

**MANUEL CARDOSO
REQUIEM**

THE TALLIS SCHOLARS
Directed by Peter Phillips



Contents

Music note	<i>page 3</i>
Sung texts and translation	<i>page 14</i>
Notice en français	<i>page 6</i>
Textes chantés et traduction	<i>page 14</i>
Kommentar auf Deutsch	<i>Seite 10</i>
Gesangstexte und Übersetzung	<i>Seite 14</i>

*For information on concerts and other recordings by
The Tallis Scholars please visit the Gimell website at
www.gimell.com*

THE PORTUGUESE SCHOOL of Renaissance composers is only just beginning to be explored. It came to maturity relatively slowly, and when it finally did, in the first half of the seventeenth century, much of the rest of Europe had moved on to a new musical world. Only countries on the edge of the continent – especially England, Poland and Portugal – continued as late as 1650 to give employment to composers who found creative possibilities in unaccompanied choral music. Even so, very few of these composers remained completely untouched by the experiments of Monteverdi and the new Italian Baroque school, so that their music became a fascinating hybrid, looking forward and back, often unexpectedly introducing twists and turns to what otherwise might be taken for pure ‘Palestrina’. Late Renaissance English composers are famous for this: it is time that their contemporaries in Portugal earned the same credit. Of the four leading names – Estêvão de Brito (c.1575–1641), Filipe de Magalhães (c.1571–1652), Duarte Lôbo (1565–1646) and Frei Manuel Cardoso (c.1566–1650), it was Cardoso who mixed old and new most successfully, producing his own highly characteristic style.

Cardoso spent his life as a member of the Carmelite order attached to the wealthy Convento do Carmo at Lisbon. Before taking his vows in 1589, he had been trained as a choirboy at Évora Cathedral. Between 1618 and 1625 he was employed by the Duke of Barcelos, who later became King John IV, a most useful patron since he was himself a keen musician and a competent composer. Cardoso’s surviving works are printed in five collections, two of which were paid for by King John. Of these five the first and last (1613 and 1648) are general collections of motets and Magnificats, while the other three (1625, 1636 and 1636) are books of Masses. All the parody Masses in the 1625 book are based on motets by Palestrina, which explains how Cardoso came to have such a secure grasp of the essentials of Renaissance style. The parody Masses of the second book (1636) are all on motets by the future John IV and in his third book of Masses (also 1636) Cardoso printed a set of six (two each for four, five and six voices) on a single motet by Philip IV of Spain. Although Cardoso was the most widely published Portuguese composer of his time, his reputation would have been more internationally established if the Antwerp publishing house of Plantin had accepted an

offer which Cardoso made them in 1611 to publish his works. In the end Plantin proved to be too expensive for this relatively provincial composer.

We cannot know the extent to which Cardoso experimented with the more obvious kinds of Baroque style, since all his polychoral music was destroyed in the Lisbon earthquake of 1755. The five publications referred to above are exclusively in Renaissance style, except to say that there is no other Renaissance idiom quite like it. This is evident from the very first few bars of the six-part Requiem recorded here: the augmented interval between the opening tenor A flat and the second soprano E natural instantly strikes the ear, suggesting Baroque harmony of course, yet the polyphony continues untroubled, with old-fashioned imitation surrounding and concealing the chant (normally in the first soprano part) essentially as Josquin would have done it a hundred years earlier. These augmented intervals, along with false relations and certain chromatic inflections at cadences, were permanent features of Cardoso's idiom; his handling of purely Renaissance techniques was more varied. In the Requiem he adopted a method closely reminiscent of Victoria's six-part

Requiem¹, which Cardoso must surely have known. As with Victoria, the chant is placed in one of the two soprano parts, not in the more normal tenor, and the surrounding polyphony is made to move in the same timeless state, in long melodic lines undisturbed by cadences. This timelessness is actually achieved by the slow harmonic turnover which proceeds from distributing the chant in semibreves (in modern transcription) and the basic pulse of the counterpoint in minims. Only in the 'Domine, Iesu Christe' are these note-lengths halved (minim chant with crotchet movement around it), which allows greater agitation for such words as 'Libera eas de ore leonis'.

The Requiem is scored for SSAATB; the closing 'Libera me' is for four voices only (SATB), though the style of the earlier movements has been perfectly maintained in it. Cardoso's idiom is just eccentric enough to make the harmony (as transmitted by the source) at the words 'Dum veneris' intentional. The possibility that it is nonetheless a printer's error remains; but we decided to believe it, even though the result is far from text-book Palestrina. The Requiem was published in the 1625 book of Masses, but it is not known for whose obsequies it was written.

Each of the motets recorded here is a masterpiece, but in a different way from the Requiem. With the exception of *Mulier quae erat*, they all start with the same monumental procedure which would sound pedantic, the kind of technique one might expect from a conscientious and very late exponent of an old art, if Cardoso had not turned it to such impressive effect: a point is worked at the same time as its inversion, and these are immediately joined by what would later be called a regular countersubject. The working-out of these three strands may last twenty bars, after which the remainder of the text is set in a much more informal way, even allowing some word-painting (for example, the unforgettable flying motif at the end of *Sitivit anima mea*). In fact, on very close examination, it will be found that even in the Requiem Cardoso regularly employed the principle of a point and its inversion at the outset of a movement. This is necessarily on a restricted scale because of the presence of chant, but it is quite different from Victoria's more straightforward choral idiom. At all times, whether formal or informal, Cardoso showed the most beguiling fluency in his part-writing and complete ease with word setting.

