



harmonia  
mundi



*Tune thy Musicke to thy Hart*

*Tudor & Jacobean music for private devotion*

WORKS BY TOMKINS, CAMPION, BYRD, TALLIS, DOWLAND, GIBBONS

*stile antico · fretwork*

# *Tune thy Musicke to thy Hart*

*Tudor & Jacobean music for private devotion*

<b>1</b>		THOMAS TOMKINS (1572–1656)	<i>O praise the Lord</i>	3'45
<b>2</b>		JOHN AMNER (?–1641)	<i>O ye little flock</i> <sup>f</sup>	7'06
<b>3</b>		JOHN TAVERNER (c.1490–1545)	<i>In nomine</i> (Missa Gloria tibi Trinitas) <sup>f</sup>	2'04
<b>4</b>		ROBERT RAMSEY (1590–1644)	<i>How are the mighty fall'n</i>	6'30
<b>5</b>		THOMAS TALLIS (c.1505–1585)	<i>Purge me, O Lord</i>	1'52
<b>6</b>		JOHN AMNER	<i>A stranger here</i>	5'04
<b>7</b>		ROBERT PARSONS (c.1530–1570)	<i>In nomine a 4 no.1</i> <sup>f</sup>	2'36
<b>8</b>		JOHN BROWNE (fl.1480–1505)	<i>Jesu, mercy, how may this be?</i>	10'04
<b>9</b>		ROBERT PARSONS	<i>In nomine a 4 no.2</i> <sup>f</sup>	2'19
<b>10</b>		GIOVANNI CROCE (c.1557–1609)	<i>From profound centre of my heart</i>	4'37
<b>11</b>		JOHN DOWLAND (1562/63–1626)	<i>I shame at my unworthiness</i>	2'21
<b>12</b>		THOMAS CAMPION (c.1567–1619)	<i>Never weather-beaten sail</i>	2'39
<b>13</b>		WILLIAM BYRD (c.1540–1623)	<i>Why do I use my paper, ink and pen?</i> <sup>f</sup>	2'30
<b>14</b>		THOMAS TOMKINS	<i>When David heard</i>	5'03
<b>15</b>		ORLANDO GIBBONS (1583–1625)	<i>See, see, the Word is incarnate</i> <sup>f</sup>	6'19

## *stile antico*

Helen Ashby, Kate Ashby, Rebecca Hickey, *sopranos*

Emma Ashby, Eleanor Harries, Carris Jones, *altos*

Jim Clements, Andrew Griffiths, Benedict Hymas\* , *tenors*  
(\*soloist on Track 13)

Will Dawes, Oliver Hunt, Matthew O'Donovan, *basses*

## *fretwork*

(on Tracks 2, 3, 7, 9, 13, 15)

Asako Morikawa, Richard Campbell, Reiko Ichise, Richard Tunncliffe, Richard Boothby, *viols*

with Emilia Benjamin, *viol* (on Track 2)

*Tune thy Musicke to thy hart,  
Sing thy ioy with thankes, and so thy sorrow :  
Though Devotion needes not Art,  
Sometimes of the poore the rich may borrow.*

Ayre by Thomas Campion

History has, perhaps inevitably, favoured the establishment when it comes to the preservation of documents, and the music of sixteenth-century England is no exception; manuscripts have survived best in cathedrals, educational institutions such as Oxford and Cambridge Colleges, and the Royal court and other wealthy households – anywhere, in fact, wealthy enough to maintain a library. This has tended to give us a somewhat skewed view of music-making during that period, with a focus on liturgical music, motets, anthems, and some court music, while the music-making of the ‘ordinary people’ has remained more obscure.

Nonetheless, domestic music-making was alive and well in England throughout the sixteenth century, and the level of music literacy was both higher than one might expect, and on the increase.<sup>1</sup> Indeed, the century saw a significant increase in the popularity of singing amongst the middle classes, and nowhere more so than in the area of ‘secular’ (i.e. non-church) religious music for private or domestic devotion. As early as the last years of the fifteenth century, there was a proliferation of spiritual partsongs and ‘carols’ (a term which in this case has little to do with Christmas and everything to do with the presence of a repeating refrain or ‘burden’ – a defining characteristic of the genre).

Many of the qualities typical of these early devotional pieces are those we usually associate with Edwardine protestant church music: syllabic word-setting, simple counterpoint with regular recourse to chordal textures; in hindsight the shakeup of church music at the Reformation could be said to represent little more than a historic example of the evangelicals bringing ‘pop music’ into worship. There was certainly nothing newfangled about it. Indeed, it is interesting to speculate how quickly these developments might have taken hold in the church without the violent catalyst of the Reformation; there is evidence of the fashions already beginning to change in Taverner’s Latin motets and some early works of Tallis. This directness of communication is at the heart of John Browne’s carol *Jesu, mercy*, which contains vivid attempts to express the sense of the words through the music – though with admittedly less sophistication than Byrd was able to muster a century later. Devices such as the powerfully expressive turn to the distant key of A flat for the words ‘weeping, wailing, yea, sowning for woe’ – or the brutal breaking up of the melodic lines and throwing them around the voice parts at the words ‘beating, bobbing, yea, spitting on thy face’ are exemplary.

It is no surprise, then, that there was something of a mixing up of ‘sacred’ and ‘secular’ devotional genres as the Reformation gathered pace. Indeed, a number of mid-century devotional works appear in both sacred and secular sources, while Tallis’ partsong *Purge me, O Lord*, although stylistically indistinguishable from his church anthems, appears only in secular sources. One reason for this mix-up was the freedom found in the new Anglican liturgy, at least with regard to anthems. While certain restrictions were clear – namely that ‘[anthems should not be] of our Lady or other Saints, but only of our Lord, and... they shall turn the same into English, setting thereunto a plain and distinct note for every syllable...’<sup>2</sup> – there were no specific liturgical requirements for anthems, and many ‘secular’ devotional pieces would have been perfectly acceptable.

<sup>1</sup> See, for example, John Milsom, ‘Songs and Society in Early Tudor London’, *Early Music History* XVI (1997), 235-293.

<sup>2</sup> Injunction from the royal visitation of Lincoln Cathedral, 14th April 1548; cf. Peter le Huray, *Music and the Reformation in England, 1549-1660* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), 9.



The crossover continued into the early seventeenth century, too. So, for example, Gibbons' much-loved verse anthem *See, see, the Word* appears in Thomas Myriell's *Tristitia remedium* of 1616 – the personal compilation of an avid music-lover with extensive connections on the London musicians' circuit. Myriell's collection gives us a fascinating glimpse at the sort of pieces that were in vogue in the second decade of the seventeenth century; that Gibbons' anthem is amongst them is of little surprise: its expressive handling of the text and supreme counterpoint render it one of the finest examples of the genre. Indeed, with the proliferation of printed music during the seventeenth century, this spreading of sacred genres into the home (often in consort versions) was commonplace through publications such as John Amner's *Sacred Hymnes* of 1615; the two Amner pieces included here are found in that collection. The delightful Christmas verse anthem *O ye little flock* bears some similarities with similar works by Gibbons; here Amner makes effective use of differing numbers of soloists in the *verse* sections (the pair of voices to depict the angels 'crying to one another' is particularly striking). By contrast, *A stranger here* takes a form more akin to the devotional madrigal, exploiting the rhetoric of contrasting short and long phrase lengths, and making particularly affective use of carefully-paced dissonances.

