

A VOICE FROM HEAVEN

British Choral Masterpieces

CHOIR OF THE KING'S CONSORT
ROBERT KING





A VOICE FROM HEAVEN

BRITISH CHORAL MASTERPIECES

[1] Bring us, O Lord God	William H Harris (1883-1973)	[4'28]
[2] Bring us, O Lord God	James MacMillan (b.1959)	[5'04]
[3] Faire is the heaven	William H Harris	[5'16]
[4] Take him, earth, for cherishing	Herbert Howells (1892-1983)	[8'30]
[5] Take him, earth, for cherishing	John Tavener (1944-2013)	[4'06]
[6] I heard a voice from heaven Julie Cooper soprano	Charles Villiers Stanford (1852-1924)	[4'36]
[7] I heard a voice from heaven Julie Cooper soprano, Tom Robson tenor, Andrew Rupp baritone	Herbert Howells	[4'43]
[8] Drop, drop, slow tears	Kenneth Leighton (1929-1988)	[3'07]
[9] Lord, let me know mine end	Charles Hubert H Parry (1848-1918)	[9'46]
[10] Justorum animae	Charles Villiers Stanford	[3'08]
[11] Justorum animae	Lennox Berkeley (1903-1989)	[3'36]
[12] The souls of the righteous	Herbert Murrill (1909-1952)	[2'11]
[13] Drop, drop, slow tears	Thomas Hewitt Jones (b.1984)	[3'21]
[14] Song for Athene	John Tavener	[6'29]

CHOIR OF THE KING'S CONSORT

soprano

Lisa Beckley
Claire Bessent
Julie Cooper
Susan Gilmour-Bailey
Alice Hulett
Cecilia Osmond
Rebecca Outram
Helen Parker

tenor

Nicholas Madden
Graham Neal
Tom Phillips
Roy Rashbrook
Tom Robson
Richard Rowntree

bass

Samuel Evans
James Holliday
Oliver Hunt
Charles Pott
Andrew Rupp
Philip Tebb
Stuart Young
Simon Whiteley

alto

Ian Aitkenhead
Lucy Ballard
Lucy Goddard
David Gould
Sian Menna
Richard Wyn Roberts

recorded at St Jude's Church, London NW11, on April 25-27, 2016

recording producer Adrian Peacock

recording engineer David Hinitt

design Carlos Arocha

video producer Martin Kendrick

stills photography Joanna Scheffel

session assistant William Glendinning

executive producer Robert King

front photograph Alexander W Helin (Getty Images)

© & © Vivat Music Foundation 2016

Pitch: A=440

Recording generously supported by David Wilson-Johnson
In memory of his parents, Harry and Sylvia Johnson

A VOICE FROM HEAVEN

Robert King

The brilliant flowering of British sacred choral music in the late nineteenth century, and its continued expansion through the twentieth century up to the present day, was due in no small part to two outstanding composers and teachers, Charles Villiers Stanford (1852-1924) and Charles Hubert H Parry (1848-1918). Their emergence marked the end of a distinct shortage of home-grown compositional talent that had lasted for more than a century and a half. Just as the flowering of sacred music that followed the Restoration in 1660 can to a great extent be attributed to the teaching at the Chapel Royal of Henry Cooke (c.1616-1672), mentor to choristers including Purcell, Blow and Humfrey, so the inspired instruction of Stanford and Parry was directly to influence the next fifty years of British composers, with the lineage of almost every notable British composer after then leading back to one or other of these remarkable figures.

Across nearly half a century since I first sang the glorious sacred music of the British Romantics, each subsequent return to Stanford, Parry, Howells, Harris and their circle (whether as performer, or listener) has felt as if it is a homecoming: this music, once set, is truly 'in the blood'. Composers across the ages have been especially inspired by texts that present a vision of the afterlife, prepare people for it, or commemorate the departed, no more so than during this rich period of British music. Fascinating it is too to see the varied approaches of composers when setting the same text. For instance, William Harris's classic 1959 setting of 'Bring us, O Lord God' might seem almost untouchable yet, fifty-one years later, James MacMillan took a very different, yet highly memorable, approach to that most magical of texts. Herbert Howells' motet on the death of President Kennedy is one of the most devastatingly poignant *a cappella* works of the twentieth century: John Tavener's response to the same words is markedly

different, yet highly compelling. Stanford's late-Victorian 'I heard a voice from heaven' and Herbert Howells' heartfelt, mystical approach to the same text are poles apart, yet both could be nothing other than British.

This period of choral music has always seemed to me to require an especially orchestral approach, calling on the singers to create all the colours of a vocal orchestra. And just as the finest orchestras will build their sound from the bottom of the texture upwards, carefully placing double basses and cellos on stage to gain maximum benefit, so for this recording we built our choral sound around our choir basses, not just in the numbers of voices, but by their position, placing them in the centre of the sound field and, more unusually, in the front row, with the sopranos raised directly behind them. This creates a special choral blend across all aspects, not least of all in those final, magical *pianissimo* chords where a bottom B or D flat can, when the chord is perfectly tuned, create a 'resultant' note that sounds an octave lower than written. Not for me is a choral sound as if coming from some untouchable ecclesiastical mountain top (though we, when the music requires, also aim to float a sound as if it is a feather): this music should be vibrant, passionate, full-blooded and utterly committed, coming directly from the heart.

The opportunity for TKC's choir to record some of the finest *a cappella* British works from the last 120 years, after so many years performing them in concerts, was made possible thanks to great generosity. After TKC's choir sang for the funeral of Harry Johnson, his widow Sylvia agreed with her son, the distinguished baritone David Wilson-Johnson, that, on her death, a choral recording would be enabled. That the music we chose centres around life after death was not a stipulation: we were given completely free choice. But there surely could be few more unique, lasting memorials than a recording of such glorious music.

[1] Bring us, O Lord God

William H Harris (1883-1973)

William Harris spent his life working in English church music. In 1899, at the age of sixteen, he won an organ scholarship to the Royal College of Music, where he studied under Sir Walter Parratt, with his composition teachers being Charles Wood and Sir Henry Walford Davies, who swiftly made him his assistant at the Temple Church, London; from there he moved on to become assistant organist at Lichfield Cathedral. In 1919 he succeeded Hugh Allen as organist at New College, Oxford, and in 1923 became professor of organ and composition at the Royal College of Music, a post which he held for thirty years. In 1929 he moved from New College to Christ Church Cathedral, and in 1933 was appointed organist at St George's Chapel, Windsor, where he was to remain for 29 years, also conducting at the Coronation services of both 1937 and 1953 and giving piano lessons to the young Princesses Elizabeth and Margaret. He was an inspiring choir trainer, much loved by his choristers; that skill is reflected in his choral writing, which shows an innate understanding of how to write effectively for voices, no more so than in his ravishing setting of John Donne's visionary prayer, *Bring us, O Lord God*. John Donne (1572-1631), had a complicated life: he looked set to have a career in the diplomatic service, but when he secretly married his master's niece, Anne More, he incurred her father's wrath, was fired from his post, and even imprisoned. On release he worked as a lawyer and as an unpaid Member of Parliament before finally, and reluctantly, taking holy orders: he nonetheless rose to become Dean of St Paul's Cathedral.

Harris's setting dates from 1959, not long before he retired from Windsor; he bathes Donne's radiant picture of heaven in eight-part harmonies of exquisite vocal richness in the luxurious key of D flat major, slowly building to a magnificent climax before the concluding 'Amen' return us to the mystical, eternal world of heaven, and an especially exquisite move to the final cadence. There are few finer anthems in the cathedral repertory than this.

[2] Bring us, O Lord God

James MacMillan (b.1959)

James MacMillan's setting of John Donne's text was commissioned by the Schola Cantorum of Oxford for a performance at the Sheldonian Theatre, Oxford, on 1 May, 2010, celebrating the fiftieth anniversary of that distinguished choir. The commission however also had a tragic subtext, for it was made in memory of Lydia Corfe Press (1984-2008), an Earth Science graduate from Oxford, and a talented singer and much-loved member of the Schola, who had died in a tragic mountaineering accident on 2 May, 2008.

Composing a new musical setting of a text for which there already exists a 'classic' is no small challenge, and MacMillan appears to approach his setting by looking back not only to the same Edwardian roots as did Harris, but also earlier, to the Renaissance masters, whilst adding his own more contemporary harmonic language. That language is immediately to the fore, with three differently harmonised, exploratory repetitions of the opening two words, 'Bring us', discords resolving to concord, voice by voice, leading to two sections of more imitative writing. The second of these, 'Where there shall be no darkness', is almost studiously renaissance in its counterpoint. The mystical opening mood returns for the three repetitions of 'No noise', and moments later returns for three repetitions of 'No ends'. Might these three sections, each containing three repetitions, allude to the Trinity, or to the Angelic hierarchy? The music builds to an emphatic four repetitions of 'But one equal eternity', after which it would seem that calm is to be restored, but the 'habitations of thy glory and dominion' create one final outburst before dynamics and tessitura subside, and five gentle 'Amens' lead us to the serenity of heaven.

3 Faire is the heaven

William H Harris (1883-1973)

It was whilst at New College, in 1925, that Harris wrote what is generally regarded as his finest sacred work, an inspired double-choir setting of words by one of the greatest of all sixteenth century English poets, Edmund Spenser. 'Affectionately dedicated' to his predecessor at New College, Sir Hugh Allen, the original spelling adding to the ethereal atmosphere, the setting is ravishing, perhaps nostalgically harking back to the Edwardian England of Harris's youth, before the horrors of the world war that had decimated Europe. Like *Bring us, O Lord God*, the setting is in the rich key of D flat major, with the two choirs initially exchanging gentle phrases of achingly beautiful serenity. At 'Yet farre more faire' the tension increases as the key moves into A major, as first we meet the Cherubins and Seraphins and then, the music livening into a brighter C major, the Angels and Archangels, calling one to another. Harris's shift at 'Which attend at God's own person' to the opening key is one of those unforgettable moments in British sacred music, gently pulling us back to the evocative, wistful serenity of the opening. Harris provides another golden harmonic moment with three deliciously chromatically descending phrases for 'The image of such endlesse perfectnesse', which gently lower us to the mellow final bars. This anthem is a masterwork from a true choral craftsman, rightly established as a cornerstone of the Anglican repertory.

4 Take him, earth, for cherishing

Herbert Howells (1892-1983)

Herbert Howells was, arguably, the last of the true British Romantics, fusing influences of Vaughan Williams, Delius, Elgar and others with his own unique melodic and, especially, harmonic language. Having decided at an early age that he would become a composer, in 1912 he won a scholarship to study composition with

Stanford at the Royal College of Music, where he also studied counterpoint with Charles Wood. In 1920 he returned to the RCM to teach and was still doing so fifty years later. He also served as director of music at St Paul's Girls' School in London from 1936 to 1962 in succession to Gustav Holst.

Shortly after the assassination of President John F Kennedy, a memorial service was planned for performance in Washington, on 22 November, 1964, exactly a year after that terrible event. Howells was commissioned to compose an *a cappella* work. The genesis of his response, the motet *Take him, earth, for cherishing*, is to be found, in part at least, in the sudden death of Howells' own son, Michael, in 1935, at the age of just nine. This tragic loss cast a dark shadow over the rest of Howells' life. In 1929, Howells had first come across the *Hymnus circa Exsequias Defuncti* (Hymn for the Burial of the Dead) by the fourth-century Christian poet Prudentius. In 1932 he began setting the text (in Latin) as part of a short *Requiem*, which was never finished: instead, it served as a study for Howells' visionary *Hymnus Paradisi*, written as a private document to try to help him come to terms with his grief at Michael's death. The first two lines of the Hymnus were quoted on the score, and Howells had intended that *Hymnus Paradisi* would include a setting of Prudentius' text, but in the event it did not. Instead, the words continued to be a source of private consolation on the darkest days: a diary entry in May 1958 reads: 'Rain and Gloom. But the rain turned away with a sheer beauty of light. Prudentius' 'Hymnus circa Exsequias Defuncti' kept my mind in safe refuge – as once it did in Sept. 1935 for love of Michael.'