Mulier quae erat begins in a different way: the listener is left in real confusion

about the tonality of the music, until in bar six it is resolved with the Baroque chromaticisms of what we know as the 'melodic' minor scale. The same musical procedure can be heard in the Magnificat (*Secundi toni* 5vv), beginning at the verse 'Esurientes' (Index 2). Cardoso followed this with his most protracted working of augmented chord harmony, which, in conjunction with the uncertain tonality, provides one of the most colourful passages on the whole recording. In this setting Cardoso gave the Magnificat formula, surely a little tired by 1613 when this one was printed, a refreshing overhaul, for instance increasing the number of voice-parts in the final polyphonic passage from the initial five (SSATB) to six by doubling the alto part. *Mulier quae erat* and *Nos autem gloriari* (both scored SAATB) were published in Cardoso's last, miscellaneous collection of 1648. *Non mortui* and *Sitivit anima mea* (both scored SSATTB), however, appeared in the same publication as the Requiem (1625) and therefore, since that book only contains Mass-settings, were obviously viewed as an integral part of the music for the funeral rite.

© 1990 Peter Phillips

¹ Recorded on CDGIM 012

L'ÉCOLE portugaise des compositeurs de la Renaissance, dont l'exploration commence à peine, ne parvint à maturité qu'assez lentement, pendant la première moitié du XVII^e siècle, époque à laquelle la plupart des autres pays européens s'étaient déjà tournés vers un autre univers musical. Seuls les pays limitrophes – notamment l'Angleterre, la Pologne et le Portugal – continuèrent jusqu'en 1650 de faire appel à des compositeurs auxquels la musique chorale sans accompagnement offrait des possibilités de création. Cependant, rares furent ceux que laissèrent totalement insensibles les expériences de Monteverdi et de la nouvelle école baroque italienne, si bien que leur musique devint une sorte d'hybride fascinant, tourné à la fois vers l'avenir et le passé, et donnant souvent un tour inattendu à ce qui aurait pu autrement passer pour du pur 'Palestrina'. Ceci est caractéristique des compositeurs anglais de la Renaissance tardive et il serait temps que l'on reconnaisse à leurs contemporains portugais le même talent dans ce domaine. Des quatre compositeurs les plus importants – Estêvão de Brito (v.1575–1641), Filipe de Magalhães (v.1571–1652), Duarte Lôbo (1565–1646) et Frei Manuel Cardoso (v.1566–1650) –,

ce fut Cardoso qui réussit l'alliance la plus heureuse entre l'ancien et le nouveau, dans un style très personnel et plein de caractère.

Cardoso fut toute sa vie membre de l'ordre carmélite attaché au riche Convento do Carmo de Lisbonne. Avant de prononcer ses vœux en 1589, il avait reçu une formation de choriste à la cathédrale d'Évora. De 1618 à 1625, il fut au service du duc de Barcelos – le futur roi Jean IV – qui s'avéra un protecteur des plus utiles car lui-même musicien enthousiaste et compositeur compétent. Les oeuvres de Cardoso qui nous restent sont réunies en cinq recueils, dont deux furent financés par le roi Jean. Parmi ces cinq recueils, les premier et dernier (1613 et 1648) sont des recueils généraux de motets et de magnificat alors que les trois autres (1625, 1636 et 1636) rassemblent des livres de messes. Toutes les messes-parodies qui figurent dans le recueil de 1625 sont fondées sur des motets palestriniens, ce qui explique comment Cardoso acquit une si grande maîtrise des principes essentiels du style de la Renaissance. Les messes-parodies du deuxième livre (1636) reposent toutes sur des motets composés par le futur Jean IV, et dans son troisième recueil de messes (1636 également), Cardoso inclut un ensemble de six messes (deux à quatre

voix, deux à cinq voix et deux à six voix) fondées sur un seul motet de Philippe IV d'Espagne. Cardoso fut le compositeur portugais le plus largement publié de son temps, mais sa réputation aurait atteint des dimensions véritablement internationales si la maison d'édition anversoise Plantin avait accepté de publier ses oeuvres, comme il le lui avait proposé en 1611. Mais Plantin s'avéra trop cher pour ce compositeur relativement provincial.

Nous ne pouvons savoir jusqu'où Cardoso poussa ses expériences sur les genres plus évidents du style baroque puisque toute sa musique polychorale fut détruite lors du tremblement de terre de Lisbonne (1755). Les cinq publications mentionnées précédemment sont exclusivement dans le style Renaissance – même s'il faut bien dire qu'il n'existe aucune autre expression de la Renaissance qui lui soit comparable. Ce qui ressort d'emblée, dès les toute premières mesures du Requiem à six voix enregistré ici: l'oreille est immédiatement frappée par l'intervalle augmenté entre le la bémol du premier ténor et le mi naturel de la seconde soprano, qui suggère naturellement l'harmonie baroque, alors que la polyphonie poursuit librement son cours, avec une imitation à l'ancienne qui entoure

et cache le plain-chant (confié normalement à la première soprano), pratiquement à la manière de Josquin des Prés, un siècle auparavant. Ces intervalles augmentés, ainsi que des fausses relations et certaines inflexions chromatiques sur les cadences, se retrouvent constamment dans le style de Cardoso – son traitement des techniques purement renaissantes était davantage varié. Dans le Requiem, il adopta une méthode qui rappelle beaucoup celle du Requiem¹ à six voix de Victoria, qu'il connaissait très certainement. Comme chez Victoria, le plain-chant est confié non à l'habituel ténor mais à l'une des deux voix de soprano, et la polyphonie environnante évolue dans la même atmosphère intemporelle, en de longues lignes mélodiques qu'aucune cadence ne vient troubler. Cette impression d'intemporalité est en fait due au lent mouvement harmonique qui naît de la répartition du plain-chant en rondes (selon la transcription moderne) et du rythme de base du contrepoint en blanches. C'est seulement dans le «Domine, Iesu Christe» que ces longueurs de notes sont diminuées de moitié (le plain-chant en blanches avec un mouvement de noires tout autour), ce qui permet un plus grand émoi sur des mots comme «Libera eas de ore leonis».

