauern über eine Vergangenheit, die vielleicht gar nicht so düster war, nicht zuletzt dank der zahlreichen politischen und militärischen Erfolge bis zu seiner Erhebung zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches im Jahr 1530, die von Papst Clemens VII. in Bologna mit großem Pomp gefeiert wurde, aber auch durch die Freuden der Sinne, insbesondere der Musik, mit denen er während seiner Kindheit im flämischen Mechelen unter dem Protektorat seiner Tante, Margarete von Österreich, vertraut gemacht wurde. Diese hatte ihren Hof mit Künstlern und Intellektuellen aller Couleur ausgestattet und wurde dafür zu Lebzeiten von Lemaire und Castiglione gepriesen. Der Humanist Mercurino di Gattinara, der Dichter Johannes Secundus, der Maler Albrecht Dürer, Erasmus, welcher Karl V. seine Abhandlung *Die Erziehung des Christlichen Fürsten* widmete, und auch der berühmte Musiker Juan de Anchieta, der 1505 zum *Maistre d'escole* ernannt wurde, sorgten dafür, dass Karl und seine Schwestern Eleonore, Johanna und Maria eine umfassende Bildung in den freien Künsten erhielten. Es wird berichtet, dass Karl V. in seiner Jugend alle Instrumente spielen wollte und schon früh in der Lage war, in einer mehrstimmigen Aufführung mitzuwirken. Prudencio de Sandoval berichtet in einer der vielen Chroniken über das Leben des Kaisers von der aktiven

Teilnahme des Monarchen am Gesang: Er schlug den Takt und scheute sich nicht, laut und deutlich Sänger namentlich aufzurufen, die sich in einer musikalischen Darbietung verloren hatten.

Die wichtigsten Etappen im Leben Karls V. wurden zu seiner Zeit von mehreren Chronisten wie Jean Molinet, Laurent Vital, Jean de Vandenesse und Pedro Mexía geschildert. Diese Schriftsteller enthüllen in ihren Texten die grundlegende Rolle, die die Musik für den Repräsentation der kaiserlichen Macht gespielt hat. Im Jahr 1500 wurde der kleine Karl in Gent zum Klang von Trompeten und Fanfaren getauft, und von Chören, die zu diesem Anlass eine polyphone Messe sangen. 1516 wurde er in den Ritterstand des Ordens vom Goldenen Vlies erhoben, wobei als Höhepunkt eine mehrstimmige Messe von der Chapelle Royale gesungen wurde. Im Jahr 1520 wurde er nach dem Tod seines Großvaters Maximilian I. in Aachen zum »Kaiser und König der Römer« gekrönt — wie üblich bei solchen Anlässen wurde eine Messe mit einem *Te Deum* gesungen. Im Jahr 1526 fand seine Hochzeit mit Isabella von Portugal in Sevilla statt, wobei die Gelegenheitsmotette *Veni electa mea* von Nicolas Gombert erklang. Wollte man jedoch nur ein einziges Ereignis festhalten, wäre es seine Krönung im Jahr 1530 in Bologna in Anwe-

senheit von Papst Clemens VII. Dort wurden zwei Messen gefeiert: am 22. Februar *Sur tous regretz* von Nicolas Gombert, von der Capilla Flamenca aufgeführt, und zwei Tage später eine weitere, doppelchörige Messe, »von den besten Sängern der Christenheit und seiner Majestät« gesungen und von einer Prozession mit Trompeten und Trommeln bis zur Kirche San Petronio eingeleitet.

Die Liebe Karls V. zur Musik zeigte sich im Licht der großen politischen Ereignisse, aber auch im Verborgenen, durch ein Mäzenatentum, dessen intensive Aktivität in Archivdokumenten, insbesondere in Rechnungs- und Anwesenheitsbüchern dokumentiert ist. Dieser Aktivismus, man könnte fast von Militanz sprechen, zeigte sich schon früh in der Gründung seiner Kapelle, der Capilla Flamenca, nach dem Vorbild der Grande Chapelle seiner Eltern Philipp I. und Johanna von Spanien, die ihrerseits die Kapelle der Herzöge von Burgund geerbt hatte. Die Capilla Flamenca bestand ausschließlich aus Franko-Flamen und umfasste zwischen 1509 und 1514 etwa 30 Musiker, von denen einige, wie Marbrianus de Orto oder Petrus Alamire, eine herausragende Stellung einnahmen. Karl erreichte 1515 das regierungsfähige Alter und verfasste die »Ordonnanz Karls, Prinz von Spanien, Erzherzog von Österreich, Herzog von Burgund usw. für die Regierung seines