Another particularly madrigalian anthem – though in a thoroughly different mood – is Tomkins' *O praise the Lord* – a sumptuous feast of twelve-part polyphony which displays elements of both the intricate counterpoint of Gibbons and the antiphonal effects typical of the continental polychoral motets of the period, where the parts split into groups and sing phrases alternately, coming together at moments of particular intensity. The work appears in *Musica Deo Sacra*, a collection of Tomkins' sacred work, published posthumously by his son Nathaniel in 1668; this publication, too, seems to have found its way into private homes, in spite of its peculiarly ecclesiastical dedication.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *Musica Deo sacra & ecclesiarum Anglicanarum: or, Musick dedicated to the honor and service of God, and to the use of cathedral and other churches of England.*

Numerous devotional songs and madrigals – of varying musical and literary quality – were composed during the early decades of the seventeenth century. This explosion can partly be traced back to the publication of *Musica Transalpina* in 1588, a collection of Italian madrigals with new English words; the flurry of English madrigals which ensued displayed a particularly striking Italian influence. One particularly Italianate feature is the use of poignantly expressive harmonies such as augmented chords or bold dissonances to express pain or sorrow, such as can be heard in Dowland's *I shame at mine unworthiness*, published in William Leighton's collection *Teares or Lamentations of a Sorrowful Soul*. There remained, alongside these works, a sizable market for 'genuine' Italian music; Giovanni Croce's *From profound centre of my heart* comes from *Musica Sacra* – a collection of his six-part Italian settings of the penitential psalms 'newly Englished', published by Thomas East in 1608; the text is an adaptation of Psalm 130.

Some of the finest devotional madrigals of the day were written in response to one particular tragedy: the untimely death of Prince Henry in 1612, an event which prompted unprecedented national mourning. Ramsay's *How are the mighty fall'n* and Tomkins' *When David heard* (a text also set by a number of other composers around the same time) fall into this category. Both relate laments by the Old Testament King David for young men who, like Prince Henry, died before their time. In Ramsay's madrigal, David laments the death of Jonathan, a close friend but the son of his predecessor and adversary King Saul, while in Tomkins' text the deceased is David's own son Absalom. Poignant dissonances, false relations and powerful rhetorical gestures abound in both works. By contrast with this dramatically expressive repertoire, Thomas Campion's *Never weather-beaten sail* owes rather more to the metrical psalm (another popular devotional genre of the day) with its homophonic textures and appealingly simple harmonies. The text is the composer's own – though the first verse has echoes of Psalm 55:6.

Music played as important a part behind the closed doors of many Catholic households as amongst the most pious of Protestants. In the latter decades of the sixteenth century and into the early seventeenth, the key musical figure in Catholic circles was William Byrd, whose setting of *Why do I use my paper, ink and pen* was written in response to a very specific occasion: the text is taken from an epitaph by Henry Walpole on the Catholic martyr Edmund Campion, who was hung, drawn and quartered in 1581 to the dismay of the Catholic community.

One of the more eccentric elements in the world of domestic music-making was the *In nomine*. This genre of instrumental pieces originated from the 'In nomine Domini' section from the *Benedictus* of Taverner's *Missa Gloria tibi Trinitas*; this passage of music, clearly recognized for its beauty at the time, was adapted for various instrumental ensembles, and spawned a whole genre of copycat pieces, all based on the same *Gloria tibi Trinitas* cantus firmus as presented at that point in the mass. 150 such pieces by 58 different composers are known to exist. Parsons was amongst the more prolific of them; of the five settings he wrote, the two four-part settings are included here, along with a consort version of Taverner's original.

MATTHEW O'DONOVAN

*Accorde ta musique et ton cœur,  
Et d'une égale voix chante ta joie et ton chagrin :  
Si d'Art, Piété n'a nul besoin,  
Du pauvre, parfois, le riche se fera l'emprunteur.*

Texte d'un air de Thomas Campion

À travers l'Histoire, la conservation des documents a (presque) toujours été le privilège des élites et des classes dominantes – mais aurait-il pu en être autrement ? La musique anglaise du XVI<sup>e</sup> siècle ne fait pas exception à la règle : les manuscrits les mieux préservés se trouvent dans les cathédrales, les lieux de savoir comme Oxford et Cambridge, à la cour et dans d'autres grandes maisons fortunées – partout, en fait, où l'argent permettait d'entretenir une bibliothèque. Mais notre vision de la pratique musicale de cette période s'en trouve faussée : la musique liturgique, les motets et les anthems, ainsi qu'une partie de la musique de cour, tiennent le haut du pavé alors que la pratique musicale des “gens ordinaires” reste dans l'ombre.

Pourtant, la musique était bien présente dans les foyers anglais du XVI<sup>e</sup> siècle, et le niveau de culture musicale, plus élevé qu'on pourrait s'y attendre, ne cessait de s'élever.<sup>4</sup> Le siècle vit se populariser la pratique du chant parmi les classes moyennes, en particulier dans le domaine de la musique religieuse “séculière” (c'est-à-dire non liturgique) destinée à la dévotion privée. Dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, prolifèrent les chants spirituels à plusieurs voix et les *carols* (le terme n'a ici rien à voir avec les chants de Noël et se réfère à un élément caractéristique du genre : la présence d'un refrain répété ou *burden*).

Ces premières pièces dévotionnelles présentent nombre de caractéristiques habituellement associées à la musique d'église protestante de l'époque d'Édouard le Confesseur : traitement syllabique du texte, contrepoint simple et recours régulier à des textures en accord. Avec le recul, le remaniement de la musique religieuse lors de la Réforme peut se voir comme l'équivalent historique de la “pop-louange” introduite dans le culte à notre époque par les protestants évangéliques. Il n'y avait en soi rien de nouveau là-dedans. Il est même intéressant de se demander à quelle allure cette évolution se serait imposée sans le violent catalyseur de la Réforme. Les motets latins de Taverner et certaines des œuvres les plus anciennes de Tallis montrent déjà les prémices d'un changement de mode. Le caractère direct de la communication est au cœur du carol de John Browne : *Jesu, mercy*, qui cherche à exprimer de manière colorée et saisissante le sens des mots à travers la musique, mais avec moins de raffinement que Byrd, un siècle plus tard. Les moyens mis en œuvre, comme la modulation au ton éloigné de la bémol, particulièrement expressif, sur le texte “*weeping, wailing, yea, sowning for woe*”, ou la rupture brutale des lignes mélodiques, fragmentées ensuite entre les différentes voix pour illustrer les humiliations subies par Jésus (“*beating, bobbing, yea, spitting on thy face*”), sont exemplaires.

Rien d'étonnant, donc, à ce que les genres pieux “sacrés” et “séculiers” tendent à se mélanger au fur et à mesure de la propagation de la Réforme. Un certain nombre d'œuvres du milieu du siècle figurent d'ailleurs aussi bien dans des sources sacrées que profanes. En revanche, la pièce polyphonique de Tallis : *Purge me, O Lord*, que rien ne distingue stylistiquement de ses anthems religieux, n'existe que dans des sources profanes. La liberté qu'offrait la nouvelle liturgie anglicane, du moins au niveau des anthems, explique en partie la confusion. Si certaines restrictions étaient nettes et sans appel, à savoir que “[les anthems ne doivent pas louer] la Vierge ou d'autres Saints, mais uniquement notre Seigneur et... ils diront la même chose en anglais, mettant une note simple et distincte par syllabe

<sup>4</sup> Voir, par exemple, John Milsom, *Songs and Society in Early Tudor London*, *Early Music History* XVI (1997), 235-293.

...”<sup>5</sup>, il n’existait aucune exigence liturgique spécifique concernant les anthems, et de nombreuses œuvres pieuses “séculières” auraient été parfaitement acceptables.

Cette hybridation musicale se poursuivit jusqu’au début du XVII<sup>e</sup> siècle. En témoigne le célèbre *verse anthem* de Gibbons *See, see, the Word*, tiré de l’ouvrage de Thomas Myriell : *Tristitiae remedium* (1616). Cette compilation personnelle d’un mélomane passionné, très bien introduit dans les cercles des musiciens londoniens, donne un aperçu fascinant du genre de pièces en vogue dans les années 1610. Il n’est pas surprenant d’y trouver l’œuvre de Gibbons : le traitement expressif du texte et le contrepoint magistral en font un des plus beaux exemples du genre. Grâce au foisonnement de l’édition musicale au XVII<sup>e</sup> siècle, ces genres sacrés se propagèrent dans les foyers (souvent en versions pour consort) par le biais de publications comme les *Sacred Hymnes* de John Amner (1615), d’où proviennent d’ailleurs les deux pièces de ce compositeur figurant à notre programme. Le charmant *verse anthem* de Noël : *O ye little flock*, présente quelques similitudes avec des œuvres comparables de Gibbons. Dans les couplets, Amner joue avec beaucoup d’effet sur le nombre de solistes (le duo des anges qui “crient l’un à l’autre” est particulièrement frappant). En revanche, du point de vue de la forme, *A stranger here* est plus proche du madrigal dévotionnel : la pièce exploite la rhétorique des contrastes (phrases longues et phrases courtes) et utilise soigneusement les dissonances pour susciter l’émotion.