Le Requiem est écrit pour SSAATB; le «Libera me» final s'adresse à quatre voix seulement (SATB), bien que le style des mouvements précédents y soit encore totalement présent. Le style de Cardoso est suffisamment excentrique pour que l'harmonie sur les mots «Dum veneris», telle qu'on la trouve dans le recueil, soit délibérée. L'imprimeur a pu se tromper, mais nous avons décidé de croire à une intention de Cardoso, même si le résultat n'a rien d'un Palestrina classique. Le Requiem fut publié dans le recueil de messes de 1625, mais on ignore pour quelles obsèques il fut écrit.

Tous les motets enregistrés ici sont des chefs-d'oeuvre, mais pour d'autres raisons que le Requiem. Ils commencent tous, sauf *Mulier quae erat*, de la même manière grandiose qui pourrait passer pour de la pédanterie – le genre de technique que l'on attendrait du représentant ultime et consciencieux d'un art ancien – si Cardoso n'en avait tiré des effets aussi impressionnants: il travaille à la fois un point et son renversement, tous deux immédiatement reliés par ce que l'on appellera plus tard un contre-sujet régulier. Le travail sur ces trois éléments peut s'étendre sur vingt mesures, après quoi la suite du texte est traitée de manière

beaucoup plus informelle, ce qui permet même un certain figuralisme (par exemple, le motif inoubliable et fugitif à la fin de *Sitivit anima mea*). En fait, un examen très attentif montre que, même dans le Requiem, Cardoso a eu régulièrement recours au principe du point et de son renversement en début de mouvement. La présence du plain-chant y met nécessairement des limites, mais c'est bien différent de l'expression chorale plus directe de Victoria. Que ce soit de manière formelle ou informelle, Cardoso a toujours fait preuve d'un naturel déconcertant dans le mouvement des voix et d'une aisance totale dans la mise en musique des mots.

Mulier quae erat commence de façon différente: l'auditeur reste totalement indécis quant à la tonalité de la musique jusqu'à la sixième mesure, où la réponse est apportée par les chromatismes baroques de ce que nous connaissons comme la gamme mineure «mélodique». On retrouve le même procédé musical dans le Magnificat (*Secundi toni* à 5 voix), commençant sur le verset «Esurientes» (Index 2). Cardoso le poursuit par son travail le plus long sur l'harmonie d'accords augmentés qui, associé à la tonalité incertaine, offre l'un des passages les plus colorés de tout l'enregistrement. Dans cette composition,

Cardoso a donné au Magnificat, forme quelque peu rebattue sans doute en 1613 (date à laquelle celui-ci fut publié), un nouveau souffle, en faisant passer par exemple le nombre de voix de cinq au départ (SSATB) à six dans le passage polyphonique final en doublant l'alto. *Mulier quae erat* et *Nos autem gloriari* (écrits pour SAATB) furent publiés dans le dernier recueil disparate de Cardoso (1648). *Non mortui* et *Sitivit anima mea* (écrits pour SSATTB) furent cependant publiés avec le

Requiem (1625) et, dans la mesure où ce recueil ne contient que des messes, furent à l'évidence conçus comme partie intégrante de la musique pour le rite funèbre.

© 1990 Peter Phillips
Traduction de Meena Wallaby

¹ Enregistré sur Gimell CDGIM 012

DIE SCHULE der portugiesischen Komponisten der Renaissance wird erst jetzt richtig entdeckt. Sie reifte relativ langsam heran, und als sie schließlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu voller Blüte gelangte, hatte man sich im übrigen Europa schon einer neuen musikalischen Welt zugewandt. Nur Länder am Rande des Kontinents – allen voran England, Polen und Portugal – beschäftigten um 1650 noch Komponisten, die schöpferische Möglichkeiten in der unbegleiteten Chormusik fanden. Und selbst unter ihnen gab es nur wenige, die von den Experimenten Monteverdis und der neuen Schule des italienischen Barock völlig unberührt blieben, so daß ihre Musik ein faszinierender Zwitter wurde: Gleichzeitig nach vorne und nach rückwärts blickend, und oft mit unerwarteten Wendungen in einem Kontext, den man für reinen „Palestrina“ halten könnte. Die späten Komponisten der englischen Renaissance sind dafür berühmt, und es ist an der Zeit, daß ihren Zeitgenossen in Portugal ähnliche Ehre zuteil wird. Von den vier führenden Musikern – Estêvão de Brito (um 1575–1641), Filipe de Magalhães (um 1571–1652), Duarte Lôbo (1565–1646) und Frei Manuel Cardoso (um 1566–1650) – hat

Cardoso am erfolgreichsten Altes und Neues miteinander verwoben und so einen höchst charaktervollen persönlichen Stil entwickelt.

