

venerdì 24 settembre 2004
ore 21

Chiesa di
San Filippo

Clemencic Consort

René Clemencic, direttore e organo

Terry Wey, controtenore

James Curry, tenore

Tore Tom Denys, tenore

Colin Mason, baritono

Mario Eder, basso

Johannes Ockeghem

(c.1410-1497)

Requiem

Introitus

Kyrie

Graduale

[*Virga tua*]

Tractus

Offertorium

Sanctus

Agnus Dei

Et lux perpetua

Il **Clemencic Consort**, costituito più di 45 anni fa, si avvale di cantanti e musicisti di varie nazionalità riuniti in un organico il cui numero di elementi può variare tra i 3 e i 45 secondo le esigenze di un vastissimo repertorio che va dal Medioevo al Barocco.

Un centinaio di incisioni discografiche, concerti in tutto il mondo, produzioni radiotelevisive, riconoscimenti internazionali si affiancano a rappresentazioni di commedie medievali, di opere barocche e di oratori, a volte con la partecipazione di attori e danzatori. Ne sono un esempio la straordinaria *Messe de Notre Dame* di Guillaume de Machault – spettacolo totale presentato a Lucca, a Cremona e al Festival di Salisburgo che sarà ripreso per il festival di musica sacra di St. Pölten, in Austria –, l'opera di Tomaso Albinoni *Il Nascimento dell'Aurora* del Festival dell'Aurora di Crotona e più di dieci recite dei *Carmina Burana* medievali alla Deutsche Oper di Berlino.

La recente stagione del Musikverein di Vienna ha visto impegnato il Consort in una gotica *Messe de Tournai* e in una serata celebrativa del trecentenario della morte di Heinrich Ignaz Franz von Biber, il grande compositore austriaco. Altri appuntamenti a Ratisbona in Germania, per un programma medievale, al festival dell'Abbazia di Thoronet con musica sacra di Dufay e ancora in Francia, in Vandea, con musiche di Biber e Muffat. Il Trio Medievale del Clemencic Consort sarà a Lugano e a Eggenburg (Austria) tra pochi giorni, mentre a dicembre una formazione più grande sarà impegnata nei concerti pre-natalizi delle scuderie del Principe Eugenio di Savoia al Palazzo del Belvedere, a Vienna.

Compositore, direttore d'orchestra, virtuoso di flauto, musicologo e scrittore, dottore in filosofia, collezionista di incunaboli e sculture, **René Clemencic** è nato il 27 febbraio del 1928 a Vienna. Figlio tipico della metropoli danubiana, ha antenati istriani, sloveni, moravi e polacchi. Con il padre, notaio, parlava italiano, con la madre tedesco.

Dopo gli studi di filosofia, matematica e musicologia a Vienna e Parigi – si è laureato nel 1956 all'Università di Vienna –, ha studiato flauto a becco, clavicembalo e prassi esecutiva di musica antica a Vienna, in Olanda e a Berlino, teoria e composizione a Vienna con Erwin Ratz e Josef Polnauer, allievi e amici di Schönberg, e teoria dodecafonica con Johannes Schwieger.

Come compositore, Clemencic è affermato e apprezzato da tempo. Il suo oratorio in lingua ebraica *Kabbala* è stato presentato al Mittelfest di Cividale in Friuli, poi a Londra e nel 2001 a Budapest, mentre *Apokalypsis*, testo in greco antico,

è stato accolto con entusiasmo nella grande Sala d'Oro del Musikverein di Vienna. A Caserta e Napoli nel maggio 2000 è stato presentato il *Concerto per archi* e nel 2001, nell'ambito del Festival di Todi, il suo *Stabat Mater*, recentemente affiancato a quelli di Jacopone da Todi e Pergolesi al Festival della Primavera di Budapest. Attualmente sta lavorando all'opera *Daniel*, con testo in ebraico e aramaico basato sul libro di Daniele dell'Antico Testamento.