The commission to compose a memorial work for President Kennedy was the catalyst to return to this poignantly graphic text. The opening two stanzas of Prudentius are treated starkly, the first, set for unison voices, introducing the motif which is to return throughout the anthem, the second with the addition of a melancholy descant. Only at the third stanza, 'Guard him well', do we hear the first,

desolate wave of inimitable, Howellsian, haunting harmony. The counterpoint of 'Comes the hour God hath appointed' is more astringent, but at 'But must thou, what I give ... return again' subsides into accepting consonance. The fifth stanza, 'Not though ancient time decaying', moves into the more gentle key of A minor, with a soprano melody set over a subdued accompaniment; as winds scatter funeral dust and the poet questions the reasons for human existence, tension rises to the triumphant realisation that paradise beckons, despite man's sinfulness. A sudden tonal shift back to B major brings the powerful prayer 'Take, O take him, mighty leader', after which the soul passes into God's care, leaving on earth only an icy tomb. The music calms, the ravishing, gently shifting harmonies anchored by a pedal as the writing spreads into eight parts: the opening words, returning as a conclusion, are now tenderly, resignedly harmonised. This, one of the great British unaccompanied choral masterpieces of the twentieth century, was chosen in 1983 to be performed at Howells' own memorial service in Westminster Abbey, at which his ashes were interred.

5 Take him, earth, for cherishing

John Tavener (1944-2013)

John Tavener has one of the most individual compositional voices in recent British music. Strongly influenced by both Greek and Russian Orthodox theology, their musical traditions, their wider culture, and especially their mysticism became increasingly important in his musical style. For the memorial service in December 2008 for his brother, Roger, Tavener turned, just as had Herbert Howells for his memorial motet for President Kennedy, to Prudentius' fourth century text. Tavener takes just the first stanza, setting it in five phrases of slow-moving, rich harmony, which he describes as being 'at once noble and solemn, tender and mystical'. Each phrase is repeated by a four-part echo choir of sopranos and altos, who Tavener instructs 'should be placed high in a gallery, as far away as possible from the main choir'. The unhurried chordal sequences are wonderfully transparent, giving the impression of music suspended in time.

[6] I heard a voice from heaven

Charles Villiers Stanford (1852-1924)

Born in Dublin, Stanford won a scholarship to Queens' College, Cambridge, and at the age of only 21 was appointed organist of Trinity College. He studied in Germany, travelled widely, met both Brahms and Offenbach, and was present at the opening of Wagner's Bayreuth Festival Theatre. His reputation as a composer grew, and in 1883, having resigned his post at Trinity, was made professor of composition at the Royal College of Music, followed four years later by his appointment as professor of music at Cambridge, still aged only 35. Best known nowadays for his prodigious output of canticles, anthems and motets, which rightly still enjoy their places on the service papers of every cathedral, he also composed a substantial corpus of orchestral works, including seven symphonies. His legacy as a teacher is incalculable, with his pupils including almost every major British composer of the era, including Bliss, Bridge, Gurney, Holst, Howells, Ireland, Lambert and Vaughan Williams.

In February 1886 Stanford wrote *Blessed are the dead* for the memorial service in King's College Chapel of his colleague Henry Bradshaw. Bradshaw, a Fellow of the college, was a distinguished scholar in mediaeval manuscripts, and for 19 years was Cambridge University Librarian. Stanford took a verse from the *Book of Revelation*, suitable for the commemoration of the dead, and in it incorporated part of the mediaeval melody 'Angelus ad virginem', which had been given to him by Bradshaw in 1883. Revised for publication in 1889, it was retitled *I heard a voice from heaven*. Stanford's beautifully poised setting, its apparent simplicity belying the craftsmanship behind it, includes harmonic sequences that pay homage to his compositional hero, Brahms.

7 I heard a voice from heaven

Herbert Howells (1892-1983)

Howells' *Requiem* was written in 1932 or 1933, and was intended for the choir of King's College, Cambridge. However, for reasons that have not become clear, it was never delivered, and instead remained unknown until it was published in 1980, three years before Howells' death. It had been modelled on Henry Walford Davies' *Short Requiem* of 1915, written in memory of those killed in the war. Howells closely followed his teacher's highly individual selection and ordering of texts, which combined sections of the Burial Service from the *Book of Common Prayer*, the Latin Requiem Mass and the Psalms. The selected texts express not only grief, but also hope, thanks to the incorporation of comforting psalms and, for the final movement, St John's vision of the new heaven and new earth in his extraordinary *Book of Revelation*.

That final movement, *I heard a voice from heaven*, is magically calm. St John's words are introduced by a solo tenor, followed by angelic, ethereal harmonies which drift deliciously, as though floating through timeless space. The Spirit is represented by a baritone, the choir ebb and flow and, at a beautifully approached climax, with the choral writing expanding into as many as seven parts, a solo soprano soars over exquisite harmony before all tension is released, and we are granted peaceful, eternal rest. This movement is a masterpiece, with Howells' unique, harmonic language utterly distinctive and beguiling.

8 Drop, drop, slow tears

Kenneth Leighton (1929-1988)

Coming from a modest, Yorkshire background, Kenneth Leighton's musical talent was noted at an early age: he became a chorister at Wakefield Cathedral and subsequently gained his LRAM whilst still a student

at the city's Queen Elizabeth Grammar School. He read Classics at Oxford but, already composing, soon was simultaneously studying for a music degree. A private man, averse to self-promotion, he saw that a university position would give him more freedom to compose than would a career as a pianist, and he successively held lectureships at Leeds, Edinburgh and finally Oxford universities, before returning to Edinburgh in 1970 as professor of music. He retained that post until his death in 1988. One music student during his Edinburgh tenure was James MacMillan. Leighton's early works were influenced by the music of Finzi, Howells, Vaughan Williams and Walton, but a distinctive style soon emerged in more than 100 works covering a wide range of genres: large-scale orchestral works, chamber, organ and solo piano music, alongside a large corpus of sacred music.

Leighton's cantata, *Crucifixus pro nobis*, Op 38, was written in 1961 for the choir of New College, Oxford. Written in four sections, the final movement, the hymn *Drop, drop, slow tears*, follows an especially bleak close to 'Christ in his Passion', and is a masterful example of Leighton's distinct compositional voice. Lyrical, plangent harmonies are tempered with subtle dissonance, the slowly changing chords evoking melancholy, descending tears.

[9] Lord, let me know mine end

Charles Hubert H Parry (1848-1918)

Hubert Parry began to make a serious mark as a composer in 1880, three years after he had met another talented young composer, Stanford: the two became good friends. In 1883, both Parry and Stanford were appointed to the staff of the new Royal College of Music, and twelve years later Parry succeeded to the post of director, a position he was to hold until his death. Whilst the administrative burdens of his

directorship frequently took him away from composition, Parry proved (like Stanford) to be a hugely influential teacher, with pupils including Vaughan Williams, Holst, Bridge and Ireland.

As the First World War dragged on, Parry became more and more disillusioned, horrified not only at the senseless slaughter, but seeing that his lifetime's educational work, the next generation of musicians, was being wiped out on the battlefields. His six *Songs of Farewell*, composed from 1916 to 1918, were not only the personal valediction of one of the most tireless composers and educators of his era, particularly reflecting his love for English madrigals and partsongs, and equally the profound influence of German composers such as Brahms, but were also an expression of dismay that the world he had known had for ever vanished. He also sensed that his own life was drawing to a close, writing on his seventieth birthday that 'I have reached the last milestone'. The first performances of the six songs were directed by his friend and colleague Hugh Allen, who at Parry's death in 1918 succeeded him as director of the Royal College of Music. Only the last work in the set, *Lord, let me know mine end*, took a sacred text. Scored for two four-part choirs, it is the most complex of the songs, brilliantly responding to the psalmist's words in some of the finest and most expressive large-scale music for unaccompanied choir of the era.

[10] Justorum animae

Charles Villiers Stanford (1852-1924)

Stanford's *Three Latin Motets*, Op. 38 (*Justorum animae*, *Beatus vir* and *Coelos ascendit hodie*), were dedicated to his successor at Trinity, Alan Gray, and the choir of Trinity College, Cambridge. Astonishingly for works which are now staples of almost every Anglican choir, when offered in 1888 to Novello for

publication (Stanford stating that all three motets were used frequently at Trinity, both in chapel and as a grace anthem in college hall) they were turned down, and were only published in 1905.

We know that the first of the motets, *Justorum animae*, was performed at evensong at Trinity College on 24 February 1888. With its contemplative, melodious opening section, its contrasting central part vigorously depicting the malice of death, and the gentle return of the opening music, all backed by Stanford's masterful command of harmony and unerring ability to characterise the different moods suggested by the text, this is a miniature jewel.

[1] Justorum animae

Lennox Berkeley (1903-1989)

After taking a degree in modern languages at Oxford, Berkeley went to Paris to study with Nadia Boulanger, there meeting Poulenc, Stravinsky, Milhaud and Honegger: he also studied with Ravel. That strong continental influence was to ensure that his compositional style remained almost entirely independent of the mainstream British tradition. Returning to England, Berkeley struck up a lifetime friendship with Benjamin Britten, worked briefly for the BBC and for 22 years was professor of composition at the Royal Academy of Music, where his pupils included John Tavener. In 1928 he had become a Roman Catholic, and from that time many of his most profound works were on religious subjects. His setting of *Justorum animae* dates from 1963 and was dedicated to the soprano Margaret Ritchie (1903-1969). Whilst the individual vocal lines appear relatively tonal, the resulting harmonic language is at times quite crunchy: the ending, however, is delicate and effective, the sopranos floating into paradise.

[12] The souls of the righteous

Herbert Murrill (1909-1952)

The English composer and organist Herbert Murrill studied at the Royal Academy of Music and in 1928 became organ scholar at Worcester College, Oxford. Two years after leaving Oxford he was appointed professor of composition at the Royal Academy of Music (a post he maintained until his death), also working for the BBC: he was made head of music in 1950. During the war he worked for the Intelligence Corps, serving for part of the time at Bletchley Park. Although he wrote a handful of film scores, theatre music, two cello concertos (one written for Pablo Casals), chamber and vocal works, nowadays it is largely for his choral and organ works that he is best known. '*Murrill in E*' remains a regular on the service papers of almost every cathedral. *The souls of the righteous* was written in memory of Victor Hely-Hutchison (1901-47), who had been a fellow BBC employee, then professor of music at Birmingham University and finally director of music at the BBC. Murrill's setting of three verses from the *Book of Wisdom* produces a beautifully crafted miniature, reflecting each nuance of the text in music that is tenderly melodious, harmonically rich and, as it approaches the closing bars, wonderfully serene.

[13] Drop, drop, slow tears

Thomas Hewitt Jones (b.1984)

Born into a family of musicians, Thomas Hewitt Jones won the 2003 BBC Young Composer Competition and studied music at Cambridge, where he was also an organ scholar. Adept at turning his compositional hand into many directions – including ballet, film, orchestra and choir – his setting, written for the Choir of St John's College, Cambridge, of Phineas' Fletcher's text, is lyrical, flowing and highly responsive to the text: a work that very much continues the British choral tradition set by Stanford.

[14] Song for Athene

John Tavener (1944-2013)

John Tavener's *Song for Athene* was written in April 1993 as a tribute to the actress Athene Haralades, who had died in a cycling accident: in September 1997 it was heard across the globe when performed in Westminster Abbey at the funeral of Diana, Princess of Wales. Tavener had come away from Athene's funeral with the music for an anthem fully formed in his mind: he contacted Mother Thekla, an Orthodox nun whom he described as his 'spiritual mother', asking her to provide words, which duly arrived by post the next day. The structure consists of six repetitions of the word 'Alleluia' which are sung as monophonic introductions to six texts adapted and modified from Shakespeare's *Hamlet* and from the funeral service of the Eastern Orthodox Church. A drone, traditional in Byzantine music, underlies the entire work.