Sein Leben lang war Cardoso Mitglied des Karmeliterordens, dem wohlhabenden Convento do Carmo in Lissabon verbunden. Vor seiner Weihe im Jahre 1589 war er als Chorknabe an der Kathedrale von Évora ausgebildet worden. Zwischen 1618 und 1625 stand er im Dienst des Herzogs von Barcelos, der später zum König Johann IV. gekrönt wurde – ein überaus nützlicher Mäzen, der selbst Musiker und Komponist war. Cardosos überlieferte Werke erschienen in fünf Sammlungen, von denen König Johann zwei bezahlte. Zwei der fünf Sammlungen, die erste und fünfte (1613 und 1648), bestehen aus Motetten und Magnifikats, während die anderen drei (1625, 1636 und 1636) Messen enthalten. Alle Parodiemessen des Buches aus dem Jahre 1625 gehen auf Motetten von Palestrina zurück; so erklärt sich Cardosos sichere Beherrschung der Grundlagen des Renaissancestils. Die Parodiemessen des zweiten Buches (1636) basieren auf Motetten des späteren Königs Johann IV., und in seinem dritten Buch mit Messen (ebenfalls 1636) druckte Cardoso eine Reihe von sechs Messen (jeweils zwei für

vier, fünf und sechs Stimmen), basierend auf einer Motette des spanischen Königs Philipp IV. Cardoso war der am meisten veröffentlichte portugiesische Komponist seiner Zeit, und sein Ruf wäre auch im Ausland gesichert gewesen, hätte der Verlag Plantin in Antwerpen ein Angebot Cardosos aus dem Jahre 1611 angenommen, seine Werke herauszubringen. Leider erwies sich Plantin für den relativ provinziellen Komponisten als zu teuer.

Wie weit Cardoso mit den offenkundigeren Spielarten des Barockstils experimentierte, läßt sich nicht mehr feststellen, da seine sämtlichen mehrhörigen Werke im Lissaboner Erdbeben von 1755 vernichtet wurden. Die oben erwähnten fünf Publikationen stehen ausschließlich im Renaissancestil – allerdings muß man hinzufügen, daß es in der Renaissance kein anderes Idiom wie das seine gibt. Das wird schon an den ersten Takten des hier vorliegenden sechsstimmigen Requiems deutlich: das übermäßige Intervall zwischen dem einleitenden *as* des Tenors und dem *e* ohne Vorzeichen des zweiten Soprans fällt dem Ohr sofort auf und erinnert natürlich an barocke Harmonik, doch setzt sich die Polyphonie ungetrübt fort, wobei der

cantus firmus (in der Regel im ersten Sopran) von altmodischer Imitation umgeben und verdeckt wird – im Grunde wäre Josquin des Prés hundert Jahre zuvor ebenso verfahren. Diese übermäßigen Intervalle gehören ebenso wie Querstände und bestimmte chromatische Modulationen bei Kadenzzen zu Cardosos festem Repertoire. Seine Behandlung der reinen Techniken der Renaissance ist abwechslungsreicher. Im Requiem bediente er sich einer Methode, die an Victorias eigenes sechsstimmiges Requiem¹ erinnert, das Cardoso sicher gekannt hat. Wie bei Victoria ist der *cantus firmus* in einer der beiden Sopranstimmen enthalten, nicht wie sonst üblich in der Tenorstimme, und die umgreifende Polyphonie bewegt sich in derselben zeitlosen Weise, in langen melodischen Linien, die nicht von Kadenzzen unterbrochen sind. Diese Zeitlosigkeit erreicht der Komponist durch die langsame harmonische Entwicklung: der Choral in ganzen Noten (in moderner Transkription) und der darunterliegende Kontrapunkt in Halbnoten. Lediglich im „Domine, Iesu Christi“ werden diese Notenlängen halbiert (der *cantus firmus* in Halbnoten, darum herum Viertel), was für Textstellen wie „Libera eas de ore leonis“ größere Gemütsbewegung erlaubt.

Das Requiem ist für SSAATB gesetzt, das abschließende „Libera me“ allerdings nur für vier Stimmen (SATB); trotzdem aber ist der Stil der vorangehenden Sätze vollkommen erhalten. Cardosos Schreibweise ist exzentrisch genug, um hinter dem Klang der Worte „Dum veneris“ Absicht zu vermuten. Doch der Verdacht bleibt, daß es sich um einen Fehler des Druckers handeln könnte. Wir unterstellten Absicht, obwohl das Ergebnis alles andere als reiner Palestrina ist. Das Requiem wurde im Messenbuch von 1625 veröffentlicht, doch wir wissen nicht, für wessen Exequien es bestimmt war.

Die hier vorgelegten Motetten sind alle Meisterwerke, doch auf andere Weise als das Requiem. Alle, mit Ausnahme von *Mulier quae erat*, beginnen mit derselben Monumentalität; sie würde pedantisch klingen, wie die Technik eines gewissenhaften und späten Exponenten einer veralteten Kunst, hätte Cardoso sie nicht so effektiv angewandt: ein Punctus erklingt gleichzeitig mit seiner Umkehrung, und beiden gesellt sich unmittelbar etwas hinzu, was man später als beibehaltenen Gegensatz bezeichnete. Die Ausarbeitung dieser drei musikalischen Linien kann zwanzig Takte lang dauern, der Rest des Textes ist dann weniger formell gesetzt,

sogar Tonmalerei kommt vor (z.B. das unvergeßliche Flugmotiv am Ende des *Sitivit anima mea*). Nach genauerer Untersuchung stellt man fest, daß Cardoso sogar im Requiem regelmäßig am Anfang des Satzes das Prinzip von Punctus und Umkehrung anwendet; dort natürlich in begrenztem Umfang wegen des Vorhandenseins eines *cantus firmus*, doch es unterscheidet sich stark von Victorias einfacherem Idiom. Immer, ob formell oder informell, ist Cardosos polyphone Stimmführung von ungemein anziehender Flüssigkeit, und die Textunterlegung handhabt er mit großer Leichtigkeit.

