

ROBERT WHITE
Tudor Church Music

THE TALLIS SCHOLARS
Directed by Peter Phillips



A DIGITAL
RECORDING

Gimell

Robert White (c.1538-1574) was arguably the leading figure in that lost generation of English composers which came to maturity between Tallis and Byrd, in the middle of the 16th century. Along with Robert Parsons and William Mundy, White formed a school within a school, whose musical instinct was to look back to the Catholic style of Tallis's youth (a style they had all but missed) while putting it to the service of Elizabeth I's Protestant Church. The result is an idiom which is rare in Tallis, who showed himself prepared to jettison the old ways, and unknown in Byrd. To us it has a particular, almost nostalgic appeal: the polyphonic lines still unwind slowly, the scoring is still spacious, the cadences archaic; yet the phrases themselves are more highly organised than in music from the 1520s and '30s, their expression more direct and poignant.

Like every composer active in England in the early years of Elizabeth's reign, White was forced to make stylistic compromises as a result of the Reformation; and it is in the ingredients of these compromises that his individuality lay. Unlike Tallis, Sheppard and Tye, and although he was younger than them, he rarely wrote music with English words. The little Anglican music he did write was, like much of that by Parsons and Mundy, protracted and thoroughly polyphonic, coming close at times to sounding like exercises in Franco-Flemish imitation. His Latin motets, by contrast, are at once more modern and more old-fashioned: the five-voice *Lamentations*, which show White's Latin style at its most advanced, contain little free polyphony, but rather expansive, often non-aligned homophony - yet are scored for the almost defunct choir of treble, mean,

countertenor, tenor and bass. Even in his settings of the Hebrew letters which precede each verse and were traditionally written in abstract counterpoint (a method followed by both Tallis and Byrd in their settings of the *Lamentations*), White's melodies seem to have been conceived in organised blocks, often repeating at the unison or octave instead of the fifth; often moving in parallel thirds, sixths or tenths: a half-way, individual style, neither exactly old nor new.

One can only guess for whom he wrote these potentially contentious¹ and vocally demanding pieces. He seems never to have been formally attached to the Chapel Royal, the obvious recipient of them, though it remains highly probable that he was asked to contribute to their work, especially after 1569 or 1570 when he became Master of the Choristers at Westminster Abbey. Before that, in his brief career, he was a chorister and later one of the *cantores* at Trinity College, Cambridge (1555-1562); Master of the Choristers at Ely Cathedral - where he succeeded his father-in-law Christopher Tye (1562-1566); and probably Master of the Choristers at Chester Cathedral (c.1566-c.1569) before moving to London, where he died of the plague in the disastrous epidemic of 1574. Although White seems to have spent much of his life working to the north of the capital, his Will states that he left property of some substance in Sussex. This kind of biographical *non sequitur* should make us cautious of concluding that he never worked at court: it is perfectly possible that, from his Cambridge days, he regularly visited London and always kept in touch with developments there.

Elizabeth I not only permitted Latin-texted

music to be sung in the Chapel Royal, she seems actually to have encouraged it. In this atmosphere a number of composers developed what is now called the psalm-motet - often a complete psalm set in a varying mixture of polyphony and homophony, each writer experimenting with the style as he thought fit. Caught again between old and new, the idiom of this extended motet could go either way: forward towards the consistently syllabic settings of the imitative Franco-Flemish motet, and the more homophonic Protestant anthem, scored for some combination of soprano, alto, tenor and bass (SATB); or back in resembling the pre-Reformation votive antiphon, in that its full-choir sections, characterised by high treble scoring, are punctuated by several duet and trio sections. In the two psalm-motets, *Portio mea* and *Exaudiat te Dominus*, and the *Magnificat* included on this disc, White clearly intended to look back.