Stillness and resigned calm is maintained for the first five stanzas, but the response to the sixth Alleluia, 'Weeping at the grave creates the song' crescendos inexorably, also changing key from minor to major. For an instant, and for the first time, the drone breaks, returning a moment later as a huge F major chord underpinning the resplendent response 'Come, enjoy rewards and crowns I have prepared for you'. After such previous calm and stillness, that triumphant stanza comes as a stunning sonic sunburst.



UNE VOIX CÉLESTE

Robert King

Le brillant foisonnement de la musique chorale sacrée en Grande-Bretagne à la fin du dix-neuvième siècle, et ses développements continus tout au long du 20^e siècle et jusqu'à nos jours, est à mettre largement au crédit de deux compositeurs et enseignants exceptionnels, Charles Villiers Stanford (1852-1924) et Charles Hubert H Parry (1848-1918). Leur survenue mit fin à une pénurie manifeste de compositeurs de talent depuis plus d'un siècle et demi. De même que l'on peut largement attribuer le développement de la musique sacrée qui suivit la Restauration de 1660 à l'enseignement à la Chapel Royal de Henry Cooke (c.1616-1672), mentor de choristes tels que Purcell, Blow et Humfrey, la pédagogie inspirée de Stanford et de Parry devait influencer directement les compositeurs britanniques des cinquante années suivantes ; et presque chaque compositeur britannique notable qui leur succéda ramène à l'une ou l'autre de ces figures remarquables.

Dépends près d'un demi-siècle que je chante la glorieuse musique sacrée des romantiques britanniques, chaque occasion de revenir, comme chanteur ou comme auditeur, aux musiques de Stanford, Parry, Howells, Harris et leurs affidés m'a donné la sensation d'un retour à la maison : cette musique, lorsqu'on la joue, résonne au plus profond de nous. Au cours des siècles les compositeurs ont été particulièrement inspirés par les textes qui proposent une vision de la vie après la mort, qui nous y préparent, ou qui évoquent la mémoire des défunt, et tout particulièrement au cours de cette période si riche de la musique britannique. C'est fascinant de constater à quel point les approches peuvent être différentes pour un même texte. Par exemple la composition classique de 1959 de William Harris pour *Bring us, O Lord God*, pourrait paraître presque inaccessible, et pourtant, cinquante et un ans plus tard, James MacMillan aborda

ce texte des plus magiques d'une façon très différente mais absolument mémorable. Le motet d'Herbert Howells sur la mort du Président Kennedy est l'une des œuvres *a capella* les plus bouleversantes du vingtième siècle : la proposition de John Taverner pour le même texte est notablement différente, et pourtant extrêmement fascinante. Le style victorien tardif de la musique de Stanford pour *I heard a voice from heaven* et le caractère sincère et mystique adopté par Herbert Howells pour le même texte sont aux antipodes l'un de l'autre, mais chacun ne peut être que britannique.

Cette période de la musique chorale m'a toujours semblé nécessiter une approche orchestrale particulière, exigeant des chanteurs qu'ils recréent toutes les couleurs d'un orchestre vocal. Et exactement comme les meilleurs orchestres construisent leur palette sonore du bas de la texture vers le haut, plaçant soigneusement les contrebasses et les violoncelles sur la scène pour qu'on les apprécie au mieux, pour cet enregistrement nous avons construit notre sonorité chorale autour de nos voix de basses, pas seulement en renforçant leur nombre mais aussi en les plaçant physiquement au centre du champ sonore, et plus inhabituellement au premier rang, avec les sopranos en hauteur directement derrière elles. Cela crée un assemblage choral particulier où un *si* ou un *ré* bémol graves peuvent, lorsque l'accord est soigneusement ajusté, créer une note « résultante » qui sonne une octave plus bas que ce qui est écrit. Un son qui semblerait émaner de quelque sommet de montagne mystique inaccessible, ce n'est pas mon propos (même si, lorsque la musique l'exige, nous nous efforçons aussi de donner au son la légèreté d'une plume) : cette musique éclatante, passionnée, vigoureuse et profondément déterminée, doit émaner directement du cœur.

L'opportunité pour le TKC's choir d'enregistrer certaines des plus belles œuvres britanniques *a capella* de ces 120 dernières années, après les avoir données en concert pendant tant d'années, est le résultat d'une

action extrêmement généreuse. Après que le TKC's choir eût chanté pour les funérailles de Harry Johnson, sa veuve Sylvia se mit d'accord avec son fils, le distingué baryton David Wilson-Johnson, pour qu'à sa mort à elle un enregistrement de musique chorale soit réalisé. Le thème de la vie après la mort n'était pas stipulé, il résultait de la liberté de choix totale qui nous fut laissée. Mais il ne pourrait certainement exister que peu d'autres œuvres commémoratives aussi exceptionnelles et durables qu'un enregistrement de ces musiques si glorieuses.

[1] Bring us, O Lord God

William H. Harris (1883-1973)

William Harris consacra sa vie à la musique d'église anglaise. En 1899, à l'âge de 16 ans, il obtint une bourse d'étude de l'orgue au Royal College of Music, où il étudia sous l'autorité de Sir Walter Parratt, avec comme professeurs de composition Charles Wood et Sir Henry Walford Davies ; ce dernier en fit rapidement son assistant à Temple Church, à Londres. Il devint ensuite organiste assistant de la cathédrale de Lichfield. En 1919 il succéda à Hugh Allen comme organiste au New College, à Oxford, et en 1923 il devint professeur d'orgue et de composition au Royal College of Music, poste qu'il occupa pendant trente ans. En 1929 il quitta New College pour Christ Church Cathedral, et en 1933 il fut engagé comme organiste de la St George's Chapel, à Windsor, où il allait rester pendant 29 ans, dirigeant aussi la musique lors des services du Couronnement de 1937 et de 1953, et donnant des leçons de piano aux jeunes princesses Elizabeth et Margaret. Il fut un chef de chœur brillant, très aimé de ses choristes ; ce talent se reflète dans son écriture chorale qui montre une compréhension innée de la façon d'écrire efficacement pour les voix, et tout particulièrement dans la musique ravissante qu'il écrivit pour la prière visionnaire de John Donne, *Bring*

us, O Lord God. John Donne (1572-1631), eut une vie compliquée : il semblait fait pour une carrière diplomatique, mais lorsqu'il épousa secrètement la nièce de son maître, Anne More, il encourut la colère de ce dernier, fut chassé de son poste, et même emprisonné. Libéré, il travailla comme juriste et comme Membre du Parlement à titre gratuit avant de prendre l'habit ecclésiastique avec peu d'enthousiasme : Il devint néanmoins doyen de St Paul's Cathedral.

La musique de Harris date de 1959, peu avant qu'il prenne sa retraite de Windsor ; ses harmonies à huit voix enveloppent l'image radieuse des cieux de Donne d'une fécondité vocale exquise dans la riche tonalité de ré bémol majeur, et s'élèvent progressivement jusqu'à un sommet magnifique avant que les *Amen* de la conclusion nous ramènent vers le monde des cieux éternels et mystiques, avec une approche particulièrement exquise dans la cadence finale. Il existe peu d'hymnes plus beaux que celui-ci dans le répertoire de la cathédrale.

[2] Bring us, O Lord God

James MacMillan (b.1959)

La musique écrite par James MacMillan pour le texte de John Donne était une commande de la Schola Cantorum d'Oxford qui célébrait le 1^{er} mai 2010 le cinquantième anniversaire de son chœur renommé au Sheldonian Theatre de cette ville. La commande comportait cependant aussi une dédicace sous-entendue à la mémoire de Lydia Corfe Press (1984-2008), diplômée d'Oxford en Sciences de la Terre, chanteuse de talent et membre très aimée de la Schola, tragiquement décédée dans un accident de montagne le 2 mai 2008.

Composer une nouvelle musique sur un texte pour lequel il existe déjà un « classique » n'est pas un défi ordinaire, et MacMillan choisit de ne pas se tourner uniquement vers les mêmes racines edwardiennes que Harris, mais aussi de remonter plus tôt dans le temps, vers les maîtres de la Renaissance, tout en ajoutant son propre langage harmonique contemporain. Ce langage est mis en évidence d'entrée de jeu, lors de trois répétitions exploratoires des deux premiers mots « *Bring us* », harmonisées différemment, les dissonances se résolvant en consonances, voix par voix, pour introduire finalement deux sections de musique plus imitative. La deuxième, « *Where there shall be no darkness* » est presque scolairement Renaissance dans son contrepoint. Avec les trois répétitions de « *No noise* » on retrouve l'atmosphère mystique du début, de même qu'un peu plus tard avec celle de « *No ends* ». Ces trois sections, contenant chacune trois répétitions, feraient-elles allusion à la Trinité, ou à la hiérarchie des Anges ? La musique se construit sur la répétition emphatique de « *But one equal eternity* », puis on sent que le calme devrait revenir, mais les « *habitations of thy glory and dominion* » créent un élan lyrique avant que la dynamique et la tessiture ne s'atténuent, et que cinq aimables « *Amen* » nous conduisent à la sérénité céleste.

3 Faire is the heaven

William H. Harris (1883-1973)

C'est lorsqu'il était à New College, en 1925, qu'Harris composa ce qu'on considère généralement comme sa plus belle œuvre sacrée, une musique pour double chœur sur les vers de l'un des plus grands poètes du XVI^e siècle anglais, Edmund Spencer. « *Affectueusement dédicacée* » à son prédécesseur à New College, Sir Hugh Allen, l'orthographe d'origine contribuant à l'atmosphère éthérée, la musique est ravissante, avec peut-être l'évocation un peu nostalgique de l'Angleterre édouardienne de la jeunesse de Harris avant que la guerre mondiale n'ait si effroyablement décimé l'Europe. Comme dans *Bring us*, O Lord God la musique

est dans la riche tonalité de ré bémol majeur, les deux chœurs échangeant au début d'aimables paroles d'une émouvante et sereine beauté. Aux mots « *Yet farre more faire* » la tension s'accroît, la tonalité passe en fa majeur lorsque nous découvrons chérubins et séraphins, puis la musique s'anime en un do majeur plus brillant tandis qu'anges et archanges s'interpellent. Le retour à la tonalité initiale avec « *Which attend at God's own person* » est l'un de ces moments inoubliables dans la musique sacrée britannique où l'on nous ramène à la sérénité contemplative et rêveuse du début. Harris nous offre un autre moment d'harmonie magistrale avec trois délicieuses descentes chromatiques pour illustrer « *The image of such endlesse perfectnesse* » qui nous conduisent tout doucement vers les délicates dernières mesures. Cet hymne est le chef-d'œuvre d'un véritable artisan chorale, et on le considère légitimement comme l'une des pierres angulaires du répertoire anglican.

4 Take him, earth, for cherishing

Herbert Howells (1892-1983)

On peut affirmer qu'Herbert Howells fut le dernier britannique véritablement romantique, mêlant les influences de Vaughan Williams, Delius, Elgar et quelques autres à son propre langage mélodique et tout particulièrement harmonique. Ayant très tôt décidé qu'il serait compositeur, il obtint en 1912 une bourse pour étudier la composition avec Stanford au Royal College of Music, où il fut aussi l'élève de Charles Wood pour le contrepoint. En 1920 il retourna au RMC pour y enseigner, et cinquante ans plus tard il était toujours à son poste. Il fut aussi directeur de la musique à la St Paul's Girls' School de Londres de 1936 à 1962 à la suite de Gustav Holst.