Anders beginnt *Mulier quae erat*: Der Hörer wird über die Tonart der Musik im Unklaren gelassen, bis diese sich im sechsten Takt mit der barocken Chromatik offenbart, die wir heute als „melodisches“ Moll bezeichnen würden. Dasselbe musikalische Vorgehen hört man im Magnificat (*Secundi toni* zu fünf Stimmen), beginnend mit dem Vers „Esurientes“ (Index 2). Cardoso läßt dem seine ausgedehnteste harmonische Verarbeitung übermäßiger Akkorde folgen, was zusammen mit der unsicheren Tonalität eine der farbigsten Passagen der gesamten Einspielung ergibt. Cardoso gibt in dieser Vertonung der Magnifikat-Formel, die man

1613, dem Jahr der Veröffentlichung, durchaus als schon etwas überholt bezeichnen kann, einen erfrischend neuen Impuls, indem er z.B. in der letzten polyphonen Passage die Zahl der Stimmen von zunächst fünf (SSATB) durch Verdopplung der Altpartie auf sechs erhöht. *Mulier quae erat* und *Nos autem gloriari* (beide für SAATB gesetzt) wurden in Cardosos letzter gemischter Sammlung von 1648 veröffentlicht. *Non mortui* und *Sitivit anima mea* (beide für SSATTB gesetzt) erschienen dagegen gemeinsam mit dem

Requiem (1625) und wurden daher, da dieses Buch nur Messenvertonungen enthält, offensichtlich als integraler Bestandteil der Musik für den Bestattungsritus angesehen.

© 1990 Peter Phillips

¹ Aufgenommen auf Gimell CDGIM 012

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum
in Ierusalem:
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.

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

In memoria aeterna,
erit iustus:
ab auditione mala non timebit.

Domine, Iesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium
defunctorum de poenis inferni,
et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum:
sed signifer
sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam:
quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.

Grant them eternal rest, O Lord,
and let light perpetual shine upon them.
A hymn, O God, becometh Thee in Sion,
and a vow shall be paid to Thee
in Jerusalem:
give ear to my supplication, O Lord,
unto Thee shall all flesh come at last.
Grant them eternal rest, O Lord,
and let light perpetual shine upon them.

Lord, have mercy upon us.
Christ, have mercy upon us
Lord, have mercy upon us.

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

The just man
shall remain in memory everlasting:
of ill report he shall not be afraid.

Lord Jesus Christ, King of glory,
deliver the souls of all who died
in the faith of Jesus Christ 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 Thy holy light:
as Thou didst promise of old to Abraham
and to his seed.

Accorde-leur le repos éternel, ô Seigneur,
et fais briller sur eux la lumière perpétuelle.
Un hymne digne de Toi, ô Dieu, est chanté
à Sion, et il te sera prêté serment
à Jérusalem:
daigne entendre ma supplique, ô Seigneur,
vers Toi retournera toute chair.
Accorde-leur le repos éternel, ô Seigneur,
et fais briller sur eux la lumière perpétuelle.

Seigneur, prends pitié de nous.
Christ, prends pitié de nous.
Seigneur, prends pitié de nous.

Accorde-leur le repos éternel, ô Seigneur,
et fais briller sur eux la lumière perpétuelle.

Le juste restera
à jamais dans les mémoires:
et il ne craindra pas la renommée mauvaise.

Seigneur Jésus Christ, Roi de gloire,
délivre l'âme de ceux qui sont morts
dans la foi de Jésus Christ des tourments
de l'enfer et de son abîme.
Délivre-les de la gueule du lion, afin que les
mâchoires de l'enfer ne se referment sur eux et
qu'ils ne tombent dans les ténèbres éternelles:
mais que Saint Michel,
qui conduit les armées célestes,
les mène à Ta Sainte lumière:
ainsi que Tu en fis jadis
la promesse à Abraham et à ses fils.

Gewähre ihnen die ewige Ruhe, O Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Eine Hymne, O Herr, gebührt Dir in Sion,
und ein Gelübde soll Dir abgelegt werden
in Jerusalem:
Erhöre mein Flehen, O Herr, zu Dir kehrt
alles Fleisch zurück am Ende der Zeiten.
Gewähre ihnen die ewige Ruhe, O Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Herr, erbarme Dich unser.
Christe, erbarme Dich unser.
Herr, erbarme Dich unser.

Gewähre ihnen die ewige Ruhe, O Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Des Gerechten
soll gedacht werden auf ewig:
Und Verleumdung soll ihm nichts anhaben.

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
errette die Seelen aller, die im Glauben an
Jesus Christus starben, vor den Qualen
der Hölle und dem großen Abgrund.
Errette sie aus des Löwen Rachen, damit sie
der Rachen der Hölle nicht verschlinge, damit
sie nicht in die ewige Dunkelheit fallen:
Sondern lasse den Heiligen Michael,
den Führer der himmlischen Heerscharen,
sie in Dein heiliges Licht führen:
Wie Du es einst Abraham und seinen
Nachkommen versprochen hast.