Dal 1966 Clemencic è responsabile del ciclo "Musica Antiqua" nella stagione dei concerti del Musikverein di Vienna. Da qualche anno si dedica anche a concerti solistici di musiche rinascimentali per clavicordo, e tra numerosi impegni concertistici ha trovato il tempo di accettare un invito del Conservatorio di Shanghai, dove ha tenuto delle lezioni, e per alcune masterclass al Conservatorio di Milano.

Oltre a varie onorificenze austriache e di altri Paesi, René Clemencic ha ricevuto il premio Anima Mundi della Biennale di Arte Sacra di Venezia.

Il controtenore **Terry Wey** è nato da una famiglia di musicisti nel 1985, a Berna. Già a due anni mostrava un insolito interesse per il canto e a otto, espresso il desiderio di entrare nei Wiener Sängerknaben, si è trasferito a Vienna con la madre e il fratello Lorin per studiare canto. Applaudito come soprano dei Wiener Sängerknaben, è stato "Primo fanciullo" nel *Flauto magico* di Mozart alla Wiener Staatsoper e ha partecipato come solista all'inaugurazione delle Wiener Festwochen del 1998. Attualmente Terry Wey studia canto, pianoforte e direzione al Conservatorio di Vienna. È membro della Choralschola della Hofburgkapelle di Vienna e quest'anno ha ottenuto una borsa di studio finanziata dalla Cooperativa Migros e dalla Fondazione Ernst Göhner. Terry e il fratello Lorin si esibiscono in duo dal 2001 e hanno tenuto concerti in Austria, Francia, Svizzera, Canada e Stati Uniti.

James Curry, tenore, è nato in Texas dove si è diplomato e ha iniziato la carriera di cantante con gruppi di musica antica come la Boston Camerata. Un invito dell'ensemble vocale La Capella lo porta a Vienna nel 1988, e da allora si esibisce regolarmente con l'ORF Chor, l'Arnold Schönberg Chor, il Klangforum Wien, l'Ensemble Accentus, Voces, Wiener Akademie e il Clemencic Consort. A questa attività concertistica si affiancano numerose incisioni discografiche di musica antica e contemporanea. Oltre alle apparizioni in formazioni corali in tutta Europa, recentemente si è esibito come solista in *Das Schloß* di Reimann all'Operntheater di Vienna,

in *Jedermann* al festival di Salisburgo e nella *Fairy Queen* di Purcell alla Wiener Akademie.

Il tenore **Tore Tom Denys** è nato nel 1973 a Roeselare in Belgio e vive a Vienna. Ha studiato tromba presso l'Università di Anversa con Guido Segers, solista dei Münchner Philharmoniker, e come solista ha tenuto concerti in tutto il mondo. Dal 1994 al 1998 ha collaborato con il World Youth Choir esibendosi in Sudamerica, Stati Uniti, Canada, Scandinavia, Israele e Giappone; grazie a quest'esperienza ha scoperto l'amore per la musica antica e il repertorio vocale, lasciando la tromba per il canto, che ha studiato dal 2000 al 2003 con Hugh Beresford, frequentando poi corsi con Jean Pierre Blivet e Anita Evanzin. Attualmente lavora come solista e collabora stabilmente con il Vokalensemble Nova, con cui si è esibito per Styriarte, Brengener Festspiele 2003, Alte Musiktage Berlin, Wien Modern. Nel repertorio oratoriale ha collaborato con direttori come Sylvain Cambreling, Raymond Leppard, Tõnu Kaljuste, Colin Mason e Lorenz Duftschmid.