Peu de temps après l'assassinat du Président John F. Kennedy, une cérémonie commémorative fut organisée à Washington le 22 Novembre 1964, exactement un an après ce terrible événement et Howells reçut la commande d'une œuvre *a capella* pour cette occasion. La genèse de l'œuvre qu'il proposa, le motet *Take him, earth, for cherishing*, est à trouver, au moins en partie, dans la mort soudaine de son propre fils, Michael, en 1935, à l'âge d'à peine 9 ans. Cette perte tragique jeta une ombre funèbre sur le reste de la vie de Howells. En 1929 il avait pu consulter le *Hymnus circa Exsequias Defuncti* (Hymne pour l'Ensevelissement des Morts) du poète chrétien du quatrième siècle. En 1932 il commença à en mettre le texte latin en musique pour un bref *Requiem* qui ne fut jamais terminé : il lui servit en revanche d'étude pour son *Hymnus Paradisi* visionnaire, un document personnel destiné à l'aider à mieux affronter la peine que lui causait la mort de Michael. Les deux premiers vers de l'hymne latin étaient cités sur la partition, et Howells comptait inclure une version musicale du texte de Prudentius dans son *Hymnus Paradisi*, mais finalement ce ne fut pas le cas. En revanche les paroles continuèrent à être pour lui une source de consolation dans les jours les plus sombres : en Mai 1958 une entrée de son journal dit : « Pluie et mélancolie. Mais à la pluie a succédé une lumière magnifique. L'*Hymnus circa Exsequias Defuncti* de Prudentius a offert un refuge sûr à mon esprit – comme il le fit jadis en Sept. 1935 pour l'amour de Michael. »

La commande d'une œuvre à la mémoire du Président Kennedy fut le catalyseur qui le ramena à ce texte hardi si profondément émouvant. Les deux premières strophes de Prudentius sont traitées avec une vigueur singulière, la première, avec des voix à l'unisson, introduit le motif qui doit revenir à plusieurs reprises dans l'hymne, et la deuxième y ajoute un déchant mélancolique. Ce n'est qu'à la troisième strophe, « *Guard him well* », que l'on entend la première vague de l'harmonie obsédante d'affliction qui

caractérise l'inimitable langage musical de Howells. Le contrepoint de « *Comes the hour God hath appointed* » est plus discordant, mais à « *But must thou, what I give...return again* » il se résout en des consonances conciliantes. La cinquième strophe, « *Not though ancient time decaying* » migre vers la tonalité plus aimable de la mineur, avec une mélodie soprano au dessus d'un accompagnement en demi-teinte ; tandis que le vent épargne la poussière funèbre et que le poète s'interroge sur les raisons de l'existence humaine, la tension progresse au fur et à mesure que l'on comprend que le paradis fait signe aux hommes en dépit de leurs péchés. Un changement soudain de tonalité vers *si* majeur lance la puissante prière « *Take, O take him, mighty leader* », après quoi l'âme passe sous la protection de Dieu, ne laissant sur terre qu'une tombe glacée. La musique s'adoucit, les ravissantes harmonies, bien que retenues par une pédale, dérivent tranquillement tandis que l'écriture se multiplie en huit parties ; les paroles initiales, revenant sous forme de conclusion, sont finalement tendrement et docilement harmonisées. Cette œuvre, l'un des grands chefs-d'œuvre de chant choral non accompagné du vingtième siècle, fut choisie en 1983 pour le service funèbre de Howell lui-même à l'Abbaye de Westminster où ses cendres reposent depuis.

[5] Take him, earth, for cherishing

John Tavener (1944-2013)

Dans la musique britannique récente les compositions de John Tavener résonnent de façon très singulière. Fortement marqué par la théologie orthodoxe grecque et russe, son style a aussi subi l'influence croissante des traditions musicales, de la large culture et particulièrement du mysticisme de ces peuples. Pour le service religieux de son frère Roger, Tavener se tourna, exactement comme Howells pour son motet à la mémoire du Président Kennedy, vers le texte de Prudentius du IV^e siècle. Tavener n'en

prend que la première strophe qu'il met en musique en cinq phrases d'une harmonie riche qui progresse lentement de façon « à la fois noble et solennelle, tendre et mystique ». Chaque phrase est reprise en écho par un chœur de quatre voix d'altos et de sopranos, qui, selon ses propres instructions, « doit être placé haut dans une galerie, aussi loin que possible du chœur principal ». Les séquences d'accords évoluent lentement dans une magnifique transparence, donnant l'impression d'une musique suspendue dans le temps.

[6] I heard a voice from heaven

Charles Villiers Stanford (1852-1924)

Né à Dublin, Stanford obtint une bourse d'études au Queens' College de Cambridge, et il n'avait que 25 ans lorsqu'il fut engagé comme organiste au Trinity College. Il étudia en Allemagne, voyagea beaucoup, rencontra Brahms et Offenbach, et fut présent à l'ouverture du Théâtre du Festival de Bayreuth de Wagner. Sa réputation de compositeur grandissait, et, en 1883, ayant démissionné de son poste au Trinity, il fut nommé professeur de composition au Royal College of Music, puis quatre ans plus tard, professeur de musique à Cambridge alors qu'il n'avait encore que 37 ans. Mieux connu aujourd'hui pour sa prodigieuse production de cantiques, hymnes et motets, qui figurent toujours légitimement dans les documents des offices de toutes les cathédrales, il composa aussi un corpus conséquent d'œuvres orchestrales, dont sept symphonies. Ce qu'il nous laisse en tant que professeur est incalculable, ses élèves comptant presque tous les principaux compositeurs britanniques de l'époque, avec entre autres Bliss, Bridge, Gurney, Holst, Howells, Ireland, Lambert et Vaughan Williams.

En Février 1886 Stanford écrivit *Blessed are the dead* pour le service funéraire de son collègue Henry Bradshaw à la chapelle de King's College. Bradshaw, membre du corps enseignant du Collège, était particulièrement érudit en matière de manuscrits médiévaux, et il fut pendant 19 ans bibliothécaire à l'Université de Cambridge. Stanford emprunta un verset du *Livre de l'Apocalypse* adapté à la commémoration des morts, et il y adapta en partie la mélodie médiévale *Angelus ad virginem* que Bradshaw lui avait offerte en 1883. Révisée pour une publication en 1889 elle fut renommée *I heard a voice from heaven*. La musique de Stanford, magnifiquement pondérée et dont la simplicité apparente masque la grande qualité technique, contient des séquences harmoniques qui rendent hommage à son compositeur fétiche, Brahms.

[7] I heard a voice from heaven

Herbert Howells (1892-1983)

Destiné au chœur de King's College à Cambridge, le *Requiem* de Howell fut écrit en 1932 ou 1933. Pour des raisons confuses il ne fut jamais chanté en public, et resta donc inconnu jusqu'à sa publication en 1980, trois ans avant la mort de Howells. Il prenait modèle sur le *Short Requiem* de 1915 d'Henry Walford Davies écrit à la mémoire des morts de la guerre. Howells suivit très précisément le choix et l'ordonnancement très personnels des textes de son maître, qui combinaient des passages du Service Funèbre du *Book of Common Prayer*, de la Messe de *Requiem* en latin, et les Psaumes. Ce choix de texte n'exprime pas seulement le chagrin, mais aussi l'espoir, grâce aux psaumes réconfortants, et pour le dernier mouvement, grâce à la vision du nouveau ciel et de la nouvelle terre donnée par Saint Jean dans son extraordinaire *Livre de l'Apocalypse*.

Le mouvement final, « *I heard a voice from heaven* », est d'un calme magique. Les paroles de Saint Jean, introduites par un ténor solo suivi d'harmonies angéliques et éthérees se propagent délicieusement, comme en flottant au travers d'un espace intemporel. L'Esprit est incarné par un baryton, le chœur flue et reflué, et dans un paroxysme superbement amené, l'écriture chorale s'élargissant progressivement jusqu'à sept parties, une voix de soprano solo s'élève au dessus de l'exquise harmonie avant que toute tension se relâche et que nous soit offert un paisible repos éternel. Ce mouvement est un chef d'œuvre, et le langage harmonique unique de Howells y est totalement incomparable et envoûtant.

6 Drop, drop, slow tears

Kenneth Leighton (1929-1988)

Issu d'un milieu modeste du Yorkshire, Kenneth Leighton montra très tôt un talent musical : choriste à Wakefield Cathedral il obtint son LRAM alors qu'il était encore élève de la Queen Elizabeth Grammar School de la ville. Il étudia les classiques à Oxford mais, déjà occupé à composer, il fut vite simultanément étudiant en musique. Réservé, répugnant à l'autopromotion, il comprit que l'université lui offrirait davantage de liberté pour composer qu'une carrière de pianiste, et il obtint successivement des postes de lecteur dans les universités de Leeds, Edinburgh et finalement Oxford, avant de revenir à Edimbourg en 1970 comme professeur de musique. Il conserva ce poste jusqu'à sa mort en 1988. L'un de ses étudiants à Edimbourg fut James MacMillan. Ses premières œuvres furent influencées par les musiques de Finzi, Howells, Vaughan Williams et Walton, mais son style personnel se construisit bientôt dans plus d'une centaine de compositions qui couvrent un large éventail de genres : œuvres d'envergure pour orchestre, musique de chambre, musique pour orgue et pour piano, plus un vaste corpus de musique sacrée.

La Cantate de Leighton *Crucifixus pro nobis*, op. 38, fut écrite en 1961 pour le chœur de New College à Oxford. Il comporte quatre mouvements, et le dernier, l'hymne « *Drop, drop, slow tears* », succède à une autre particulièrement maussade proche de « *Christ in his Passion* », et il constitue un exemple magistral de son style d'écriture personnel. De puissantes harmonies lyriques sont tempérées par de subtiles dissonances, la lente évolution des accords évoquant des épanchements de larmes mélancoliques.

[9] Lord, let me know mine end

Charles Hubert H Parry (1848-1918)

Hubert Parry commença à faire reconnaître un sérieux talent de compositeur en 1880, trois ans après avoir rencontré un autre jeune compositeur de talent, Stanford : ils devinrent bons amis et en 1883 ils furent tous deux embauchés dans l'équipe du nouveau Royal College of Music ; douze ans plus tard Parry accédait au poste de directeur qu'il conserva jusqu'à sa mort. Et même si les charges administratives de son poste l'éloignaient souvent de la composition, Parry (comme Stanford) eut comme enseignant une influence considérable sur ses élèves, parmi lesquels Vaughan Williams, Holst, Bridge and Ireland.

Tandis que la première guerre mondiale s'éternisait, Parry se décourageait de plus en plus, horrifié non seulement par le massacre insensé, mais aussi plus directement par le constat que le travail éducatif de toute sa vie, la prochaine génération de musiciens, était anéanti sur les champs de bataille. Ses six *Songs of Farewell*, composés entre 1916 et 1918, n'étaient pas seulement l'adieu personnel de l'un des compositeurs et éducateurs les plus infatigables de son temps qui y révélait particulièrement son amour du madrigal et du partsong anglais [*chant choral profane sans accompagnement et principalement homophone*], ainsi que l'influence profonde de compositeurs allemands comme Brahms, mais ils étaient

aussi l'expression de son désarroi devant le fait que le monde qu'il avait connu avait disparu pour toujours. Il sentait aussi que sa propre vie arrivait à son terme, lui qui écrivait le jour de son soixante-dixième anniversaire « J'ai atteint la dernière borne ». La première audition publique de ses six chants fut dirigée par son collègue et ami Hugh Allen, qui, à la mort de Parry en 1918 lui succéda comme directeur du Royal College of Music. Seul le dernier chant « *Lord, let me know mine end* », se basait sur un texte religieux. Mis en musique pour deux chœurs à quatre voix, c'est le plus complexe de la série, faisant brillamment écho aux paroles du psalmiste par l'une des musiques d'envergure pour chœur non accompagné les plus belles et les plus expressives de l'époque.

[10] Justorum animae

Charles Villiers Stanford (1852-1924)

Les *Three Latin Motets*, op. 38 (« *Justorum animae* », « *Beatus vir* » et « *Celos ascendit hodie* »), de Stanford étaient dédiés à Alan Gray, son successeur au Trinity College de Cambridge, et au chœur du même collège. Étonnamment pour des œuvres qui figurent désormais au répertoire de base de presque tous les chœurs anglicans, lorsqu'ils furent proposés en 1888 à Novello pour publication (Stanford déclarant que les trois motets étaient utilisés fréquemment à Trinity College, à la chapelle mais aussi comme chants d'action de grâce dans le hall du collège), ils furent refusés, et ne furent finalement publiés qu'en 1905.