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

Quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth
pleni sunt caeli et terra
gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

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

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

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Cum sanctis tuis, in aeternum,
quia pius es.

We offer sacrifice and prayers of praise
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 life.

As Thou didst promise of old to Abraham
and to his seed.

Holy, Holy, Holy
Lord God of Sabaoth,
the heavens and the earth are full
of Thy glory.
Hosanna in the highest.

Blessed is he who cometh
in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

Lamb of God, that takest away the sins
of the world, grant them rest.
Lamb of God, that takest away the sins
of the world, grant them rest.
Lamb of God, that takest away the sins
of the world, grant them eternal rest.

Let light perpetual shine upon them, O Lord,
in the company of Thy saints for evermore:
because Thou art merciful.

Grant them eternal rest, O Lord,
and let light perpetual shine upon them.
In the company of Thy saints for evermore,
because Thou art merciful.

Nous T'offrons sacrifices
et louanges, ô Seigneur:
reçois-les au nom des âmes
dont nous nous souvenons aujourd'hui:
accorde-leur, ô Seigneur,
de revenir de la mort à la vie.

Ainsi que Tu en fis jadis
la promesse à Abraham et à ses fils.

Saint, Saint, Saint
Seigneur Dieu de Sabaoth,
le ciel et la terre
sont remplis de Ta gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.

Béni est celui qui vient
au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux.

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés
du monde, accorde-leur le repos.
Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés
du monde, accorde-leur le repos.
Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés
du monde, accorde-leur le repos éternel.

Fais briller sur eux la lumière perpétuelle,
ô Seigneur, parmi Tes saints à jamais:
car Tu es miséricordieux.

Accorde-leur le repos éternel, ô Seigneur,
et fais briller sur eux la lumière perpétuelle.
Parmi Tes saints à jamais,
car Tu es miséricordieux.

Wir bieten Dir Opfertgaben
und Lobgesänge dar, O Herr:
Nimm sie an für die Seelen derer,
deren wir heute gedenken:
Gewähre ihnen, O Herr,
die ewige Auferstehung.

Wie Du es einst Abraham und seinen
Nachkommen versprochen hast.

Heilig, Heilig, Heilig
Herr Gott Sabaoth,
Himmel und Erde
verkünden Deine Herrlichkeit.
Hosanna in Excelsis.

Gesegnet ist, wer im Namen
des Herrn kommt.
Hosanna in excelsis.

Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden
der Welt, gewähre ihnen Ruhe.
Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden
der Welt, gewähre ihnen Ruhe.
Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden
der Welt, gewähre ihnen die ewige Ruhe.

Das ewige Licht leuchte ihnen, O Herr,
im Kreise Deiner Heiligen in alle Ewigkeit:
Denn Du bist reich an Erbarmen.

Gewähre ihnen die ewige Ruhe, O Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Im Kreise Deiner Heiligen in alle Ewigkeit,
denn Du bist reich an Erbarmen.

Libera me, Domine,
de morte aeterna, in die illa tremenda:
quando caeli
movendi sunt et terra:
dum veneris
iudicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit,
atque ventura ira.
Quando caeli
movendi sunt et terra.
Dies illa, dies irae,
calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde.
Dum veneris
iudicare saeculum per ignem.
Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.
Libera me, Domine,
de morte aeterna, in die illa tremenda:
quando caeli
movendi sunt et terra:
dum veneris
iudicare saeculum per ignem.
Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison,
Requiescant in pace.

Deliver me, O Lord,
from everlasting death, on that fearful day:
when the heavens
and the earth shall be moved:
and Thou shalt come
to judge the world by fire.
I am seized with trembling, I am sore afraid
for the day of judgment
and for the wrath to come.
When the heavens
and the earth shall be moved.
That day, a day of wrath,
of calamity and woe,
a great day and bitter indeed.
When Thou shalt come
to judge the world by fire.
Grant them eternal rest, O Lord:
and let light perpetual shine upon them.
Deliver me, O Lord,
from everlasting death, on that fearful day:
when the heavens
and the earth shall be moved:
and Thou shalt come
to judge the world by fire.
Lord, have mercy upon us.
Christ, have mercy upon us.
Lord, have mercy upon us.
May they rest in peace.

Délivre-moi, ô Seigneur,
de la mort éternelle, le jour terrible:
où le ciel
et la terre trembleront:
et où Tu viendras
juger le monde par le feu.
Je me prends à frémir et suis rempli
de crainte en pensant au jour de jugement
et de la colère à venir.
Quand le ciel
et la terre trembleront.
Ce jour, jour de colère,
de désastre et de malheur,
jour magnifique et amer entre tous.
Où Tu viendras
juger le monde par le feu.
Accorde-leur le repos éternel, ô Seigneur:
et fais briller sur eux la lumière perpétuelle.
Délivre-moi, ô Seigneur,
de la mort éternelle, le jour terrible:
où le ciel
et la terre trembleront:
et où Tu viendras
juger le monde par le feu.
Seigneur, prends pitié de nous.
Christ, prends pitié de nous.
Seigneur, prends pitié de nous.
Qu'ils reposent en paix.

Errette mich, O Herr,
vor dem ewigen Tod am Schreckenstage:
Wenn Himmel
und Erde sich bewegen werden:
Und Du kommen wirst,
zu richten die Welt mit Feuer.
Ich zittere und nackte Furcht
vor dem Jüngsten Tag ergreift mich
und vor Deinem Zorn.
Wenn Himmel
und Erde sich bewegen werden.
Jener Tag, ein Tag des Zorns
und des Unheils und des Wehklagens,
ein großer und bitterer Tag.
Wenn Du kommen wirst,
zu richten die Welt mit Feuer.
Gewähre ihnen die ewige Ruhe, O Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Errette mich, O Herr,
vor dem ewigen Tod, am Schreckenstage:
wenn Himmel
und Erde sich bewegen werden:
Und Du kommen wirst,
zu richten die Welt mit Feuer.
Herr, erbarme Dich unser.
Christe, erbarme Dich unser.
Herr, erbarme Dich unser.
Mögen sie in Frieden ruhen.

Non mortui qui sunt in inferno,
quorum spiritus acceptus est
a visceribus suis, dabunt honorem
et iustificationem Domino,
sed anima quae tristis est
super magnitudinem mali
et incedit curva et infirma
dat tibi gloriam et iustitiam Domino.

Sitivit anima mea
ad Deum fortem vivum:
quando veniam et apparebo
ante faciem Dei mei,
quis dabit mihi pennas
sicut columbae,
et volabo et requiescam?

Mulier quae erat in civitate peccatrix,
stans retro secus pedes Domini,
lacrimis coepit rigare pedes eius,
et capillis capitis sui tergebat
et osculabatur pedes eius
et unguento ungebat.

Nos autem gloriari oportet
in cruce Domini nostri Iesu Christi
in quo est salus, vita,
et resurrectio nostra.

They are not dead who are in Hell,
whose souls have passed
from their flesh, they shall give honour
and justification to the Lord,
but the soul that is filled with woe
over the magnitude of its sin
and treads a path that is crooked and weak
gives Thee glory and justice, O Lord.

My soul thirsts for God
who is great and ever living:
when shall I come and appear
before the face of my God
who will give me wings
as of a dove
and I shall fly and take my rest?

A woman, a sinner in that city,
took her place behind the Lord, at his feet,
and began to wet them with her tears
and dried them with her hair
and kissed them
and anointed them with oil.

Yet should we glory in the cross
of our Lord Jesus Christ
in whom is salvation, life
and our resurrection.

Ils ne sont pas morts, ceux qui sont en enfer
et dont l'âme a quitté
la chair; ils rendront honneur
et raison au Seigneur,
mais l'âme qui est remplie de douleur
devant l'étendue de son péché
et suit un chemin tortueux et incertain
Te rend gloire et justice, ô Seigneur.

Mon âme a soif de Dieu,
grand et éternel:
lorsque j'apparaîtrai
à la face de Dieu,
qui me donnera les ailes
de la colombe
afin que je m'envole et trouve le repos?

Une femme, pécheresse de cette cité,
prit place derrière le Seigneur, à ses pieds;
elle les inonda de ses larmes,
puis les sécha de ses cheveux,
les baisa
et les frotta d'huile.

Faisons-nous gloire à présent de la croix
de notre Seigneur Jésus Christ
en qui se trouvent le salut, la vie
et notre résurrection.

Die sind nicht tot, die in der Hölle sind,
deren Seelen ihren Leib
verlassen haben; sie sollen dem Herrn Ehre
und Gerechtigkeit erweisen,
aber die Seele, die mit Klagen erfüllt ist
wegen der Größe ihrer Sünden, und den
Pfad begeht, der krumm ist und schwach,
erweist Dir Ehre und Gerechtigkeit, O Herr.

Meine Seele dürstet nach Gott,
der groß ist und ewig lebt.
Wenn ich komme
und vor dem Angesicht Gottes erscheine,
wer wird mir Flügel geben
wie die einer Taube, auf daß
ich fliegen und meine Ruhe suchen kann?

Eine Frau, eine Sünderin in dieser Stadt,
hat ihren Platz eingenommen hinter dem
Herrn, zu seinen Füßen, und hat diese
mit ihren Tränen benetzt und sie mit ihrem
Haar getrocknet und sie geküßt
und sie mit Öl eingerieben.

Und doch sollten wir dem Kreuz
unseres Herrn Jesus Christus Ehre erweisen;
in ihm ist Rettung, Leben
und unsere Auferstehung.

Magnificat anima mea Dominum.
Et exultavit spiritus meus in Deo,
salutari meo.
Quia respexit humilitatem
ancillae suae:
ecce enim ex hoc
beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos
mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel, puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham, et semini eius in saecula.

Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

My soul proclaims the greatness of the Lord.
And my spirit rejoices in God,
my saviour.
For he has looked with favour on
the lowliness of his handmaiden:
behold, from henceforth
all generations shall call me blessed.
For he that is mighty has done wondrous
things for me: and holy is his name.
And his mercy is upon them that fear him
throughout all generations.
He has shown the power of his arm:
he has scattered the proud
in their conceit.
He has put down the mighty from their seat,
and has exalted the humble and meek.
He has filled the hungry with good things:
and the rich he has sent empty away.
He has sustained his servant, Israel,
in remembrance of his mercy.
As he promised to our forefathers,
Abraham and his sons for ever.

Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning,
is now, and ever shall be,
world without end. Amen.