Nato a Paisley in Scozia, anche il basso-baritono **Colin Mason** ha iniziato l'attività musicale giovanissimo come contralto. Ha studiato a Oxford la prassi esecutiva della musica rinascimentale e barocca, per poi entrare nel St. George's Chapel Choir del Castello di Windsor ed esibirsi come solista, collaborando con le maggiori formazioni corali inglesi: Taverner Consort and Choir, Gothic Voices, Monteverdi Choir. Dal 1982 al 1988 ha fatto parte dei King's Singers; in seguito si è trasferito a Vienna dove lavora come solista, corista e direttore con un repertorio che spazia dal Medioevo al moderno. Come direttore ha fondato nel 1992 l'ensemble vocale Nova con il quale è stato ospite del festival Musica di Strasburgo, del Styriarte di Graz, del Wien Modern e dei Festspielen di Salisburgo. Accanto all'attività concertistica Colin Mason porta avanti quella di insegnante al Conservatorio di Linz.

Mario Eder, basso nato a Villach in Austria nel 1966, è stato membro e soprano solista dei Wiener Sängerknaben. Dal 1990 al '95 ha studiato didattica del canto all'Università di Vienna, frequentandovi negli anni seguenti corsi di Lied e di oratorio. Come solista si è esibito alla Radiokulturhaus di Vienna, nell'ambito del Festival Musica Sacra di Lilienfeld e per i servizi religiosi festivi della Carintischer Sommer nella Chiesa di Sant'Agostino a Vienna. Mario Eder è membro dei Vienna Voice Artists e del Clemencic Consort. Come interprete di oratori, ha tenuto concerti in Germania, Austria, Repubblica Ceca, Spagna e Italia. Dal 1996 insegna canto a Mödling.

Ockeghem, "Musicorum Princeps"

Il più grande musicista della seconda metà del XV secolo. Oggi non c'è più nessuno che metta in discussione la categorica verità di un *assessment* a cui – una volta tanto – i contemporanei di Johannes Ockeghem erano subito addivenuti. "Musicorum Princeps", lo definì Erasmo da Rotterdam, che pure in passato s'era espresso in termini poco favorevoli sull'eccesso di polifonia nella musica sacra. «Ergo ne conticuit / Vox illa nobilis / Aurea vox Okegi?» («E dunque è taciuta / quella voce nobile / l'aurea voce di Ockeghem?»). Questa triste domanda, all'indomani della morte del musicista, il 6 febbraio 1497, si pone l'insigne umanista nello scrivere quella *naenia* richiestagli dal suo patrono Henri de Berghes, vescovo di Cambrai, successivamente musicata da Johannes Lupi. «Maistre et bon pere», «perla» e «pilastro della musica», «fiore dei musicisti», depositario di «tutti i segreti della sottigliezza» e di uno «stile elevato, in cui non si trova imperfezione». Alla voce commossa e ammirata della lunga *Déploration* del collega Guillaume Crétin unirono subito quella delle proprie *lamentationes* musicali il poeta-compositore Jehan Molinet e gli allievi Josquin Desprez, Pierre de la Rue, Antoine Brumel e Loyset Compère.

«Sono sicuro che quest'uomo non può non piacere, tanto piacevole è la bellezza della sua persona, tanto notevole la sobrietà del suo discorso e della sua morale, e la sua grazia. Lui solo tra tutti i cantanti è esente da vizi e abbondante in tutte le virtù», l'aveva già elogiato anni addietro, nel 1470, Francesco Florio scrivendo da Tours. Sette anni dopo anche un teorico molto severo quale Johannes Tinctoris nel *Liber de arte contrapuncti*, dopo aver "bacchettato" il nostro per il trattamento a suo dire improprio delle dissonanze, è costretto a riconoscere l'eccellenza delle sue musiche per dolcezza e bellezza. Nel *De inventione et usu musicae* del 1481 esalterà anche la finezza della sua voce di basso. Ancora nel 1567 i *Ragionamenti accademici* di Cosimo Bartoli dichiarano che Ockeghem è stato «forse il primo in questi tempi a riscoprire la musica, che era quasi morta, proprio come Donatello riscoprì la scultura».