Hauses«, in der 52 Kapläne und Sänger erwähnt werden! Als er 1517 nach Spanien kam, um das Königreich einzufordern und Frieden zu schließen, erbte er auch die Capilla Real, die von Ferdinand von Aragon und Isabella von Kastilien gegründet worden war und Johanna, Karls Mutter, gehörte. Karl behielt beide Kapellen während seiner gesamten Regierungszeit bei: Die Capilla Flamenca begleitete den Monarchen als Teil der Casa de Borgoña del Emperado auf all seinen Reisen und wurde so zur Kaiserkapelle, während die Capilla Real, die nur aus spanischen Musikern bestand und unter dem Zeichen der Casa de Castilla del Emperador y la Reina Juana stand, für die Ausstrahlung der kirchlichen und politischen Macht auf der Iberischen Halbinsel zuständig war. Diese verschiedenen Einheiten, zu denen auch die Kapelle der Kaiserin Isabella gezählt werden kann, die nach ihrem Tod 1539 zugunsten von Prinz Philipp und den Infantinnen Maria und Johanna neu gegründet wurde, konnten bei wichtigen Zeremonien gemeinsam auftreten, was lange Zeit zu großer Verwirrung unter Historikern und Musikwissenschaftlern geführt hat. Kaiser Karl V. machte die Musik zu einem sichtbaren Ausdruck seiner Macht und trug damit wesentlich zur Mobilität von Künstlern und, über seine Capilla Flamenca, zur Verbreitung der hohen Kunst der franko-flämischen Musiker bei. Edmond Vander Straeten erkannte

dieses Phänomen vor fast 150 Jahren, als er in der Einleitung zum achten Band von *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle* (Die Musik in den Niederlanden vor dem 19. Jahrhundert) nicht ohne Pathos erklärte: »Man wird den Nachweis vollenden, dass die Niederländer die Pyrenäen nicht überschritten haben, nur um einfach ihre Methoden der Harmonie und des Kontrapunkts zu verbreiten, sondern um die Spanier in die Theorie und Praxis des wahren Gesangs einzuführen, in dem sie überragend waren.«

Die *Ars Flamenca* fand in der Renaissance durch das Zusammenwirken mehrerer Faktoren Verbreitung: ein Mäzenatentum von politischen und kirchlichen Würdenträgern in bis dahin ungekanntem Ausmaß, vor allem in den südlichen Gebieten, sowie der Aufschwung des Buchdrucks, der die Reichweite eines musikalischen Kunstwerks mit dem Sprung von der lokalen auf die internationale Ebene erheblich steigerte. Die Mobilität der franko-flämischen Musiker verwirklichte sich demnach sowohl real durch ihre Reisen nach Italien (jüngst von Florence Alazard in ihrem Buch *Art vocal, art de gouverner* näher untersucht) und Spanien unter der Schirmherrschaft Karls V., als auch virtuell über den Druck ihrer Werke. Auch auf dem Feld der Musiktheorie stellte der Buchdruck einen Katalysator dar. Dieser im 16. Jahrhun-

dert stark wachsende Korpus veranschaulicht unter anderem die grundlegende Rolle dieser aus Frankreich oder den Niederlanden stammenden Musiker bei der Entwicklung der Polyphonie und macht gleichzeitig die Abfolge verschiedener Generationen sichtbar. Hermann Finck und Lodovico Guicciardini haben die Entwicklung der Polyphonie in Bezug auf die gesamte Regierungszeit Karls V. betrachtet. Neben einer Hommage an die flämische Tradition bieten die beiden Autoren eine Liste, in der neben dem »Meister der Noten« Josquin Desprès und seinem Schüler Jean Richafort auch einige wichtige Mitglieder der kaiserlichen Kapelle aufgeführt sind: Nicolas Gombert, der insbesondere zwischen 1522 und 1540 mit Unterbrechungen als Meister der Chorknaben fungierte; Thomas Crecquillon, der 1539 zum Kapellmeister der Capilla Flamenca ernannt wurde; Cornelius Canis, der von 1547 bis 1555 abwechselnd Meister der Chorknaben und dann Kapellmeister der Capilla Flamenca war, oder Pierre de Manchicourt, der zusammen mit Nicolas Payen einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Polyphonie in Spanien nach dem Tod Karls V. hatte.

Der Tod des Kaisers in relativer Abgeschiedenheit wurde international von einer Anteilnahme begleitet, die in den darauffolgenden Monaten und Jahren ein beacht-

liches Ausmaß annahm, wenn man einigen Schriften Glauben schenken darf. In Europa und der Neuen Welt wurden mehr als dreitausend Trauerreden gehalten, abgesehen von der von Karl V. zu seinen Lebzeiten selbst organisierten Trauerfeier, die zweimal, vor und nach seinem Tod, abgehalten wurde. Die Tatsache, dass wir keine genauen Überlieferungen über den musikalischen Teil dieses Gottesdienstes haben, bietet Raum für zahlreiche Hypothesen ohne jegliche Garantie für eine historische Wahrheit. Francisco Cervantes de Salazar, damals Professor an der Universität von Mexiko-Stadt, berichtet in einer seiner Schriften, dass am 29. November 1559 eine Totenmesse zu Ehren Karls V. abgehalten wurde. Der Gottesdienst umfasste unter anderem Kompositionen von Cristobal de Morales und wurde am nächsten Tag mit dessen fünfstimmigem *Requiem* fortgesetzt. Allerdings war dieses *Requiem* nicht für den Kaiser geschrieben, da Morales bereits 1553 in Málaga starb.

