

MARBRIANUS DE ORTO

THE SOUND AND THE FURY
paradise regained



the sound and the fury

David Erler · Countertenor

John Potter · Tenor

Klaus Wenk · Tenor

Colin Mason · Bass

Richard Wistreich · Bass

« paradise regained » – polyphonie der renaissance
wird von Muntean/Rosenblum unterstützt

MARBRIANUS DE ORTO

(ca. 1460 – 1529)

MISSA « MI MI »

- [1] Kyrie 3 : 45
- [2] Gloria 7 : 03
- [3] Credo 11 : 24
- [4] Sanctus 8 : 33
- [5] Agnus Dei 6 : 23

MISSA « L'HOMME ARMÉ »

- [6] Kyrie 4 : 41
- [7] Gloria 6 : 44
- [8] Credo 9 : 56
- [9] Sanctus 8 : 06
- [10] Agnus Dei 8 : 38

Über Geburtsort, Jugend und Ausbildung Marbriano de Ortos (ca. 1460-1529) wissen wir nichts, wohl aber, dass er der illegitime Sohn eines Geistlichen war. Vermutlich ist sein Familienname «Dujardin» der Name seiner Mutter und wurde er irgendwo in der Diözese Doornik/Tournai im heutigen Belgien als Choral­sänger ausgebildet. Dass seine Karriere von Anfang an in einem besonderen Verhältnis zu dieser Diözese stand, scheint bestätigt durch eine ihm 1486 vom Papst verliehene Pfründe, welche de Orto ein lebenslängliches Einkommen auf Kosten des Diözese gewährte. Um diese Zeit ist er schon drei Jahre in Rom und Mitglied der päpstlichen Kapelle, einer Gruppe von etwa zwanzig Sängern, die in der gerade fertig gestellten Hauskapelle des Papstes, der Capella Sistina, die unterschiedlichen liturgischen Andachten mit Choralgesang begleitete. Zudem lieferte sie mit ihren privaten Vorführungen von mehrstimmigen Kompositionen einen sehr geschätzten Beitrag, den Glanz des päpstlichen Hofes zu erhöhen. Somit ist Marbriano de Orto ab 1483 bis etwa 1499 Zeitgenosse und Zeuge der im kulturellen Sinne weit gespannten, im Politischen und Moralischen aber desaströsen Aktivitäten dreier Päpste: Sixtus IV., Innocentius VIII. und Alexander VI. Danach kehrt er in seine Heimat zurück, um eine Stelle als Dekan der Sankt Gertrudis Kirche in Nijpels/Nivelle anzutreten.

Dennoch ist mit diesem Wechsel sein Ruf als Musiker in Italien noch lange nicht erloschen, denn 1505 bringt der venezianische Musikdrucker Ottaviano Petrucci einen Band mit fünf seiner polyphonen Messen heraus. Im selben Jahr wird er auch Mitglied der sogenannten Burgundischen Kapelle des Herzogs Philipp der Schöne in Brüssel, wo er bedeutende zeitgenössische Komponisten wie Pierre de la Rue und Alexander Agricola trifft, und vom Herzog letztendlich legitimiert wird. Schon am Ende des Jahres leitet er als premier chapelin die Kapelle, und wenn der Herzog 1506 nach Spanien reist, um dort im Namen seiner Frau Johanna die Erbschaft seiner Schwiegermutter als neuer König von Kastilien anzutreten, fahren auch diese drei Komponisten als Mitglied der Kapelle mit. Aber ein Sturm beschädigt die Flotte und zwingt die ganze Gesellschaft, in England zu landen, damit die notwendigen Reparaturen durchgeführt werden können. Währenddessen besucht man als Gast des englischen Königs Henry VII. Salisbury, Exeter und Windsor Castle. Nach der Ankunft in Spanien und schwierigen Verhandlungen mit seinem Schwiegervater, dem König Fernando von Aragon, über die Wahrnehmung der Rechte seiner Frau als Königin von Kastilien, stirbt Philipp unverhofft am 25. September in Burgos. Weil Johanna geistig unfähig ist, diesen Verlust zu überwinden und den Hofstaat vernünftig zu übernehmen, befindet sich die Gesellschaft bald in Auflösung, wobei mancher sich entschließt, die Rückreise auf eigene Gefahr zu unternehmen.