Nous savons que le premier des trois motets, « *Justorum animae* », fut chanté à l'office du soir de Trinity College le 24 Février 1888. Avec son début contemplatif et mélodieux, sa partie centrale qui peint avec vigueur la cruauté de la mort, et l'aimable retour de l'atmosphère du début, l'ensemble soutenu par la

maîtrise solide de l'harmonie et l'aptitude sans faille à caractériser les différents états d'âme suggérés par le texte, il s'agit là d'un véritable joyau.

[11] Justorum animae

Lennox Berkeley (1903-1989)

Après avoir obtenu un diplôme de langues modernes à Oxford, Berkeley se rendit à Paris pour y suivre l'enseignement de Nadia Boulanger, ce qui lui permit de rencontrer Poulenc, Stravinsky, Milhaud et Honegger, et même d'étudier auprès de Ravel. Cette forte influence continentale devait écarter presque complètement son style de composition du courant principal de la tradition britannique. De retour en Angleterre, Berkeley lia une amitié à vie avec Benjamin Britten, travailla brièvement pour la BBC et fut pendant 22 ans professeur de composition à la Royal Academy of Music, où John Tavener figurait parmi ses élèves. Converti au catholicisme en 1928, beaucoup de ses œuvres les plus profondes furent désormais inspirées par des sujets religieux. Sa musique pour « *Justorum animae* » date de 1963 et est dédié à la soprano Margaret Ritchie (1903-1969). Tandis que les lignes vocales apparaissent relativement tonales, le langage harmonique qui en résulte est parfois plutôt grinçant : la fin est cependant délicate et efficace, les voix sopranos parvenant au paradis comme sur un nuage.

[12] The souls of the righteous

Herbert Murrill (1909-1952)

Le compositeur et organiste anglais Herbert Murrill étudia à la Royal Academy of Music et en 1928 il devint *organ scholar* [étudiant qui est en même temps organiste junior] au Worcester College d'Oxford. Deux ans après avoir quitté Oxford il était engagé comme professeur de composition à la Royal Academy of Music

(poste qu'il conserva jusqu'à sa mort), tout en travaillant aussi pour la BBC qui le nomma *Head of Music* en 1950. Pendant la guerre il travailla dans les Services Secrets, dont une partie du temps à Bletchley Park. Bien qu'il ait écrit un certain nombre de musiques de films, de théâtre, deux concertos pour violoncelle (dont l'un pour Pablo Casals), des musiques de chambre et d'autres pour voix, c'est aujourd'hui largement pour ses œuvres chorales et pour orgue qu'il est le plus connu. *Murrill In E* (*Murrill en mi*) se retrouve régulièrement dans les musiques des services de presque toutes les cathédrales. *The souls of the righteous* fut écrit à la mémoire de Victor Hely-Hutchison (1901-47) qui avait été son collègue à la BBC, puis professeur de musique à l'Université de Birmingham, et finalement directeur de la musique à la BBC. La musique de Murrill pour trois versets du *Livre de la Sagesse* produit une miniature joliment ciselée qui traduit chaque nuance du texte en une musique tendrement mélodieuse, harmoniquement riche et de plus en plus sereine au fur et à mesure qu'elle se rapproche des dernières mesures.

[13] Drop, drop, slow tears

Thomas Hewitt Jones (b.1984)

Né dans une famille de musiciens, Thomas Hewitt Jones remporta le trophée du Jeune Compositeur BBC 2003 et étudia la musique à Cambridge où il était aussi *organ scholar*. Aimant toucher un peu à tous les domaines de l'écriture musicale - dont le ballet, le cinéma, l'orchestre et le chœur - sa musique sur les vers de Phineas Fletcher, écrite pour le chœur du St John's College de Cambridge, est lyrique, fluide et très réactive au texte : une œuvre qui perpétue clairement la tradition chorale britannique établie par Stanford.

14 Song for Athene

John Tavener (1944-2013)

Le *Song for Athene* de John Tavener fut écrit en 1993 en hommage à l'actrice Athene Hariades, décédée dans un accident de vélo : en septembre 1997 on l'entendit dans le monde entier lorsqu'il fut chanté à l'abbaye de Westminster pour les funérailles de Diana, Princesse de Galles. Tavener était revenu des funérailles d'Athene avec la musique d'un hymne complètement élaborée dans son esprit : il contacta Mère Thekla, une nonne orthodoxe dont il parlait comme de sa « mère spirituelle », pour lui demander d'en écrire le texte, lequel lui parvint par la poste le lendemain. La structure est faite de six répétitions du mot *Allélula*, chantées en introductions monophoniques à six textes adaptés et modifiés à partir du *Hamlet* de Shakespeare et du service funèbre de l'Eglise Orthodoxe Occidentale. Un bourdonnement, traditionnel dans la musique byzantine, souligne l'œuvre toute entière. Quiétude et tranquille résignation imprègnent les cinq premières strophes, mais la réponse au sixième Allélula, « *Weeping at the grave creates the song* » monte en un crescendo inexorable, passant en même temps du mode mineur au mode majeur. Pendant un instant, et pour la première fois, le bourdonnement s'interrompt, pour revenir peu après sous forme d'un puissant accord de *fa* majeur soulignant la magnifique réponse « *Come, enjoy rewards and crowns I have prepared for you* ». Après le calme et la tranquillité précédents, cette strophe triomphante arrive comme une étourdissante explosion à la fois sonore et solaire.

© Robert King 2016

Traduction : Joël Surleau



EINE STIMME VOM HIMMEL

Robert King

Die eindrucksvolle Blütezeit der geistlichen Chormusik Großbritanniens im späten 19. Jahrhundert, die sich durch das 20. Jahrhundert hindurch bis zur heutigen Zeit ausdehnen sollte, war in nicht unerheblichem Maß zwei herausragenden Komponisten und Pädagogen zu verdanken, Charles Villiers Stanford (1852-1924) und Charles Hubert Hastings Parry (1848-1918). Ihr Wirken beendete den ausgesprochenen Mangel an einheimischen Kompositionstalenten, der über eineinhalb Jahrhunderte angedauert hatte. Ebenso wie die Blütezeit der geistlichen Musik, die auf die englische Restauration im Jahre 1660 folgte, zu großen Teilen dem Unterricht von Henry Cooke (ca. 1616-1672) an der Chapel Royal zugeschrieben werden kann – er nahm Chorknaben wie Purcell, Blow und Humfrey unter die Fittiche –, so sollte die inspirierte Anleitung, die Stanford und Parry ihren Studenten zuteil werden ließen, die britischen Komponisten über die folgenden 50 Jahre hinweg direkt beeinflussen: fast alle beachtenswerten britischen Komponisten, die nach ihnen kamen, sind entweder mit dem einen oder dem anderen dieser beiden außerordentlichen Musiker verbunden.

In den knapp 50 Jahren seitdem ich erstmals die herrliche geistliche Musik der britischen Romantiker gesungen habe, war jede darauffolgende Auseinandersetzung (ob als Interpret oder als Hörer) mit Stanford, Parry, Howells, Harris und ihrem Zirkel für mich wie eine Heimkehr: wenn man diese Musik einmal in sich aufgenommen hat, fließt sie einem durch die Adern. Durch alle Zeiten haben Komponisten besondere Inspiration in Texten gefunden, die eine Vision des Jenseits anbieten, die Menschen darauf vorbereiten, oder der Verstorbenen gedenken – in besonderem Maße trifft dies auf jene ergiebige Zeit der

britischen Musik zu. Dabei ist es faszinierend, die unterschiedlichen Ansätze der Komponisten bei der Vertonung desselben Texts zu beobachten. So mag die klassische Vertonung von „Bring us, O Lord God“ von William Harris aus dem Jahr 1959 fast unerreichbar anmuten, doch wählte James MacMillan 51 Jahre später eine ganz andere, jedoch höchst eindrucksvolle, Herangehensweise für diesen wundervollen Text. Herbert Howells' Motette auf den Tod von Präsident Kennedy ist eines der niederschmetterndsten und ergreifendsten A-cappella-Werke des 20. Jahrhunderts – John Tavener's Reaktion auf denselben Text ist ganz unterschiedlich, gleichwohl äußerst überzeugend. Stanfords spätviktorianisches Werk „I heard a voice from heaven“ und Herbert Howells' tiefempfundene, mystische Annäherung an denselben Text sind himmelweit verschieden, doch beide eindeutig britisch.

Die Chorwerke dieser Ära haben auf mich immer besonders orchestral gewirkt, in dem Sinne, dass die Sänger gehalten sind, alle Klangfarben eines vokalen Orchesters hervorzubringen. Und ebenso wie die besten Orchester ihren Klang vom unteren Ende des Klangspektrums ausgehend aufzubauen, die Kontrabässe und Celli sorgfältig auf der Bühne platzieren, um den Klang zu optimieren, so haben wir für die vorliegende Aufnahme den Chorklang ebenfalls von unseren Chorbässen ausgehend aufgebaut. Dabei ging es nicht nur um die Anzahl der Stimmen, sondern auch ihre Position: sie standen im Zentrum des Klangfelds und zudem, was eher ungewöhnlich ist, in der vorderen Reihe, und die Sopranstimmen, etwas erhöht, direkt hinter ihnen. Dadurch ergibt sich in allen Bereichen ein besonders gut ausgewogener Chorklang, nicht zuletzt in jenen zauberhaften Pianissimo-Akkorden, wo ein tiefes H oder Des, wenn der Akkord ganz rein intoniert ist, einen „Kombinationston“ erzeugen kann, der eine Oktave tiefer erklingt als notiert. Ein Chorklang, der von einem unerreichbaren Gipfel zu kommen scheint, ist meine Sache nicht (obwohl wir uns natürlich darum bemühen, wenn die Musik es verlangt, den Klang federleicht schweben

zu lassen): diese Musik muss lebhaft, leidenschaftlich, vollblütig und mit vollem Engagement aufgefasst werden, direkt vom Herzen kommend.

Die Gelegenheit für den Chor des King's Consort, eine Auswahl der besten britischen A-cappella-Werke der vergangenen 120 Jahre nach so vielen Konzertaufführungen aufzunehmen, wurde dank besonderer Großzügigkeit ermöglicht. Nachdem der Chor des King's Consort anlässlich der Begegnungsfeier von Harry Johnson gesungen hatte, vereinbarte seine Witwe Sylvia mit ihrem Sohn – der bedeutende Bariton David Wilson-Johnson –, dass nach ihrem Tod eine Chor-Aufnahme ermöglicht werden solle. Dass die hier vorliegende Musik sich mit dem Leben nach dem Tod befasst, war keine Bedingung: wir hatten völlig freie Wahl. Doch gibt es wohl kaum einzigartigere, dauerhaftere Andenken als eine Einspielung von so herrlicher Musik.

[1] Bring us, O Lord God

William H. Harris (1883-1973)

William Harris war sein ganzes Leben lang als englischer Kirchenmusiker tätig. 1899, im Alter von 16 Jahren, wurde ihm ein Orgel-Stipendium am Royal College of Music verliehen, wo er bei Sir Walter Parratt studierte und seine Kompositionsschüler Charles Wood und Sir Henry Walford Davies waren. Letzterer berief Harris schon bald als seinen Assistenten an die Londoner Temple Church; von dort aus wechselte Harris nach Lichfield, wo er als Assistentenorganist an der Kathedrale wirkte. 1919 trat er die Nachfolge von Hugh Allen als Organist am New College in Oxford an und 1923 folgte er einem Ruf als Professor für Orgel und Komposition am Royal College of Music in London: diese Stelle sollte er 30 Jahre lang beibehalten.