Of the three, the *Magnificat* is the most conservative: perhaps an inevitable consequence of White's decision to follow a tradition of settings of this canticle which had originally evolved from John Taverner's six-part version. White copied Taverner (as did Parsons and Mundy in their *Magnificat* settings) in using a basic choir of treble, mean, two altos, tenor and bass, which is sub-divided for some of the verses but includes a triple gimell² of two trebles, two means and two basses at 'Esurientes'. (Much of the treble part, as at 'Esurientes', is missing and has been reconstructed by Sally Dunkley.) Between the three magnificently spacious full-choir statements ('Et exultavit', 'fecit potentiam', and 'et in saecula') the ebb and flow of trios and quartets is

carefully handled. The influence of Taverner's mature style is audible at, for example, 'Sicut locutus est', where the plainchant appears in the mean, with the two alto and tenor parts intertwining beneath it.³

Portio mea (a section of Psalm 119) and *Exaudiat te Dominus* (Psalm 20) equally suggest the old antiphon idiom. *Portio mea* is less varied in its scoring than *Exaudiat te Dominus*, and is chiefly notable for its astonishing 'Amen'. It falls into two sections, each a trio building to a full choir of treble, mean, alto, tenor and bass. The 'Amen' which concludes the second of these is one of the repertoire's most original explorations of the principle of the 'false relation' or dissonant third, built on a four-note figure which constantly turns in on itself. Although *Exaudiat te Dominus*, one of White's most impressive works, does not employ the treble voice, it makes up for it with some imaginative and unusual redistribution of the voices. Beginning with a trio for mean, alto and bass (which culminates in the most ornamented of archaic cadential passages) the music proceeds to a five-part full section for mean, alto, tenor and two basses. This is in turn succeeded by a gimell for means and basses, and then a gimell for altos and tenors which moves by imitation into the final passage, now for seven voices MAATTBB, a summation of all the richness of scoring which has gone before.

The three remaining pieces show White writing in a more modern idiom, even though it is underpinned by a strong sense of tradition. In all three the almost syllabic setting of the texts allows for the use of close imitation; in all three the harmonic background moves faster than it did

before. This is especially obvious in *Regina caeli* and the *Christe qui lux es* settings where the *cantus firmus* chant, quoted strictly throughout, is given in two-beat units instead of the more old-fashioned four. *Regina caeli*, a setting of the standard votive antiphon text, is a rare example in White of music for men's voices only (AATTB with the chant in the second tenor). *Christe qui lux es* III and IV are both *alternatim* arrangements of the text, traditionally used as a hymn at Compline, which asks God for protection in the coming night. The first of the two recorded here (White wrote four in all) carries the chant in the treble part; the second quotes it in the tenor. For mastery of a restricted idiom, the polyphonic verses of these two settings must rank amongst the most sublime achievements of the century.

The five-part *Lamentations* (two separate laments customarily sung together) are consummate pieces of vocal architecture, the emotion carefully channelled in both halves

Magnificat anima mea Dominum.
Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem
ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes.
Quia fecit mihi magna
qui potens est:
et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius
a progenie in progenies timentibus eum.

towards the concluding phrase 'Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum'. The power of White's setting of these famous words has been apparent to those who have heard it almost since the day it was written: the scribe of the unique source of the work added (in Latin) at the end of his transcription: 'Not even the words of the gloomy prophet sound so sad as the sad music of my composer'.

© 1995 Peter Phillips

¹Many senior clerics of the recently-founded Anglican Church objected profoundly to the use of Latin texts and pre-Reformation compositional style.

²The temporary splitting of one voice-part into two of equal range' - The New Harvard Dictionary of Music.

³cf Taverner's *Gloria tibi Trinitas, Credo*, 'Et incarnatus est', recorded on CDGIM 004.

My soul proclaims the greatness of the Lord,
and my spirit rejoices in God, my Saviour.
For he has looked with favour
on the lowliness of his handmaiden.
Behold, from henceforth all generations
shall call me blessed.
For he that is mighty has done
wondrous things for me,
and holy is his name.
And his mercy is upon them that fear him
throughout all generations.

Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.