Nach seiner Rückkehr in Flandern wird de Orto Mitglied der neu formierten Kapelle des jungen Erzherzogs Karl, des späteren Karl V., und teilt bis 1517 die Leitung des Ensembles mit Anthoine de Berghes. Ab 1510 ist er Kanoniker der Kathedrale Unsere liebe Frau in Antwerpen, ab 1513 auch an Sankt Goedele in Brüssel. Anno 1522 besucht er wiederum Spanien, jetzt im Gefolge von Karl V., der dort als neuer König von Aragon die Erbschaft seines Großvaters übernimmt. Marbrianus de Orto stirbt im Februar 1529 in Nijpels und wird in der Sankt Gertrudis Kirche beigesetzt. Bis zur Zertörung der Kirche (1940) war sein Grabstein dort zu sehen.

De Ortos Missa L'homme armé ist eine Cantus firmus-Messe über ein französisches Lied. Die Messe ist uns nur in einer handschriftlichen Kopie aus dem späten 15. Jahrhundert überliefert, die dann irgendwann im 16. Jh. einer Sammlung von späteren Kompositionen für die päpstliche Kapelle hinzugefügt wurde. Dies lässt vermuten, dass auch diese Messe für die Kapelle geschrieben wurde. Somit zeigt sich de Orto als engagierter Teilnehmer eines Repertoires en vogue. Höchstwahrscheinlich war das französische Lied um 1454 zum ersten Mal von Ockeghem als Tenor in einer seiner frühen Messen verwendet worden. Dann aber entwickelt sich innerhalb weniger Dezennien ein künstlicher Wettbewerb unter den Komponisten, inwieweit sich die ursprünglich dorische Melodie dieses Liedes, modal, melodisch und kontrapunktisch verändert, als Ausgangspunkt einer Messkomposition verwenden lässt.

Die Melodie ist ziemlich einfach und passt Note um Note zu den Silben eines Textes aus der letzten Phase des Hundertjährigen Krieges, der anscheinend zum Kampf gegen die Engländer aufruft:

L'Homme, l'homme, l'homme armé
L'Homme armé doibt on doubter!
On a fait par tout crier
Que chacun se viegne armer
D'ung aubregon de fer.
L'Homme, l'homme, l'homme armé
L'Homme armé doibt on doubter!

Den Mann, den Mann, den Mann im Harnisch,
den Mann im Harnisch muss man fürchten!
Und überall es wird verkündet:
Ein jeder Mann soll sich bewaffnen,
und zwar mit einem Panzerhemd.
Den Mann, den Mann, den Mann im Harnisch,
den Mann im Harnisch muss man fürchten!

So, wie der Text, wird auch der erste Teil der Melodie am Ende wiederholt, und so hören wir sie in de Ortos Messe als cantus firmus in kompletter Form im Kyrie, im Gloria und im zweiten Osanna vom Tenor vorgetragen; am Anfang des Credos liegt die Melodie in der Bassusstimme, im abschließenden «Et in Spiritum Sanctum Dominum» im Altus. In den übrigen Sätzen wird die Melodie stückweise bzw unvollständig verarbeitet, wobei manchmal eine Phrase mehrere Male wiederholt wird, besonders in den unterschiedlichen Teilen des Sanctus, und die Wiederholungen dieser Melodieabschnitte auf unterschiedlichen Tonhöhen gesungen werden. Das dreistimmige polyphone Gewebe im Benedictus und in dem zweiten Agnus lässt überwiegend nur Anspielungen an die L'homme armé-Melodie hören. Ähnliches hören wir in den Stimmen, die in den übrigen Teilen der Messe den cantus firmus begleiten. In den meisten Teilen der Messe dominiert jetzt der mixolydische Modus; nur im Credo hören wir die L'homme armé-Melodie teilweise noch in ihrer ursprünglichen dorischen Form, am eindruckvollsten bei den Worten «Et incarnatus est de Spiritu Sancto».