1929 wechselte er vom New College zur Christ Church Cathedral, und 1933 wurde er zum Organisten an der St George's Chapel in Windsor ernannt, wo er 29 Jahre lang wirken sollte; er hatte zudem die musikalische Leitung der Krönungsgottesdienste von sowohl 1937 als auch 1953 inne und gab den jungen Prinzessinnen Elizabeth und Margaret Klavierunterricht. Er war ein inspirierender Chorleiter, der von seinen Choristen sehr geschätzt wurde; diese Gabe spiegelt sich auch in seinen Chorwerken wider, die ein intuitives Verständnis der Möglichkeiten der Singstimme und der Gesangskomposition demonstrieren. Besonders deutlich wird dies in seiner atemberaubenden Vertonung von John Donnes visionärem Gebet *Bring us, O Lord God.* John Donne (1572-1631) hatte kein einfaches Leben: zunächst schien eine Karriere im diplomatischen Dienst vorprogrammiert, als er jedoch im Geheimen Anne More, die Nichte seines Mentors, heiratete, zog er den Zorn ihres Vaters auf sich, wurde von seinem Posten entlassen und sogar inhaftiert. Nach seiner Freilassung war er als Jurist und (unbezahlter) Parlamentarier tätig, bevor er schließlich – mit gewisser Zurückhaltung – die geistlichen Weihen empfing. Nichtsdestotrotz machte er Karriere und wurde schließlich zum Dekan der St. Paul's Cathedral berufen.

Harris' Vertonung entstand 1959, kurz bevor er sich aus seinem Amt in Windsor zurückzog; er taucht das strahlende Himmelsbild von Donne in achtstimmige Harmonien exquisiter vokaler Fülle in der entsprechend reichhaltigen Tonart Des-Dur und arbeitet langsam auf einen großartigen Höhepunkt hin, bevor die abschließenden „Amen“ zu der mystischen, ewigen Himmelssphäre zurückführen und eine besonders originelle Wendung zur Schlusskadenz stattfindet. Es ist dies eines der besten Anthems im englischen Kathedralmusik-Repertoire überhaupt.

[2] Bring us, O Lord God

James MacMillan (geb. 1959)

Im Rahmen der Feierlichkeiten anlässlich ihres 50-jährigen Bestehens gab die Schola Cantorum Oxford bei James MacMillan die Vertonung desselben Texts von John Donne in Auftrag; die Aufführung fand am 1. Mai 2010 im Sheldonian Theatre in Oxford statt. Doch hatte dieser Auftrag auch einen tragischen Subtext – das Werk entstand gleichzeitig zum Andenken an Lydia Corfe Press (1984-2008), eine Oxford-Absolventin der Geowissenschaften und zudem begabte Sängerin und beliebtes Mitglied der Schola, die am 2. Mai 2008 in einem tragischen Unfall beim Bergsteigen ums Leben gekommen war.

Ein Stück neu zu vertonen, von dem es bereits eine „klassische“ Version gibt, ist keine kleine Herausforderung, und in seinem Ansatz scheint MacMillan sich nicht nur auf dieselben Wurzeln wie Harris zu beziehen, sondern auch noch auf weiter zurückliegende, nämlich die Meister der Renaissance, während er gleichzeitig seinen eigenen, zeitgenössischeren harmonischen Ausdruck verwendet. Dieser Ausdruck tritt gleich zu Anfang mit drei unterschiedlich harmonisierten, forschenden Wiederholungen der ersten beiden Worte „Bring us“ in den Vordergrund – Dissonanzen, die sich Stimme für Stimme in Konsonanzen auflösen und zu zwei imitativen Abschnitten führen. Der zweite dieser Abschnitte, „Where shall be no darkness“, ist in seiner kontrapunktischen Faktur eng am Renaissance-Stil gehalten. Die geheimnisvolle Stimmung des Beginns kommt wiederum bei der dreifachen Äußerung der Worte „No noise“ und dann ebenfalls bei dem dreifachen Auftreten der Worte „No ends“ auf. Könnten diese drei Abschnitte, die jeweils dreimal in Erscheinung treten, auf die Dreieinigkeit oder auch auf die himmlische Hierarchie anspielen? Die Worte „But one equal eternity“ erklingen viermal mit Nachdruck, woraufhin die Ruhe wiederhergestellt zu sein scheint, doch lösen „habitations of thy glory and dominion“ einen letzten

Ausbruch aus, bevor Dynamik und Gesangslage abflauen und ein fünfmaliges „Amen“ zur himmlischen Heiterkeit führt.

[3] Faire is the heaven

William H. Harris (1883-1973)

1925, während seiner Zeit am New College, schrieb Harris jenes Werk, das weithin als seine beste geistliche Komposition betrachtet wird, eine inspirierte Vertonung eines Texts des großen englischen Dichters des 16. Jahrhunderts, Edmund Spenser, für Doppelchor. Es ist seinem Vorgänger am New College, Sir Hugh Allen, „mit Herzlichkeit gewidmet“, und die ursprüngliche Schreibweise des Texts trägt zu der ätherischen Atmosphäre des Stücks bei; die Vertonung ist von atemberaubender Schönheit und ist möglicherweise eine nostalgische Erinnerung an das England zu Zeiten Edwards VII. als Harris jung war – bevor die Schrecken des Ersten Weltkriegs die Jugend Europas so furchterlich dahingerafft hatten. Ebenso wie *Bring us, O Lord God* steht auch dieses Werk in der reichhaltigen Tonart Des-Dur. Zu Beginn tauschen die beiden Chöre sanfte Phrasen von schmerzlich schöner Gelassenheit aus. Bei „Yet farre more faire“ steigt die Spannung bei dem Wechsel nach A-Dur an, wenn wir den Cherubim und Seraphim erstmals begegnen. Wenn die Musik in einer helleren Tonart – C-Dur – auflebt, rufen die Engel und Erzengel einander zu. Harris' Wechsel zurück zur Anfangstonart bei „Which attend at God's own person“ ist einer jener unvergesslichen Momente in der geistlichen Musik Großbritanniens; hier werden wir sanft zu der sinnträchtigen, wehmütigen Gelassenheit des Beginns zurück transportiert. Harris wartet mit einem weiteren goldenen harmonischen Moment auf, wenn die drei chromatisch absteigenden Phrasen bei „The image of such endlesse perfectnesse“ erklingen, die die Hörer sanft in die milden Schlusstakte

hinableiten. Dieses Anthem ist ein Glanzstück eines wahren Meisters der Chormusik, welches zu Recht einen Eckpfeiler des anglikanischen Repertoires repräsentiert.

4 Take him, earth, for cherishing

Herbert Howells (1892-1983)

Man kann Herbert Howells wohl als den letzten großen britischen Romantiker bezeichnen, der Einflüsse von Vaughan Williams, Delius, Elgar und anderen mit seiner eigenen und unverwechselbaren harmonischen und melodischen Sprache vereinigte. Nachdem er bereits in jungen Jahren den Entschluss gefällt hatte, Komponist zu werden, wurde ihm 1912 ein Stipendium für ein Kompositionsstudium bei Stanford am Royal College of Music verliehen, wo er auch Kontrapunkt bei Charles Wood studierte. 1920 kehrte er an das RCM zurück, um selbst dort zu unterrichten – und tat das noch 50 Jahre später. Von 1936 bis 1962 war er zudem als Fachleiter für Musik an der St Paul's Girls School tätig – vor ihm hatte Gustav Holst diesen Posten innegehabt.

Kurz nach der Ermordung des amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy wurde ein Gedenkgottesdienst in Washington geplant, der am 22. November 1964, genau ein Jahr nach dem Attentat, stattfinden sollte. Howells erhielt den Auftrag, ein A-cappella-Werk zu komponieren. Die Genese des Werks, das er für den Anlass schrieb, die Motette *Take him, earth, for cherishing*, lässt sich zumindest teilweise anhand des plötzlichen Todes von Howells' Sohn Michael im Alter von nur neun Jahren im Jahr 1935 nachvollziehen. Howells' restliches Leben blieb von diesem tragischen Verlust überschattet. 1929 war der Komponist erstmals auf den *Hymnus circa Exequias Defuncti* des christlich-spätantiken Dichters

Prudentius (4. Jh) gestoßen. 1932 begann er, den Text (in lateinischer Sprache) als Teil eines kurzen Requiems zu vertonen, das er jedoch nie vollendete. Stattdessen diente es ihm als vorbereitende Studie auf sein visionäres Werk *Hymnus Paradisi*, das Howells als persönliches Stück komponierte, um seine Trauer über den Tod Michaels besser bewältigen zu können. Die ersten beiden Zeilen des Hymnus sind im Notentext zitiert, und Howells hatte ursprünglich geplant, eine Vertonung des Texts von Prudentius in *Hymnus Paradisi* einzuarbeiten, was allerdings letztlich nicht geschah. Jedoch waren die Worte des Hymnus auch weiterhin eine tröstliche Quelle für den Komponisten in dunklen Tagen. Im Mai 1958 notierte er in seinem Tagebuch: „Regen und Trübsinn. Doch der Regen drehte mit der blanken Schönheit des Lichts ab. Prudentius' ‚Hymnus circa Exsequias Defuncti‘ gewährte meinem Geist sichere Zuflucht – wie auch einst im Sept. 1935 um Michaels willen.“

Der Auftrag, ein Werk im Gedenken an Präsident Kennedy zu schreiben, lieferte Howells den Antrieb, zu diesem ergreifend plastischen Text zurückzukehren. Die ersten beiden Strophen Prudentius' werden schonungslos behandelt – die erste steht im Unisono und stellt das Motiv vor, welches innerhalb des gesamten Werks mehrfach wiederkehrt, die zweite weist zudem einen melancholischen Diskant auf. Erst in der dritten Strophe hören wir die erste, trostlose Welle der einzigartigen, eindringlichen Howells'schen Harmonie. Der Kontrapunkt bei „Comes the hour God hath appointed“ klingt fast beißend, jedoch bei „But must thou, what I give ... return again“ stellt sich eine beistimmende Konsonanz ein. In der fünften Strophe, „Not though ancient time decaying“, bewegt sich die Musik in die sanftere Tonart a-Moll, wobei eine Sopran-Melodie über eine gedämpfte Begleitung gesetzt ist; während die Winde den Staub der Beerdigung zerstreuen und der Dichter die Frage nach der menschlichen Existenz stellt, steigt die Spannung bei der triumphierenden Erkenntnis an, dass das Paradies trotz der Sündhaftigkeit der

Menschen winkt. Ein plötzlicher Wechsel zurück nach H-Dur bringt die gewaltige Bitte „Take, O take him, mighty leader“ mit sich, wonach die Seele in Gottes Obhut gelangt und auf der Erde lediglich ein kaltes Grab zurückbleibt. Die Musik beruhigt sich, die herrlichen, sich sanft verlagernden Harmonien werden mittels eines Orgelpunkts verankert, wenn sich der Satz in eine Achtstimmigkeit ausdehnt: die Anfangsworte kehren als Abschluss zurück und erklingen nun in sanfter, resignierter harmonischer Aussetzung. Dieses Werk, eines der großen britischen Meisterwerke des 20. Jahrhunderts für A-cappella-Chor, wurde 1983 für Howells' eigenen Gedenkgottesdienst in der Westminster Abbey ausgewählt, als seine Asche beigesetzt wurde.

5 Take him, earth, for cherishing

John Tavener (1944-2013)

John Tavener kann sicherlich als eine der individuellsten kompositorischen Stimmen der gegenwärtigen britischen Musik betrachtet werden. Wichtige Einflüsse für ihn waren sowohl die Griechisch-Orthodoxe als auch die Russisch-Orthodoxe Kirche und die jeweils damit zusammenhängenden Musiktraditionen, die breitere Kultur und insbesondere ihre Mystik. Anlässlich des Gedenkgottesdienstes für seinen Bruder Roger im Dezember 2008 wandte sich Tavener, ebenso wie Herbert Howells vor ihm für seine Gedenkmotette auf Präsident Kennedy, dem Text von Prudentius zu. Tavener verarbeitet lediglich die erste Strophe und vertont sie in fünf Phrasen mit einem sich langsam bewegenden, reichhaltigen harmonischen Gewebe, das er als „zugleich nobel und feierlich, zart und mystisch“ beschreibt. Alle Phrasen werden von einem vierstimmigen Echo-Chor bestehend aus Sopran- und Altstimmen wiederholt, der Taveners Angaben nach „hoch oben in einer Empore, so weit entfernt vom Hauptchor wie möglich platziert“ sein soll. Die

gemächlich voranschreitenden Akkordsequenzen sind wunderbar transparent und erwecken den Anschein, als stünde in der Musik die Zeit still.