5 Injonction aux compositeurs (“Lincoln Cathedral Injunctions”) suite à la visite royale, le 14 avril 1548 ; cf. Peter le Huray, *Music and the Reformation in England, 1549-1660* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), 9.

Autre anthem au caractère madrigalesque particulièrement marqué, mais dans une atmosphère totalement différente : *O praise the Lord* (Tomkins). Ce somptueux feu d’artifice polyphonique à 12 voix évoque aussi bien le savant contrepoint de Gibbons que des effets antiphonaires typiques des motets continentaux polychoraux de l’époque, avec une scission des pupitres en plusieurs groupes qui chantent en alternance avant de se retrouver dans les moments de grande intensité. L’œuvre figure dans un recueil de musique sacrée de Tomkins, intitulé *Musica Deo Sacra*, publié après sa mort par son fils Nathaniel en 1668. Il semble que cette publication ait, elle aussi, trouvé le chemin de bibliothèques privées, malgré sa dédicace singulièrement appuyée aux instances ecclésiastiques.<sup>6</sup>

Nombre de chants et madrigaux dévotionnels (de qualités musicale et littéraire diverses) datent des premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle. L’origine de cette profusion remonte à la publication, en 1588, de *Musica Transalpina*, recueil de madrigaux italiens pourvus de nouveaux textes en anglais. La pléthore de madrigaux anglais qui s’ensuivit présentait une influence italienne très marquée. Une des caractéristiques du style italianisant est l’usage d’harmonies expressives et émouvantes (accords augmentés) ou d’audacieuses dissonances pour exprimer la douleur et le chagrin, comme dans *I shame at mine unworthiness*, de Dowland, publié dans le recueil de William Leighton *Teares or Lamentations of a Sorrowful Soul*. Parallèlement, il existait aussi un véritable marché pour la musique italienne “authentique”. *From profound centre of my heart* de Giovanni Croce est extrait de *Musica Sacra*, recueil de ses compositions italiennes à six voix sur des psaumes pénitentiels “nouvellement mis en anglais”, publié par Thomas East en 1608 (le texte est une adaptation du Psaume 130).

6 *Musica Deo sacra & ecclesiarum Anglicanarum: or, Musick dedicated to the honor and service of God, and to the use of cathedral and other churches of England.*



La mort brutale du Prince Henry, en 1612, donna lieu à un deuil national sans précédent. De superbes madrigaux dévotionnels furent composés en réaction à cet événement tragique : *How are the mighty fall'n* (Ramsay) et *When David heard* (Tomkins) appartiennent à cette catégorie (le second texte fut mis en musique par de nombreux autres compositeurs à la même époque). Les deux œuvres racontent les lamentations du Roi David (Ancien Testament) sur les hommes jeunes qui, comme le Prince Henry, décèdent avant l'heure. Dans le madrigal de Ramsay, David déplore la mort de Jonathan, son ami mais aussi fils du roi Saül, son prédécesseur et adversaire, tandis que dans le texte de Tomkins, l'absent est le propre fils de David, Absalom. Les deux œuvres abondent en dissonances poignantes, fausses relations et gestes rhétoriques puissants. Contrastant avec ce répertoire d'une grande expressivité dramatique, *Never weather-beaten sail* (Thomas Campion), à l'écriture homophonique et aux harmonies simples et implorantes, est plus proche d'un autre genre dévotionnel très en vogue à l'époque : le psaume métrique. Le compositeur est aussi l'auteur du texte mais la première strophe fait écho au Psaume 55:6.

La musique jouait un rôle tout aussi important dans le secret de nombreux foyers catholiques que chez les Protestants les plus pieux. Au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, le grand musicien des cercles catholiques est incontestablement William Byrd. Il composa *Why do I use my paper, ink and pen* sur un texte de Henry Walpole, extrait de l'épithaphe que ce dernier écrivit pour le martyr catholique Edmund Campion, pendu, éviscéré et écartelé en 1581 au grand désarroi de la communauté catholique.

Un des éléments les plus originaux de la pratique musicale privée était le genre instrumental de l'*In nomine*, basé sur le passage "In nomine Domine" du *Benedictus* de la *Missa Gloria tibi Trinitas* de Taverner. Ce fragment mélodique, dont la beauté faisait l'admiration générale, fut adapté pour d'innombrables ensembles instrumentaux, et généra un genre à part de pièces sur le même modèle, toutes basées sur le cantus firmus du *Gloria tibi Trinitas* tel qu'il se présente à ce moment précis de la messe. Au dernier recensement, il existait 150 pièces de ce type de 58 compositeurs différents. Parsons fut un des plus prolifiques : il composa cinq *In nomine*, dont deux à quatre voix, inclus dans ce programme aux côtés d'une version pour consort de l'original de Taverner.

MATTHEW O'DONOVAN  
Traduction : Geneviève Bégou

*Stimme dein Lied ein auf dein Herz,  
singe mit Dank von Freude und Schmerz.  
Obgleich Andacht braucht um Kunst sich nicht zu sorgen,  
könnten manchmal Reiche von den Armen borgen.*

Ayre von Thomas Campion

Wenn es sich um die Bewahrung von Dokumenten handelt, war es vielleicht unvermeidlich, dass die etablierten Archive von der Geschichte begünstigt wurden; die Musik des sechzehnten Jahrhunderts in England macht da keine Ausnahme. Manuskripte überlebten am besten in Kathedralen, in pädagogischen Einrichtungen wie den Colleges in Oxford und Cambridge, in königlichen oder anderen wohlhabenden Haushalten – überall da also, wo man reich genug war, eine Bibliothek zu unterhalten. Das führte dazu, dass uns ein etwas schiefer Blick auf die Musikausübung während dieser Epoche vermittelt worden ist; er verengte sich auf liturgische Musik, Motetten, Choräle und ein wenig Hofmusik, während das Musizieren des „gewöhnlichen Volkes“ eher im Dunklen blieb.

Dennoch gab es in England das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch ein lebendiges gut entwickeltes häusliches Musizieren, und das Niveau der musikalischen Bildung war höher, als man annehmen würde und nahm weiter zu.<sup>7</sup> Tatsächlich erlebte dieses Jahrhundert eine beachtlich wachsende Beliebtheit des Singens im Mittelstand, und nirgendwo mehr als im Bereich der „weltlichen“ (d.h. nicht-kirchlichen) religiösen Musik für private oder häusliche Andachten. Bereits in den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts wuchs die Anzahl von mehrstimmigen geistlichen Liedern und „carols“ (ein Begriff, der in diesem Fall wenig mit Weihnachten zu tun hat, dafür alles mit dem Vorhandensein eines wiederholten Refrains oder engl. „burden“ – ein charakteristisches Merkmal dieses Genres).

Viele der für diese frühen Andachtsstücke typischen Eigenschaften assoziieren wir für gewöhnlich mit der protestantischen Kirchenmusik der Zeit König Edwards VI (1537-1553). Das bedeutet syllabische Textunterlegung, einfacher Kontrapunkt mit regelmäßiger Verwendung von akkordischen Strukturen. Im Rückblick könnte man die Aufmischung der Kirchenmusik zur Reformationszeit geradezu als ein historisches Beispiel dafür bezeichnen, dass die Protestanten „Popmusik“ in den Gottesdienst einführten. Dabei war sicherlich nichts wirklich neuartig. Es wäre in der Tat interessant zu spekulieren, wie schnell diese Entwicklung ohne die heftige Beschleunigung durch die Reformation sich der Kirche bemächtigt hätte. In John Taverners Lateinischen Motetten und einigen frühen Werken von Thomas Tallis gibt es bereits Anzeichen für einen beginnenden Stilwechsel. Die direkte Zwiesprache gehört zum innersten Wesen des Liedes *Jesu, mercy (Jesus, Erbarmen)* von John Brown, in dem er sich intensiv bemüht, den Sinn des Textes in der Musik auszudrücken – wenn auch zugegebenermaßen weniger kunstvoll, als es William Byrd ein Jahrhundert später gelang. Imposante Beispiele sind seine musikalischen Einfälle wie der ungeheuer ausdrucksvolle Wechsel nach As-dur bei den Worten „Weinen, Klagen, selbst Stöhnen vor Kummer“ – oder wie brutal er die Melodielinien aufbricht und sie zwischen den Stimmen herumschleudert bei den Worten „Schlagen, Stoßen, selbst Spucken ins Gesicht“.

Es überrascht dann nicht, dass sich „geistliche“ und „weltliche“ Andachtsformen im Zuge der sich ausbreitenden Reformation ein wenig vermischten. Einige Andachtswerke aus der Mitte des Jahrhunderts sind tatsächlich sowohl in geistlichen als auch in weltlichen Quellen zu finden. Dagegen erscheint Thomas Tallis' mehrstimmiges Werk *Purge me, O Lord (Reinige mich, o Herr)* nur in weltlichen Quellen, obwohl es sich von seinen Kirchenliedern stilistisch nicht unterscheidet. Ein Grund für diese Vermischung war der freizügige Umgang mit der neuen anglikanischen Liturgie, zumindest in Hinsicht auf die Choräle. Während gewisse Beschränkungen eingehalten wurden – nämlich, dass „Choräle nicht von Maria oder anderen Heiligen handeln sollten, sondern nur von unserem Herrn, und ... sie dasselbe ins Englische übernehmen und dabei einen

<sup>7</sup> Zum Beispiel: John Milsom, „Songs and Society in Early Tudor London“ (Lieder und Gesellschaft im London der frühen Tudor-Zeit), in *Early Music History* XVI (1997), 235-293.

einfachen, genauen Ton für jede Silbe verwenden sollen...“<sup>2</sup> – gab es keine besonderen liturgischen Regeln für Choräle, und viele „weltliche“ Andachtsstücke wurden in der Regel ohne weiteres zugelassen.

Diese Verschmelzung setzte sich auch bis ins frühe siebzehnte Jahrhundert fort. So erscheint zum Beispiel das beliebte „verse anthem“ [Wechsel zwischen Chor- und Solostrophen] *See, see, the Word (Seht, seht, das Wort)* von Orlando Gibbons in Thomas Myriells *Tristitiae remedium* von 1616; es handelt sich dabei um die private Zusammenstellung eines begeisterten Musikliebhabers mit sehr guten Verbindungen zum Kreis der musizierenden Londoner. Die Myriellsche Sammlung bietet einen faszinierenden Einblick in die Art von Werken, die in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts en vogue waren. Es überrascht kaum, dass sich Orlando Gibbons' Stück darunter befindet: die ausdrucksvolle Behandlung des Textes und der hervorragende Kontrapunkt machen es zu einem der schönsten Beispiele seiner Gattung. Mit der Zunahme von Musikdrucken im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts wurde die Verbreitung geistlicher Musik (häufig auch in mehrstimmigen Fassungen) durch Veröffentlichungen wie John Amners *Sacred Hymnes* von 1615 bis in die Privathäuser tatsächlich allgemein üblich. Aus der o. a. Sammlung stammen auch die hier vorgestellten beiden Stücke von Amner: das bezaubernde weihnachtliche „verse anthem“ *O ye little flock (O du kleine Herde)* weist einige Ähnlichkeit mit Gibbons' vergleichbaren Werken auf; Amner setzt hier sehr wirkungsvoll verschieden viele Solisten in den Verstärken ein (die beiden Stimmen der einander zureufenden Engel sind besonders eindrucklich). Im Gegensatz dazu erscheint *A stranger here (Ein Fremder hier)* in einer Form, die eher dem Andachtsmadrigal verwandt ist, in dem, den Regeln der Rhetorik folgend, kurze und lange Phrasen einander gegenübergestellt und auf besonders sensible Weise sorgfältig verteilte Dissonanzen verwendet werden.

<sup>2</sup> Verfügung der königlichen Visitation in der Kathedrale zu Lincoln, am 14. April 1548; vgl. Peter le Huray, *Music and the Reformation in England, 1549-1660* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), 9.

Ein anderer besonders ans Madrigal erinnernder Choral ist – wenn auch stimmungsmäßig völlig verschieden – *O praise the Lord (O lobet den Herrn)* von Thomas Tomkins: prächtiges Schwelgen in zwölfstimmiger Polyphonie, in der sich sowohl Elemente des komplizierten Kontrapunkts wie bei Gibbons als auch antiphonale Effekte zeigen, letztere ein Kennzeichen der mehrhörigen Motetten im Zentraleuropa dieser Zeit, bei denen sich die Stimmen in Gruppen aufspalten, Phrasen abwechselnd singen und in besonders intensiven Momenten wieder zusammenkommen. Das Stück erscheint in *Musica Deo Sacra*, einer Sammlung von Tomkins' geistlichen Werken, die 1668 nach seinem Tod von seinem Sohn Nathaniel veröffentlicht wurde. Trotz seiner besonders kirchlich geprägten Widmung<sup>3</sup> scheint auch dieser Druck einen Weg in die Privathäuser gefunden zu haben.

In den ersten Dekaden des siebzehnten Jahrhunderts wurden zahlreiche Andachtslieder und -madrigale – in unterschiedlicher musikalischer und literarischer Qualität – komponiert. Diese geradezu explosionsartige Entwicklung lässt sich zurückführen auf die Veröffentlichung von *Musica Transalpina* im Jahre 1588, eine Sammlung italienischer Madrigale mit neuen englischen Texten. Die Flut der darauf folgenden englischen Madrigale zeigte einen besonders auffälligen italienischen Einfluss. Ein typisch italienisches Kennzeichen ist die Verwendung von ausdrucksvoll geschärften harmonischen Strukturen wie übermäßige Akkorde oder gewagte Dissonanzen, um Schmerz oder Kummer auszudrücken, wie man es in John Dowlands *I shame at mine unworthiness (Ich schäme mich meiner Wertlosigkeit)* hören kann, das in der Sammlung *Tears or Lamentations of a Sorrowful Soul* von William Leighton veröffentlicht wurde. Neben diesen Kompositionen gab es weiter ein beachtliches Angebot von „echter“ italienischer Musik: *From profound centre of my heart (Aus der tiefsten Tiefe meines Herzens)*, eine Vertonung von Giovanni Croce, stammt aus *Musica Sacra*, einer Sammlung seiner sechsstimmigen Chorsätze über die Bußpsalmen, „neu verenglischt“ und 1608 von Thomas East herausgebracht; der Text bezieht sich auf den 130. Psalm.

<sup>3</sup> *Musica Deo sacra & ecclesiae Anglicanae*: oder, Musik, gewidmet der Ehre und dem Dienst Gottes, und für den Gebrauch an Kathedralen und anderen Kirchen Englands.

Einige der schönsten Andachtsmadrigale jener Zeit entstanden als Reaktion auf den tragischen, viel zu frühen Tod des Prinzen Henry im Jahre 1612, ein Ereignis, das bei der gesamten Bevölkerung beispiellose Trauer hervorrief. In diese Kategorie gehören *How are the mighty fall'n* (*Wie sind die Helden so gefallen*) von Robert Ramsay und *When David heard* (*Als David hörte*) von Thomas Tomkins (dieser Text wurde auch von etlichen anderen Komponisten jener Epoche vertont). Beide Texte berichten von der Klage des alttestamentarischen Königs David um junge Männer, die wie Prinz Henry vorzeitig starben. In Ramsays Madrigal beklagt David den Tod von Jonathan, der sein enger Freund, dabei jedoch der Sohn seines Vorgängers und Gegners König Saul war. In dem von Tomkins vertonten Text handelt es sich bei dem Toten um Davids eigenen Sohn Absalom. Beide Kompositionen sind geprägt von einer Fülle scharfer Dissonanzen, befremdlicher Modulationen und kraftvoller rhetorischer Gesten. Im Gegensatz zu diesen dramatisch sehr ausdrucksvollen Werken ist *Never weather-beaten sail* (*Nie wandte sich ein zerfetztes Segel*) von Thomas Campion eher auf den metrischen Psalm zurückzuführen, der mit seiner homophonen Struktur und eingängigen schlichten Harmonik damals ebenfalls eine beliebte Gattung der Andachtsmusik war. Der Text stammt vom Komponisten – obwohl die erste Strophe entfernt an Psalm 55.6 erinnert.