Una reputazione davvero fuori del comune, non c'è che dire. Ma mentre la competenza del Bartoli appare dubbia, non lo è certo quella d'una schiera di teorici, da Aaron a Zacconi, da Glareano a Heyden, Ornithoparcus e Wilfflingseder, e poi ancora Rossi e Liberati, che per tutto il XVI e il XVII secolo espressero ammirazione per le straordinarie conquiste contrappuntistiche della *chanson* a canone *Prenez sur moi votre exemple*, della *Missa cuiusvis toni* e della *Missa prolationum*.

Neppure il loro giudizio, tuttavia, è affidabile al cento per cento. Semplicemente, era da un pezzo che la musica di Ockeghem aveva smesso d'essere eseguita. Soprattutto non avevano le partiture a disposizione: giudicavano per sentito dire, come ammette candidamente il Glareano.

Fa in effetti davvero piangere il cuore pensare che di tanta maestria la tradizione manoscritta non ci abbia preservato che tredici *Missae*, un *Credo* e un *Requiem*, circa due dozzine di *chansons* di corte e una manciata di mottetti, diversi dei quali di dubbia autenticità.

È questa misteriosa sparizione delle fonti manoscritte e la conseguente indisponibilità di spartiti la causa del cambiamento di valutazione sulla musica di Ockeghem verificatosi nel XVIII secolo. Quanto fino ad allora era apparso maestria, estro, cominciò a essere giudicato "artificio fiammingo", cerebralismo, ricamo gotico iper-intellettuale. Nella sua *General History of Music* del 1776 Charles Burney si esprime in termini piuttosto negativi: «Queste composizioni si danno più come esempio di un determinato spirito di paziente perseveranza, che come modelli di imitazione. Nella musica, diversamente da tutte le altre arti, l'apprendimento e la fatica sembrano aver preceduto gusto e invenzione». La riabilitazione di Ockeghem prese avvio nell'Ottocento grazie agli studi di August Wilhelm Ambros, per proseguire nel secolo scorso grazie soprattutto a Dragan Plamenac, editore della prima edizione dei *Sämtliche Werke* (Lipsia 1927), nonostante il persistere di alcune voci critiche discordanti (tra cui quella piuttosto autorevole di Manfred Bukofzer, 1950).

È in Belgio, nel villaggio di Saint Ghislain, diocesi di Cambrai, che incominciò la parabola artistica di questo grande pioniere della polifonia occidentale. Incerta la data di nascita, incerti il dove e il come della sua formazione musicale, avvenuta forse nella parrocchiale di St. Martin come putto cantore o più probabilmente nella vicina Mons, nella chiesa di St. Germain o S.te Waudru, dove fino al 1423 fu attivo come organista Gilles Binchois, che Ockeghem sicuramente ebbe modo di frequentare. La prima traccia documentata della sua attività musicale risale al giugno 1443, allorché lo troviamo annoverato tra i *vicaires-chanteurs* (cantori adulti) di Notre-Dame di Antwerp. Nei registri della cappella ducale di Carlo I, duca di Bourbon, degli anni 1446-48 figura come il primo di sette cantori, testimonianza indiretta di quanto a quel tempo la sua valentia fosse già apprezzata.

Nel 1451 entrò a far parte dell'establishment musicale del re di Francia Carlo VII. Anche qui, il fatto che fosse elencato al primo posto tra i cantori-cappellani non ecclesiastici testi-

monia la reputazione di cui godeva presso la corte reale. Da lì in poi la sua posizione non fece che progredire. Nel 1454 fu il primo a fregiarsi del titolo di *premier chapelain*. Il re prese l'abitudine di gratificarlo con generosi donativi in denaro. Nel 1459 lo nominò *trésorier* della ricca abbazia di St. Martin di Tours, di cui i re di Francia erano abati ereditari. Oltre al prestigio notevole, la carica assicurò a Ockeghem una cospicua rendita annuale, tanto più che nel 1461 gli fu anche concesso di esercitare la carica *in absentia*, ovvero senza risiedere a Tours.