[6] I heard a voice from heaven

Charles Villiers Stanford (1852-1924)

Stanford wurde in Dublin geboren, erhielt ein Stipendium am Queens' College in Cambridge und wurde im Alter von gerade einmal 21 Jahren zum Organisten des Trinity College berufen. Er studierte in Deutschland, reiste viel, begegnete sowohl Brahms als auch Offenbach und war bei der Eröffnung des Richard-Wagner-Festspielhauses in Bayreuth zugegen. Sein Renommee als Komponist nahm zu und 1883, nachdem er von seiner Stelle am Trinity College zurückgetreten war, folgte er einem Ruf nach London als Professor für Komposition am Royal College of Music; vier Jahre später, im Alter von 35 Jahren, wurde er außerdem zum Musikprofessor in Cambridge ernannt. Heutzutage ist er in erster Linie für sein riesiges Oeuvre von Cantica, Anthems und Motetten bekannt, die zu Recht noch immer in jeder britischen Kathedrale gesungen werden, doch komponierte er daneben noch ein beträchtliches Korpus an Orchesterwerken, darunter sieben Symphonien. Sein Vermächtnis als Lehrer ist unermesslich – fast alle großen britischen Komponisten der Zeit studierten bei ihm, so etwa Bliss, Bridge, Gurney, Holst, Howells, Ireland, Lambert und Vaughan Williams.

Im Februar 1886 komponierte Stanford *Blessed are the dead* für den Gedenkgottesdienst seines Kollegen Henry Bradshaw, der in der Kapelle des King's College in Cambridge stattfand. Bradshaw, ein Fellow des College, war ein angesehener Forscher mittelalterlicher Manuskripte und zudem 19 Jahre lang als Bibliothekar an der Universität Cambridge tätig gewesen. Stanford verwendete einen für das Gedenken

der Toten angemessenen Vers aus der Offenbarung und arbeitete einen Teil der mittelalterlichen Melodie „Angelus ad virginem“ ein, die Bradshaw ihm 1883 gegeben hatte. Es wurde 1889 für die Veröffentlichung vorbereitet und überarbeitet und nun mit dem Titel *I heard a voice from heaven* versehen. In Stanfords wunderschön ausgewogener Vertonung, deren scheinbare Schlichtheit über die ihr zu Grunde liegende Kunstsinnlichkeit hinwegtäuscht, erklingen harmonische Sequenzen, die seinem großen Vorbild Brahms Tribut zollen.

[7] I heard a voice from heaven

Herbert Howells (1892-1983)

Howells' *Requiem* entstand 1932 oder 1933 und war ursprünglich für den Chor des King's College in Cambridge gedacht. Aus bisher nicht nachvollziehbaren Gründen jedoch wurde es nie abgeliefert und blieb bis zu seiner Veröffentlichung 1980, drei Jahre vor Howells' Tod, unbekannt. Es war dem *Short Requiem* (1915) von Henry Walford Davies nachempfunden, welches zum Andenken an die Kriegsopfer entstanden war. Howells folgte der äußerst individuellen Textauswahl und -anordnung seines Lehrers, in der Teile des Trauergottesdienstes aus dem *Book of Common Prayer*, der lateinischen Totenmesse und den Psalmen kombiniert sind. Die ausgewählten Texte drücken nicht nur Trauer sondern, dank der Einarbeitung tröstlicher Psalmen sowie, im letzten Satz, Johannes' Vision des neuen Himmels und der neuen Erde aus dessen Offenbarung, auch Hoffnung aus.

Dieser letzte Satz, *I heard a voice from heaven*, ist zauberhaft ruhig. Die Worte des Johannes werden von einem Solo-Tenor angestimmt, worauf engelsgleiche, ätherische Harmonien folgen, die durch einen

zeitlosen Raum zu schweben scheinen. Der Geist wird von einem Bariton dargestellt, der Chor zieht an und verebbt wieder, und bei einem wunderschön angesteuerten Höhepunkt, wo der Chorsatz auf sieben Stimmen ausgedehnt ist, steigt ein Solosopran über exquisiter Harmonie in die Höhe, bevor alle Spannung freigelassen und uns friedliche, ewige Ruhe gewährt wird. Dieser Satz ist ein Meisterwerk, in dem Howells' charakteristische harmonische Sprache in reizvoller Weise zum Ausdruck kommt.

Drop, drop, slow tears

Kenneth Leighton (1929-1988)

Kenneth Leighton stammte aus bescheidenen Verhältnissen in Yorkshire. Seine Eltern hatten sein musikalisches Talent bereits früh erkannt und ihn als Chorknaben an der Kathedrale zu Wakefield angemeldet. Noch als Gymnasiast erlangte er das Diplom der Royal Academy of Music. In Oxford studierte er Altphilologie, komponierte jedoch bereits und nahm bald darauf ein zusätzliches Musikstudium auf. Als zurückhaltende Persönlichkeit war er jeglicher Eigenwerbung abgeneigt und erkannte, dass ihm ein universitärer Posten mehr Freiheit zum Komponieren lassen würde als eine Karriere als Pianist; so war er an den Universitäten von Leeds, später dann Edinburgh und schließlich Oxford als Dozent tätig, bevor er 1970 nach Edinburgh als Musikprofessor zurückkehrte. Diese Stelle behielt er bis zu seinem Tod 1988 bei. Einer seiner Musikstudenten in Edinburgh war James MacMillan. Leightons frühe Werke weisen Einflüsse der Werke von Finzi, Howells, Vaughan Williams und Walton auf, doch sollte sich schon bald ein charakteristischer Stil herausbilden, der über 100 Werke verschiedenster Genres kennzeichnet: großangelegte Orchesterwerke, Kammermusik, Werke für Orgel und Klavier solo und ein großes Korpus an geistlicher Musik.

Leightons Kantate *Crucifixus pro nobis* op. 38 entstand 1961 für den Chor des New College in Oxford. Bei dem letzten Satz – der Hymnus *Drop, drop, slow tears*, angelegt in vier Abschnitten und nach dem besonders trostlosen Ende von „Christ in his Passion“ platziert – handelt es sich um ein meisterliches Beispiel für Leightons individuellen Kompositionsstil. Lyrische, klagende Melodien werden durch subtile Dissonanzen temperiert und die langsam wechselnden Akkorde stellen melancholische, hinabfallende Tränen dar.

[9] Lord, let me know mine end

Charles Hubert H. Parry (1848-1918)

Hubert Parry machte sich ab 1880 ernsthaft einen Namen als Komponist – drei Jahre, nachdem er einen weiteren begabten jungen Komponisten, Stanford, kennengelernt hatte. Die beiden Musiker wurden enge Freunde. 1883 erhielt sowohl Parry als auch Stanford eine Lehrstelle an dem neu gegründeten Royal College of Music, und zwölf Jahre später wurde Parry der Posten als Direktor übertragen, den er bis zu seinem Tod beibehalten sollte. Während die Verwaltungsaufgaben dieser Stelle ihm oft die Zeit zum Komponieren raubten, erwies Parry sich (wie Stanford auch) als äußerst einflussreicher Lehrer, zu dessen Studenten Vaughan Williams, Host, Bridge und Ireland zählten.

Als sich der Erste Weltkrieg in die Länge zog, wurde Parry zunehmend desillusioniert und war nicht nur über das sinnlose Gemetzel entsetzt, sondern musste auch mit ansehen, dass sein Lebenswerk als Pädagoge nichtig wurde, als die nächste Musiker-Generation auf den Gefechtsfeldern fiel. Seine sechs Songs of Farewell, komponiert zwischen 1916 und 1918, repräsentierten nicht nur den persönlichen Abschied

eines unermüdlichen Komponisten und Pädagogen seiner Zeit, die besonders auch seine Liebe für englische Madrigale und mehrstimmige Lieder und ebenso den tiefgreifenden Einfluss von deutschen Komponisten wie etwa Brahms widerspiegeln, sondern waren auch Ausdruck der Bestürzung darüber, dass die ihm vertraute Welt für immer entschwunden war. Zudem spürte er, dass sein eigenes Leben zu Ende ging; an seinem 70. Geburtstag schrieb er, dass er „den letzten Meilenstein“ erreicht habe. Die ersten Aufführungen seiner sechs Lieder wurden von seinem Freund und Kollegen Hugh Allen geleitet, der nach Parrys Tod im Jahre 1918 dessen Nachfolge als Direktor des Royal College of Music antrat. Nur dem letzten Werk in dem Zyklus, *Lord, let me know mine end*, liegt ein geistlicher Text zugrunde. Mit einer Anlage für zwei vierstimmige Chöre ist dies das komplexeste der Lieder und setzt die Worte des Psalmisten in brillanter Weise um – es ist dies mit die schönste und ausdrucksvollste großangelegte Musik jener Zeit für Chor a cappella.

[10] Justorum animae

Charles Villiers Stanford (1852-1924)

Stanfords *Three Latin Motets* op. 38 (*Justorum animae*, *Beatus vir* und *Celos ascendit hodie*) wurden seinem Nachfolger am Trinity College, Alan Gray, sowie dem Chor des Trinity College in Cambridge gewidmet. Diese Motetten sind inzwischen Standardwerke eines jeden anglikanischen Chors, doch als Stanford sie 1888 dem Verlag Novello zur Veröffentlichung anbot (wobei er angab, dass alle drei Motetten regelmäßig sowohl in der Kapelle als auch in der College Hall aufgeführt wurden), wurden sie erstaunlicherweise abgelehnt und erst 1905 herausgegeben.

Es ist belegt, dass die erste der drei Motetten, *Justorum animae*, am 24. Februar 1888 zur Abendandacht im Trinity College aufgeführt wurde. Dieses Kleinod beginnt mit einem besinnlichen, melodiösen Abschnitt, worauf ein kontrastierender Mittelteil folgt, in dem die Bösartigkeit des Todes lebhaft dargestellt wird, bevor die Anfangsmusik sanft wiederkehrt; das gesamte Werk ist mit Stanfords meisterlicher Beherrschung der Harmonie und treffsicherer Fähigkeit, die unterschiedlichen Stimmungen des Texts musikalisch wiederzugeben, unterlegt.

[11] Justorum animae

Lennox Berkeley (1903-1989)

Nachdem er sein Studium moderner Fremdsprachen in Oxford abgeschlossen hatte, ging Berkeley nach Paris, um bei Nadia Boulanger zu studieren. Dort lernte er auch Poulenc, Strawinsky, Milhaud und Honegger kennen und studierte zudem bei Ravel. Dieser starke Einfluss der Musik des europäischen Kontinents sorgte dafür, dass sein Kompositionsstil vom britischen Mainstream fast völlig unabhängig blieb. Als er nach England zurückkehrte, begann eine lebenslange Freundschaft mit Benjamin Britten. Kurze Zeit arbeitete Berkeley für die BBC und wirkte dann 22 Jahre lang als Professor für Komposition an der Royal Academy of Music, wo John Tavener zu seinen Studenten zählte. 1928 konvertierte er zum Katholizismus und ab diesem Zeitpunkt hatten viele seiner besonders tiefgründigen Werke religiöse Sujets. Seine Vertonung von *Justorum animae* stammt aus dem Jahr 1963 und wurde der Sopranistin Margaret Ritchie (1903-1969) gewidmet. Während die einzelnen Vokallinien relativ tonal anmuten, ist der resultierende harmonische Ausdruck zuweilen recht reibungsvoll. Das Ende ist allerdings zart und wirkungsvoll – die Sopranstimmen schweben dem Paradies entgegen.