Das Singen dieser Melodie, teilweise in längeren Notenwerten, ist ziemlich kompliziert, da de Orto ihre rhythmische Struktur in den meisten Teilen der Messe nicht gleichschaltet mit der Taktusstruktur der übrigen Stimmen. Deshalb wurde in dieser Aufnahme eine umgeschriebene Fassung des Tenors, verfasst vom englischen Musikologen Nigel Davison, gesungen. In dieser Fassung werden die längeren Notenwerte in kleinere unterteilt, und wird ihre metrische Struktur den übrigen Stimmen angeglichen. Wir kennen mehrere solcher Umschreibungen aus de Ortos Umgebung, was den zusätzlichen Vorteil hat, dass somit auch die cantus firmus-Stimme mehr Text vortragen kann. Trotz all dieser formellen Aspekte aus kompositorischen Traditionen einer früheren Generation wirkt die Messe musikalisch fast wie eine Improvisation auf die L'homme armé-Melodie. Ihre Melodik ist ganz locker und dem polyphonen Gewebe der Stimmen erstaunlich adäquat.

De Ortos Mi mi-Messe, alias Missa Petite camusette, hat eine völlig andere Struktur. All ihre Teile basieren auf gregorianischen Vorlagen: im Gloria, Sanctus und Agnus Dei werden die Melodien der xv. gregorianischen Messe zitiert, im Credo hören wir Credo I. Die Vorlage des ersten Kyrie könnte das Kyrie genitor ingenite aus dem habsburgischen Umfeld gewesen sein. Diese Melodien werden polyphon weiter verarbeitet in einem Satz, der sich nach dem Modus des Chorals richtet: für Kyrie, Gloria und Credo phrygisch mit Finalis auf e, für Sanctus und Agnus Dei dorisch transponiert mit Finalis auf a. Diese Diskrepanz wird in raffinierter Weise

legitimiert mittels eines Motivs von fünf Noten e' a e' f' e' (mi mi mi fa mi), zitiert am Anfang des ersten und zweiten Kyrie und des letzten Agnus Dei. Ohne den ersten Ton wird das Motiv am Anfang des Gloria, und danach in umgekehrter Reihenfolge im Credo vom Bassus gesungen. Als Schlussformel im Bassus hören wir sie unvollständig im Credo bei den Worten «et apostolicam ecclesiam», und vollständig ganz am Schluss des letzten Agnus Dei. Dieses Motiv wurde bestimmt dem Anfang von Johannes Ockeghems Missa Mi mi entnommen, aber ohne daraus die modalen Konsequenzen zu ziehen, die Ockeghems Messe ihren besonderen Reiz verleihen (ORF Edition Alte Musik CD 3130). Somit wird verständlich, dass de Ortos Messe in einer Handschrift aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, und geschrieben im Umkreis der Kapelle von Herzog Philipp, als Officium Mi Mi bezeichnet wurde, und zeigt sich, dass de Orto sich mit dieser Messe einer Tradition anschließt, die uns heute noch fünf solcher Mi Mi Messen hinterlassen hat: von Ockeghem, Pipelare, de Orto und dazu zwei anonyme Kompositionen, wovon eine möglicherweise von Pierre de la Rue stammt. Keine dieser Messen enthält die Melodie des damals bekannten Liedes Petite camusette, welche mit den oben genannten fünf Noten anfängt. Weil de Ortos Messe nur in Petruccis Sammlung als Missa Petite camusette aufgelistet wurde, scheint es angebracht zu vermuten, dass wir hier einer kleinen editorischen Ergänzung begegnen. Dennoch hat diese Missa Mi Mi in ihrem manchmal prägnanten Vortrag des Textes etwas Liedhaftes; somit präsentiert sie sich sehr deutlich als Sprache einer neuen Generation.