Mon âme magnifie le Seigneur.
Et mon esprit exulte en Dieu,
mon sauveur.
Car il la jeté les yeux
sur l'abaissement de sa servante:
oui, désormais toutes
les générations me diront bienheureuse.
Car lui qui est puissant a fait pour moi de
grandes choses; et saint est son nom.
Et sa miséricorde s'étend d'âge en âge sur
ceux qui le craignent.
Il a déployé la puissance de son bras:
il a dispersé ceux
au coeur superbe.
Il a renversé les puissants de leur siège,
et élevé les humbles.
Il a comblé de biens les affamés
et renvoyé les riches les mains vides.
Il est venu en aide à Israël, son serviteur,
se rappelant sa miséricorde.
Selon qu'il avait annoncé à nos pères, en
faveur d'Abraham et de sa postérité à jamais.

Gloire au Père, et au Fils,
et au Saint-Esprit.
Comme il était au commencement, comme il
est maintenant, et comme il sera toujours,
et pour les siècles des siècles. Amen.

Mein Seele verherrlicht den Herrn.
Mein Geist frohlocket in Gott,
dem Retter.
Er blickt auf seine Dienerin
in ihrer Nichtigkeit;
so werden mich alle von nun an
geheiligt nennen.
Der Allmächtige wirkt Wunder für mich,
geheiligt sei sein Name.
Seine Barmherzigkeit überdauert
Jahrhunderte für die, die ihn fürchten.
Er streckt seinen starken Arm aus
und zerstreut,
die stolzen Herzens sind.
Er stößt die Mächtigen von ihrem Thron
und erhöht die Niedrigen.
Er nährt die Hungrigen mit guter Nahrung,
schickt die Reichen mittellos weg.
Er beschützt Israel, seinen Diener,
und erinnert sich an seine Barmherzigkeit,
die unserer Vätern verheißen wurde,
Abraham und seinen Söhnen, für immer.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und dem Heiligen Geist.
Wie es war am Anfang,
wie es ist heute,
und wie es wird in Ewigkeit. Amen.

Manuel Cardoso (c.1566–1650)

The Tallis Scholars directed by Peter Phillips

Soprano: Deborah Roberts Sally Dunkley

Tessa Bonner Ruth Holton

Alto: Caroline Trevor Adrian Hill

Robert Harre-Jones Nigel Short

Tenor: Nicolas Robertson Charles Daniels

Simon Davies^{9,10} Richard Wilson^{9,10}

Bass: Francis Steele Donald Greig

Produced by Steve C Smith and

Peter Phillips for Gimell Records

Recording Engineer: Mike Hatch

Recorded in the Church of Saint Peter

and Saint Paul, Salle, Norfolk, England

This recording was supported by

The Gulbenkian Foundation, Lisbon

The copyright in this sound recording and in

its accompanying sleeve notes, translations and

visual designs, is owned by Gimell Records

© 1990 Original sound recording

made by Gimell Records

© 2001 Gimell Records

Made in England

Requiem

47.17

1. Introitus *Requiem aeternam* 8.07

2. Kyrie 4.41

3. Graduale *Requiem aeternam* 6.00

4. Offertorium *Domine, Iesu Christe* 7.53

5. Sanctus & Benedictus 3.26

6. Agnus Dei I, II & III 3.36

7. Communio *Lux aeterna* 3.29

8. Responsorium *Libera me* 10.05

9. Non mortui 3.57

10. Sitivit anima mea 3.46

11. Mulier quae erat 3.23

12. Nos autem gloriari 2.05

13. Magnificat *Secundi toni* 5vv 9.50

Total Playing Time 70.19

Portrait of a Gentleman by

El Greco (1541–1614) is reproduced

by kind permission of the

Museo del Prado, Madrid

ENGLISH

FRANÇAIS

DEUTSCH

A DIGITAL
RECORDING
[DDD]

MANUEL CARDOSO REQUIEM

THE TALLIS SCHOLARS

Directed by Peter Phillips

Gimell
CDGIM 021

Manuel Cardoso (c.1566–1650)

Requiem

- | | |
|--|-------|
| | 47.17 |
| 1. Introitus <i>Requiem aeternam</i> | 8.07 |
| 2. Kyrie | 4.41 |
| 3. Graduale <i>Requiem aeternam</i> | 6.00 |
| 4. Offertorium <i>Domine, Iesu Christe</i> | 7.53 |
| 5. Sanctus & Benedictus | 3.26 |
| 6. Agnus Dei I, II & III | 3.36 |
| 7. Communio <i>Lux aeterna</i> | 3.29 |
| 8. Responsorium <i>Libera me</i> | 10.05 |
| 9. Non mortui | 3.57 |
| 10. Sitivit anima mea | 3.46 |
| 11. Mulier quae erat | 3.23 |
| 12. Nos autem gloriari | 2.05 |
| 13. Magnificat <i>Secundi toni 5vv</i> | 9.50 |
| Total Playing Time | 70.19 |

The Tallis Scholars directed by Peter Phillips

Soprano: Deborah Roberts Sally Dunkley

Tessa Bonner Ruth Holton

Alto: Caroline Trevor Adrian Hill

Robert Harre-Jones Nigel Short

Tenor: Nicolas Robertson Charles Daniels

Simon Davies^{9,10} Richard Wilson^{9,10}

Bass: Francis Steele Donald Greig

Produced by Steve C Smith and
Peter Phillips for Gimell Records

Recorded in the Church of Saint Peter
and Saint Paul, Salle, Norfolk, England

The copyright in this sound recording and in its
accompanying sleeve notes, translations and visual
designs, is owned by Gimell Records

© 1990 Original sound recording
made by Gimell Records

© 2001 Gimell Records

Made in England

Gimell Records
Oxford England www.gimell.com

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