[12] The souls of the righteous

Herbert Murrill (1909-1952)

Der englische Komponist und Organist Herbert Murrill studierte an der Royal Academy of Music und bekam 1928 die Stelle als *organ scholar* am Worcester College in Oxford. Zwei Jahre, nachdem er Oxford verlassen hatte, wurde er zum Professor für Komposition an die Royal Academy of Music berufen (diesen Posten behielt er bis zu seinem Tod bei). Daneben war er ebenfalls für die BBC tätig, wo er 1950 zum Leiter der Musikabteilung ernannt wurde. Während des Kriegs arbeitete er für den Geheimdienst, zeitweilig in Bletchley Park. Obwohl er mehrere Film- und Theatermusiken, zwei Cellokonzerte (eins für Pablo Casals), Kammermusik und Vokalwerke komponierte, ist er heute in erster Linie für seine Chor- und Orgelwerke bekannt. „Murrill in E“ ist nach wie vor ein fester Bestandteil in den musikalischen Beiträgen zum Gottesdienst in fast allen britischen Kathedralen. *The souls of the righteous* entstand zum Gedenken an Victor Hely-Hutchison (1901-47), einer seiner Kollegen bei der BBC, der später als Musikprofessor nach Birmingham berufen und schließlich zum Musikdirektor der BBC ernannt wurde. Murrills Vertonung von drei Versen aus dem (apokryphen) Buch der Weisheit ist eine wunderschön gearbeitete Miniatur, die alle Nuancen des Texts in einer sanft melodiösen, harmonisch reichhaltigen und, gegen Ende, wunderbar heiteren Musik reflektiert.

[13] Drop, drop, slow tears

Thomas Hewitt Jones (geb. 1984)

Thomas Hewitt Jones wurde in eine Musikerfamilie hineingeboren, gewann 2003 den Wettbewerb Junger Komponisten der BBC und studierte Musik in Cambridge, wo er gleichzeitig *organ scholar* war. Er besitzt ein vielseitiges kompositorisches Talent – so hat er bereits Werke für das Ballett, den Film sowie Orchester- und Chormusik geschrieben – und seine Vertonung des Texts von Phineas Fletcher, komponiert für den Chor des St John's College in Cambridge, ist lyrisch, fließend und äußerst sorgfältig auf den Text abgestimmt: Musik, die die von Stanford begründete britische Chormusik-Tradition ausdrücklich fortführt.

[14] Song for Athene

John Tavener (1944-2013)

John Taveners *Song for Athene* entstand im April 1993 als Tribut für die Schauspielerin Athene Hariades, die in einem Fahrradunfall ums Leben gekommen war – im September 1997 war es weltweit zu hören, als es in der Westminster Abbey im Rahmen des Trauergottesdienstes von Prinzessin Diana aufgeführt wurde. Nach der Beerdigung von Athene Hariades hatte Tavener die Musik zu einem Anthem vollständig im Kopf; er setzte sich daraufhin mit Mutter Thekla – eine orthodoxe Nonne, die er als seine „spirituelle Mutter“ bezeichnete – in Verbindung und bat sie um einen Text, der umgehend, nämlich am nächsten Tag, mit der Post eintraf. Die Struktur ist auf sechs Ausrufungen des Wortes „Alleluia“ aufgebaut, welche als einstimmige Einleitungen zu den sechs Texten gesungen werden, die wiederum aus Shakespeares Tragödie *Hamlet* und der orthodoxen Trauergottesdienstordnung stammen und entsprechend eingerichtet wurden. Ein Bordun, wie er in der byzantinischen Musik traditionsgemäß vorkommt, liegt dem

gesamten Werk zu Grunde. In den ersten fünf Strophen herrscht Stille und resignierte Ruhe vor, doch erklingt in der Antwort auf das sechste Alleluia, „Weeping at the grave creates the song“ ein unaufhaltsames Crescendo, in dem auch die Tonart von Moll nach Dur wechselt. Für einen kurzen Augenblick, und zum ersten Mal, wird der Bordun unterbrochen, jedoch nur um sofort darauf als riesiger F-Dur-Akkord wiederzukehren, mit dem die glänzende Antwort „Come, enjoy rewards and crowns I have prepared for you“ untermauert wird. Nach der anfänglichen Ruhe und Stille erklingt diese triumphierende Strophe als atemberaubender Ausbruch der Klanggewalt.

© Robert King 2016

Übersetzung: Viola Scheffel



TEXTS

1 2 Bring us, O Lord God

Bring us, O Lord God, at our last awakening
Into the house and gate of heaven,
To enter into that gate and dwell in that house,
Where there shall be no darkness nor dazzling, but one equal light;
No noise nor silence, but one equal music;
No fears nor hopes, but one equal possession;
No ends, nor beginnings, but one equal eternity;
In the habitation[s] of thy glory and dominion,
World without end, Amen.

John Donne (1572-1631)

from 'A Sermon Preached at White-hall', February 29, 1628

3 Faire is the heaven

Faire is the heaven where happy soules have place

In full enjoyment of felicitie;

Whence they do still behold the glorious face

Of the Divine, Eternall Majestie;

Yet farre more faire be those bright Cherubins

Which all with golden wings are overdight.

And those eternall burning Seraphins

Which from their faces dart out fiery light;

Yet fairer than they both and much more bright

Be the Angels and Archangels

Which attend on God's owne person without rest or end.

These then in faire each other farre excelling

As to the Highest they approach more neare,

Yet is that Highest farre beyond all telling

Fairer than all the rest which there appeare

Though all their beauties joynd together were;

How then can mortal tongue hope to expresse

The image of such endlesse perfectnesse?

Edmund Spenser (1552-99)

from 'An Hymne of Heavenly Beautie', 1596

4 Take him, earth, for cherishing

Take him, earth, for cherishing,
To thy tender breast receive him.
Body of a man I bring thee,
Noble even in its ruin.

Once was this a spirit's dwelling,
By the breath of God created.
High the heart that here was beating,
Christ the prince of all its living.

Guard him well, the dead I give thee,
Not unmindful of his creature
Shall he ask it: he who made it
Symbol of his mystery.

Comes the hour God hath appointed
To fulfil the hope of men,
Then must thou, in very fashion,
What I give, return again.

Not though ancient time decaying
Wear away these bones to sand,
Ashes that a man might measure
In the hollow of his hand:

Not though wandering winds and idle,
Drifting through the empty sky,
Scatter dust was nerve and sinew,
Is it given to man to die.

Once again the shining road
Leads to ample Paradise;
Open are the woods again,
That the serpent lost for men.

Take, O take him, mighty leader,
Take again thy servant's soul.
Grave his name, and pour the fragrant
Balm upon the icy stone.

*from a 4th-century poem by Aurelius Clemens Prudentius,
translated by Helen Jane Waddell (1889-1965)*

5 Take him, earth, for cherishing

Take him, earth, for cherishing,
To thy tender breast receive him.
Body of a man I bring thee,
Noble even in its ruin.

*from a 4th-century poem by Aurelius Clemens Prudentius,
translated by Helen Jane Waddell (1889-1965)*

6 I heard a voice from heaven

I heard a voice from heaven saying unto me:
Write, from henceforth blessed are the dead
which die in the Lord:
Even so saith the Spirit;
for they rest from their labours,
and their works follow them.

Revelation 14:13

7 I heard a voice from heaven

I heard a voice from heaven saying unto me:
Write, from henceforth blessed are the dead
which die in the Lord:
Even so saith the Spirit;
for they rest from their labours.

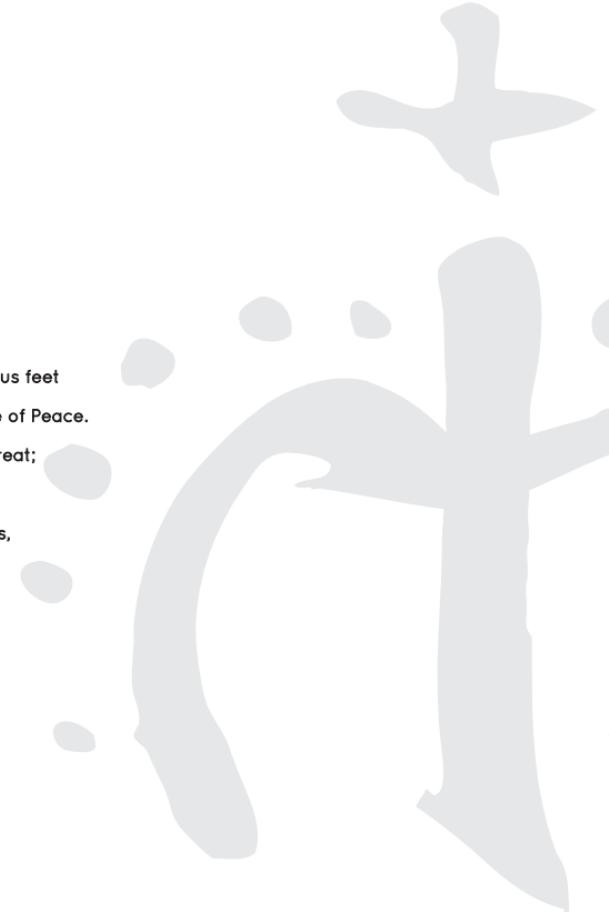
Revelation 14:13

8 **13** Drop, drop, slow tears

Drop, drop, slow tears, and bathe those beauteous feet
Which brought from Heav'n the news and Prince of Peace.
Cease not, wet eyes, his mercy [mercies] to entreat;
To cry for vengeance sin doth never cease.
In your deep floods drown all my faults and fears,
Nor let his eye see sin, but through my tears.

Phineas Fletcher (1582-1650)

'An Hymne'



9 Lord, let me know mine end

Lord, let me know mine end and the number of my days,
That I may be certified how long I have to live.
Thou hast made my days as it were a span long;
And mine age is as nothing in respect of thee,
And verily, ev'ry man living is altogether vanity,
For man walketh in a vain shadow
And disquieteth himself in vain,
He heappeth up riches and cannot tell who shall gather them.
And now, Lord, what is my hope?
Truly my hope is even in thee.
Deliver me from all mine offences
And make me not a rebuke to the foolish.
I became dumb and opened not my mouth
For it was thy doing.
Take thy plague away from me,
I am even consumed by means of thy heavy hand.
When thou with rebukes dost chasten man for sin
Thou makest his beauty to consume away
Like as it were a moth fretting a garment;
Ev'ry man therefore is but vanity.
Hear my pray'r, O Lord,

And with thy ears consider my calling,
Hold not thy peace at my tears!
For I am a stranger with thee and a sojourner
As all my fathers were.
O spare me a little, that I may recover my strength before I go hence
And be no more seen.

Psalm 39

10 11 Justorum animae

Justorum animae in manu Dei sunt,
Et non tanget illos tormentum malitiae.
Visi sunt oculis insipientium mori
Illi autem sunt in pace.

The souls of the righteous are in the hand of God,
And there shall no torment or malice touch them.
In the sight of the unwise they seem to die;
But they are at peace.

Wisdom 3:1-3

[12] The souls of the righteous

The souls of the righteous are in the hand of God,
and there shall no torment touch them.

In the sight of the unwise they seem to die,
and their departure is taken for misery,
and their going from us to be utter destruction:
but they are in peace.

Wisdom 3:1-3

[13] Drop, drop, slow tears

For text see track 8

[14] Song for Athene

Alleluia. May flights of angels sing thee to thy rest.

Alleluia. Remember me, O Lord, when you come into your kingdom.

Alleluia. Give rest, O Lord, to your handmaid who has fallen asleep.

Alleluia. The Choir of Saints have found the well-spring of life and door of paradise.

Alleluia. Life: a shadow and a dream.

Alleluia. Weeping at the grave creates the song: Alleluia.

Alleluia. Come, enjoy rewards and crowns I have prepared for you.

Mother Thekla (1918-2011)



Copyright subsists in all VIVAT recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Vivat Music Foundation, The Old Rectory, Alpheton CO10 9BT, United Kingdom. Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to PPL Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE.