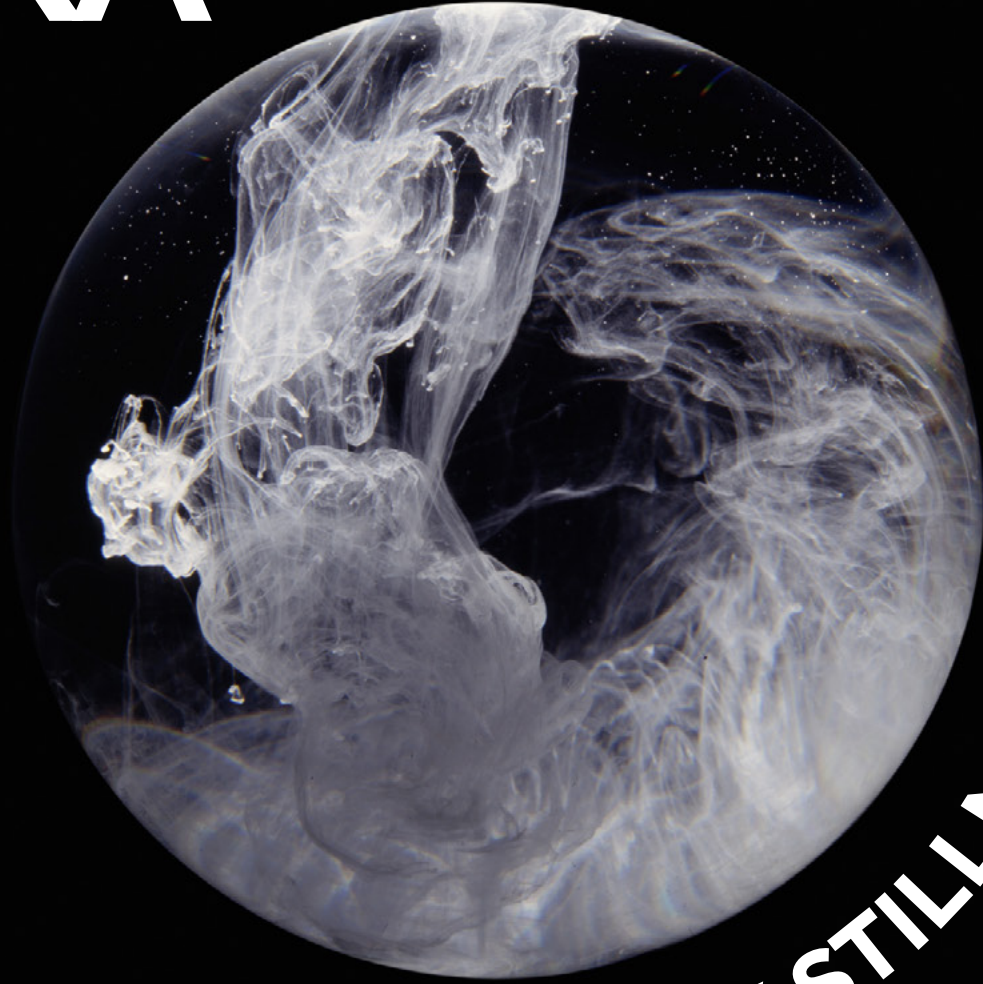


ORA



UPHELD BY STILLNESS

UPHELD BY STILLNESS

Renaissance gems and their reflections – Volume 1: Byrd

- | | | |
|-----------|--|-------|
| 1 | Philippe de Monte Super flumina Babylonis | 4'46 |
| 2 | William Byrd Quomodo cantabimus | 7'02 |
| | William Byrd Mass for Five Voices | |
| 3 | Kyrie | 1'30 |
| 4 | Gloria | 5'04 |
| 5 | Credo | 9'16 |
| 6 | Sanctus and Benedictus | 3'39 |
| 7 | Agnus Dei | 3'39 |
| 8 | Roxanna Panufnik Kyrie after Byrd * | 3'44 |
| 9 | Francis Pott Laudate Dominum * | 6'00 |
| 10 | Alexander L'Estrange Show me, deare Christ * | 13'10 |
| | <i>Soloists Emma Walshe soprano 1, Julie Cooper soprano 2, Nicholas Madden tenor, William Gaunt bass</i> | |
| 11 | Owain Park Upheld by stillness * | 6'54 |
| | <i>Soloist Emilia Morton soprano</i> | |
| 12 | Charlotte Bray Agnus Dei * | 4'40 |
| | <i>Soloist Elizabeth Drury soprano</i> | |
| 13 | William Byrd Ave verum corpus | 3'34 |
| 14 | Roderick Williams Ave verum corpus Re-imagined * | 5'46 |
| | <i>Choir 1 Emilia Morton soprano; Kim Porter mezzo-soprano; Nicholas Todd tenor; Richard Bannan bass</i> | |
| | <i>Choir 2 Emma Walshe soprano; Eleanor Minney mezzo-soprano; Nicholas Madden tenor; Edmund Saddington bass</i> | |
| | <i>Choir 3 Julie Cooper, Elizabeth Drury, Camilla Harris sopranos; Zoe Brown, David Clegg, Edward McMullan altos; Jeremy Budd, Steven Harrold tenors; Ben Davies, William Gaunt basses</i> | |

Total Time 78'44

* *Work commissioned by ORA and world premiere recording*



Artistic Director and Conductor Suzi Digby

Sopranos Zoe Brown, Julie Cooper, Elizabeth Drury, Camilla Harris, Emilia Morton, Emma Walshe

Altos David Clegg, Edward McMullan, Eleanor Minney, Kim Porter

Tenors Jeremy Budd, Steven Harrold, Nicholas Madden, Nicholas Todd

Basses Richard Bannan, Ben Davies, William Gaunt, Edmund Saddington

Founded in 2014, **ORA** was born out of a belief that we are in a second golden age of choral music, matching that of the Renaissance. With this in mind, the choir's performances and recordings showcase classic masterpieces of Renaissance choral music alongside reflections from contemporary composers. The musicians of ORA bring with them a wealth of choral experience that we hope show these pieces, both new and old, as the stunning works of art that they truly are. Commissioning new choral works and championing contemporary composers is very important to ORA, and the group has a firm commitment to regular commissioning from a wide selection of composers. This ranges from more established and prominent names to lesser-known but equally exciting discoveries. ORA, in conjunction with its affiliate patron's group ORA100, has a clear programme in place for creating a substantial portfolio of contemporary commissions. ORA looks forward to recording and performing all of these works but also hopes that they will provide other vocal groups with a wealth of repertoire for generations to come.

La musique chorale vit actuellement son « second âge d'or », comme ce fut le cas à l'époque de la Renaissance. C'est de cette idée qu'est né l'ensemble **ORA** en 2014. En ce sens, les représentations et les enregistrements du chœur mêlent des chefs-d'œuvre classiques de la Renaissance à des travaux de compositeurs contemporains. Les musiciens de ORA apportent avec eux une vaste expérience du chant choral et nous présentent ces œuvres, nouvelles et plus anciennes, telles qu'elles sont véritablement : des œuvres d'art. Accordant une grande importance au commissionnement de nouvelles œuvres chorales ainsi qu'au soutien de compositeurs contemporains, ORA s'est engagé à commissionner de manière régulière une grande sélection de compositeurs. Ces collaborations se font autant avec des noms célèbres et établis qu'avec de jeunes compositeurs, mais les découvertes sont toujours passionnantes. Sous l'égide de son mécène, le groupe ORA100, ORA a mis en place un programme précis afin de présenter un portfolio de commandes cohérent. C'est avec impatience qu'ORA attend l'enregistrement et la présentation de ces nouvelles œuvres et souhaite également dans le futur proposer un vaste répertoire à d'autres ensembles vocaux.

ORA wurde 2014 in der Überzeugung gegründet, dass wir ein zweites Goldenes Zeitalter der Chormusik erleben, ebenbürtig dem der Renaissance. Unter diesem Leitgedanken präsentiert der Chor in seinen Konzerten und Aufnahmen klassische Meisterwerke der Renaissance neben Reflexionen zeitgenössischer Komponisten. Die Musiker, die sich zu ORA zusammengeschlossen haben, bieten mit ihrer reichen Chorerfahrung beste Voraussetzungen, diese alten und neuen Meisterwerke zu voller Geltung zu bringen. Das Erteilen von Kompositionsaufträgen und das Eintreten für zeitgenössische Komponisten ist ORA ein zentrales Anliegen. Regelmäßig vergibt die Gruppe Aufträge an zahlreiche Komponisten, von wohlbekannt Namen bis hin zu weniger bekannten, aber ebenso lohnenden Entdeckungen. Unterstützt vom Förderverein ORA100, verfolgt ORA den Plan, eine umfangreiche Sammlung zeitgenössischer Auftragswerke aufzubauen. ORA hat sich zum Ziel gesetzt, sowohl all diese Werke aufzuführen und aufzunehmen, als auch ein reiches Repertoire für künftige Generationen zu schaffen.

UPHELD BY STILLNESS

Renaissance gems and their reflections – Volume 1: Byrd

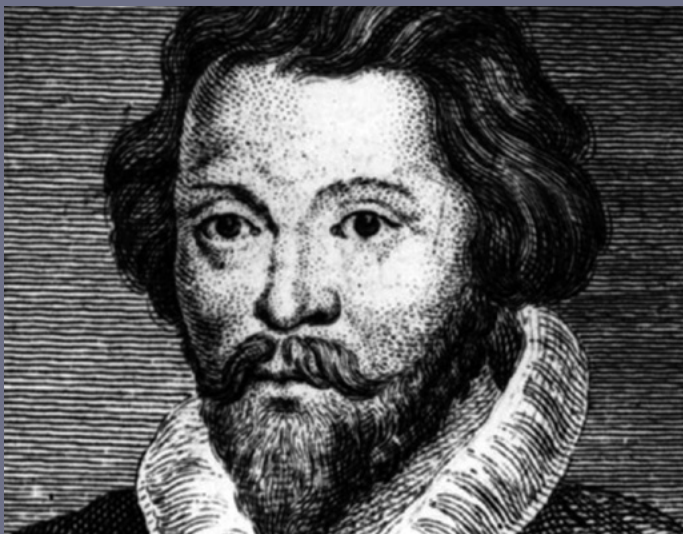
If the Renaissance can justifiably lay claim to being a golden age for choral music I have long believed that we are currently in a new glittering age of both choral writing and performing. Throughout the world choral standards are ever on the increase and twenty-first-century composers are responding to this by writing exciting and challenging material for choirs, both amateur and professional. Having spent much of my working life in education I have seen this transition from both near and far, and when the opportunity came to form **ORA**, alongside my management team, I felt it was too good an opportunity to miss to work with some of the UK's finest consort singers, whilst also contributing to the continuing legacy of choral music. I wanted to set a challenge to the composers we approached to respond to some of the great masterworks from Renaissance times, and to find out how they would individually reflect on these pieces. For this recording we chose to focus on that towering figure of the English music scene, William Byrd. Starting the recording with an original Renaissance reflection, Byrd's pairing of his own music to Philippe de Monte's setting of verses from Psalm 136 (Vulgate) – one of the most remarkable exchanges in musical history – we centre on his peerless Mass for Five Voices. We asked Roxanna Panufnik, Francis Pott, Alexander L'Estrange, Owain Park and Charlotte Bray to set their own reactions to the individual movements and we are delighted with the varied responses we got – showing the universality of Byrd's sacred music and its relevance to today's musicians. We imposed no restrictions, other than length, on our chosen composers in order to gain their truest reactions. The recording closes with possibly Byrd's most famous work, his setting of the text of *Ave verum corpus*, and we asked the multi-talented musician Roderick Williams to write a setting on the same text. I am so grateful to him, and to all the composers of these wonderful new works, and hope you will be equally entertained and enlightened.

Suzi Digby OBE



“Cultivated by many and admired by all. Master William Byrd. Father of British Music”

George Gage



WILLIAM BYRD (C.1540–1623)

MASS FOR FIVE VOICES

William Byrd's long life spanned a period of exceptional religious, political and cultural change. Born in the latter part of the reign of Henry VIII, he would have begun his musical experience – almost certainly as a chorister – under the Protestant regime of Edward VI, continued it in the very different liturgy of the Catholic queen Mary Tudor, and come to maturity under Elizabeth I; he was appointed a Gentleman of the Chapel Royal in 1572, and eventually outlived the monarch by some 20 years. Among his pupils was the madrigalist and theorist Thomas Morley, who paid tribute to him with the memorable phrase 'never without reverence to be named of the musicians'. Described at his death as 'a father of music', Byrd is now recognised as the pre-eminent composer of his time, and surely one of the greatest that England has ever produced.

Byrd excelled among his contemporaries in engaging in a wide variety of compositional genres:

not only sacred vocal music in Latin and in English, but also secular forms of various kinds; in addition, he left a substantial corpus of works for keyboard and for instrumental consort. He evidently had wide-ranging interests, as the contents of his personal library show, and he devoted time and energy to seeing his music accurately produced through the printing presses of London, thus ensuring its long-term survival. He was also involved in other kinds of business ventures, and engaged in a number of protracted lawsuits over property.