Musik spielte eine wichtige Rolle sowohl hinter den verschlossenen Türen vieler katholischer Häuser als auch bei den überaus frommen Protestanten. In den letzten Dekaden des sechzehnten Jahrhunderts bis ins frühe siebzehnte Jahrhundert war William Byrd die musikalische Schlüsselfigur in katholischen Kreisen. Seine Vertonung von *Why do I use my paper, ink and pen* (*Warum benutze ich Papier, Tinte und Feder*) war seine Antwort auf ein ganz besonderes Ereignis: der Text entstammt einem Epitaph von Henry Walpole für den katholischen Märtyrer Edmund Campion, der 1581 zum Entsetzen der Katholiken gehenkt, gefoltert und gevierteilt worden war.

Zu den eher ungewöhnlichen Elementen beim häuslichen Musizieren gehört das *In nomine*. Diese Gattung von Instrumentalstücken hat ihren Ursprung in der „In nomine Domini“- Passage aus dem *Benedictus* der *Missa Gloria tibi Trinitas* von John Taverner. Damals wurde die Schönheit dieser wenigen Takte deutlich erkannt; man übernahm sie für verschiedene Instrumentengruppen, was schließlich dazu führte, dass eine riesige Anzahl von Nachahmungen als eigene Gattung entstand, die samt und sonders auf demselben Abschnitt mit dem Text *In nomine Domini* aus Taverners Messe *Gloria tibi Trinitas* basieren. Man weiß, dass 150 solche Stücke von 58 verschiedenen Komponisten erhalten sind, unter denen sich auch der besonders schaffensfreudige John Parsons befindet. Von seinen fünf *In nomine*-Vertonungen werden die beiden vierstimmigen Stücke hier vorgestellt, neben dem Original von John Taverner in der Fassung für ein Instrumentalensemble.

MATTHEW O'DONOVAN  
Übersetzung: Ingeborg Neumann

**1 O Praise the Lord**, all ye heathen, praise him, all ye nations. For his merciful kindness is ever more and more towards us, and the truth of the Lord endureth for ever and ever. Praise ye the Lord, O praise ye the Lord our God.

*Psalms 117*

**2 O ye little flock**, O ye faithful shepherds, O ye hosts of heav'n, give ear unto my song. The shepherds were a-watching of their flocks by night, and behold, an angel. And the glory of the Lord shone round about them and they all quaked for fear. "Fear not, for unto you is born a saviour, and not to you but to all people, which is Christ, our Lord." And suddenly an host of heav'nly angels sung and praised God and said: "Glory be to God on high, peace be on earth, goodwill to men." Alleluia. And they cry one to another: "Holy, holy, holy, Lord God of hosts. All the world is full of his glory." Alleluia.

**4 How are the mighty fall'n** in the midst of the battle. O Jonathan, thou wast slain in thy high places. Woe is me for thee, my brother Jonathan, very kind hast thou been to me. Thy love to me was wonderful, passing the love of women. How are the mighty fall'n, and the weapons of war destroyed.

*2 Samuel 1:25 – 27*

**5 Purge me, O Lord, from all my sin**, And save Thou me by faith from ill, That I may rest and dwell with Thee Upon Thy holy blessed hill. And that done, grant that with true heart I may without hypocrisy Affirm the truth, detract no man, But do all things with equity.

**Louez le Seigneur**, tous les peuples, louez-le, toutes les nations. Car sa bonté pour nous est grande, et la vérité du Seigneur demeure à jamais. Louez le Seigneur, ô louez le Seigneur notre Dieu.

*Psaume 117*

**Gentils troupeaux**, et vous, fidèles bergers, et vous, hôtes des cieux, écoutez mon chant. Les bergers gardaient leurs troupeaux pendant la nuit, et voici qu'un ange leur apparut. Et la gloire du Seigneur les enveloppa de sa clarté et ils furent saisis d'une grande crainte.

"Soyez sans crainte car un Sauveur vous est né, et non seulement à vous mais à tout le peuple : c'est Christ, notre Seigneur." Et soudain apparut une cohorte d'anges qui chantaient et louaient Dieu en disant : "Gloire à Dieu au plus haut des Cieux et paix sur la Terre aux hommes de bonne volonté ! Alléluia." Et ils criaient l'un à l'autre : "Saint, saint, saint est le Seigneur, Dieu des armées. Le monde entier retentit de sa gloire." Alléluia.

**Comment sont tombés les héros** au milieu du combat ? Ô Jonathan, par ta mort je suis navré. J'ai le cœur serré à cause de toi, mon frère Jonathan, tu m'étais délicieusement cher. Ton affection m'était plus délicate que l'amour des femmes. Comment sont tombés les héros, ont péri les armes de guerre ?

*2 Samuel 1:25 – 27*

**Délivre-moi, Seigneur, de tous mes péchés**, Et sauve-moi du mal par la foi, Afin que je demeure avec toi Sur ta colline sainte et sacrée. Puis, accorde-moi qu'avec un cœur pur Je sache, sans hypocrisie, Affirmer la vérité, ne point dénigrer autrui, Mais toujours agir avec équité.

**O lobet den Herrn**, alle Heiden, preiset ihn, alle Völker. Denn seine barmherzige Gnade waltet immer stärker über uns und die Wahrheit des Herrn besteht in Ewigkeit. Lobet den Herrn, o lobet den Herrn, unseren Gott.

*Version des 117. Psalms*

**O du kleine Herde**, o ihr treuen Hirten, o ihr himmlischen Heerscharen, leiht meinem Lied euer Ohr. Die Hirten hüteten bei Nacht ihre Herden und siehe, ein Engel erschien. Und die Klarheit des Herrn leuchtete um sie, und sie zitterten vor Angst. „Fürchtet euch nicht, denn euch ist ein Heiland geboren, und nicht euch allein sondern allen Menschen, welcher ist Christus, der Herr.“ Und plötzlich sang eine Schar himmlischer Engel; sie lobten Gott und sprachen: „Ehre sei Gott in der Höhe, Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen.“ Halleluja. Und sie riefen einander zu: „Heilig, heilig, heilig, Herr Gott der himmlischen Heerscharen. Alle Welt ist voll seiner Herrlichkeit.“ Halleluja.

**Wie sind die Helden so gefallen** im Streit; Jonathan ist auf deinen Höhen erschlagen. Es ist mir leid um dich, mein Bruder Jonathan; ich habe große Freude und Wonne an dir gehabt; deine Liebe ist mir sonderlicher gewesen als Frauenliebe ist. Wie sind die Helden gefallen und die Streitbaren umgekommen!

*2. Samuel 1.25-27*

**Reinige mich, o Herr, von allen meinen Sünden** und bewahre mich durch Glauben vor dem Bösen, dass ich möge ruhen und bei dir wohnen auf deinem heiligen gesegneten Berg, und danach gewähre mir, dass ich mit reinem Herzen und ohne Heuchelei die Wahrheit bestätigen kann, niemanden schmähe, sondern alle Dinge gerecht erledige.



**6 | A stranger here, as all my fathers were**

That went before, I wander to and fro;  
From earth to heaven is my pilgrimage,  
A tedious way for flesh and blood to go:  
O Thou that art the way, pity the blind  
And teach me how I may Thy dwelling find.