Sotto il regno di Luigi XI, nel 1464 Ockeghem fu nominato "Maistre de chapelle de chant du roy", titolo rinnovatogli da Carlo VIII nel 1483. In più occasioni tra 1462 e 1464 ebbe modo di visitare la cattedrale di Notre-Dame a Cambrai, dove fu ospite di Guillaume Dufay, che aveva conosciuto una decina circa d'anni addietro. In questa città decise di farsi ordinare prete, forse per divenire eleggibile alla carica di *maître de chapelle*, che di norma era riservata a un ecclesiastico di rango elevato.

Oltre che come compositore Ockeghem prestò i propri servizi anche come diplomatico di fiducia. Nel 1470 venne spedito in Spagna in qualità di *conseiller* in almeno una delle due delicate missioni alla corte di Enrico IV di Castiglia. Con mansioni simili nell'estate 1484 visitò Bruges e Damme. Le ricerche di Rene Bernard Lenaerts (1974) hanno individuato in Bruges una delle matrici più importanti per la maturazione stilistica di Ockeghem. Nella città fiamminga egli soggiornò più volte. Tra 1440 e 1460 vi avrebbe fatto esperienza dello "stile florido", un nuovo genere di polifonia riccamente melismatico, proveniente dall'Inghilterra, forgiato nei collegi di nuova fondazione come l'All Souls di Oxford, il King's College di Cambridge e l'Eton College. Favorita dal mecenatismo di Filippo il Buono, la vita culturale di questa cittadina conobbe una notevole fioritura. Centri della vita musicale erano la chiesa maggiore di St. Donatianus e quella di S. Salvatore, presso cui operava come *rector cantoriae* Antoine Busnoys. A Bruges Guillaume Dufay, dopo la partenza dai Savoia nel 1438, aveva una prebenda ecclesiastica. Vi fu attivo anche Binchois; nel 1485 maestro di cappella divenne Jacob Obrecht.

Dopo la morte di Luigi XI nel 1483 la posizione e il ruolo del nostro alla corte francese risultano difficili da determinare. Continua a essere designato *prothocapellanus* della cappella reale. Nel 1487 prepara il testamento. La data della sua morte ci è nota soltanto a motivo della nomina del suo successore alla carica di *trésorier* di San Martino.

Subtilitas d'inventio, varietas di dispositio, suavitas d'elocutio.

Così un Quintiliano della musica sintetizzerebbe lo stile di Johannes Ockeghem. Per l'*actio* sarebbe giocoforza rinviare alla perizia degli esecutori, considerati i problemi di notazione, di abbinamento note-parole, le scelte discrezionali circa la *musica ficta*, la "concertazione" delle parti. Scendendo un po' più nel dettaglio, tanto Dufay ci impressiona per la sua grazia, la sua vertiginosa maestà e la sua chiarezza formale, quanto Ockeghem ci rivela una personalità del tutto differente: malinconico, *flamboyant*, enigmatico. Nell'abbandonare con coraggio il vecchio alla ricerca di un nuovo ancora di là da venire, questa «vera immagine di Orfeo», come lo definì l'allievo e collega Busnoys, creò una musica di vastità contemplativa e di rapimento interiore straordinari. Le sue polifonie sono partorite da un *labor mentis* di trasporto pressoché mistico, in effetti a volte al limite dell'incomprensibilità. Il loro fine è in realtà quello di significarci l'incomprensibilità del potere di Dio, l'estensione e la grazia infinite del Paradiso.

Ockeghem mette in campo non solo una maestria tecnica trascendente, ma anche una fantasia, un'originalità e un virtuosismo inventivi talvolta grandiosi talvolta bizzarri. Un gradino nettamente al di sopra rispetto ai contemporanei e anche rispetto agli immediati successori. La percezione di difficoltà è dovuta in parte alla lunghezza delle linee melodiche, che si svolgono gradualmente con lo sviluppo del pezzo, uno sviluppo messo in opera tramite un accurato piano strutturale che prevede la frequente elusione delle cadenze canoniche in una o più voci. Un altro elemento di complessità nasce poi dall'estrema complessità e variabilità ritmica. La difficoltà di analizzare le sue partiture è accentuata anche dall'impossibilità di discernere una qualche impalcatura preesistente, sia essa un *cantus firmus* o una *chanson* profana. Quest'indipendenza di ispirazione, oltre a un'inesauribile ricchezza inventiva, richiede un infallibile senso delle proporzioni formali.

L'abbandono del tradizionale uso del *cantus firmus* è la condizione di un'altra notevole conquista: la realizzazione di una tessitura polifonica eccezionalmente "integrata". Tutte le voci hanno la stessa importanza strutturale e la stessa bellezza melodica: nessuna si limita ad accompagnare o a fornire un supporto armonico. Gli elementi di assoluta novità sono la complessità e la ricca espressività delle linee vocali del basso. Questo originale *penchant* per l'esplorazione dei registri "sotterranei" deriva a Ockeghem senza dubbio dal fatto d'essere stato una voce di basso molto provetta e ammirata. Sarà, comunque, tale enfasi sulla tessitura bassa ad aprire un universo nuovo di possibilità strutturali ai compositori del Rinascimento. In sintesi, l'adesione di Ockeghem alla tradizione è analoga a quella dei suoi contemporanei. Non c'è, però, nessun altro

compositore del XV secolo che l'abbia trattata con tanta libertà di procedure compositive e con tanta sottile creatività inventiva. Egli si dedicò a diversi esperimenti innovativi in un alcuni aspetti significativi: pittura delle parole, trasmutazioni modali, esplorazione di nuove sonorità (specie nei registri più bassi), integrazione ed equalizzazione contrappuntistica delle voci. Senza il livello di eccellenza artistica da lui raggiunto le straordinarie conquiste della *next generation* di compositori, da Obrecht a Desprez, non sarebbero state possibili.

«La messe aussi exquise et tres parfaite / De Requiem par ledict deffunct faicte». Così nella *Déploration* di Guillaume Crétin viene magnificato il *Requiem* di Ockeghem. Si tratta, in effetti, di un'opera che ha uno speciale significato storico. Non essendosi conservata quella di Dufay, è la più antica versione polifonica della *Missae pro defunctis* a esserci pervenuta. Dovrebbe risalire all'ottavo decennio del secolo.

Come in tutte le *Missae pro defunctis* scritte prima della riforma tridentina della messa del 1570, la successione dei movimenti non è conforme all'uso odierno. La diversità concerne in particolare le sezioni del *Proprium*, che all'epoca in molte chiese non erano fissate. Nel *Requiem* di Ockeghem, per esempio, non c'è una versione del *Dies irae*. D'altro canto, al posto del Graduale in uso oggi, e in accordo con la prassi dell'epoca e del luogo, compare il testo *Si ambulem*, preferito nelle aree di lingua francese, seguito dal versetto *Virga tua*. Prima di venire ufficializzato nel 1570, il testo *Requiem aeternam* era preferito nelle regioni italiane. Il Graduale *Si ambulem* è seguito dal *Tractus* "Sicut cervus" (Salmo XLI, 2-4). Segue l'Offertorio nella forma liturgica ancora in uso. Con esso termina la *Missa* di Ockeghem. Mancano all'appello *Sanctus*, *Agnus Dei* e *Communio*.

Il fatto che il *Requiem* non sia composto nella sua interezza non deve meravigliare. Era prassi usuale per i compositori omettere di musicare polifonicamente certe parti del *Proprium* nei loro *Requiem*. De la Rue, ad esempio, omette il Graduale, Palestrina addirittura tutte le parti del *Proprio* a eccezione dell'Offertorio. Le parti mancanti venivano cantate in gregoriano. Nell'opera di Ockeghem la mancanza delle ultime sezioni, da cantarsi quindi *choraliter*, serve ad addivenire a una chiusa rigorosamente liturgica. Inoltre, il contrasto tra le precedenti sezioni polifoniche e quelle finali in canto piano risulta piuttosto efficace dal punto di vista artistico.

Il materiale con cui è costruita la struttura polifonica del *Requiem* di Ockeghem risale alla *vulgata* gregoriana. Ogni sezione è basata sul corrispondente canto piano; le melodie affidate al *superius*, abbellite solo leggermente, vengono trattate nella maniera divenuta convenzionale agli inizi del XV secolo per

la polifonia liturgica di Inni, Magnificat e Salmi. Sono introdotte da brevi intonazioni in canto piano le seguenti sezioni: *Requiem aeternam* e *Te decet hymnus (Introitus)*, *Si ambulem (Graduale)*, *Domine Jesu Christe* e *Hostias et preces (Offertorium)*. Ogni singolo movimento è trattato in maniera differente in accordo con il suo carattere specifico. Non si tratta d'una caratteristica distintiva di quest'opera, ma d'una conseguenza dell'evoluzione storica della *Missa pro defunctis*. Da questo punto di vista, anzi, va riconosciuto che il *Requiem* di Ockeghem presenta qualche lacuna per quanto concerne l'unità della struttura interna. Questo difetto è però ampiamente controbilanciato dalla varietà di mezzi espressivi impiegati.

La Messa si presenta come una miscela di sezioni a quattro, tre e due voci. Nel *Kyrie* e nel *Christe* si alternano sezioni a due e tre voci, che danno un'impressione di sobria semplicità. Nell'ultimo *Kyrie*, che inizia a tre parti, la voce più bassa si unisce alle altre proponendo il tema liturgico in valori lunghi: viene così conferita a quest'ultima invocazione una straordinaria intensità e incisività. L'espedito di ritardare l'entrata delle voci basse ricorre nelle altre sezioni. Nel versetto *Virga tua* all'inizio *superius* e *contratenor* cantano da soli: solo dopo 69 misure entrano il *tenor* e il *bassus*, a ribadire il verbo "consolata sunt" col peso del loro tono più scuro e sostenuto.

Nel *Tractus "Sicut cervus"* si ha la misura di quanto la generazione successiva sia debitrice di Ockeghem in quanto a trattamento polifonico. Il versetto «Sicut cervus» è affidato alle voci superiori, mentre quello successivo «Sicut anima» è un vivace duetto per *tenor* e *bassus*. La mossa ovvia e prevedibile di unire i due gruppi nel terzo versetto viene evitata con gusto finissimo. Le quattro voci non vengono introdotte simultaneamente. All'inizio a *superius* e *contratenor* si unisce solo il *tenor*, che canta le parole «Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte» in maniera chiaramente descrittiva (corti frammenti melodici, interrotti da pause, palese ipotiposi di lacrimosi sospiri). Le quattro voci si aggregano soltanto nel formulare la solenne domanda conclusiva: «Ubi est Deus tuus?». La stessa maestria nella *dispositio* dei contrasti tra le parti caratterizza l'*Offertorium*. Esso rappresenta il climax conclusivo dell'opera. A un uso più consistente di tessiture piene si abbinano qui procedure contrappuntistiche e schemi mensurali ancor più astrusi. Passaggi notati con molta semplicità si alternano ad altri notati invece con grande complessità. Sezioni come il *Rex gloriae* o il *Quam olim Abrahae* sono, a tutti gli effetti, tra gli esempi più notevoli della notazione ingegnosa di cui fu capace il maestro franco-fiammingo.