Jaap van Benthem

We know nothing of the origins, youth and education of Marbriano de Orto (c. 1460-1529) other than that he was the illegitimate son of a priest. His surname is probably that of his mother, Dujardin, and he was trained as a chorister somewhere in the diocese of Doornik/Tournai, in present-day Belgium. The fact that the Pope granted de Orto a benefice in 1486 which secured him a lifelong income from the diocese seems to confirm his close relationship to it from the outset of his career.

But by then he had already been in Rome for three years and a member of the papal chapel choir, a group of around twenty singers providing choral music for the various liturgical offices in the Capella Sistina, the Pope's recently-completed private chapel. They also made a highly esteemed contribution to the splendour of the papal court with their private performances of polyphonic compositions. So from 1483 to around 1499 Marbriano de Orto was witness to the wide variety of cultural activities and equally varied but disastrous political and moral machinations of three popes: Sixtus IV, Innocent VIII and Alexander VI. He returned home thereafter to take up the position of Dean of St. Gertrude's Collegiate Church in Nijpels/Nivelle.

Yet this change by no means extinguished his musical reputation in Italy, for in 1505 the Venetian music printer Ottaviano Petrucci published a volume of five of his polyphonic masses. In the same year he became a member of the so-called Burgundian Chapel of Duke Philip the Fair in Brussels, where he met important contemporary composers such as Pierre de la Rue and Alexander Agricola, and was legitimised at last by the duke. By the end of the year he was already directing the choir as premier chapelin and, when the duke travelled to Spain in 1506 in order to claim the sovereignty of Castile in his wife Joanna's name (inherited on his mother-in-law's death), these three composers accompanied him as members of the choir. However, a storm so damaged the fleet that the entire company was obliged to land in England in order to enable the necessary repairs to be carried out. As guests of the English King Henry VII they visited Salisbury, Exeter and Windsor Castle. Following his arrival in Spain and difficult negotiations with his father-in-law King Ferdinand of Aragon over the exercising of his wife's rights as Queen of Castile, Philip died unexpectedly on 25th September in Burgos. Since Joanna was mentally incapable of getting over her loss and assuming the royal household, the company was soon disbanded, with some members undertaking the return journey at their own risk.

On his return to Flanders, de Orto joined the newly-established chapel of the young Archduke Charles, later Charles V, and shared direction of the ensemble with Anthoine de Berghes until 1517. He was a canon of the Cathedral of Our Lady in Antwerp from 1510 and also of St. Gudula in Brussels from 1513. He visited Spain again in 1522 in the retinue of Charles V who was there to take up his grandfather's inheritance as the new King of Aragon. Marbrianus de Orto died in February 1529 in Nijpels and was buried in St. Gertrude's Church. His tombstone could be found there until the church's destruction in 1940.

De Orto's *L'homme armé* mass is a *cantus firmus* mass based on a French song. It survives only in a manuscript copy dating from the 15th century which was added to a collection of later compositions for the papal chapel at some time during the 16th century. This suggests that the mass was also written for the chapel, and shows de Orto as an active proponent of a fashionable repertoire. The French song was most probably employed for the first time by Ockeghem in 1454 as the tenor in one of his early masses. Within the space of only a few decades an artistic competition developed amongst composers as to the extent to which the original Doric melody of this French song could be used, with modal, melodic and contrapunctal modification, as the starting point for a mass composition.

The melody is quite straightforward and fits note for note the syllables of a text dating from the last phase of the Hundred Years War, which seems to be a rallying call to fight against the English:

L'Homme, l'homme, l'homme armé	The man, the man in armour;
L'Homme armé doit on doubter!	Th'armoured man is to be feared!
On a fait par tout crier	Loud it shall be cried abroad,
Que chacun se viegne armer	That every man his armour wear;
D'ung aubregon de fer.	And gird his loins with steel.
L'Homme, l'homme, l'homme armé	The man, the man in armour;
L'Homme armé doit on doubter!	Th'armoured man is to be feared!