But all this was of secondary importance to the pivotal aspect of his life: his commitment to the Catholic church, and the conflicts that ensued from being a Catholic living under a Protestant regime. Even though the enforcement of the Act of Uniformity passed at the beginning of Elizabeth I's reign was in practice relatively moderate, a fundamentally different climate of opinion developed by the early 1580s, when political threats from abroad and destabilising plots at home came to be associated with Catholicism. At about that same time, Jesuit priests trained in Rome and in Douai began to come back to support the English community, putting their own lives severely at risk. Byrd, in the middle part of his career, seems to have been afforded a degree of tolerance in serving at Elizabeth's Chapel Royal – for which he composed some memorable music – as the queen was herself a music lover, and evidently valued his presence, even to the extent that a recusancy case against him was dismissed on her orders. But by the 1590s, as the Jesuit William Weston declared, Byrd 'had sacrificed everything for the faith – his position, the court, and all those aspirations common to men who seek preferment in royal circles as means of improving their fortune'.

Byrd's three Masses have come to be such an essential and a familiar part of our 21st-century landscape that it is worth remembering that the circumstances in which they were written were fundamentally different from those in which many of us now hear them. In fact they were hardly known at all for a long period in the intervening centuries, with the five-part Mass owing its revival first to the music historian E. F. Rimbault, who transcribed it for the Musical Antiquarian Society in 1841, claiming on the title page that it had been written between 1553 and 1558 for 'the old Cathedral of Saint Paul', and then to the Catholic music directors R. R. Terry, who revived it at Downside Abbey in 1899, and Thomas Wingham, who directed it at Brompton Oratory the following year. It was the ground-breaking recording by the Choir of King's College, Cambridge, under Sir David Willcocks, that brought it to a much wider public in 1960. In our own times, it is a curious, though very positive, paradox that Byrd's Masses have become a normal part of the repertory of many Anglican cathedrals, and indeed that they are regularly performed in the context of a secular concert, both of which would have astonished their composer. Regeneration of musical context, as of architectural spaces, must claim to be one of the successes of recent times.

The circumstances in which Byrd wrote his Masses were very different from those of his European contemporaries Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria and Orlandus Lassus. For them, providing a regular supply of Mass settings for liturgical use was an unvarying task. Palestrina wrote more than 100 Masses, Lassus about 60, and Victoria about 20, yet Byrd, prolific in many other areas, wrote just three. In the words of his recent biographer, Kerry McCarthy, they have 'few real precedents and no real successors', and they

owe little to the tradition of festal Masses that earlier generations of composers like Taverner and Sheppard wrote for the Sarum rite.

The Masses date from the early 1590s, around the time that Byrd effectively retired from court, moving from Harlington to Stondon Massey in Essex, to live near the estate of one of his long-standing Catholic friends, Sir John Petre, at Ingatestone. A community of this kind, with a common allegiance, provided a degree of protection as well as a congenial society, and was far from uncommon.

Like many others, it was served by visiting priests who celebrated Mass in whatever space was available, conscious that they might need to take immediate refuge in the 'priest's hole' (a concealed hiding place) in the event of a raid. Petre was himself a keen musician, maintaining a collection of instruments and a considerable interest in both secular and sacred music; he was the dedicatee of Byrd's second book of *Gradualia* (1607), which the composer described as 'flowers culled mostly from your gardens'. In an environment of this kind, the music of the Mass would have been sung by a small group of people, members of the household and others; instrumental participation was common, and women were often present in the ensemble, as was reported at a gathering to welcome some Jesuit priests in 1586, which Byrd himself attended, where there were reportedly 'singers, male and female'. This was the original context for Byrd's music, a religious celebration with the most limited of resources, and the most fervent commitment.

With the monopoly on printed music that he had held for 20 or so years still in place, Byrd chose to publish his Masses, but broke with his own tradition by issuing them without title page, dedication, date or preface of any kind, perhaps

in part to protect his printer, Thomas East, from any repercussion. Detailed examination of the woodblock capital letters has established that the five-part was the last of the three to be issued, in 1594–95. It is scored with two tenor parts, rather than the two contratenors more often used in the English tradition, and includes the Kyrie, after the Roman rite (in the pre-Reformation Sarum rite the Kyrie was usually chanted, rather than set to polyphony).

Byrd's music is freely composed, without reference to any pre-existing work, and it employs a polyphonic style that is succinct and concentrated, much more so than in his earlier motets. The result is an intensity expressed through the unerring logic of every phrase, every harmonic tension and resolution, and every moment of beautiful vocal scoring: it is rare music of which it can be said that every quaver is truly essential. As in the four-part Mass, the emotional climax is reserved for the last part of the Agnus Dei, before the music finally concludes in gentle composure.

PHILIPPE DE MONTE (1521–1603)
SUPER FLUMINA BABYLONIS

WILLIAM BYRD
QUOMODO CANTABIMUS

The pair of eight-voice motets by Byrd and Philippe de Monte came about in a most unusual way: a very rare documented instance of two composers from distant parts of Europe engaging in a personal musical exchange. According to an 18th-century manuscript in the British Library, de Monte had come to England in 1554 as a singer in the choir that accompanied his employer, the Spanish king Philip II, as he contracted a dynastic marriage to Mary Tudor. Possibly he met the

young Byrd, for some 30 years later he sent him the eight-part motet *Super flumina Babylonis*, and the following year, Byrd responded with his own eight-part *Quomodo cantabimus*, whose text is drawn from verses of that same psalm, No. 136 (Vulgate). These words must have held particular resonance for Byrd at that time, as this famous psalm of captivity and exile would surely be interpreted as a barely veiled allusion to the dangerous situation that he and his fellow recusant Catholics were facing at this time. De Monte's motet makes use of two antiphonal groups, while much of Byrd's is in eight-part polyphony, and includes an ingeniously arranged three-voice canon in the first section.

WILLIAM BYRD
AVE VERUM CORPUS

In the preface to the first of his two *Gradualia* collections, Byrd articulated his thoughts about setting sacred texts in these words: 'there is such hidden and concealed power that to a man thinking about divine things and turning them over attentively and earnestly in his mind, the most appropriate measures [bars] come'. Nowhere is this more powerfully demonstrated than in *Ave verum corpus*, a deceptively simple four-part motet that has long been one of Byrd's most widely known pieces. Its gently rhyming text was regularly included in the primers used for everyday meditation and devotion, and Byrd brought to it not only a perfect reflection of the natural accentuation of the syllables, but also a powerful gesture at the word 'verum', a false relation between the outer voices that leaves no doubt as to his own beliefs.

Sally Dunkley © 2015

ROXANNA PANUFNIK (B.1968)

KYRIE AFTER BYRD

*(a reflection on the **Kyrie** of Byrd's Mass for Five Voices)*

When new super-choir ORA came to me, asking for a *Kyrie* that related to Byrd's Mass for Five Voices, I immediately went to Youtube to listen to Byrd's original. I loved the way that the melody of the first *Kyrie eleison* almost immediately transposes, and capitalised on this harmonically by taking my version through several quite chromatic changes and adding an extra bass voice, thereby extra harmonic potential. I've kept the *Christe eleison* as a calmer and more ethereal section, floating gently back into the chromatic *Kyrie*, which almost forgets itself in harmonic and dramatic propriety but suddenly takes stock of itself and ends with quiet reverence.

FRANCIS POTT (B.1957)

LAUDATE DOMINUM

*(a reflection on the **Gloria** of Byrd's Mass for Five Voices)*

Although composed for Suzi Digby and ORA, with their kind permission *Laudate Dominum* bears a secondary dedication to the memory of David Trendell, inspirational Director of the Chapel Choir at King's College, London, whose tragically early death in October 2014 shocked and saddened his legion of friends in the musical world. Among many other accomplishments David was a Byrd scholar. I dare to hope that he might have approved of this setting, which not only nods towards the *Gloria* of Byrd's five-part Mass by appropriating some of its imitative "points", but also tests how far the wider principals underpinning Byrd's mature polyphonic writing can survive transplantation

into an expanded tonal and harmonic idiom. The music alternates seamlessly between 4/4 "common time", and an irregular 7/8 time signature. The latter, less amenable to imitative counterpoint, therefore, serves mostly to usher in contrasting moments of rhythmic and verbal unanimity.

ALEXANDER L'ESTRANGE (B.1974)

SHOW ME, DEARE CHRIST

*(a reflection on the **Credo** of Byrd's Mass for Five Voices)*

What fascinated me most about this commission was the question of what "Credo" would have meant for William Byrd, a well-known "recusant" (a Catholic who refused to go to church). This was, after all, an age when being caught with Latin "popish" books, celebrating Catholic Mass or, even worse, harbouring a priest in your house, could mean jail, or, for Jesuit martyrs like Edmund Campion, Robert Southwell and many others, much worse – hanging, drawing, and quartering, and then having your body parts boiled in salt water and cumin seed before being displayed on pikes around the city. Lovely. With this in mind I chose to set John Donne's *Holy Sonnet XVIII*, which expresses the poet's lifelong distress about the fragmentation of the church ("the bride of Christ"). Donne himself was a Catholic – his brother died in prison, guilty of "harbouring a seminary priest" – who eventually converted to Anglicanism in 1615 and later became Dean of St Paul's. Interpolated are words from Campion and Southwell, William Byrd's will, and other contemporary sources, as well as both Latin and English "intonations" from the "Credo" (plainchant) and "Creed" (Merbecke's English setting).

OWAIN PARK (B.1993)

UPHELD BY STILLNESS

*(a reflection on the **Sanctus** and **Benedictus** of Byrd's Mass for Five Voices)*

I was instantly drawn to Kathleen Raine's *The World* when looking for a text for this reflection. Its themes perfectly corresponded with my idea of Byrd's *Sanctus* being an expansive, continually evolving work. It is a fascinating poem, manipulating only six ideas but creating an effortless circle of themes, interweaving and inextricably linked. Elements of the poem are reflected in this piece as well as melodic lines from Byrd's original composition, which are often set against a backdrop of shimmering chords. Whilst composing this piece, I kept the partbooks of the Mass in my sightline, constantly influencing the shapes and contours of the music. There is a sense of travel in the continuous humming, often linking sections as themes are passed around the voices. The *Hosanna* section was written borrowing just the open vowels of the original text to create a warm, engulfing sound. This idea is heard twice in the piece, the second time returning elongated and more joyous.

CHARLOTTE BRAY (B.1982)

AGNUS DEI

*(a reflection on the **Agnus Dei** of Byrd's Mass for Five Voices)*

The beauty and tranquility of the *Agnus Dei* in Byrd's five-part mass is most striking. The sensual language feels almost as if one is listening in on a private conversation. Its strength lies in its simplicity and in the incredible clarity it maintains through the gradual unfolding to the magnificent climax of the piece. A fragment of Byrd's theme was taken

as the starting point for my *Agnus Dei*. Harmonically, the piece is built on tone clusters, which were constructed from a germ of the harmonic language of the Byrd. His very structure also influenced me; he first uses three voices; then four; and finally all five and I opted for three clear sections – first sopranos and altos, followed by tenors and basses, with the addition of soprano 1, before the whole ensemble is finally heard together for the third climactic section.

RODERICK WILLIAMS (B.1965)

AVE VERUM CORPUS RE-IMAGINED

*(a reflection on Byrd's **Ave verum corpus**)*

William Byrd's *Ave verum corpus* is a piece that I have known since my days as a treble chorister and I grew up in awe of its carefully measured harmony and effortless counterpoint. Like any choral singer, I have my favourite moments within the piece – the scrunching false relations, the question and answer exclamations, the mournful coda – and so I sought to write a piece that would focus specifically on these highlights and expand upon them. Its composition is an act of homage to a masterful composer.

MAINTENU PAR L'IMMOBILITÉ

Joyaux de la Renaissance et réflexions – Volume 1 : Byrd

Bien que la musique chorale ait connu, à juste titre, son âge d'or à l'époque de la Renaissance, je suis convaincue depuis longtemps que nous vivons actuellement de nouveau un âge flamboyant propice à la composition et aux représentations d'œuvres chorales. Partout dans le monde, en réponse aux normes qui ne cessent de se multiplier, les auteurs contemporains, amateurs comme professionnels, offrent de nouvelles œuvres chorales stimulantes et exigeantes. Ayant travaillé pendant longtemps dans l'enseignement, j'ai été témoin de cette transition de loin comme de près. Lorsque l'opportunité de former **ORA** s'est présentée, mon équipe de management et moi-même ne pouvions pas manquer cette occasion : travailler aux côtés des meilleurs groupes de chanteurs tout en participant à la pérennité de la musique chorale. Il s'agissait de mettre au défi les compositeurs que nous approchions face à quelques-unes des plus grandes œuvres de la Renaissance et de voir comment individuellement ils pouvaient les envisager. Pour cet enregistrement, nous avons fait le choix de nous concentrer sur un des plus grands compositeurs britanniques, William Byrd. Nous démarrons l'enregistrement par une réflexion autour d'une œuvre originale datant de la Renaissance : l'œuvre de Byrd, en collaboration avec De Monte, composée sur les versets tirés du Psaume 136 (Vulgate) – un des échanges musicaux les plus remarquables de l'histoire de la musique – la Messe pour cinq voix. Nous avons demandé à Roxanna Panufnik, Francis Pott, Alexander L'Estrange, Owain Park et Charlotte Bray de communiquer leur propres impressions face à ses mouvements individuels et nous fûmes étonnés de la variété des réponses – attestant de l'universalité de la musique sacrée de Byrd et de l'intérêt qu'elle suscite encore aujourd'hui chez les musiciens. Outre le respect de la durée de l'œuvre, aucune limite n'a été imposée aux compositeurs sélectionnés, dans le but d'obtenir leurs réactions spontanées. Le répertoire s'achève sur l'une des plus célèbres œuvres de Byrd, l'interprétation musicale du texte *Ave verum corpus*, et nous avons demandé à Roderick Williams, musicien aux multiples talents, de ré-adapter le même texte. Je lui en suis très reconnaissante, à lui, mais aussi à tous les autres compositeurs de ces nouvelles œuvres, et j'espère que vous en serez tout autant divertis et éclairés.

Suzi Digby OBE



« Cultivé par beaucoup et admiré de tous. Maître William Byrd. Père de la musique britannique. »

George Gage

WILLIAM BYRD (C.1540-1623)

MESSE POUR CINQ VOIX

William Byrd vécut une longue vie lors de périodes exceptionnelles de bouleversements religieux, politiques et culturels. Né sous la fin du règne de Henry VIII, il aurait débuté sa carrière musicale très probablement en tant que choriste sous le régime protestant de Edward VI. Il aurait ensuite poursuivi sa carrière sous les nouveaux offices catholiques de la reine Mary Tudor, et serait parvenu à la maturité sous Elizabeth I. En 1572, il est nommé gentilhomme de la Chapelle Royale, et survécut à la monarchie pendant presque 20 ans. Parmi ses élèves se trouvait le madrigaliste et théoricien Thomas Morley, qui lui rendit hommage par sa phrase mémorable *'jamais sans révérence les musiciens devraient nommer'*. Décrit à sa mort comme 'le père de la musique', et aujourd'hui comme le compositeur le plus éminent de son temps, William Byrd est sûrement l'un des plus grands hommes que l'Angleterre ait connus.

Contrairement à ses contemporains, Byrd excellait dans la composition d'œuvres de styles très différents : non seulement il composait de la musique vocale sacrée en latin ou en anglais mais également d'autres œuvres profanes en tous genres. De plus, il laissa derrière lui tout un corpus d'œuvres destiné aux claviers et aux consorts instrumentaux. De toute évidence, ses intérêts étaient variés, comme le suggère le contenu de sa bibliothèque, et une grande partie de son temps et de son énergie était consacrée à la relecture et l'impression de ses œuvres dans les imprimeries de Londres, afin d'assurer la survie de son travail. Il était également impliqué dans d'autres affaires commerciales, notamment dans de nombreux contentieux immobiliers de longue durée.

Mais tout ceci n'avait que peu d'importance comparé à l'élément central de sa vie : son engagement envers l'église catholique, et les conflits qui s'en suivirent sous le régime protestant.

Bien que l'Acte d'Uniformité en vigueur au début du règne de Elizabeth I n'était que très peu appliqué, un climat fondamentalement différent s'instaurait dès le début des années 1580 et les opinions différaient de plus en plus. De l'étranger, comme à l'intérieur du pays, arrivaient les menaces politiques et les complots associés au catholicisme. À peu près au même moment, des prêtres Jésuites formés à Rome et à Douai débarquaient pour soutenir la communauté anglaise à leurs risques et périls. Byrd, au milieu de sa carrière, était toléré au service de la Chapelle Royale d'Elizabeth, pour laquelle d'ailleurs il composa des œuvres mémorables. La monarchie elle-même était une mélomane et appréciait grandement la présence de Byrd, au point que lorsqu'il fut accusé de 'récusance', elle révoqua la condamnation. Dès les années 1590, le Jésuite William Weston déclarait, Byrd *"à tout sacrifié pour sa foi - sa situation, la cour, et toutes les aspirations communes aux hommes qui recherchent la promotion au sein du cercle royal comme moyen d'améliorer leur fortune"*.

Les 3 Messes de Byrd font partie du paysage musical du 21^{ème} siècle, et nous sont essentielles et familières, mais il est important de se souvenir dans quel contexte ces œuvres ont été composées, et à quel point ce contexte est différent des circonstances dans lesquelles nous les écoutons aujourd'hui. En réalité, pendant très longtemps ces derniers siècles personne ne les connaissait. C'est la Messe à cinq voix qui resurgit peu à peu au cours du 19^{ème} siècle : tout d'abord grâce au musicologue E. F. Rimbault, qui la retranscrivit en 1841 pour la *Musical Antiquarian Society*, affirmant

dans le titre que l'œuvre avait été composée entre 1553 et 1558 pour l'ancienne Cathédrale de Saint Paul ; plus tard en 1899, c'est le musicologue et directeur musical catholique R. R. Terry, qui la fait revivre à la Downside Abbey ; et enfin, Thomas Wingham qui la dirige au Brompton Oratory l'année suivante. Ce fut l'enregistrement avant-gardiste par le chœur du King's College de Cambridge sous la direction de David Willcocks, qui la présenta enfin à une plus large audience en 1960. De notre temps, il est curieusement paradoxal, mais également positif, de constater que la Messe de Byrd fait partie du répertoire traditionnel des cathédrales anglicanes, ou encore qu'elle soit interprétée régulièrement lors de représentations laïques ; ces situations auraient stupéfié le compositeur. Ce renouveau du contexte musical, en commençant par la diversification des espaces architecturaux, fait partie des grandes réussites de ces derniers temps.

Les circonstances dans lesquelles Byrd composa ses Messes étaient très différentes de celles de ses contemporains européens, tels que Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria et Orlande de Lassus. Pour eux, composer des messes et adapter de manière régulière des textes liturgiques étaient comme des occupations presque monotones. Palestrina composa plus de 100 messes, Lassus en composa près de 60 et Victoria près de 20, alors que Byrd, prolifique dans d'autres domaines, n'en composa que 3.

Selon son récent biographe, Kerry McCarthy, elles n'ont pas "*de réels prédécesseurs ni de réels successeurs*" et n'ont pas grand chose à voir avec la tradition des messes festives que les précédentes générations de compositeurs comme Taverner et Sheppard pouvaient composer pour les rites de Sarum.

Les messes datent du début des années 1590, au moment où Byrd quitta la cour pour s'installer à Stondon Massey dans le comté de l'Essex, non loin du domaine d'Ingatestone de son ami catholique de longue date, Sir John Petre. Ce genre de communauté n'était pas rare à cette époque : porteuses d'une foi commune, elles procuraient à la fois protection et compagnie plaisante.

Comme bien d'autres, cette communauté était servie par des prêtres clandestins qui célébraient la messe dans n'importe quel endroit à disposition, conscients qu'ils pouvaient, à tout moment, être amenés à se réfugier dans les "trous à prêtres" (cachettes) dans l'éventualité d'un raid. Petre était lui-même un musicien assidu : il entretenait une collection d'instruments et un intérêt considérable pour les musiques profanes et sacrées. Il était le dédicataire du *Gradualia* (1607), second livre de Byrd, que le compositeur décrivait comme "*des fleurs cueillis spécialement de vos jardins*". Dans un tel environnement, la musique de la messe était chantée par un petit groupe de personnes, souvent des membres du personnel de maison ou autres ; l'accompagnement instrumental était d'ordinaire simple, et les femmes prenaient souvent part à l'ensemble, comme a été relaté le rassemblement d'accueil de prêtres Jésuites en 1586, auquel Byrd assista, et dans lequel est indiquée la présence de "*chanteurs, hommes et femmes*". Voici dans quel contexte la musique de Byrd était jouée : une célébration religieuse aux ressources des plus limitées, mais ralliant une foi ardente.

Du fait du monopole qu'il détenait sur la musique imprimée depuis près de 20 ans, Byrd choisit de publier ses messes, mais rompit avec la tradition en refusant d'y ajouter une page de titre, une dédicace, date ou préface – très certainement

pour ne pas mettre en danger son imprimeur Thomas East. Un examen détaillé de l'impression à la planche des lettres capitales a démontré que la messe à cinq voix fut la dernière à être publiée, en 1594-95. Elle contient une partition destinée à deux parties de ténor, contrairement aux deux contreténors que nous retrouvons plus souvent dans la tradition anglaise, et comprend le Kyrie après le rite Romain (durant la pré-Réformation, le rite de Sarum et le Kyrie étaient en général chantés, plutôt qu'en polyphonie).

La musique de Byrd est composée librement, sans aucune références à d'autres œuvres pré-existantes. Elle use d'un style polyphonique succinct et concentré, plus que dans ses premiers motets. Il en résulte une intensité s'exprimant au travers d'une infaillible logique contenue dans chacune des phrases, chacune des tensions et résolutions harmoniques, et à travers chaque moments de la magnifique partition chantée : c'est une musique rare dans laquelle, dit-on, chaque croche est véritablement essentielle. Comme dans la messe à quatre voix, le point culminant émotionnel est réservé à la dernière partie de l'*Agnus Dei*, avant que l'œuvre ne se conclut dans un calme sang-froid.

PHILIPPE DE MONTE (1521-1603) SUPER FLUMINA BABYLONIS

WILLIAM BYRD QUOMODO CANTABIMUS

Les deux motets à huit voix de Byrd et Philippe de Monte apparurent de manière très inattendue : un très rare exemple documenté, de 2 compositeurs situés de part et d'autre de l'Europe, embarqués dans un échange musical et personnel. Selon un manuscrit retrouvé à la British Library datant du 18ème siècle, de Monte se serait rendu en Angleterre

en 1554 en tant que choriste accompagnant le roi espagnol Philippe II, lequel était venu discuter une union dynastique avec Mary Tudor. C'est probablement à cette occasion que de Monte rencontra le jeune Byrd. Près de 30 ans plus tard il lui envoya un motet à huit voix, le *Super flumina Babylonis*, et l'année suivante, Byrd répondit en envoyant son propre motet à huit voix *Quomodo cantabimus*, dont le texte est tiré des versets du même psaume 136 (Vulgate). Ce fameux psaume avaient certainement un sens particulier pour Byrd en ce temps, car il évoque l'exil et la captivité, faisant allusion à la dangereuse situation dans laquelle se trouvaient Byrd et ses compagnons récusants catholiques. Le motet de de Monte fait usage de 2 groupes antiphoniques, alors que Byrd compose en grande partie une polyphonie à 8 voix, et inclut un canon à 3 voix arrangé de manière ingénieuse dans la première section.

WILLIAM BYRD AVE VERUM CORPUS

Dans la préface de la première de ses deux collections *Gradualia*, Byrd s'exprime sur l'adaptation de textes sacrés en quelques mots : "*l'homme détient un pouvoir invisible lorsqu'il réfléchit aux choses divines, qu'il les tourne attentivement et intelligemment dans son esprit, alors les mesures (notes) appropriées apparaissent d'elles-mêmes*". Nulle part cette idée n'est démontrée aussi fortement que dans l'*Ave verum corpus*, motet à 4 voix d'apparence simple mais qui est depuis longtemps l'une des œuvres les plus connues de Byrd. Son texte aux rimes délicates était régulièrement inclu dans les premiers livres utilisés pour la méditation et la dévotion, et Byrd y ajouta non seulement une réflexion parfaite de l'accentuation naturelle des syllabes, mais également un mouvement puissant sur le mot

'verum', une fausse relation entre les voix éloignées qui ne laisse aucun doute sur ses propres croyances.

Sally Dunkley © 2015

ROXANNA PANUFNIK (B.1968)

KYRIE AFTER BYRD

(réflexion sur le *Kyrie* de la Messe à cinq voix de Byrd)

Lorsque le nouveau chœur ORA est venu me voir, me demandant un *Kyrie* en rapport avec la Messe à cinq voix de Byrd, je me suis immédiatement connectée à Youtube pour écouter la version originale de Byrd. J'ai adoré la façon dont la mélodie du premier *Kyrie eleison* était immédiatement transposée, et je m'en suis inspirée harmoniquement en amenant ma version à travers différents changements chromatiques et en y ajoutant une voix basse supplémentaire pour plus de potentiel harmonique. J'ai conservé un *Christe eleison* plus calme et aérien, flottant délicatement derrière le chromatique *Kyrie*, qui s'oublie dans une harmonie spectaculaire mais qui soudainement revient sur le devant et s'éteint dans une calme révérence.

FRANCIS POTT (B.1957)

LAUDATE DOMINUM

(réflexion sur le *Gloria* de la Messe à cinq voix de Byrd)

Composé à l'origine pour Suzi Digby et ORA, avec leur aimable autorisation, *Laudate Dominum* rend hommage à la mémoire de David Trendell, directeur charismatique du chœur du King's College de Londres, dont la tragique disparition en octobre 2014 a choqué et attristé ses nombreux amis dans le monde de la musique. Parmi ses multiples accomplissements, David était un

spécialiste de Byrd. J'ose espérer qu'il aurait approuvé cette adaptation, qui non seulement se rapproche du *Gloria* de la Messe à cinq voix de Byrd en s'appropriant certains de ses "points" imitatifs, mais aussi teste jusqu'où les solistes soutenant la composition polyphonique mature de Byrd peuvent soutenir l'intégration d'un style harmonique et tonal allongé. La composition alterne des mesures 4/4 "courantes" et des mesures en 7/8 irrégulières. Ces dernières apportent moins de souplesse au contrepoint imitatif, et servent donc principalement à conduire les moments contrastés d'unanimité rythmique et verbale.

ALEXANDER L'ESTRANGE (B.1974)

SHOW ME, DEARE CHRIST

(réflexion sur le *Credo* de la Messe à cinq voix de Byrd)

Que signifiait vraiment le *Credo* pour William Byrd, "récusant" (Catholique refusant d'aller à la messe) reconnu en son temps. C'est ce qui m'intéressait le plus dans cette commande. En ce temps-là, il était dangereux de se promener en possession de livres "papistes" en Latin, de célébrer la messe Catholique ou pire encore, d'héberger un prêtre ; les hommes risquaient la prison, ou, pour certains martyrs Jésuites comme Edmund Campion, Robert Southwell et bien d'autres, c'était bien pire : pendus, roués, écartelés, les parties de leur corps bouillies dans un mélange d'eau salée et de graines de cumin avant d'être exhibés sur des piques en place publique. C'est agréable. À cet égard, j'ai choisi d'adapter le *Holy Sonnet XVIII* de John Donne, qui évoque le désarroi du poète face à la séparation de l'église ("la fiancée du Christ"). Donne était un catholique - son frère mort en prison, avait été condamné pour avoir "caché un prêtre de séminaire". Mais il s'était finalement converti à l'anglicanisme en 1615 et

devenait par la suite Doyen de Saint Paul. Les mots de Campion et Southwell, de William Byrd et d'autres sources contemporaines sont intercalés, mais le sont aussi les "intonations" en anglais et en latin du "Credo" (plain-chant) et "Creed" (de l'adaptation anglaise de Merbecke).

OWAIN PARK (B.1993)

UPHELD BY STILLNESS

(réflexion sur le *Sanctus* et *Benedictus* de la Messe à cinq voix de Byrd)

J'ai immédiatement pensé au poème de Kathleen Raine *The World* pour ce travail. Les thèmes du poèmes correspondaient parfaitement à l'idée que je me faisais du *Sanctus* de Byrd, vaste et continuellement en évolution. Il s'agit d'un poème fascinant, jouant avec seulement 6 éléments mais créant sans effort une thématique circulaire, entrelacé et inextricablement lié. Les éléments du poème se reflètent dans la composition originale et les lignes mélodiques de Byrd, avec pour toile de fond des accords brillants. En composant ce morceau, j'ai gardé les partitions de la messe en ligne de mire, qui constamment influençaient les formes et les contours de ma composition. Il y avait comme une idée de voyage dans le murmure continu, reliant souvent les sections lorsque les thèmes circulaient autour des voix. J'ai emprunté la voyelle ouverte du texte original afin de créer un son chaud et enlaçant dans la composition de la section du *Hosanna*. Cette idée est utilisée deux fois dans le morceau, mais la seconde fois, elle revient plus longtemps et plus joyeuse.

CHARLOTTE BRAY (B.1982)

AGNUS DEI

(réflexion sur le *Agnus Dei* de la Messe à cinq voix de Byrd)

Ce qui est le plus frappant dans l'*Agnus Dei* de la messe de Byrd, c'est sa beauté et sa quiétude. C'est presque comme s'il s'agissait du langage sensuel d'une conversation privée. Sa force réside dans sa simplicité et dans l'incroyable clareté que la pièce parvient à maintenir tout au long d'un déroulement progressif menant doucement à un magnifique climax. J'ai emprunté un fragment du thème de Byrd comme point de départ pour mon *Agnus Dei*. Harmoniquement, la pièce est basée sur des groupes de tonalités, eux-mêmes construits à partir d'une petite touche du langage harmonique de Byrd. Sa seule structure m'a également beaucoup influencée ; il utilise en premier lieu 3 voix ; puis 4 ; et finalement les 5 voix. J'ai alors opté pour 3 sections clairement définies : la première comprenant les sopranos et les altos, suivie par les ténors et les basses, en y ajoutant une soprano, avant que l'ensemble s'unisse enfin dans une troisième et dernière section.

RODERICK WILLIAMS (B.1965)

AVE VERUM CORPUS RÉINVENTÉ

(réflexion sur l'*Ave verum corpus* de Byrd)

J'ai connu l'*Ave verum corpus* de William Byrd alors que j'étais encore choriste soprano et j'ai grandi en admiration devant son harmonie soigneusement mesurée et son délicat contrepoint. Comme les autres choristes, j'ai mes moments favoris dans ce morceau : les fausses relations et leurs crissemments, les exclamations des questions/réponses, le coda mélancolique ; j'ai donc décidé de composer une pièce basée spécifiquement sur ces événements et de les développer. Cette composition rend hommage à un compositeur magistral.

GEHALTEN IN DER STILLE

Meisterwerke der Renaissance, gespiegelt in der Gegenwart – Vol. 1: Byrd

Wenn die Renaissance für sich beanspruchen kann, als Goldenes Zeitalter der Chormusik zu gelten, so bin ich schon lange überzeugt, dass wir heute eine glanzvolle Zeit der Chorkomposition und des Chorgesangs erleben. Weltweit steigen die Maßstäbe im Chorgesang, und die Komponisten des 21. Jahrhunderts reagieren darauf mit aufregendem und anspruchsvollem Material für Chöre, seien es Laien- oder Profi-Ensembles. In meinen Jahren als Musikerzieherin konnte ich diese Entwicklung aus der Nähe wie aus der Ferne beobachten. Als sich dann die Gelegenheit bot, zusammen mit meinem Team ORA zu gründen, da wurde mir klar, dass jetzt der Moment gekommen sei, mit den besten britischen Ensemblesängern zu arbeiten und gleichzeitig das Erbe der Chormusik fortzuschreiben. Den Komponisten, an die wir uns wandten, wollte ich eine besondere Aufgabe stellen, um so auf die großen Meisterwerke der Renaissance zu antworten und um herauszufinden, wie ihre ganz persönliche Reaktion auf diese Stücke ausfallen würde. Für diese Aufnahme nehmen wir eine überragende Figur der englischen Musik in den Blick: William Byrd. Am Beginn der Aufnahme steht eine Reflexion aus der Renaissance selbst: das Gegenüber der Kompositionen von Versen aus Psalm 136 (Vulgata) von Byrd selbst und Philippe de Monte – eines der bemerkenswertesten Wechselverhältnisse der Musikgeschichte. In den Mittelpunkt rückt dann seine unvergleichliche *Messe zu fünf Stimmen*. Wir baten Roxanna Panufnik, Francis Pott, Alexander L'Estrange, Owain Park und Charlotte Bray, ihre eigenen Reaktionen auf die einzelnen Sätze in Musik zu fassen. Die erfreuliche musikalische Vielfalt der Antworten beweist die Universalität von Byrds geistlicher Musik und ihre Relevanz für heutige Musiker. Außer über die Dauer machten wir den Komponisten keine Vorgaben, um uns ihrer unbefangenen Reaktionen zu versichern. Am Ende der Aufnahme steht Byrds wohl berühmtestes Werk, sein *Ave verum corpus*; den vielseitigen Musiker Roderick Williams baten wir um eine Komposition desselben Textes. Ich bin ihm und allen anderen Komponisten dankbar für ihre herrlichen neuen Werke, und ich wünsche Ihnen ebenso reiche Erfahrungen und ebenso viel Freude daran, wie ich sie erlebte.

Suzi Digby OBE



“Von vielen studiert, von allen verehrt: William Byrd, der Meister und Vater der britischen Musik.”

George Gage

WILLIAM BYRD (UM 1540-1623)

MESSE ZU FÜNF STIMMEN

Das lange Leben William Byrds fiel in eine Zeit außergewöhnlicher religiöser, politischer und kultureller Umwälzungen. Gegen Ende der Herrschaft Heinrich VIII. geboren, dürfte er seine ersten musikalischen Erfahrungen – wohl als Chorsänger – unter der protestantischen Herrschaft Edwards VI. gemacht haben; sie setzten sich fort unter der ganz anderen Liturgie der katholischen Königin Maria Tudor und kamen unter Elizabeth I. zur Reife; 1572 wurde er Mitglied der Chapel Royal. Er sollte die Monarchin um etwa zwei Jahrzehnte überleben. Zu seinen Schülern zählte der Madrigalist und Gelehrte Thomas Morley, der über Byrd sagte: „Von den Musikern nie ohne Ehrfurcht genannt.“ Bei seinem Tod wurde Byrd als „Vater der Musik“ bezeichnet. Heute gilt er als der wichtigste Komponist seiner Zeit und als einer der größten Englands überhaupt.

Unter seinen Zeitgenossen zeichnet sich Byrd durch die Vielfalt der Gattungen aus, in denen er sich betätigte: Sie umfasste nicht nur lateinische und englischsprachige geistliche Vokalmusik, sondern auch verschiedene weltliche Genres. Überdies hinterließ er einen großen Bestand an Tasten- und Ensemblewerken. Seine Bibliothek bezeugt seine weit gestreuten Interessen, und er trug Sorge, dass seine Musik von den Londoner Druckern korrekt veröffentlicht würde, was ihr dauerhaftes Überleben sicherte. Er betrieb auch andere Geschäfte und focht eine Anzahl Prozesse über Eigentumsfragen aus.

Doch war alles dies nebensächlich angesichts des prägenden Zuges seiner Biografie: seiner Treue zum Katholizismus und den Konflikten, die sich daraus für ihn unter protestantischer Herrschaft

ergaben. Obwohl die zu Beginn der Herrschaft Elizabeths I. verabschiedete Uniformitätsakte mäßig streng durchgesetzt wurde, entwickelte sich Anfang der 1580er-Jahre ein grundlegend anderes Klima: Politische Bedrohungen von außen und Zersetzungspläne aus dem Inneren wurden mit dem Katholizismus in Verbindung gebracht. Etwa zur gleichen Zeit kamen Jesuitenpriester, ausgebildet in Douai und Rom, nach England zurück, um unter Lebensgefahr die dortigen Katholiken zu unterstützen. Byrd scheint zunächst eine gewisse Toleranz gewährt worden zu sein, da er in der Chapel Royal Elizabeths diente – für die er bedeutende Werke schuf –, denn die Königin liebte die Musik und schätzte ihn. Diese Wertschätzung ging so weit, dass ein Prozess gegen Byrd wegen verweigerten Gottesdienstbesuchs auf Geheiß der Königin eingestellt wurde. Mit Anbruch der 1590er-Jahre jedoch hatte Byrd laut dem Jesuiten William Weston „alles für den Glauben geopfert – sein Amt, den Hof und jeglichen Ehrgeiz, den Männer hegen, welche die Gunst königlicher Kreise suchen, um ihr Vermögen zu mehren“.

Byrds drei Messen sind uns im Musikleben des 21. Jahrhunderts so geläufig, dass man daran erinnern muss, dass sie unter grundlegend anderen Umständen komponiert wurden als jenen, unter denen wir sie heute erleben. In den Jahrhunderten seit ihrer Entstehung waren sie lange kaum bekannt. Die fünfstimmige Messe verdankt ihre Wiederentdeckung vor allem dem Musikhistoriker E. F. Rimbault, der sie 1841 für die Musical Antiquarian Society transkribierte und auf dem Titel behauptete, sie wäre zwischen 1553 und 1558 für die „alte St.-Pauls-Kathedrale“ geschrieben worden; ferner den katholischen Kirchenmusikern R. R. Terry, der sie 1899 in Downside Abbey wiederaufführte, und Thomas Wingham, der sie im Jahr darauf im Brompton Oratory dirigierte.

Einer breiteren Öffentlichkeit wurde sie 1960 in der Aufnahme des Chores des King's College, Cambridge, unter David Willcocks bekannt. Heute ist es ein eigenartiger, wenngleich erfreulicher Widerspruch, dass Byrds Messen ins Repertoire vieler englischer Kathedralen eingegangen sind und oft auch in weltlichem Rahmen erklingen – beides hätte den Komponisten verwundert. Die Rekonstruktion eines musikalischen Kontextes ist, wie die architektonischer Räume, eine Errungenschaft neuerer Zeit.

Byrd schuf seine Messen unter ganz anderen Umständen als seine Zeitgenossen Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria und Orlando di Lasso. Für sie war das regelmäßige Komponieren von Messen für die Liturgie eine Alltagsaufgabe. Palestrina schrieb über 100 Messen, Lasso etwa 60 und Victoria um die 20 – der in anderen Gattungen überaus produktive Byrd lediglich drei. Sein Biograf Kerry McCarthy schrieb, sie hätten „nur wenige eigentliche Vorläufer und keine eigentlichen Nachfolger“; der Tradition festlicher Messen, wie sie ältere Komponisten wie Taverner oder Sheppard für den Sarum-Usus schrieben, sind sie kaum verbunden.

Die Messen stammen aus den frühen 1590er-Jahren, der Zeit, zu der sich Byrd vom Hof zurückzog und von Harlington nach Stondon Massey in Essex zog, wo er in der Nähe des Landsitzes seines alten katholischen Freundes Sir John Petre in Ingatestone wohnte. Eine solche vom gleichen Bekenntnis getragene Gemeinschaft gewährte einen gewissen Schutz und gleichgesinnte Gesellschaft; in jener Zeit war sie nicht ungewöhnlich.

So wie vielen andere wurde sie von reisenden Priestern versorgt, die die Messe zelebrierten, wo gerade der Raum dafür war – im Bewusstsein, dass sie im Fall einer jederzeit möglichen Durchsuchung Schutz im „Priest's Hole“ suchen mussten, einem gut getarnten Versteck. Petre war selber ein eifriger Musiker, besaß eine Instrumentensammlung und pflegte sein Interesse an weltlicher wie geistlicher Musik; er war Widmungsträger des zweiten Bandes von Byrds *Gradualia* (1607), die der Komponist als „Blumen, gepflückt zumeist in Eurem Garten“ beschrieb. Anzunehmen ist, dass unter diesen Bedingungen die Messe von einer kleinen Gruppe gesungen wurde, bestehend aus Mitgliedern der Hausgemeinschaft und Gästen; die Beteiligung von Instrumenten war üblich, und oft musizierten Frauen mit, wie es von einer Versammlung zur Begrüßung einiger Jesuitenpriester 1586 berichtet wird, an der Byrd selber teilnahm: „Sänger, männlich und weiblich“ seien anwesend gewesen. Das war der Kontext von Byrds Musik: beschränkte Mittel und tiefe Hingabe.

Als Byrd seine Messen veröffentlichte, besaß er noch das Privileg für Musikdrucke, das er etwa 20 Jahre zuvor erhalten hatte. Allerdings gab er sie, für ihn ungewöhnlich, ohne Titelseite, Widmung, Datum oder Vorrede heraus, vielleicht um seinen Drucker Thomas East vor möglichen Folgen zu schützen. Die genaue Untersuchung der Großbuchstaben-Typen ergab, dass die fünfstimmige Messe 1594/95 als letzte veröffentlicht wurde. Sie ist mit zwei Tenorstimmen komponiert und weicht damit von der im Sarum-Usus meist gepflegten englischen Tradition zweier Kontratenorstimmen ab. Dem katholischen Ritus entspricht auch die Komposition des Kyrie, das im vorreformatorischen Sarum-Usus gewöhnlich einstimmig gesungen und nicht mehrstimmig komponiert wurde.

Byrds Musik ist frei komponiert und weist keine Bezüge zu älteren Werken auf; ihr Kontrapunkt ist weitaus bündiger und konzentrierter als der seiner früheren Motetten. Das Ergebnis ist eine Intensität, die in der unbeirrbaren Logik jeder Phrase, jeder harmonischen Spannung und Lösung, jeder Wendung des makellosen Vokalsatzes zum Ausdruck kommt – eine jener seltenen Musiken, in der wahrhaftig jede einzelne Note wesentlich ist. Wie in der vierstimmigen Messe ist der emotionale Höhepunkt dem Schlussteil des Agnus Dei vorbehalten, bevor die Musik in ruhiger Gefasstheit schließt.

PHILIPPE DE MONTE (1521–1603)
SUPER FLUMINA BABYLONIS

WILLIAM BYRD
QUOMODO CANTABIMUS

Die beiden achtstimmigen Motetten von Byrd und de Monte bilden ein Paar, das auf ungewöhnliche Weise entstand. Sie sind das seltene nachweisbare Beispiel des persönlichen Austausches zweier Musiker aus unterschiedlichen Teilen Europas. Ein Manuskript in der British Library aus dem 18. Jahrhundert berichtet, de Monte sei 1554 als Sänger im Chor seines Dienstherrn, des spanischen Königs Philipp II., nach England gekommen, als dieser eine dynastische Heirat mit Maria Tudor verhandelte. Dabei lernte er wohl den jungen Byrd kennen, denn 30 Jahre später sandte er ihm die achtstimmige Motette *Super flumina Babylonis*, und im Jahr darauf antwortete Byrd mit seinem eigenen achtstimmigen *Quomodo cantabimus*; dessen Text ebenfalls aus Psalm 136 (Vulgata) stammt. Für Byrd müssen diese Worte damals besondere Bedeutung gehabt haben: Der berühmte Psalm über Gefangenschaft und Exil dürfte als kaum verhüllte

Anspielung auf die Bedrängnis gehört worden sein, in der er zusammen mit allen englischen Katholiken damals schwebte. Die Motette de Montes teilt den Chor in zwei antiphonale Gruppen, während Byrds Werk in realer Achtstimmigkeit gehalten ist und im ersten Teil einen genial konstruierten dreistimmigen Kanon enthält.

WILLIAM BYRD
AVE VERUM CORPUS

In der Vorrede zur ersten seiner beiden *Gradualia*-Sammlungen formulierte Byrd seine Gedanken zur Komposition geistlicher Texte folgendermaßen: „Es liegt darinnen eine versteckte und verborgene Kraft, die einem Manne, der über göttliche Dinge nachsinnt und sie in seinem Verstande aufmerksam und ernsthaft bedenkt, die geeigneten Mittel [“measures”, auch: Takte] an die Hand gibt.“ Das wird nirgends so kraftvoll bezeugt wie im *Ave verum corpus*, einer nur scheinbar schlichten vierstimmigen Motette, die lange Byrds bekanntestes Werk war. Der gefällig gereimte Text wurde häufig in Gebetbücher aufgenommen, die der täglichen Meditation und Andacht dienten. Byrds Motette zeichnet sich nicht nur durch die Vollkommenheit ihrer natürlichen Prosodie aus, sondern auch durch die machtvolle Geste zum Wort „verum“, einen Querstand zwischen den Außenstimmen, der keinen Zweifel an Byrds Bekenntnis zulässt.

Sally Dunkley © 2015

ROXANNA PANUFNIK (B.1968)

KYRIE NACH BYRD

*(eine Reflexion über das **Kyrie** von Byrds Messe zu fünf Stimmen)*

Als das neue Spitzenensemble ORA mich um ein Kyrie bat, das sich auf Byrds Messe zu fünf Stimmen bezieht, hörte ich mir Byrds Original sofort auf YouTube an. Mir gefiel, wie die Melodie des ersten *Kyrie eleison* beinahe sofort transponiert wird. Das macht ich mir für die Harmonik zunutze, indem ich meine Version durch einige chromatische Modulationen führe und eine zweite Bassstimme hinzufügte, die die harmonischen Möglichkeiten erweitert. Das *Christe eleison* ist ruhiger, ätherischer gehalten und führt sanft in die Chromatik des *Kyrie* zurück, das sich fast verliert in harmonischer und dramatischer Korrektheit. Doch dann zieht es plötzlich Bilanz und endet in andächtiger Ruhe.

FRANCIS POTT (B.1957)

LAUDATE DOMINUM

*(eine Reflexion über das **Gloria** von Byrds Messe zu fünf Stimmen)*

Laudate Dominum wurde zwar für Suzi Digby und ORA komponiert, doch wurde es mit ihrer freundlichen Erlaubnis zusätzlich dem Andenken David Trendells gewidmet, des inspirierenden Chorleiters am King's College London, dessen allzu früher Tod 2014 seine unzähligen Freunde in der Musikwelt bestürzte. Unter anderem war David auch Byrd-Forscher. Ich wage zu hoffen, dass er diese Komposition gutgeheißen hätte. Sie bezieht sich nicht nur darin auf das Gloria von Byrds fünfstimmiger Messe, dass sie sich einige von dessen Imitationsverfahren aneignet; sie lotet auch aus, wie weit jene allgemeineren Prinzipien tragen, die Byrds reifem polyphonem Stil zugrunde liegen, wenn sie auf eine erweiterte tonale und

harmonische Sprache übertragen werden. Die Musik wechselt nahtlos zwischen 4/4- und 7/8-Takt. Letzterer eignet sich weniger für imitativen Kontrapunkt und dient deswegen vor allem dazu, die Musik in kontrastierenden, rhythmisch und textlich einsinnigen Abschnitten voranzutreiben.

ALEXANDER L'ESTRANGE (B.1974)

SHOW ME, DEARE CHRIST

*(eine Reflexion über das **Credo** von Byrds Messe zu fünf Stimmen)*

Besonders faszinierte mich an diesem Auftrag die Frage, welche Bedeutung „Credo“ für Byrd, einen bekannten „recusant“ (einen Katholiken, der sich dem anglikanischen Gottesdienst verweigerte), eigentlich hatte. Wenn man in jener Zeit dabei ertappt wurde, lateinische („papistische“) Bücher zu lesen, die katholische Messe zu feiern oder gar einen Priester zu beherbergen, hatte man mit Gefängnis oder Schlimmerem zu rechnen – Märtyrer wie die Jesuiten Edmund Campion, Robert Southwell und viele andere wurden gehängt und gevierteilt, ihre Körperteile in Salz und Kreuzkümmel gesotten und dann auf Spießen in der Stadt präsentiert. Herrliche Zeiten. Vor diesem Hintergrund komponierte ich John Donnes *Holy Sonnet XVIII*, das das lebenslange Leiden des Dichters an der Teilung der Kirche, der „Braut Christi“, ausdrückt. Auch Donne war Katholik; sein Bruder hatte einem Priester Unterschlupf gewährt und starb im Gefängnis. 1615 konvertierte Donne zum anglikanischen Bekenntnis und wurde später Dekan an St. Paul's. Eingestreut sind Worte von Campion und Southwell, aus Byrds Testament und weiteren zeitgenössischen Quellen, außerdem sowohl englische als auch lateinische Intonationen aus dem „Credo“ (gregorianisch) und dem „Cred“ (Merbeckes Satz in englischer Sprache).

OWAIN PARK (B.1993)

VON DER STILLE GETRAGEN

*(eine Reflexion über **Sanctus** und **Benedictus** von Byrds Messe zu fünf Stimmen)*

Bei der Suche nach einem Text für diese Reflexion kam ich sofort auf Kathleen Raines *The World*. Die Motive dieses Gedichts entsprachen vollkommen meiner Vorstellung von Byrds Sanctus als expansives, sich ständig wandelndes Werk. Das faszinierende Gedicht spielt mit nur sechs Begriffen, schafft damit jedoch einen schwerelosen Kreis sich unauflöslich ineinander verwebender Motive. Teile des Gedichts spiegeln sich in diesem Stück ebenso wie melodische Linien aus Byrds Original, häufig vor einem Hintergrund leuchtender Akkorde. Während ich an dem Stück arbeitete, behielt ich die Stimmbücher der Messe immer im Blick, sodass sie Formen und Konturen der Musik ständig beeinflussten. Das ununterbrochene Summen vermittelt ein Gefühl des Reisens; häufig verbindet es Abschnitte miteinander, während Themen durch die Stimmen wandern. Der Hosanna-Abschnitt verwendet lediglich die offenen Vokale des Textes, um einen warmen, einhüllenden Klang zu schaffen. Dieses Thema erklingt zweimal im Stück, beim zweiten Mal ausgedehnter und freudiger.

CHARLOTTE BRAY (B.1982)

AGNUS DEI

*(eine Reflexion über das **Agnus Dei** von Byrds Messe zu fünf Stimmen)*

Die Schönheit und Ruhe des Agnus Dei aus Byrds Messe zu fünf Stimmen ist höchst eindrucksvoll. Die Klangsprache erzeugt beinahe das Gefühl, man lausche einem intimen Gespräch. Ihre Stärke liegt in ihrer Schlichtheit und in der unglaublichen Klarheit, mit der das Stück sich schrittweise bis zu seinem grandiosen Höhepunkt entfaltet. Ein

Fragment aus Byrds Thema dient als Ausgangspunkt für mein Agnus Dei. Seine Harmonik beruht auf Clustern, die aus einer Keimzelle der harmonischen Sprache Byrds konstruiert wurden. Auch seine Struktur greife ich auf: Zuerst verwendet er drei Stimmen, dann vier und schließlich alle fünf. Ich entschied mich für drei klar abgegrenzte Abschnitte: zuerst Sopran und Alt, dann Tenor und Bass mit dem zusätzlichen Sopran 1 und schließlich das ganze Ensemble auf dem Höhepunkt im Schlussabschnitt.

RODERICK WILLIAMS (B.1965)

AVE VERUM CORPUS, NEU GEDACHT

*(eine Reflexion über Byrds **Ave verum corpus**)*

Byrds Ave verum corpus kenne ich seit meiner Zeit als Knabensopran; ich wuchs auf in der Ehrfurcht vor seiner sorgfältig gestalteten Harmonik und seinem mühelosen Kontrapunkt. Wie jeder Chorsänger habe ich meine Lieblingsstellen in dem Stück – die ächzenden Querstände, die Frage- und Antwortrufe, die trauervolle Coda. Deshalb schrieb ich ein Stück, das sich besonders auf diese Stellen konzentriert und sie weiterentwickelt. Die kompositorische Arbeit ist eine Hommage an einen Meisterkomponisten.

TEXTS

1 DE MONTE – SUPER FLUMINA BABYLONIS

*Au bord des fleuves de Babylone
nous étions assis et nous pleurions,
Nous souvenant de Sion ;*

*Et c'est là qu'ils nous demandèrent,
nos geôliers, des cantiques,
Nos ravisseurs, de la joie :*

*Comment chanterions-nous un cantique
du Seigneur sur une terre étrangère ?*

*Aux peupliers d'alentour
nous avons pendu nos harpes.*

*Psalm 136 vv 1-4
(réarrangé comme vv 1, 3, 4, 2)*

**Super flumina Babylonis,
illic sedimus et flevimus
dum recordaremur tui Sion.**

**Illic interrogaverunt nos,
qui captivos abduxerunt nos,
verba cantionem.**

**Quomodo cantabimus canticum Domini
in terra aliena?**

**In salicibus in medio eius
suspendimus organo nostra.**

*Psalm 136 (Vulgate) vv 1-4
(rearranged to vv 1, 3, 4, 2)*

*By the streams of Babylon,
there we sat and wept
when we remembered you, Sion.*

*There they questioned us,
those who had led us unto captivity,
about the words of our songs.*

*How shall we sing the Lord's song
in a foreign land?*

*There on the willows we
hung up our harps.*

*Psalm 136 (Vulgate) vv 1-4
(rearranged to vv 1, 3, 4, 2)*

*An den Wassern zu Babel
saßen wir und weinten,
wenn wir an Zion gedachten.*

*Denn daselbst
hießen uns singen,
die uns gefangen hielten.*

*Wie sollten wir des Herrn Lied singen
in fremden Landen?*

*Unsere Harfen hängten wir
an die Weiden, die drinnen sind.*

*Aus Psalm 137 (136), vv 1-4 (1, 3, 4, 2)
Übersetzung: Martin Luther 1545*

2 BYRD – QUOMODO CANTABIMUS

*Comment chanterions-nous un cantique
du Seigneur sur une terre étrangère ?*

*Si je t'oublie, Jérusalem,
que ma main droite se dessèche!*

*Que ma langue s'attache à mon palais
si je perds ton souvenir,
Si je ne mets Jérusalem
au plus haut de ma joie !*

*Souviens-toi, Seigneur,
contre les fils d'Edom, du Jour de Jérusalem.*

Psalm 136 vv 4-7

**Quomodo cantabimus canticum Domini
in terra aliena?**

**Si oblitus fuero tui, Jerusalem,
oblivioni detur dextra mea.**

**Adhaereat lingua mea faucibus meis,
si non meminera tui;
si non proposuero Jerusalem
in principio laetitio meae.**

**Memor esto, Domine,
filiorum Edom in die Jerusalem.**

Psalm 136 (Vulgate) vv 4-7

*How shall we sing the Lord's song
in a foreign land?*

*If I should forget you, Jerusalem,
let my right hand fall idle.*

*Let my tongue stick in my throat
if I do not remember you;
if I do not keep Jerusalem
as the greatest of my joys.*

*Remember, Lord, what the
sons of Edom did on that day in Jerusalem.*

Psalm 136 (Vulgate) vv 4-7

*Wie sollten wir des Herrn Lied singen
in fremden Landen?*

*Vergesse ich dein, Jerusalem,
so werde meiner Rechten vergessen.*

*Meine Zunge müsse an meinem Gaumen kleben,
wo ich dein nicht gedenke;
wo ich nicht lasse Jerusalem
meine höchste Freude sein.*

*Herr, gedenke der Kinder Edom
am Tage Jerusalem.*

*Aus Psalm 137 (136), vv 4-7
Übersetzung: Martin Luther 1545*

*Seigneur prends pitié
O Christ prends pitié
Seigneur prends pitié*

3 BYRD - MASS FOR FIVE VOICES: KYRIE

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

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

*Herr, erbarme dich.
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.*

*Gloire à Dieu dans le Ciel
et Paix sur la terre aux hommes qui L'aiment.
Nous Te louons.
Nous Te bénissons.
Nous T'adorons.
Nous Te glorifions.
Nous Te rendons grâce
pour Ton immense Gloire.
Seigneur Dieu, Roi du Ciel,
Père Tout Puissant.
Seigneur, Fils unique Jésus-Christ.
Seigneur Dieu, agneau de Dieu, Fils du Père.
Toi qui enlèves le péché du monde
Prends pitié de nous.
Toi qui enlèves le péché du monde
Reçois notre prière.
Toi qui es assis à la droite du Père
Prends pitié de nous.
Car Toi seul es Saint,
Toi seul es Seigneur.
Toi seul es le Très Haut Jésus-Christ.
avec le Saint Esprit
dans la Gloire de Dieu le Père.
Amen.*

4 BYRD - MASS FOR FIVE VOICES: GLORIA

**Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te.
Benedicimus te.
Adoramus te.
Glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, rex celestis,
Deus pater omnipotens.
Domine filii unigente, Iesu Christe.
Domine Deus, agnus Dei, filius patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus.
Tu solus Dominus.
Tu solus altissimus, Iesu Christe.
Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei patris.
Amen.**

*Glory be to God on high.
And in earth peace towards men of good will.
We praise thee.
We bless thee.
We worship thee.
We glorify thee.
We give thanks unto thee
for thy great glory.
O Lord God, heavenly King,
God the Father Almighty.
O Lord, the only-begotten Son, Jesus Christ.
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father.
Thou that takest away the sins of the world,
have mercy on us.
Thou that takest away the sins of the world,
receive our prayer.
Thou that sittest at the right hand of the Father,
have mercy on us.
For thou only art holy.
Thou only art the Lord.
Thou only, O Jesus Christ, art most High.
With the Holy Ghost,
in the glory of God the Father.
Amen.*

*Ehre sei Gott in der Höhe. Und auf Erden
Friede den Menschen, die guten Willens sind.
Wir loben dich,
wir preisen dich,
wir beten dich an,
wir verherrlichen dich.
Wir danken dir
für deine große Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater!
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters.
Der du trägst die Sünde der Welt,
erbarme dich unser!
Der du trägst die Sünde der Welt,
nimm unser Flehen gnädig auf!
Der du sitzt zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser.
Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Herr,
du allein der Höchste, Jesus Christus.
Mit dem Heiligen Geiste
in der Herrlichkeit Gottes, des Vaters.
Amen.*

5 BYRD - MASS FOR FIVE VOICES: CREDO

*Je crois en un seul Dieu
le Père Tout-Puissant, créateur du Ciel et de la terre
de l'Univers visible et invisible.
Je crois en un seul Seigneur, Jésus-Christ
le Fils unique de Dieu.
né du Père avant tous les siècles
Il est Dieu, né de Dieu, Lumière née de la Lumière,
Vrai Dieu né du Vrai Dieu.
Engendré, non pas créé de même nature que
le Père et par Lui tout a été fait.
Pour nous les hommes et pour notre Salut
il descendit du Ciel.
Par l'Esprit Saint il a pris chair
de la Vierge Marie
et s'est fait homme.
Crucifié pour nous sous Ponce Pilate
il souffrit sa Passion et fut mis au tombeau.
Il ressuscita le troisième jour
conformément aux Ecritures
et Il monta au Ciel ;
Il est assis à la droite du Père.
Il reviendra dans la Gloire
pour juger les vivants et les morts
et son règne n'aura pas de fin.
Je crois en l'Esprit Saint
qui est Seigneur et qui donne la Vie.
Il procède du Père et du Fils.
Avec le Père et le Fils
il reçoit même adoration et même Gloire
Il a parlé par les Prophètes.
Je crois en l'Eglise Une, Sainte,
Catholique et Apostolique.
Je reconnais un seul Baptême
pour le Pardon des péchés
J'attends la résurrection des morts
et la Vie du monde à venir. Amen.*

**Credo in unum Deum,
patrem omnipotentem factorem caeli et terrae,
visibilem et invisibilem.
Et in unum Dominum Iesum Christum,
filium Dei unigenitum.
Et ex patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum non factum consubstantialem
patri, per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem descendit de caelis.
Et incarnatus est de spiritu sancto
ex Maria virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato
passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die
secundum scripturas,
et ascendit in caelum,
sedet ad dexteram patris.
Et iterum venturus est cum gloria
iudicare vivos et mortuos
cuius regni non erit finis.
Et in spiritum sanctum
Dominum et vivificantem,
qui ex patre filioque procedit.
Qui cum patre et filio simul
adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptismum
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen**

*I believe in one God,
the Father Almighty, maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible.
And in one Lord Jesus Christ,
the only-begotten Son of God.
Begotten of His Father before all worlds.
God of God, Light of Light,
Very God of Very God.
Begotten, not made, being of one substance
with the Father, by whom all things were made.
Who for us men and for our salvation
came down from heaven.
And was incarnate from the Holy Spirit
and the Virgin mary,
and was made man.
And was crucified for us under Pontius Pilate:
he suffered and was buried.
And on the third day He rose again
according to the Scripture.
And ascended into heaven:
and sitteth on the right hand of the Father.
And He shall come again with glory
to judge both the quick and the dead:
whose kingdom shall have no end.
I believe in the Holy Ghost,
the Lord, the giver of life,
who proceeds from the Father and the Son.
Who with the Father and Son together
is worshipped and glorified.
He has spoken through the prophets.
I believe in one Holy Catholic
and Apostolic Church.
I acknowledge one baptism
for the forgiveness of sins,
and I look for the Resurrection of the dead,
and the life of the world to come. Amen.*

*Ich glaube an den einen Gott, den allmächtigen
Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
Und ich glaube an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,
aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott, Licht vom Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gotte;
gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit
dem Vater, durch den alles erschaffen ist.
Der für uns Menschen und um unseres Heiles
willen vom Himmel herabgestiegen ist.
Er hat Fleisch angenommen durch
den Heiligen Geist aus Maria, der Jungfrau
und ist Mensch geworden.
Für uns gekreuzigt, unter Pontius Pilatus
gestorben und begraben.
Und er ist auferstanden am dritten Tag,
wie es steht in der Schrift.
Er ist aufgefahren in dem Himmel
und sitzt zur Rechten des Vaters.
Er wird wiederkommen in Herrlichkeit,
Gericht zu halten über Lebende und Tote,
und seines Reiches wird kein Ende sein.
Und ich glaube an den Heiligen Geist,
den Herrn und Lebensspender,
der vom Vater zum Sohne ausgeht.
Der mit dem Vater und dem Sohn zugleich
angebetet und verherrlicht wird,
der durch die Propheten gesprochen hat.
Und ich glaube an eine heilige, katholische
und apostolische Kirche.
Ich bekenne die eine Taufe
zur Vergebung der Sünden.
Und ich erwarte die Auferstehung der Toten
und das Leben der zukünftigen Welt. Amen.*

**6 BYRD – MASS FOR FIVE VOICES:
SANCTUS AND BENEDICTUS**

*Saint, saint, saint,
le Seigneur, Dieu de l'Univers.
Le Ciel et la terre sont remplis de Ta Gloire.
Hosanna au plus haut des Cieux !*

*Béni soit Celui qui vient au Nom du Seigneur !
Hosanna au plus haut des Cieux !*

**Sanctus, Sanctus, Sanctus:
Dominus Deus Sabbaoth.
Pleni sunt caeli et terra, gloria tua.
Hosanna in excelsis.**

**Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.**

*Holy, Holy, Holy:
Lord God of Sabbaoth.
Heaven and 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.*

*Heilig, heilig, heilig,
Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von seiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.*

*Hochgelobt sei, der da kommt in Names des Herrn.
Hosanna in der Höhe.*

7 BYRD – MASS FOR FIVE VOICES: AGNUS DEI

*Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde
Prends pitié de nous.
Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde
Prends pitié de nous.
Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde
Donne nous la Paix.*

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

*Lamb of God, that takest away the sins of the
world, have mercy on us.
Lamb of God, that takest away the sins of the
world, have mercy on us.
Lamb of God, that takest away the sins of the
world, grant us thy peace.*

*Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden
der Welt, erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden
der Welt, erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden
der Welt, gib uns den Frieden.*

8 PANUFNIK – KYRIE AFTER BYRD

*Seigneur prends pitié
O Christ prends pitié
Seigneur prends pitié*

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

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

*Herr, erbarme dich.
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.*

9 POTT – LAUDATE DOMINUM

*Louez l'Éternel du haut des cieux !
Louez-le dans les lieux élevés !
Louez-le, vous tous ses anges !
Louez-le, vous toutes ses armées !
Louez-le, cieux des cieux,
Et vous, eaux qui êtes*

**Laudate Dominum de caelis,
Laudate eum in excelsis
Laudate eum omnes Angeli eius
Laudate eum omnes virtutes eius
Laudate eum caeli caelorum
Laudate eum et aquae omnes**

*Praise the Lord from the heavens,
Praise him in the heights.
Praise him, all his angels
Praise him, all his host.
Praise him, you highest heavens
Praise him, you waters*

*Lobet, ihr Himmel, den Herrn,
Lobet ihn in der Höhe.
Lobet ihn, alle seine Engel,
Lobet ihn, all sein Heer.
Lobet ihn, ihr Himmel allenthalben,
Und die Wasser,*

au-dessus des cieux !
Qu'ils louent le nom de l'Éternel!
Car il a commandé, et ils ont été créés.
Louez l'Éternel !
Il les a affermis pour toujours
et à perpétuité.
Louez l'Éternel !
La louange de tous ses saints,
Louez l'Éternel du haut des cieux !
Louez l'Éternel du haut des cieux !
Louez l'Éternel !
Amen.

Psalm 148 vv 1-2, 4-6, 14, 7

quae super caelos sunt
Laudent nomen Domini.
Quia ipse dixit, et facti sunt.
Laudate Dominum.
Statuit ea in aeternum,
et in saeculum saeculi.
Laudate Dominum.
Hymnus omnibus Sanctis eius,
Laudate Dominum de caelis,
Laudate eum in excelsis
Laudate Dominum.
Amen.

Psalm 148 (Vulgate) vv 1-2, 4-6, 14, 7

above the heavens
Praise the name of the Lord.
For he commanded and they were created.
Praise the Lord!
And he established them
for ever and ever.
Praise the Lord!
The praise of all his Saints,
Praise the Lord from the heavens,
Praise him in the heights.
Praise the Lord!
Amen.

Psalm 148 (Vulgate) vv 1-2, 4-6, 14, 7

die oben am Himmel sind.
Die sollen loben den Namen des Herrn.
Denn er gebeut, so wirds geschaffen.
Lobet den Herrn.
Er hält sie immer
und ewiglich.
Lobet den Herrn.
Alle seine Heiligen sollen loben,
Lobet, ihr Himmel, den Herrn,
Lobet ihn in der Höhe.
Lobet den Herrn.
Amen.

Aus Psalm 148 (vv 1-2, 4-6, 14, 7)
Übersetzung: Martin Luther 1545

10 L'ESTRANGE – SHOW ME, DEARE CHRIST

Je crois en un seul Dieu.
Je crois en un seul Dieu.

Quiconque veut être sauvé doit
avant toutes choses embrasser
et tenir la Foi Catholique.

d'après le Symbole de Saint Athanase, 6ème siècle

... je souhaite vivre et mourir
en véritable et parfait membre
de la Sainte Eglise Catholique,
sans qui
je n'aurai pas de salut.

extrait du testament de William Byrd, 1623

Montre moi, Cher Christ,
ton épouse pleine de lumière et de clarté,

I believe in one God.
Credo in unum Deum.

Quicumque vult salvus esse,
ante omnia opus est,
ut teneat catholicam fidem.

from the 6th-century Athanasian Creed

... that I may live and die
a true and perfect member
of the holy Catholic Church,
without which I believe
there is no salvation for me.

from William Byrd's will, 1623

Show me, deare Christ,
thy spouse so bright and clear.

I believe in one God.

Whoever wishes to be saved
must, above all,
keep the Catholic faith.

Ich glaube an einen Gott.
Ich glaube an einen Gott.

Jeder, der selig werden will,
muss vor allem
am katholischen Glauben festhalten.

Aus dem Athanasianischen Bekenntnis, 6. Jahrhundert

... dass ich möchte leben und sterben
als treues und wahrhaftiges Mitglied
der heiligen katholischen Kirche,
ohne die, so glaube ich,
es kein Heil für mich gibt.

Aus William Byrds Testament, 1623

Zeig, Christus,
mir die Braut so hell und klar.

*Quel dommage! Est-ce elle sur l'autre rive
Aussi richement colorée ?
ou est-ce elle, usurpée et déchirée,
Qui se lamente et pleure en Allemagne et ici ?*

adaptation du sonnet 18 de John Donne, (1572-1631)

Je crois en un seul Dieu.

*Non où je respire,
mais où j'aime, je vis ;
Non où j'aime,
mais où je suis, je meurs.*

*d'après « Je meurs vivant » du Jésuite et
poète martyr Robert Southwell (c.1561-1595)*

O Seigneur, entre tes mains je remets mon esprit.

extrait du Psaume 31, et d'autres sources

Je crois en un seul Dieu.

*... soit vous rallier aux Cieux
soit mourir sur vos pics.*

*Extrait de la lettre ouverte adressée
au Conseil Privé de la reine Elizabeth I,
« Défi de Champion », 1580, écrite par le
Jésuite martyr Edmund Campion (c.1540-1581)*

*Et qui que ce soit qui ne la conservera pas
entière et inviolable,
périra infailliblement pour toute l'éternité.*

d'après le Symbole de Saint Athanase

**What! is it she which on the other shore
Goes richly painted?
or which, rob'd and tore,
Laments and mourns in Germany and here?**

from Holy Sonnet XVIII by John Donne (1572-1631)

Credo in unum Deum

**Not where I breathe,
but where I love, I live;
Not where I love,
but where I am, I die.**

*from "I die alive" by Jesuit martyr and
poet Robert Southwell (c.1561-1595)*

In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum.

from Psalm 31, and other sources

Credo in unum Deum.

**... either to win you to Heaven
or to die upon your pikes.**

*from an open letter to Queen Elizabeth I,
"Challenge to the Privy Council",
1580, by Jesuit martyr
Edmund Campion (c.1540-1581)*

**Quam nisi quisque integram
inviolatamque servaverit,
absque dubio in aeternum peribit.**

from the Athanasian Creed

*Was! ist es sie, die dort am Ufer wandelt,
Reichlich geschmückt?
Oder, beraubt und wund,
Trauert und klagt im deutschen Land und hier?*

Aus Holy Sonnet XVIII von John Donne, 1572-1631

Ich glaube an einen Gott

*Nicht wo ich atme,
wo ich liebe, leb' ich;
Nicht wo ich liebe,
wo ich bin, sterb' ich.*

*Aus I die alive des Jesuiten, Märtyrers und
Dichters Robert Southwell (um 1561-1595)*

In deine Hände, Herr, befehle ich meinen Geist.

Aus Psalm 31 und anderen Quellen

Ich glaube an einen Gott.

*... um Euch entweder für den Himmel zu
gewinnen oder auf Euren Lanzen zu sterben.*

*Aus dem offenen Einspruch gegen
den Kronrat des Jesuiten-Märtyrers
Edmund Campion, um 1540-1581,
an Elizabeth I., 1580*

*Jeder, der diesen nicht unversehrt und unverletzt
bewahrt, wird ohne Zweifel
auf ewig verloren gehen.*

Aus dem Athanasianischen Bekenntnis

*En nous condamnant,
vous condamnez tous vos ancêtres,
tous les pères évêques et rois,
tout ce qui fut un temps à la gloire de l'Angleterre ...*

*extrait du procès de Edmund Campion,
1581, sa réponse lorsqu'il est reconnu
coupable de trahison*

*Qu'elle dorme un milliers d'années,
puis revienne nous réjouir pour un an ?
Est-elle vérité, ou erreurs ?
Maintenant, nouvelle, résistante ?
A-t-elle, eut-elle,
ou aura-t-elle pour toujours
Sur une, ou sept,
ou aucunes collines apparu ?
Demeure-t-elle avec nous,
ou comme des chevaliers aventureux
Voyageant d'abord pour nous trouver
et faire l'amour ?*

adaptation du sonnet 18 de John Donne, 1572-1631

*Je crois en un seul Dieu.
Je crois en un seul Dieu.*

Aie pitié de moi, O Seigneur.

extrait du Psaume 51

Je crois en un seul Dieu.

*Ne regrette pas ma mort,
mais réjouis-toi de mon repos ; ce n'est pas
la mort pour moi mais la mort de mes ennemis ...*

*de Robert Southwell's « Mort, délivrance »,
commémoration de la mort de Mary,
Reine d'Ecosse, en 1587*

**In condemning us,
you condemn all your own ancestors,
all our ancient bishops and kings,
all that was once the glory of England ...**

*from Edmund Campion's trial,
1581 - his answer to the
guilty treason verdict*

**Sleepes she a thousand,
then peepes up one year?
Is she self-truth, and errs?
now, new, now outwore?
Doth she, and did she,
and shall she evermore
On one, on seven,
or on no hill appears?
Dwells she with us,
or like adventuring knights
First travails we to seek,
and then make love?**

from Holy Sonnet XVIII by John Donne, cont.

**I believe in one God.
Credo in unum Deum.**

Miserere mei, Deus.

Credo in unum Deum

**Rue not my death,
rejoice at my repose;
It was no death to me but to my woe ...**

*from "Decease, release",
Robert Southwell's' commemoration
of the death of Mary, Queen of Scots, 1587*

*Verurteilt Ihr uns,
so verurteilt Ihr all Eure Vorfahren,
all Eure alten Bischöfe und Könige,
alles, was einst der Ruhm Englands war ...*

*aus den Akten des Prozesses gegen
Edmund Campion, 1581: Seine Erwiderung
auf den Schuldspruch wegen Verrats*

*Schläft sie erst tausend,
und wacht dann auf ein Jahr?
Ist Wahrheit sie und irrt?
Neu jetzt, dann wieder alt?
Steht sie und stand sie
und wird sie ewig stehn
Auf einem, auf sieben,
auf keinem Berge gar?
Wohnt sie bei uns?
Zieht sie, den Rittern gleich,
Auf Heldentaten aus,
der Liebe dann zu frönen?*

Aus Holy Sonnet XVIII von John Donne

*Ich glaube an einen Gott.
Ich glaube an einen Gott.*

Herr, erbarme dich meiner.

Aus Psalm 51

Ich glaube an einen Gott

*Beweint nicht meinen Tod,
freut euch meines Friedens.
Er ist mein Tod nicht, sondern der meiner Leiden ...*

*Aus Robert Southwells Decease,
release auf den Tod
Maria Stuarts 1587*

Montre moi, Cher Christ, ton épouse ...
Je crois en un seul Dieu ...
Je crois en un seul Dieu ...
Trahis, cher Mari,
cette épouse sous nos yeux,
Et laisse mon âme amoureuse
courtiser cette douce colombe,
Qui est pour toi
véritable et plaisante
Et qui, lorsqu'embrassée,
est ouverte à tous les hommes.

adaptation du sonnet 18 de John Donne, 1572-1631

Je crois en un seul Dieu.
Je crois en un seul Dieu. Amen.

Show me, deare Christ, thy spouse ...
I believe in one God ...
Credo in unum Deum ...
Betray, kind husband,
thy spouse to our sights,
And met mine amorous soul
court thy mild dove,
Who is most true and
pleasing to thee then
When she is embraced
and open to most men.

from Holy Sonnet XVIII by John Donne. cont.

I believe in one God.
Credo in unum Deum. Amen.

I believe in one God ...

I believe in one God. Amen.

Zeig, Christus, mir die Braut ...
Ich glaube an einen Gott ...
Ich glaube an einen Gott ...
Gib, treuer Gatte,
dem Blick preis dein Gemahl,
Lass meine Seel'
in Liebe um sie werben,
Die dir am treuesten,
und meisten zu Gefallen,
Wenn alles Volk sie
in die Arme schließt.

Aus Holy Sonnet XVIII von John Donne

Ich glaube an einen Gott.
Ich glaube an einen Gott. Amen.

11 PARK – UPHELD BY STILLNESS

Tout brûle dans le vide,
Rien ne se maintient.
Tranquille, tout voyage.
Tout voyage dans le vide
Maintenu par les flammes
Rien n'est calme.
Dans les flammes tout voyage.
Le vide maintient,
Tranquille, tout est rien.
Rien, tout voyage
Un vide en flammes
Maintenu par le calme
Tout brûle dans le vide.

It burns in the void,
Nothing upholds it.
Still it travels.
Travelling the void
Upheld by burning
Nothing is still.
Burning it travels.
The void upholds it,
Still it is nothing.
Nothing it travels
A burning void
Upheld by stillness
It burns in the void.

Kathleen Raine

Es brennt in der Leere,
Nichts hält es,
Dennoch reist es.
Es reist durch die Leere,
Das Brennen hält es,
Nichts steht still.
Brennend reist es,
Die Leere hält es,
Doch ist es nichts.
Nichts bereist es,
Brennende Leere,
Gehalten in der Stille
Brennt es in der Leere.

Kathleen Raine

[Anm. d. Übers.: Die Doppelbedeutung des Wortes
"still", dennoch/unbewegt, ist nicht übersetzbar.]