**8 | Jesu, mercy, how may this be,**

That God himself for sole mankind  
Would take on Him humanity?  
My wit nor reason may it well find:  
Jesu, mercy, how may this be?

Christ that was of infinite might,  
Egall to the Father in deity,  
Immortal, impassible, the worldes light,  
And would so take mortality!  
Jesu, mercy, how may this be?

He that wrought this world of nought,  
That made both paines and joy also,  
And suffer would pain as sorrowful thought  
With weeping, wailing, yea, sowning for woe.  
Jesu, mercy, how may this be?

Ah, Jesu! Why suffered thou such entreating,  
As beating, bobbing, yea, spitting on thy face?  
Drawn like a thief, and for pain sweating  
Both water and blood, crucified, an heavy case?  
Jesu, mercy, how may this be?

Lo, man, for thee, that were unkind,  
Gladly suffered I all this.  
And why, good Lord? Express thy mind!  
Thee to purchase both joy and bliss.  
Jesu, mercy, how may this be?

**Étranger ici, comme mes pères**

Le furent avant moi, j'erre de tous côtés ;  
Mon pèlerinage me conduit de la terre au ciel,  
Pénible voyage pour la chair et le sang :  
Ô Toi qui es la voie, aie pitié de l'aveugle  
Et montre-moi le chemin de Ta demeure.

**Jésus, miséricorde, comme se fait-il**

Que Dieu lui-même se fit homme  
Pour le seul bien de l'humanité ?  
Mes sens ni ma raison ne peuvent l'expliquer :  
Jésus, miséricorde, comment cela se peut-il ?

Christ, à l'infinie puissance,  
L'égal du Père,  
Immortel, éternel, la lumière du monde,  
Décida donc de devenir mortel !  
Jésus, miséricorde, comment cela se peut-il ?

Lui qui créa le monde à partir du néant,  
Qui créa la peine et la joie,  
Souffrit son agonie,  
Pleura, gémit et cria de détresse.  
Jésus, miséricorde, comment cela se peut-il ?

Ah, Jésus ! Pourquoi souffris-tu de telles humiliations,  
Les coups, les moqueries, les crachats au visage ?  
Enchaîné comme un voleur, suant de douleur  
Sang et eau, crucifié, tel un malfaiteur ?  
Jésus, miséricorde, comment cela se peut-il ?

Vois, homme, pour toi qui fus si méchant,  
J'ai souffert tout ceci volontiers.  
Pourquoi, Seigneur de bonté ? Explique-moi !  
Pour racheter ta joie et ta félicité.  
Jésus, miséricorde, cela se peut-il ?

**Ein Fremder hier, wie alle meine Väter waren,**

die vor mir starben, so wandere ich hin und her;  
von der Erde zum Himmel führt mein Pilgerweg,  
ein mühsamer Weg für Fleisch und Blut zu gehen;  
o du, der du der Weg bist, erbarme dich des Blinden  
und lehre mich, wie ich dein Reich könnt finden.

**Jesus, Erbarmen, wie kann es sein,**

dass Gott selbst nur für die Menschen  
das Menschsein auf sich nehmen sollte?  
Weder mein Sinn noch Verstand finden es heraus:  
Jesus, Erbarmen, wie kann das sein?

Christus, der allmächtig war,  
an Göttlichkeit seinem Vater gleich,  
unsterblich, unverletzlich, Licht der Welt,  
und sollte Sterblichkeit annehmen!  
Jesus, Erbarmen, wie kann das sein?

Er, der diese elende Welt erlöste,  
der Leid und auch Freude schuf,  
der Schmerzen an Leib und Seele litt,  
mit Weinen, Klagen, selbst Stöhnen vor Kummer.  
Jesus, Erbarmen, wie kann das sein?

Ach, Jesu! Warum erlittest du solche Behandlung,  
wie Schlagen, Stoßen, selbst Spucken ins Gesicht?  
Wie ein Dieb abgeführt, vor Schmerz  
Wasser und Blut schwitzend, gekreuzigt, ein Verbrecher?  
Jesus, Erbarmen, wie kann das sein?

Seht, Menschen, für euch, die ihr unfreundlich wart,  
habe ich all das gerne gelitten.  
Und warum, guter Herr? Erkläre deine Gedanken!  
Um dir Freude und Segen zu verschaffen.  
Jesus, Erbarmen, wie kann das sein?

**10 | From profound centre of my heart** to thee I cried, O Lord let thine ear draw near me to note my mourning and quickly hear me. Hear my sad groans to thy sweet grace applied. Lord if thou look with rigour down into us to mark our sins, O who shall then abide it? But if thou be pleased with pardon to hide it, if thou mercy vouchsafe, what shall undo us? Upon thy word my soul hath firmly reared her tower of trust, there is my hope possessed. For with thee is mercy, that thou may'st be feared, mercy for those that are in soul depressed. Israel's redeemer, whom thou hast endeared, becomes through thee of sinner, saint and blessed.

*version of Psalm 130*

**11 | I shame at mine unworthiness**

Yet fain would be at one with Thee.  
Thou art a joy in heaviness  
A succour in necessity.

*Metrical paraphrase of Psalm 30: 10-11*

**12 | Never weather-beaten sail** more willing bent to shore,  
Never tired pilgrim's limbs affected slumber more,  
Than my weary sprite now longs to fly out of my troubled breast.  
O come quickly, sweetest Lord, and take my soul to rest.

Ever-blooming are the joys of Heaven's high paradise.  
Cold age deafs not there our ears, nor vapour dims our eyes.  
Glory there the sun outshines, whose beams the blessed only see.  
O come quickly, glorious Lord, and raise my sprite to thee.

*Thomas Campion (c.1567 – 1619)*

**13 | Why do I use my paper, ink and pen,**

And call my wits to counsel what to say?  
Such memories were made for mortal men;  
I speak of Saints whose names cannot decay.  
An Angel's trump were fitter for to sound  
Their glorious death, if such on earth were found.

*Attributed to Henry Walpole (1558 – 95)*

**Des profondeurs de mon cœur** j'ai crié vers toi,  
Seigneur ! Tends l'oreille vers moi pour percevoir ma plainte, hâte-toi. Entends mes tristes gémissements implorant ta douce grâce. Seigneur, si tu nous sondes avec rigueur et retiens nos fautes, qui subsistera ? Mais si tu nous couvres de ton pardon et nous octroies ta miséricorde, rien ne pourra nous détruire. Mon âme a élevé sur ta parole une forteresse de confiance où réside mon espoir. Mais le pardon se trouve auprès de toi, afin qu'on te craigne, et la miséricorde est auprès de toi pour ceux dont l'âme est abattue. Sauveur d'Israël, celui qui croit en toi, sera racheté de ses iniquités.

*D'après le Psaume 130*

**J'ai honte de mon indignité,**

Pourtant je voudrais être uni à Toi.  
Tu es une joie au milieu de la tristesse,  
Une aide dans le besoin.

*Paraphrase métrique du Psaume 30: 10-11*

**Jamais voile abîmée par la tempête** ne se tendit plus vers le rivage,  
Jamais pèlerin fourbu de fatigue ne désira plus le sommeil,  
Que mon cœur las ne souhaite aujourd'hui quitter ma poitrine inquiète.  
Viens, ô Seigneur, et emporte mon âme dans ta paix.

Éternelles sont les joies du paradis céleste.  
Nulle vieillesse n'y affecte notre ouïe ou notre vue.  
La gloire [du Seigneur], que seuls contemplant les bienheureux, éclipe le soleil.  
Viens, ô Seigneur, dans ta gloire, élève mon âme vers toi.

*Thomas Campion (c.1567 – 1619)*

**Pourquoi prendre papier, encre et plume,**

Et demander conseil à mon esprit ?  
Ainsi se souvient-on des mortels,  
Mais je parle de Saints dont les noms ne passeront pas.  
La trompette d'un ange, en eût-il une sur cette terre,  
Serait plus digne de célébrer leur mort glorieuse.

*Attribué à Henry Walpole (1558 – 1595)*

**Aus der tiefsten Tiefe meines Herzens** rief ich zu dir, o Herr, neige dein Ohr zu mir, damit du mein Klagen bemerkst und mich schnell hörst. Erhöre mein trauriges Stöhnen, das sich an deine süße Gnade wendet. Herr, wenn du mit Strenge in uns hineinschaust, um unsere Sünden festzustellen, o, wer wird dann bestehen? Aber wenn du liebevoll vergebend sie verdeckst, wenn du Gnade gewährst, wie sollen wir dann erlöst werden? Auf dein Wort hat meine Seele fest ihren Turm des Vertrauens gebaut, darauf gründet sich meine Hoffnung. Denn bei dir ist Gnade, dass man dich fürchte, Gnade für die, deren Seele betrübt ist. Israels Erlöser, den du liebgewonnen hast, wird durch dich zum Sünder [zum Menschen], Heiligen und Gesegneten.

*Version des 130. Psalms*

**Ich schäme mich meiner Wertlosigkeit,**

und doch würde ich gern eins mit dir sein.  
Du bist Freude in schweren Zeiten  
und Hilfe in Bedrängnis.

*Metrische Paraphrase nach Psalm 30. 10-11*

**Nie wandte sich ein zerfetztes Segel** bereitwilliger dem Ufer zu,  
nie sehnten sich die müden Glieder des Pilgers mehr nach Schlaf,  
als mein müder Geist sich nun sehnt, meiner geplagten Brust zu entfliehen.  
O komme rasch, süßester Herr, und bring meine Seele zur Ruh.

Die Freuden des himmlischen Paradieses blühen unentwegt,  
kein kaltes Alter betäubt dort unser Ohr, kein Dunst trübt unser Auge.  
Eine Pracht überstrahlt die Sonne, deren Schein nur die Seligen schauen.  
O komme rasch, glorreicher Herr, und erhebe meinen Geist zu dir.

*Thomas Campion (ca. 1567-1619)*

**Warum benutze ich Papier, Tinte und Feder**

und bitte meinen Verstand um Rat, was ich sagen soll?  
Solche Gedankenspiele wurden für Sterbliche gemacht;  
ich spreche von Heiligen, deren Namen nicht vergehen kann.

Die Trompete eines Engels eignete sich besser, ihren glorreichen Tod zu verkünden, so man solche auf Erden fände.  
*Henry Walpole (1558-95) zugeschrieben*

**14** **When David heard** that Absalom was slain  
he went up to his  
chamber over the gate and wept. And thus he said:  
O my son Absalom, my son, my son Absalom! Would  
God I had died for thee, O Absalom, my son, my son!  
*2 Samuel 18:33*

**15** **See, see the word is incarnate;**  
God is made man in the womb of a virgin.  
Shepherds rejoice, wise men adore, and angels sing:  
Glory be to God on high: peace on earth, goodwill  
towards men.  
The Law is cancelled,  
Jews and Gentiles all converted by the preaching of  
glad tidings of salvation.  
The blind have sight and cripples have their motion;  
diseases cured, the dead are raised, and miracles are  
wrought.  
Let us welcome such a guest with Hosanna.  
The paschal Lamb is offered,  
Christ Jesus made a sacrifice for sin.  
The earth quakes, the sun is darkened, the pow'rs of  
hell are shaken;  
and lo, He is risen up in victory.  
Sing Alleluia.  
See, O see the fresh wounds, the goring blood,  
the pricks of thorns, the print of nails, and in the sight  
of multitudes a glorious ascension.  
Where now he sits on God's right hand,  
Where all the choir of heav'n now jointly sing:  
Glory be to the lamb that sitteth on the throne.  
Let us continue our wonted note with Hosanna:  
Blessed be he that cometh in the name of the Lord;  
With Alleluia we triumph in victory:  
The serpent's head bruised, Christ's kingdom exalted,  
and heav'n laid open to sinners. Amen.  
*Bishop Godfrey Goodman*

**Quand David sut** qu'Absalom avait été tué, il monta dans  
la chambre supérieure de la porte et se mit à pleurer. Et  
en pleurant il disait : Mon fils Absalom, mon fils, mon fils  
Absalom ! Que ne suis-je mort à ta place, Absalom, mon  
fils, mon fils !

*2d Livre de Samuel 18:33*

**Voyez, voyez, le Verbe s'est incarné ;**  
Dieu est fait homme dans le sein d'une vierge.  
Les bergers se réjouissent, les rois mages l'adorent, et les  
anges chantent :  
Gloire à Dieu au plus haut des cieux : paix sur terre aux  
hommes de bonne volonté.  
L'ancienne loi est abrogée,  
Juifs et Gentils sont convertis par l'annonce de la nouvelle  
de la rédemption.  
Les aveugles voient, les estropiés marchent ;  
Les malades sont guéris, les morts ressuscitent, les  
miracles se produisent.  
Accueillons cet invité avec Hosanna !  
L'agneau pascal est offert,  
Jésus Christ est offert en sacrifice pour nos péchés.  
La terre tremble, le soleil se voile, les pouvoirs de l'enfer  
sont ébranlés ;  
Et voyez, Il ressuscite, vainqueur de la mort.  
Chantez Alléluia !  
Voyez ses blessures, voyez le sang,  
Les griffures des épines, la marque des clous, et aux yeux  
des multitudes une ascension glorieuse.  
Il est assis à la droite de Dieu,  
Et le chœur céleste chante d'une voix :  
Gloire à l'Agneau, assis sur le trône divin.  
Poursuivons nos "Hosanna" :  
Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur ;  
Alléluia nous fait triompher :  
La tête du serpent est écrasée, le royaume du Christ est  
exalté, et le royaume des cieux s'ouvre aux pécheurs.  
Amen.

*Monseigneur Godfrey Goodman  
Traduction : Geneviève Bégo*

**Als David hörte**, dass Absalom getötet worden war, ging  
er hinauf auf den Söller im Turm und weinte. Und also  
sprach er: O mein Sohn Absalom! Wollte Gott, ich wäre  
für dich gestorben, o Absalom, mein Sohn, mein Sohn!  
*2. Samuel 19.1*

**Seht, seht, das Wort ist Fleisch geworden;**  
Gott wird zum Menschen gemacht im Leib einer Jungfrau.  
Hirten freuen sich, weise Männer knien nieder und Engel  
singen: Ehre sei Gott in der Höhe: Friede auf Erden und  
Wohlgefallen den Menschen.  
Das Gesetz ist außer Kraft,  
Juden und Heiden sind bekehrt durch die Verkündung der  
frohen Erlösungsbotschaft.  
Die Blinden können sehen und die Lahmen können sich  
bewegen;  
Krankheiten werden geheilt, die Toten aufgeweckt und  
Wunder gewirkt.  
Lasst uns solch einen Gast mit Hosanna willkommen  
heißen.  
Das Osterlamm wird geopfert,  
Jesus Christus brachte ein Opfer für [unsere] Sünde.  
Die Erde bebt, die Sonne wird verdunkelt, die Macht der  
Hölle erschüttert;  
und siehe, Er ist siegreich auferstanden.  
Singt Halleluja. - O seht die frischen Wunden, das  
geronnene Blut,  
die Stiche der Dornen, die Male der Nägel  
und im Angesicht der Menge eine glorreiche Himmelfahrt.  
Wo er nun an der rechten Seite Gottes sitzt,  
wo alle Himmelschöre gemeinsam singen:  
Ehre sei dem Lamm, das auf dem Thron sitzt,  
lasst uns weiterhin Hosanna rufen:  
Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn;  
mit Halleluja triumphieren wir als Sieger:  
Der Kopf der Schlange ist zerschmettert, Christus'  
Königreich errichtet  
und der Himmel den Sündern aufgetan. Amen.

*Bischof Godfrey Goodman  
Übersetzung: Ingeborg Neumann*





*Stile Antico* is an ensemble of young British singers, now established as one of the most original and exciting voices in its field. Much in demand in concert, the group performs regularly throughout Europe and North America. Their recordings on the harmonia mundi label have enjoyed great success, winning awards including the *Diapason d'or de l'année* and the *Preis der deutschen Schallplattenkritik*, and have twice attracted GRAMMY nominations. Their release *Song of Songs* won the 2009 Gramophone Award for Early Music and reached the top of the US Classical Chart.