Da der Prozess des Entwurfs eines Werks, seiner Notation und seiner Umsetzung nicht immer linear verläuft, ist es nicht undenkbar, dass Totenoffizien, die in späteren Quellen, selbst mehrere Jahre nach dem Tod des Monarchen überliefert sind, schon vor dessen Tod, oder noch wahrscheinlicher für posthume Gedenkfeiern konzipiert wor-

den sein könnten. Zu diesem Korpus gehört auch das fünfstimmige *Requiem* von Pierre de Manchicourt, das in einer einzigen Quelle überliefert ist: dem Chorbuch *Montser-rat* 772, um 1560 möglicherweise vom Komponisten selbst kopiert.

Dieses von der Musikgeschichtsschreibung vergessene *Requiem* könnte insbesondere als Vorbild für Musiker gedient haben, die unter der Herrschaft von Philipp II. tätig waren. Der Sohn Karls V. schätzte offensichtlich den Cantus planus, die Solidität polyphoner Architekturen und die Klarheit der Prosodie. Das Werk von Pierre de Manchicourt enthält den gesamten Cantus planus des Totenoffiziums in der Sopranstimme, während die anderen Stimmen verschiedene Schichten der Gregorianik kontrapunktisch paraphrasieren. Von der Imitation bis zum freien Kontrapunkt lässt das fünfstimmige Klanggebäude die strukturierende Rolle der verschiedenen Stimmen erkennen: durch den Tenor in der Oktave des Soprans, den Alt, dessen Imitationen manchmal in der Quarte oder Quinte unter der Oberstimme liegen, den *Vagans*, der manchmal in der Sexte des Soprans und manchmal näher an der Altstimme verläuft, und den Bass, der oft die melodischen Profile des Cantus planus verlässt, um die Polyphonie zu stützen. Das Werk des flämischen Meisters zeichnet sich durch eine innerhalb eines

vorgegebenen Gefüges erzeugte melodische Bewegung aus — eine Kunstfertigkeit, die an Jean Richafort's berühmtes *Requiem* erinnern mag.

Während der Zyklus des Totenoffiziums allein schon verschiedene Sichtweisen auf das Sterben zeigt, ist die Trauer in der Musikliteratur der Renaissance allgegenwärtig und wird im Rahmen der religiösen Exegese dargestellt, wie z. B. im Lobgesang des Simeon *Nunc dimittis*. Die vierstimmige Version von Nicolas Payen offenbart eine Form von Gleichmut, deren Ruhe kaum durch die abschließende Doxologie gestört wird. Auch andere weltliche Stücke weisen einen engen Bezug zum Tod auf, im wörtlichen Sinne, aber auch durch allegorischen Figuren: Liebesleid, unlösbare Entscheidungen, oder Moral. Während Nicolas Gombert in seiner Chanson *Mort et fortune* und in seiner fünfteiligen Klage *O malheureuse journée* den Tod ganz unmittelbar thematisiert, entscheiden sich andere Musiker in der Tradition von Josquin Desprès und seiner berühmten Chanson *Mille regrets* für eine Zweideutigkeit, die Tod und Liebeskummer auf die gleiche Ebene stellt. Die Gegenüberstellung dieser beiden Themen ist besonders deutlich bei Cornelius Canis in *Si par souffrir* und *Mariez moy mon pere*. Bisweilen verbindet sich das Thema der Liebesverzweiflung mit dem des Geldes oder

des Lasters. Wie ihr Lehrer Josquin Desprès in *Faulte d'argent* sprechen auch Jean Richafort und Thomas Crequillon in *Cuidez vous que Dieu nous faille* und *Le monde est tel* moralische Fragen an und spiegeln damit ein Konzept wider, das im religiösen Denken der Renaissance, insbesondere in den Totenoffizien, sehr präsent war. Die Menschen werden sich am Tag des Gerichts für ihre Taten verantworten müssen: *Dies irae, dies illa*.

Jérémie Couleau
(Übersetzung: Rainer Arndt)

REQUIEM POUR UN EMPEREUR

Le 21 septembre 1558, dans un monastère reculé d'Estrémadure, s'éteint Charles Quint, emportant avec lui le rayonnement de « l'empire sur lequel le soleil ne dort jamais ». Ce renoncement vital constitue le point d'orgue d'une vie faite de deuils, celui du père Philippe le Beau, décédé en 1506 alors que le petit Charles n'avait que six ans, deuil d'une relation normale avec sa mère, Jeanne la Folle, laquelle ne se remettra jamais du décès de son époux, deuil de sa femme Isabelle du Portugal en 1539, deuil de la jeunesse car Charles Quint est, dès sa tendre enfance, comme son antique modèle César, destiné au « plus ultra », c'est-à-dire à gouverner un empire chimérique dont les limites ne feront qu'augmenter durant son règne, allant de la mer du Nord à la Méditerranée, du Danube au Nouveau Monde en passant par l'Atlantique ; et, par causalité, deuil d'une vie sédentaire, ce territoire beaucoup trop vaste le condamnant à l'errance, à une lassitude et à une vieillesse prématurée qui lui inspireront ces mots : « La fortune n'aime que les jeunes gens. »

Ces paroles désabusées émises en 1552 après une série de revers diplomatiques trahissent la mélancolie ou les regrets d'un passé qui n'était peut-être pas si sombre, notamment

grâce aux nombreuses victoires politiques et guerrières acquises jusqu'à son élévation en 1530 au statut d'empereur du Saint-Empire romain célébrée en grandes pompes à Bologne par le pape Clément VII, mais aussi grâce au plaisir des sens, en particulier la musique, auquel il a été initié durant son enfance passée dans les Flandres, à Malines, sous le protectorat de sa tante, Marguerite d'Autriche. Louée en son temps par Lemaire et Castiglione, cette dernière avait composé sa cour d'artistes et d'intellectuels en tous genres. L'humaniste Mercurino di Gattinara, le poète Johannes Secundus, le peintre Albrecht Dürer, Erasme, lequel dédiera à Charles Quint son traité intitulé *Les Vertues d'un prince chrétien*, mais également le célèbre musicien Juan de Anchieta, nommé « Maistre d'escole » en 1505, assureront à Charles et à ses sœurs, Eléonore, Jeanne et Marie, un enseignement complet dans le domaine des arts libéraux. On rapporte que Charles Quint, alors tout jeune, voulait jouer de tous les instruments et qu'il acquit très tôt des compétences lui permettant de tenir sa partie dans une exécution polyphonique. Prudencio de Sandoval, dans une des nombreuses chroniques sur la vie de l'empereur, raconte la participation active du monarque au chant : il battait la mesure et n'hésitait pas à clamer haut et fort le nom des chanteurs égarés dans le cadre d'une interprétation musicale.

Les grandes étapes de la vie de Charles Quint sont relatées en son temps par plusieurs chroniqueurs, comme Jean Molinet, Laurent Vital, Jean de Vandenesse ou encore Pedro Mexía. Ces écrivains révèlent, dans leurs textes, le rôle fondamental qu'a pu jouer la musique dans l'expression du pouvoir impérial. En 1500, le baptême du petit Charles s'effectue à Gand au son des trompettes, clairons et chœurs qui chantent, pour l'occasion, une messe en musique, c'est-à-dire en polyphonie. En 1516, il est intronisé chevalier de l'ordre de la Toison d'Or avec, en guise d'apothéose, une messe à plusieurs chantée par la Chapelle royale. En 1520, suite au décès de son grand-père Maximilien I^{er}, il est couronné « Roi des Romains et Empereur » à Aix-la-Chapelle. Une messe est chantée selon l'accoutumée, avec un *Te Deum Laudamus*. En 1526, son mariage avec Isabelle de Portugal est célébré à Séville, au son du motet de circonstance *Veni electa mea* de Nicolas Gombert. Mais si l'on ne devait retenir qu'un événement, ce serait son couronnement en 1530, à Bologne, en présence du pape Clément VII. Deux messes y sont célébrées, l'une le 22 février et l'autre deux jours après. La première n'est autre que la messe *Sur tous regretz* de Nicolas Gombert, interprétée par la Capilla Flamenca. La deuxième, précédée par un cortège avançant jusqu'à l'église San Petronio au son des trompettes et tambours, est chantée en double

chœur « par les meilleurs chanteurs de la chrétienté et de Sa Majesté ».

L'amour porté par Charles Quint à la musique s'exprime, on le voit, à la lumière des grands événements politiques, mais également dans l'ombre, à travers un mécénat dont les documents d'archives, notamment les livres de comptes ou de présences, révèlent l'intense activité. Cet activisme, on pourrait presque parler de militantisme, s'illustre très tôt à travers la fondation de sa chapelle, la Capilla Flamenca, sur le modèle de la Grande Chapelle de ses parents Philippe I^{er} et Jeanne d'Espagne, elle-même héritée de celle des ducs de Bourgogne. Constituée uniquement de Franco-Flamands, la Capilla Flamenca comporte, entre 1509 et 1514, une trentaine de musiciens dont certains, comme Marbrianus de Orto ou Petrus Alamire, occupent une place de choix. En 1515, Charles Quint ayant l'âge de gouverner, il fait écrire l'*Ordonnance de Charles, prince d'Espagne, archiduc d'Autriche, duc de Bourgogne, etc pour le gouvernement de sa maison*, dans laquelle est fait mention de 52 chapelains et chanteurs ! Lorsque Charles arrive en Espagne, en 1517, pour réclamer le royaume et faire la paix, il hérite aussi de la Capilla Real fondée par Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille et appartenant à Jeanne, la mère de Charles. Ce dernier maintient les deux

chapelles tout au long de son règne : la Capilla Flamenca, comme partie intégrante de la Casa de Borgoña del Emperado, accompagne le monarque dans tous ses déplacements, prenant ainsi le nom de Chapelle impériale, et la Capilla Real, uniquement constituée de musiciens espagnols, placée sous le signe de la Casa de Castilla del Emperador y la Reina Juana, se charge du rayonnement du pouvoir ecclésiastique et politique dans la péninsule ibérique. Ces différentes entités, auxquelles on peut aussi ajouter la chapelle de l'impératrice Isabelle, refondue à sa mort en 1539 au profit du prince Philippe et des infantes Marie et Jeanne, peuvent intervenir ensemble dans le cadre de cérémonies majeures, révélant une porosité qui contribuera longtemps à de grandes confusions chez les historiens et musicologues. L'empereur Charles Quint, en faisant de la musique une expression visible du pouvoir, participe grandement aux mobilités des artistes et, par le biais de sa Capilla Flamenca, à la diffusion de l'art consommé des musiciens franco-flamands. Un phénomène perçu, il y a presque cent cinquante ans, par Edmond Vander Straeten, lorsqu'il déclare, non sans emphase, dans l'introduction du huitième volume de son ouvrage *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle* : « On achèvera de prouver que les Néerlandais n'ont point franchi les Pyrénées pour vulgariser simplement leurs méthodes d'harmonie et de

contrepoint, mais pour initier les Espagnols à la théorie et à la pratique du vrai chant, où l'on verra qu'ils excellaient. »

À la Renaissance, l'*Ars Flamenca* se diffuse par la combinaison de plusieurs facteurs : un mécénat d'une ampleur inédite mené par les dignitaires politiques et ecclésiastiques, notamment dans les territoires méridionaux, ainsi que l'essor du livre imprimé, augmentant considérablement le rayonnement de l'objet musical de l'échelle locale à l'échelle internationale. La mobilité des Franco-Flamands est donc à la fois réelle par les voyages vers l'Italie – mis en lumière récemment par Florence Alazard dans son livre *Art vocal, art de gouverner* –, vers l'Espagne, sous le patronage de Charles Quint, mais également virtuelle via l'édition musicale. L'imprimerie constitue également un accélérateur de particules dans le domaine théorique. Ce corpus, en pleine expansion au XVI^e siècle, illustre parfois le rôle fondamental de ces musiciens venus de France ou des Pays-Bas dans l'évolution des pratiques polyphoniques et révèle, par la même occasion, différentes strates générationnelles. Hermann Finck ou encore Lodovico Guicciardini portent un regard rétrospectif sur l'évolution polyphonique qui embrasse notamment l'intégralité du règne de Charles Quint. Les deux auteurs proposent, en marge d'un hommage à la tradition *flamenca*,

une liste dans laquelle figurent, à la suite du « maître des notes » Josquin Desprès et de son disciple Jean Richafort, certains membres importants de la chapelle impériale : Nicolas Gombert, qui occupera notamment la fonction de maître des enfants de chœur de manière discontinue entre 1522 et 1540 ; Thomas Crecquillon, nommé maître de chapelle de la Capilla Flamenca en 1539 ; Cornelius Canis, tour à tour maître des enfants puis maître de chapelle de la Capilla Flamenca de 1547 à 1555, ou encore Pierre de Manchicourt, lequel aura une grande influence, aux côtés de Nicolas Payen, sur le développement polyphonique en Espagne après la mort de Charles Quint.

Le trépas de l'empereur, dans une relative discrétion, est pourtant accompagné d'une ferveur internationale d'une ampleur considérable dans les mois et les années qui suivent, si l'on en croit certains écrits. Plus de trois mille oraisons funèbres sont célébrées en Europe et dans le Nouveau Monde, auxquelles il faut ajouter celle organisée par Charles Quint de son vivant, de laquelle nous n'avons gardé aucune trace précise. L'absence de document révélant le contenu musical de cet office, célébré à deux reprises, avant et après la mort, laisse place à de nombreuses hypothèses sans garantie aucune d'aboutir à une vérité historique. Francisco Cervantes de Salazar, alors professeur à l'Université de

Mexico, raconte dans l'un de ses écrits qu'une messe funèbre a été célébrée en l'honneur de Charles Quint le 29 novembre 1559. L'office comportait notamment des pièces de Cristobal de Morales et s'est poursuivi le lendemain avec son *Requiem* à cinq voix. Mort à Malaga en 1553, le compositeur espagnol n'a pu écrire cet office des défunts pour l'empereur.

Les trajectoires entre la conception d'une œuvre, sa notation et sa réalisation n'étant pas toujours linéaires, il n'est pas impossible de penser que les offices des défunts conservés dans des sources ultérieures, même distantes de plusieurs années après le décès du monarque, aient pu avoir été conçus en amont du jour J ou alors, de façon plus probable, pour des cérémonies anniversaires posthumes. Parmi ce corpus figure en bonne place le *Requiem* de Pierre de Manchicourt écrit lui aussi à cinq voix et conservé aujourd'hui dans une source unique, le livre de chœur *Montserat* 772 copié autour de 1560, peut-être par le compositeur lui-même.

Oublié par l'historiographie musicale, ce *Requiem* pourrait notamment avoir servi de modèle aux musiciens ayant exercé sous le règne de Philippe II. Le fils de Charles Quint était visiblement attaché au plain-chant, à la solidité des architectures polyphoniques et à la limpidité de la prosodie. L'œuvre de

Pierre de Manchicourt contient l'intégralité du plain-chant de l'office des défunts à la partie de soprano, tandis que les autres voix reflètent différentes strates de paraphrases du grégorien en contrepoint. De l'imitation au contrepoint libre, l'édifice sonore à cinq voix permet d'identifier le rôle structurant du ténor à l'octave du soprano, de l'alto dont les points d'imitation sont parfois à la quarte ou à la quinte de la voix supérieure, du *vagans* tantôt à la sixte du soprano, tantôt plus proche de l'alto, et de la basse, laquelle délaisse souvent les profils mélodiques du plain-chant pour se charger des piliers de la polyphonie. L'élaboration du maître flamand se singularise ici par le mouvement mélodique généré au sein d'un édifice contraint, un tour de force qui peut rappeler celui de Jean Richafort dans son célèbre *Requiem*.

Si le cycle de l'office des morts présente à lui seul différents regards sur le trépas, le deuil est omniprésent dans la littérature musicale à la Renaissance et se décline dans le cadre de l'exégèse religieuse, comme dans le Cantique de Siméon *Nunc dimittis*. La version de Nicolas Payen à quatre voix révèle une forme de sérénité dont le calme est à peine troublé par la doxologie finale. D'autres pièces profanes nourrissent également des liens étroits avec la mort au sens littéral, mais aussi à travers ses figures allégoriques : souffrance amoureuse,

choix cornéliens, morale. Si Nicolas Gombert évoque la mort de manière frontale dans ses chansons *Mort et fortune* et dans sa plainte à cinq parties *O malheureuse journée*, d'autres musiciens, dans la lignée de Josquin Desprès et de sa célèbre chanson *Mille Regrets*, optent pour une ambiguïté qui met sur le même plan mort et deuil amoureux. Cette mise en perspective des deux sujets est particulièrement visible chez Cornelius Canis dans *Si par souffrir* et *Mariez moy mon pere*. Parfois, le thème du désespoir amoureux rejoint celui de l'argent ou des vices. Comme leur maître Josquin Desprès dans *Faulte d'Argent*, Jean Richafort et Thomas Crequillon évoquent des questions morales dans *Cuidez vous que Dieu nous faille* et *Le monde est tel*, et reflètent ainsi une idée bien présente dans la pensée religieuse de la Renaissance, particulièrement dans les offices des défunts. Les hommes auront à répondre de leurs actions le jour du jugement : *Dies irae, dies illa*.

Jérémie Couleau

1 O MALHEUREUSE JOURNÉE

O malheureuse journee,
oh pitoyable desolation,
o cruelle destinee,
o telle separation.
Acheve tost ton enterprinse
de ton envie sur moi prinse,
Mais ce seroit bien grand tort,
puisqu'il faut en souffrir la mort.

O unhappy day,
O pitiable grief,
O cruel destiny,
O such separation.
Swiftly end the course
Of envy that you nurture for me,
But this would create a great wrong,
For its penalty is death.

3 INTROITUS

Requiem eternam dona eis, Domine.
Et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
Et tibi reddetur votum in Jerusalem
Exaudi orationem meam
Ad te omnis caro veniet.

Grant them eternal rest, O Lord,
and may light eternal shine upon them.
A hymn should be raised unto Thee in Sion
and a vow paid to Thee in Jerusalem:
give ear to my prayer,
unto Thee all flesh shall come.

4 KYRIE

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.

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

5 GRADUALE

Si ambulem in medio umbre mortis,
non timebo mala:
quoniam tu mecum es, Domine.
Virga tua et baculus tuus,
ipsa me consolata sunt.

Though I walk through the shadow of death,
I will fear no evil:
for Thou art with me; O Lord
Thy rod and Thy staff
they comfort me.

6 OFFERTORIO

Domine Jesu Christe, Rex glorie,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de manu inferni et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscura tenebrarum loca
Sed signifer sanctus Michael
representet eas in lucem sanctam,

O Lord Jesus Christ, King of glory,
deliver the souls of all who died in faith
from the pains of hell and from the deep pit.
Deliver them from the lion's mouth,
lest the jaws of hell swallow them,
lest they fall into everlasting darkness.
But let Saint Michael, the leader of hosts,
bring them forth into holy light:

Quam olim Abrahe promisisti
et semini eius.
Hostias et preces tibi, Domine, offerimus.
Tu suscipe pro animabus illis
quarum hodie memoriam agimus.
Fac eas, Domine, de morte transire
ad lucem sanctam,
quam olim Abrahe promisisti et semini eius.

7 SANCTUS

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus, Deus sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis
Benedictus qui venit in nomine Domini. Ho-
sanna in excelsis.

8 AGNUS DEI

Agnus Dei, Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis sempiternam.
Agnus Dei, Qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem sempiterna et lorum indulgentie.

9 COMMUNIO

Lux eterna luceat eis Domine,
cum sanctis tuis in eternum, quia pius es.
Requiem eternam dona eis Domine;
Et lux perpetua luceat eis,
cum sanctis tuis in eternum,
quia pius es.

10 LE MONDE EST TEL

Le monde est tel pour le present
Que qui luy veult estre propice,
Laisse vertu, use de vice,
Ou ja n'aura bien aultrement.

Thou didst promise of old to Abraham
and to his seed.
We offer prayers and sacrifice unto Thee, O Lord:
receive them on behalf of those souls
whom we remember this day:
grant them, O Lord, to pass over from death
to holy light:
Thou didst promise of old to Abraham and to his seed.

Holy, holy, holy Lord, God of hosts!
Heaven and earth are full of Thy glory.
Hosanna in the highest!
Blessed is he that cometh in the name of the Lord.
Hosanna in the highest!

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
have mercy upon us.
Lamb of God, who takes away the sins of the world,
have mercy upon us eternally.
Lamb of God, who takes away the sins of the world,
grant us eternal peace and merciful reins.

Let eternal light shine upon them, O Lord:
with Thy saints for ever, for Thou art merciful.
Grant them eternal rest, O Lord,
and may light perpetual shine on them,
in the company of Thy saints for evermore,
for Thou art merciful.

The world is such at this time
That he who wishes that it favour him
Must abandon virtue and use vice,
Or he will have nothing otherwise.

11 MARIEZ MOY MON PERE

Mariez moy mon pere
il est temps ou iamais.
Ou si vous ne le faictes
contrainct ie seray
de vous dire' en deux motz.
Ma volonte feray
et fault que je le face
cela ie vous prometz.

Marry me, Father,
It is now or never.
Should you not wish to
I'll have no choice
But to be blunt:
I will do as I like,
I must do so,
This I promise you.

12 Ayme qui voudra

Ayme qui voudra,
le mieulx qui pourra.
Ce n'est que soucy
car iamais sans cy
Amour ne sera.
Qui plus aymera
plus fort se tiendra
subiect à merci.
Ayme qui voudra
ou dangier fauldra
Cela ou cecy
la chose est ainsi.
Ayme qui voudra.

Let him love, who so wishes
And do the best he can.
It brings naught but trouble,
For love cannot exist
Without it.
He who loves more greatly
Will be even more
Constrained to pity.
Let him love, who so wishes,
If he seeks danger.
Like this or like that,
This is how things are.
Let him love, who so wishes.

14 CUIDEZ VOUS QUE DIEU NOUS FAILLE

Cuidez vous que Dieu nous faille
Pour despendre largement?
Il a plus qu'il ne nous baille
Et nous a mis tout en taille
Iusqu'au iour de iugement.
Compaignons, ne vous en chaille,
Le terme vault bien l'argent.

Do you believe that God would fail us
For spending so lavishly?
His concerns for us are far greater
And he has taken us completely in hand
Until the day of judgement.
Friends, do not fear,
The goal is well worth the cost.

15 SI PAR SOUFFRIR

Si par souffrir plusieurs maulx envieulx,
Vaincre je puis mes plus grans envieulx,
Et que fortune avec ce, soit contente,
En gre prendray le mal qui me tourmente,
Et si vivray en espoir d'avoir mieulx.
ltoos sal ic u vrij eygen.

If by suffering many pains of envy
I can conquer the greatest of my envies,
And, if lucky in this, I might be content,
I would gladly take the pain that torments me
And thus live in the hope of a better fate.

17 MORT ET FORTUNE

Mort et fortune, pourquoi m'avez-vous laisse
Seul en ce monde despourvu de liesse.
Pourquoi si tost hors du monde gette
Celle par qui ie languis en tristesse.
Helas ma mye puis que la mort my presse
Et que ne puis mettre a fin mes douleurs.
Reprens la vie ou mort prendre me laisse.

Death and fortune, why have you left me
Alone in this joyless world.
Why so soon cast out from this world
By she for whom I languish in sorrow.
Alas, my sweet, since death approaches
And can not end my sorrows,
Grant me life, or let death seize me.

18 NUNC DIMITTIS

Nunc dimittis servum tuum, Domine,
secundum verbum tuum in pace.
Quia viderunt oculi mei salutare tuum
Quod parasti ante faciem omnium populorum.
Lumen ad revelationem gentium,
et gloriam plebis tuae Israel.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto,
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in secula seculorum. Amen.

Lord, now lettest thou thy servant depart in peace,
according to thy word.
For mine eyes have seen thy salvation.
Which thou hast prepared, before the face of all people;
to be a light to lighten the Gentiles,
and to be the glory of thy people Israel.
Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost,
as it was in the beginning, is now, and ever shall be,
world without end. Amen.

(Translation: Peter Lockwood,
except for tracks 3–9: requiemsurvey.org,
and 18: The Book of Common Prayer, 1662)

SOURCES

- 1: Le Douziesme Livre contenant trente chansons amoureuses à cinq parties. Tylman Susato, Antwerp, 1550
- 2: El tercero libro del Delphin de musica. Diego Hernández de Cordova, Valladolid, 1538
- 3–9: Liber quatuor missarum musicalium nec non aliquot carminum ecclesiasticorum A Petro de Manchicourt. Montserrat, 1602, MontsM 772
- 10: Le Sixiesme Livre contenant Trente & une Chansons nouvelles à cinq et à six parties. Tylman Susato, Antwerp, 1545
- 11: Le Huitiesme Livre des chansons a quatre parties auquel sont contenues trente et deux chansons convenables Tylman Susato, Antwerp, 1545
- 12: Le Cinquiesme Livre contenant trente & deux chansons à cinq et à six parties. Tylman Susato, Antwerp, 1544
- 13: Des chansons reduits en tabulature de lut à trois et quatre parties, livre deuxieme. Pierre Phalèse, Leuven, 1546
- 14: Vingt et six chansons musicales & nouvelles. Tylman Susato, Antwerp, 1543
- 15: Le Cinquiesme Livre contenant trente & deux chansons à cinq et à six parties. Tylman Susato, Antwerp, 1544
- 16: Dixneufiesme livre contenant xxii chansons, Pierre Attaignant, Paris, 1546
- 17: Le Parangon des chansons, Second livre. Jacques Moderne, Lyon, 1540
- 18: Septimus Tomus (choir book). Heilsbronn, 1545, D-ERu 473/3
- 19: Pratum musicum longe amoenissimum [...] Emanvelem Hadrianvm Antverpiensem. Petrus Phalesius, Antwerp, 1584

AMENU

Recorded 10–12 February 2024 at Augustinus Muziekcentrum, Antwerp, Belgium
Executive production, artistic direction, audio engineering & graphic design: Rainer Arndt

Production: Utopia Ensemble

Cover: Profile portrait of Charles V, Southern Low Countries c.1545 (alabaster,
black marble, gilt wood)

Photos: © Private collection (cover), © Marco Mertens (p. 4)



RAM2401

© 2024 Utopia Ensemble – © 2024 Outhere Music

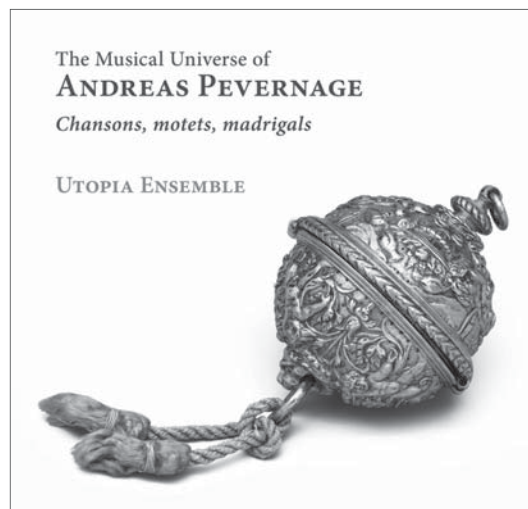
RAMÉE

www.ramee.org

outhere
M U S I C

www.outhere-music.com

PREVIOUSLY RELEASED WITH UTOPIA ENSEMBLE:



**THE MUSICAL UNIVERSE OF
ANDREAS PEVERNAGE**
Chansons, motets, madrigals
RAM2006

SALVE SUSATO
*Music composed or printed
by Tielman Susato*
RAM2205