12 BRAY - AGNUS DEI

*Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde
Prends pitié de nous.*

*Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde
Prends pitié de nous.*

*Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde
Donne nous la Paix.*

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

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

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

*Lamb of God, that takest away the sins of the
world, have mercy on us.*

*Lamb of God, that takest away the sins of the
world, have mercy on us.*

*Lamb of God, that takest away the sins of the
world, grant us thy peace.*

*Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden
der Welt, erbarme dich unser.*

*Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden
der Welt, erbarme dich unser.*

*Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden
der Welt, gib uns den Frieden.*

13 BYRD - AVE VERUM CORPUS

*Je vous salue, vrai corps né de la Vierge Marie,
Qui avez vraiment souffert et avez été immolé
sur la croix pour l'homme,*

*Vous dont le côté transpercé a laissé
couler du sang et de l'eau.*

*Puissions nous vous recevoir
dans l'heure de la mort.*

*O doux, O bon, O Jésus fils de Marie.
Ainsi soit-il. Amen.*

Ave verum corpus, natum de Maria Virgine:

Vere passum immolatum

in cruce pro homine,

Cuius latus perforatum

unda fluxit sanguine:

Est nobis praegustatum

in mortis examine.

O dulcis, O pie, O Jesu, Fili Mariae,

miserere mei. Amen.

*Hail true body, born of the Virgin Mary,
truly killed, sacrificed,*

on the cross for mankind.

Whose pieced side flowed

with a tide of blood.

The one first put to the test for us,

in the trial of death.

Gentle, holy Jesus, Son of Mary,

have mercy on me. Amen.

Heil, wahrer Leib, geboren von der Jungfrau Maria:

Nach wahrhaftem Leiden geopfert

Am Kreuz für den Menschen,

Dessen Seite durchstochen wurde,

Bis Wasser mit Blut floss:

Mag es uns ein Vorgeschmack sein

auf die Prüfung des Todes.

O süßer, frommer Jesus, Sohn Marias,

erbarme dich meiner. Amen.

14 WILLIAMS - AVE VERUM CORPUS RE-IMAGINED

*Je vous salue, vrai corps né de la Vierge Marie,
Qui avez vraiment souffert et avez été immolé
sur la croix pour l'homme,*

*Vous dont le côté transpercé a laissé
couler du sang et de l'eau.*

*Puissions nous vous recevoir
dans l'heure de la mort.*

*O doux, O bon, O Jésus fils de Marie.
Ainsi soit-il. Amen.*

Ave verum corpus, natum de Maria Virgine:

Vere passum immolatum

in cruce pro homine,

Cuius latus perforatum

unda fluxit sanguine:

Est nobis praegustatum

in mortis examine.

O dulcis, O pie, O Jesu, Fili Mariae,

miserere mei. Amen.

*Hail true body, born of the Virgin Mary,
truly killed, sacrificed,*

on the cross for mankind.

Whose pieced side flowed

with a tide of blood.

The one first put to the test for us,

in the trial of death.

Gentle, holy Jesus, Son of Mary,

have mercy on me. Amen.

Heil, wahrer Leib, geboren von der Jungfrau Maria:

Nach wahrhaftem Leiden geopfert

Am Kreuz für den Menschen,

Dessen Seite durchstochen wurde,

Bis Wasser mit Blut floss:

Mag es uns ein Vorgeschmack sein

auf die Prüfung des Todes.

O süßer, frommer Jesus, Sohn Marias,

erbarme dich meiner. Amen.



SUZI DIGBY

ARTISTIC DIRECTOR AND CONDUCTOR

Suzi Digby OBE is an internationally renowned Choral Conductor and Music Educator and she has trail-blazed the revival of singing in UK schools and the community. Suzi founded and runs the following influential national arts/educational organisations: The Voices Foundation (the UK's leading Primary Music Education Charity), Vocal Futures (nurturing young audiences for classical music) and the London Youth Choir (a pyramid of 5 choirs, 8-22, serving all ethnic communities in London's 33 boroughs). Suzi is also a visiting Professor at the University of Southern California (Choral Studies) and in 2014 launched her Californian professional vocal consort, The Golden Bridge.

As a conductor Suzi's 2011 Vocal Futures debut performances of Bach's *St Matthew Passion* were met with outstanding critical acclaim: "Choral wizard", "The mother of all music", *The Telegraph*; "Sensitive and accomplished conductor", *Musical*

America; "A serious force for good within Britain's music education system", *New Statesman*, and the follow up production of Haydn's *Creation* in 2013 garnered similar reviews. She completed her Vocal Futures triptych in 2015 with sold out shows of Handel's *The Choice of Hercules*.

Suzi annually conducts 2,000 voices in the Royal Albert Hall in a scratch Youth Messiah which was awarded Best Classical Music Education Initiative Nationwide by popular Classic FM vote. Suzi has conducted many major choral-orchestral works with ensembles such as BBC Symphony Orchestra, London Mozart Players, The English Concert and The Brandenburg Festival Orchestra. On the lighter side of music she has provided choirs for the Rolling Stones at the O2, Glastonbury Festival and Hyde Park, amongst other venues world wide.

Suzi is a Trustee of Music in Country Churches, among other music and education charities. She is Past President of the Incorporated Society of Musicians, and was Acting Music Director of Queens' College, Cambridge (where she founded and now runs the Queens' Choral Conducting programme). Amongst many TV appearances, she was a judge in BBC1's hit show, *Last Choir Standing* with over seven million viewers. As part of her commitment to the creation and support of contemporary music, Suzi has also led a programme of active commissioning of new compositions. Her founding of ORA fulfils a lifelong ambition to run a professional ensemble to unite these elements with her love of the Renaissance choral repertoire.

SUZI DIGBY

DIRECTRICE ARTISTIQUE,
CHEF DE CHŒUR ET D'ORCHESTRE

Suzi Digby OBE (Order of the British Empire) est une chef de chœur et professeure de musique internationalement reconnue. Elle fut à l'origine du retour de la pratique du chant dans les écoles au Royaume-Uni et dans la communauté. Suzi a fondé et dirige les organisations éducatives et artistiques nationales suivantes : *The Voices Foundation* (principale association caritative dans l'enseignement de la musique en Grande-Bretagne), *Vocal Futures* (initiation des jeunes audiences à la musique classique) et le *London Youth Choir* (5 chœurs de jeunes entre 8 et 22 ans, de toutes origines basés à Londres). Suzi est également professeure invitée à l'Université de Californie du Sud (études chorales) et inaugura en 2014 le consort professionnel de Californie, *the Golden Bridge*.

Elle dirigea la première représentation de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach de l'ensemble *Vocal Futures* en 2011 qui reçut les éloges de la presse internationale : "*La dame des chœurs*", "*La mère de toutes les musiques*" du *Telegraph* ; "*Chef de chœur délicate et accomplie*", du *Musical America* ; "*Enfin une sérieuse volonté dans le système éducatif musical au Royaume-Uni*", *New Statesman* ; la production qui s'en suivit en 2013 de la *Création* de Haydn suscita le même engouement. En 2015 elle acheva, à guichet fermé, son triptique avec les choristes du *Vocal Futures* avec la production du *Choix d'Hercule* de Haendel.

Chaque année Suzi dirige 2000 voix au Royal Albert Hall pour le *Scratch Youth Messiah*, auquel a été attribué le titre de *Best Classical Music Education Initiative Nationwide* de la radio *Classic FM*. Suzi a dirigé de nombreuses œuvres chorales et orchestrales avec différents ensembles : *BBC Symphony Orchestra*, *London Mozart Players*, *The English Concert* et *The Brandenburg Festival Orchestra*. Dans un registre plus léger, elle a fourni des chœurs pour les concerts des Rolling Stones à l'O2, au festival de Glastonbury et Hyde Park, et d'autres salles internationales.

En plus des œuvres caritatives dans l'enseignement et la musique (*Trustee of Music in Country Churches*) Suzi est curatrice pour le développement musical dans les églises du pays. Elle fut présidente de la *Incorporated Society of Musicians*, et directrice adjointe de l'enseignement musical du *Queens' College* à Cambridge (où elle créa et dirige aujourd'hui le programme *Queens' Choral Conducting*). Parmi ses nombreuses apparitions télévisuelles, elle fut juge de l'émission télé de la BBC1, *Last Choir Standing*, qui a rassemblé plus de 7 millions de téléspectateurs. Dans le cadre de son engagement pour la création et le soutien de la musique contemporaine, Suzi a également mené un programme de commissionnement actif de nouvelles compositions. La création de ORA répond à une de ses ambitions de longue date : conduire un ensemble professionnel qui associera l'innovation à son amour pour le répertoire choral de la Renaissance.

SUZI DIGBY

KÜNSTLERISCHE LEITERIN UND DIRIGENTIN

Suzi Digby genießt einen weltweiten Ruf als Chordirigentin und Musikpädagogin. In Großbritannien bereitete sie dem Singen an Schulen und in den Gemeinden den Weg. Sie ist Gründerin und Leiterin der Stiftung The Voices (führende Stiftung für musikalische Früherziehung in Großbritannien), von Vocal Futures (zur Förderung eines jungen Publikums für klassische Musik) und des London Youth Choir (einer Stufenorganisation von fünf Chören für acht- bis 22-Jährige in allen ethnischen Gemeinschaften der 33 Bezirke von London). Suzi Digby ist außerdem Gastprofessorin für Chorgesang an der University of Southern California und gründete 2014 in Kalifornien das Profi-Vokalensemble The Golden Bridge.

2011 dirigierte Suzi Digby beim Gründungskonzert des Vocal-Futures-Projekts Bachs *Matthäuspassion* – die Kritik war begeistert: „Magierin des Chorgesangs“, „Mutter aller Musik“ (*The Telegraph*); „sensible, versierte Dirigentin“ (*Musical America*); „eine ernsthafte, bleibende Kraft in der britischen Musikerziehung“ (*New Statesman*). Das Folgeprojekt, Haydns *Die Schöpfung*, erntete 2013 ähnliche Begeisterung. 2015 rundete sie das Vocal-Futures-Triptychon mit Händels *The Choice of Hercules* ab – vor ausverkauftem Haus.

Alljährlich dirigiert Suzi Digby 2000 Sänger in der Royal Albert Hall zur Produktion „Scratch Youth Messiah!“, die von den Hörern des Klassiksender Classic FM als „Best Classical Music

Education Initiative Nationwide“ ausgezeichnet wurde. Sie dirigierte zahlreiche Werke für Chor und Orchester mit Ensembles wie dem BBC Symphony Orchestra, den London Mozart Players, dem English Concert und dem Brandenburg Festival Orchestra. Auch in der Popmusik ist Suzi Digby aktiv: Sie leitete Chöre für die Rolling Stones in der O2-Arena London, beim Glastonbury Festival, im Londoner Hyde Park und an weiteren internationalen Konzertstätten.

Suzi Digbys Arbeit als Kuratorin für „Music in Country Churches“ ist nur ein Teil ihres Engagements für Förderinstitutionen. Sie war Präsidentin der Incorporated Society of Musicians und stellvertretende musikalische Leiterin des Queens' College, Cambridge (wo sie das Queens' Choral Conducting Programme gründete und bis heute leitet). Im Fernsehen war sie unter anderem als Jurorin in der äußerst erfolgreichen BBC-Sendung „Last Choir Standing“ zu sehen. Mit großem Einsatz widmet sie sich der Förderung zeitgenössischen Komponierens. Mit der Gründung von ORA hat sie den lang gehegten Wunsch verwirklicht, zusammen mit einem professionellen Ensemble diese Leidenschaft mit ihrer Liebe zur Chormusik der Renaissance zu verbinden.

De Monte Super flumina Babylonis & **Byrd** Quomodo cantabimus. *Edited* Sally Dunkley. *Published* OUP.

Byrd Mass for Five Voices. *Edited* Henry Washington. *Published* J & W Chester Ltd.

Byrd Ave verum corpus. *Edited* Sally Dunkley.

Roxanna Panufnik Kyrie after Byrd & **Francis Pott** Laudate Dominum. *Published* Edition Peters.

Owain Park Upheld by stillness. *Published* Novello & Co. Ltd.

Alexander L'Estrange Show me, deare Christ. *Published* Faber Music.

Charlotte Bray Agnus Dei. *Published* Composer's Edition.

Roderick Williams Ave verum corpus Re-imagined. *Published* Top C Publishing.



Producer Nicholas Parker

Engineer Mike Hatch

Recorded at St Alban's, Holborn 16-18 February 2015

Session Managers Matthew Beale, Melanie Wilson, Isabella Gibber



Suzi Digby and the singers of **ORA** would like to thank Charlotte Bray, Alexander L'Estrange, Owain Park, Roxanna Panufnik, Francis Pott and Roderick Williams for their commissioned pieces. Also the many donors from **ORA100** without whose contributions their compositions would not have been given birth. **ORA** would also like to thank Sally Dunkley for her liner notes.



ORA

Artistic Director and Conductor Suzi Digby OBE

Chief Executive Matthew Beale

Artistic Advisor David Clegg

Development and Administration Manager Hanna Grzeskiewicz

Board of Trustees Paul Max Edlin (Chairman), Paul Boucher, Michelle Castelletti, Victoria Cooper, Annamaria Koerling, Mark Tatlow

www.orasingers.com



harmonia mundi UK Project Management Richard Gay

Cover Artwork Susan Derges – www.susanderges.com

Artwork Design & Layout David Millinger

French Translation Laetitia Pellegrini **German Translation** Friedrich Sprondel