Working without a conductor, the members of *Stile Antico* rehearse and perform as chamber musicians, each contributing artistically to the musical result. Their performances have repeatedly been praised for their vitality and commitment, expressive lucidity and imaginative response to text. *Stile Antico's* recent engagements include debuts at the BBC Proms, London's Wigmore and Cadogan Halls, the Amsterdam Concertgebouw, early music festivals in Boston, Bruges, Barcelona and Utrecht, and at the Cervantino Festival in Mexico. The group has toured extensively with Sting, appearing across Europe, Australia and the Far East as part of his Dowland project *Songs from the Labyrinth*, and is regularly invited to lead courses at Dartington International Summer School.

---

*Stile Antico* est un jeune ensemble vocal britannique dont la réputation d'originalité et d'excellence est maintenant bien établie. Le groupe a un calendrier de concert chargé et se produit régulièrement en Europe et en Amérique du Nord. Couronnés de succès, ses enregistrements sous le label harmonia mundi ont remporté plusieurs prix dont le *Diapason d'or de l'année*, le *Preis der deutschen Schallplattenkritik*, et deux nominations au GRAMMY. L'album *Song of Songs*, reçut le Prix Gramophone 2009 de la Musique ancienne et se plaça en haut du hit parade classique américain.

*Stile Antico* travaille a cappella. Comme dans un ensemble de musique de chambre, le résultat musical est le fruit de la contribution artistique de chacun. Les interprétations du groupe sont appréciées et remarquées pour leur énergie, leur engagement, et l'inventivité mise au service de

l'intelligence du texte et la clarté d'expression. *Stile Antico* a fait ses débuts aux Proms de la BBC, et s'est produit récemment au Wigmore Hall et au Cadogan Hall de Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam, aux festivals de musique ancienne de Boston, Bruges, Barcelone et Utrecht, et au Festival Cervantino au Mexique. L'ensemble a aussi participé aux tournées du chanteur Sting en Europe, en Australie et en Extrême-Orient dans le cadre de son projet Dowland : *Songs from the Labyrinth*. *Stile Antico* anime régulièrement des stages d'été à la Dartington International Summer School.

---

*Stile Antico*, ein Ensemble von jungen britischen Sängern, erweist sich als eine der originellsten und aufregendsten Stimmen auf dem Gebiet der Alten Musik. Bei Konzerten ist die Gruppe sehr gefragt und tritt regelmäßig in ganz Europa und Nordamerika auf. Ihre Aufnahmen bei harmonia mundi erfreuen sich großen Erfolgs und erhielten viele Auszeichnungen, darunter den *Diapason d'or de l'année* und den *Preis der deutschen Schallplattenkritik*; zudem wurden sie zweimal für den GRAMMY nominiert. Ihre Aufnahme *Song of Songs* gewann den *Gramophone Award for Early Music* 2009 und stand auf Platz eins der US Classical Charts.

Die Mitglieder von *Stile Antico* arbeiten ohne Dirigent. Sie proben und konzertieren als Kammermusiker; jeder von ihnen leistet einen künstlerischen Beitrag zum musikalischen Ergebnis. Immer wieder bekommen sie großes Lob für ihre lebendigen und engagierten Aufführungen, für ausdrucksvolle Klarheit und phantasievollen Umgang mit dem Text. Kürzlich debütierte *Stile Antico* in den BBC Proms und erhielt Einladungen in die Wigmore Hall und die Cadogan Hall in London, das Amsterdamer Concertgebouw, sowie zu Festivals der Alten Musik in Boston, Brügge, Barcelona, Utrecht und zum Cervantino Festival in Mexiko. Im Rahmen ihres Dowland-Projekts *Songs from the Labyrinth* ging die Gruppe mit Sting auf eine große Tournee durch Europa, Australien und den Fernen Osten. Außerdem wird *Stile Antico* regelmäßig eingeladen, in der Dartington International Summer School Kurse zu leiten.





*“Fretwork is the finest viol consort on the planet”*

– The London Evening Standard

Few ensembles can match the breadth of Fretwork’s repertory, which ranges from the first printed collection published in 1501 in Venice to music commissioned by the group this year. In the 25 years since its debut, Fretwork’s pioneering work has taken its members all over the world. Their consistently high standards have brought music old and new to audiences hitherto unfamiliar with the inspiring sound-world of the viol.

Fretwork’s acclaimed recordings of the classic English viol repertory – Purcell, Gibbons, Lawes, Byrd – have become the benchmark by which other performances are measured. Its arrangements of the music of J. S. Bach have garnered particular praise. Released in 2009, the harmonia mundi recording of Purcell’s Complete Fantazias won the Gramophone Award for Baroque Chamber Music.

---

*“Fretwork est le meilleur consort de violes de la planète.”*

– The London Evening Standard

Du premier recueil de musique imprimée, publié en 1501 à Venise, aux commandes d’œuvres contemporaines, Fretwork décline un répertoire qui ferait pâlir d’envie plus d’un ensemble. Toujours fidèle à ses critères d’excellence, Fretwork poursuit depuis 25 ans une démarche innovante et se produit dans le monde entier, faisant découvrir un instrument, un répertoire et un monde sonore passionnants à des publics jusqu’alors peu familiers avec la viole.

Plébiscités par le public et la critique, ses enregistrements du répertoire anglais pour ensemble de violes – Purcell, Gibbons, Lawes, Byrd – sont aujourd’hui une référence, et ses arrangements des œuvres de J. S. Bach ont été particulièrement remarquables. En 2009, l’intégrale des Fantaisies de Purcell (parue chez harmonia mundi) a été récompensée par un Gramophone Award dans la catégorie “musique de chambre baroque”.

*“Fretwork ist das beste Gamben-Consort auf der Erde”*

– The London Evening Standard

Wenige andere Ensembles können sich mit der Breite des Repertoires von Fretwork messen: dieses reicht von der ersten gedruckten, in Venedig 1501 verlegten Sammlung bis zu Auftragswerken aus dem gegenwärtigen Jahr. In den 25 Jahren seit seiner Gründung hat die bahnbrechende Arbeit von Fretwork seine Mitglieder in alle Winkel der Welt geführt. Ihr immer gleichbleibend hoher Leistungsstandard hat mit alter und neuer Musik Zuhörer, die diese Musik bisher nicht kannten, mit der begeisternden Klangwelt der Gambe vertraut gemacht.

Die von Kritikern begrüßten Aufnahmen des Ensembles Fretwork mit dem klassischen englischen Gambenrepertoire – Purcell, Gibbons, Lawes, Byrd – sind der Maßstab für andere Interpretationen geworden. Besondere Aufmerksamkeit errangen Fretworks Bearbeitungen von Werken Johann Sebastian Bachs. Die 2009 bei harmonia mundi erschienene Aufnahme aller Gambenfantasien von Purcell errang den Gramophone Award für barocke Kammermusik.

## ACKNOWLEDGEMENTS

Photos: Marco Borggreve (Stile Antico), Chris Dawes (Fretwork)

All texts and translations © harmonia mundi usa

Performing editions: Stile Antico (Amner, track 6; Browne, Croce, Gibbons)  
and Fretwork Editions (Taverner, Parsons).

Publishers: Oxford University Press (Tomkins; Amner, track 2); Stainer & Bell Ltd (Ramsey; Dowland)

This was the final recording that Richard Campbell made with the group he helped found,  
recorded shortly before his untimely death in March 2011



© 2012 harmonia mundi u.s.a.

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506  
Recorded February, 2011 at Air Studios, Lyndhurst Hall, London

Producer: Robina G. Young

Recording Engineer & Editor: Brad Michel

Recorded, edited & mastered in DSD

PRODUCTION **USA**

Illustration: Abraham Bosse, The Five Senses - Hearing  
Musée des Beaux-Arts, Tours (France). Cliché Giraudon / Bridgeman Giraudon

**harmoniamundi.com**

HMU 807554