As in the text, the first part of the melody is likewise repeated at the end and we hear it in its complete form

in de Orto's mass as a cantus firmus in the tenor of the Kyrie, Gloria and second Osanna: the melody is found in the bass at the opening of the Credo and in the alto in the closing «Et in Spiritum Sanctum Dominum». In the other movements, the melody is employed piecemeal or incompletely, with a phrase sometimes repeated several times, particularly in the various parts of the Sanctus, and the repetitions of these broken melodic sections sung at different pitches. The L'homme armé melody is mostly only hinted at in the three-part polyphonic texture of the Benedictus and second Agnus, and we hear similar allusions in the voices accompanying the cantus firmus in the remaining parts of the mass. The Mixolydian mode dominates most of the mass sections; only in the Credo do we hear the melody partly in its original Dorian form, most strikingly at the words «Et incarnatus est de Spiritu Sancto».

The L'homme armé melody is quite complicated to sing, at times in long note values, since in most parts of the mass de Orto does not line up its rhythmic structure with the structural tactus of the other voices. Hence a version of the tenor rewritten by the English musicologist Nigel Davison is used in this recording, in which the longer note values are divided into smaller ones and their metrical structure aligned with the other voices. We know of several such rewritings from de Orto's milieu, having the added advantage that the cantus firmus voice can thus carry more text. Despite all these formal aspects belonging to a compositional tradition of the previous generation, the mass sounds almost like an improvisation upon the L'homme armé melody. The melodic treatment is very loose and the polyphonic vocal texture strikingly apposite.

De Orto's Mi-Mi mass, otherwise known as the Missa Petite camusette, has a completely different structure. All its sections are based on Gregorian sources: melodies from the Gregorian XV mass are cited in the Gloria, Sanctus and Agnus Dei, and Credo I can be heard in the Credo. The source for the opening Kyrie could be the Kyrie genitor ingenite from the Habsburg environment. These melodies are treated polyphonically within a movement, each of which is centred on the mode of the chant: Phrygian with E final for the Kyrie, Gloria and Credo, Dorian transposed with A final for the Sanctus and Agnus Dei. This discrepancy is cleverly legitimised using a five-note motif e' a e' f' e' (mi mi mi fa mi) cited at the opening of the first and second Kyrie and the final Agnus Dei. This motif appears without the first note at the beginning of the Gloria and then in retrograde in the Credo sung by the bass voice. We hear an incomplete version in the bass of the

Credo as a closing formula at the words «et apostolicam ecclesiam» and a complete version right at the end of the Agnus Dei. This motif was almost certainly taken from the opening of Johannes Ockeghem's Mi-Mi mass but without drawing the modal consequences which lend Ockeghem's mass its particular attraction (ORF Edition Alte Musik CD 3130). So it stands to reason that de Orto's mass, written within the milieu of Duke Philip's chapel and surviving in a manuscript dating from the beginning of the 16th century, should be designated Officium Mi-Mi, and shows that de Orto follows a tradition with this work that has left us with five Mi-Mi masses today: by Ockeghem, Pipelare, de Orto and two anonymous composers, one of whom may be Pierre de la Rue. None of these masses contain the melody of the then-popular song *Petite camusette*, which begins with the five notes quoted above. Since de Orto's mass is only listed as *Missa Petite camusette* in Petrucci's collection, we may well assume that this is a small editorial annotation. Nevertheless, this Mi-Mi mass has something songlike in its sometimes concise setting of the text, thus clearly establishing it as the language of a new generation.

Jaap van Benthem
Translation : Roderick Shaw



the sound and the fury

Colophon I

FB 6001222

© 2014 fra bernardo

® 2014 fra bernardo

www.frabernardo.com

office@frabernardo.com

recording :

CHURCH OF THE KARTAUSE MAUERBACH · october 2010

MICROPHONES NEUMANN KMI83, KMI84, U87

editorial assistant :

BERNHARD DROBIG

special thanks to

ASTRID HUBER (BDA Kartause Mauerbach · www.bda.at)

cover :

MUNTEAN/ROSENBLUM (JENS PREUSSE)

producer and owner of the work reproduced, recording,

layout & artwork :

FRA BERNARDO

ALL RIGHTS RESERVED