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

Portio mea, Domine:
dixi custodire legem tuam.
Deprecatus sum faciem tuam
in toto corde meo:
miserere mei secundum eloquium tuum.
Cogitavi vias meas
et converti pedes meos in testimonia tua.
Paratus sum et non sum turbatus
ut custodiam mandata tua.
Funes peccatorum circumplexi sunt me
et legem tuam non sum oblitus.
Media nocte surgebam ad confitendum tibi
super iudicia iustificationis tuae.
Particeps ego sum omnium timentium te
et custodientium mandata tua.
Misericordia tua, Domine,
plena est terra:
iustificationes tuas doce me.
Amen.

He has shown the power of his arm:
he has scattered the proud in their conceit.
He has put down the mighty from their seat
and has exalted the humble and meek.
He has filled the hungry with good things,
and the rich he has sent empty away.
He has sustained his servant, Israel,
in remembrance of his mercy,
as he promised to our forefathers,
Abraham and his sons for ever.

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

My duty, O Lord, as I have said,
is to keep your laws.
With all my heart I have sought your favour;
therefore take pity on me,
according to your word.
I have reflected on my life,
and turned my steps towards your ways.
I am eager and not afraid to keep
your commandments.
Though the snares of the wicked have
encompassed me, I do not forget your law.
At midnight I would rise to give you thanks
for the righteousness of your decrees.
I number myself among all those who fear you
and follow your commandments.
O Lord, the earth is filled
with your mercy;
teach me your statutes.
Amen.

Regina caeli laetare, alleluia,
quia quem meruisti portare, alleluia,
resurrexit sicut dixit,
alleluia.
Ora pro nobis Deum,
alleluia.

Christe qui lux es et dies,
noctis tenebras detegis,
lucisque lumen crederis,
lumen beatum praedicans.

Precamur, Sancte Domine,
defende nos in hac nocte,
sit nobis in te requies,
quietam noctem tribue.

Ne gravis somnus irruat,
nec hostis nos surripiat,
nec caro illi consentiens,
nos tibi reos statuatur.

Oculi somnum capiant,
cor ad te semper vigilet,
dextera tua protegat
famulos qui te diligunt.

Defensor noster aspice,
insidiantes reprime,
guberna tuos famulos,
quos sanguine mercatus es.

Memento nostri, Domine,
in gravi isto corpore,
qui es defensor animae,
adesto nobis Domine.

Rejoice, Queen of Heaven, alleluia;
for the one whom you were worthy to bear,
alleluia, is risen as he promised,
alleluia.
Pray to God for us,
alleluia.

O Christ, who are the light and day,
you drive away the darkness of night;
you are called the light of light,
for you proclaim the blessed light.

We beseech you, Holy Lord,
protect us this night.
Let us take our rest in you;
grant us a tranquil night.

Let our sleep be free from care;
let not the enemy snatch us away,
nor flesh conspire with him,
and make us guilty in your sight.

Though our eyes are filled with sleep,
keep our hearts forever awake to you.
Let your right hand protect
your loving servants.

You who are our shield, behold;
restrain those that lie in wait,
and guide your servants whom
you have ransomed with your blood.

Remember us, O Lord,
who bear the burden of this mortal form;
you who are the defender of the soul,
be near us, O Lord.

Deo Patri sit gloria,
eiusque soli Filio,
cum Spiritu Paraclito,
et nunc et in perpetuum. Amen.

Exaudiat te Dominus

in die tribulationis:
protegat te nomen Dei Iacob.
Mittat tibi auxilium de sancto
et de Sion tueatur te.
Memor sit omnis sacrificii tui
et holocaustum tuum pingue fiat.
Tribuat tibi secundum cor tuum
et omne consilium tuum confirmet.
Laetabimur in salutari tuo
et in nomine Dei nostri magnificabimur.
Impleat Dominus omnes petitiones tuas:
nunc cognovi quoniam saluum fecit
Dominus Christum suum.
Exaudiat illum de caelo sancto suo:
in potentatibus salus dexteræ eius.
Hi in curribus et hi in equis:
nos autem in nomine Domini Dei
nostri invocabimus.
Ipsi obligati sunt et ceciderunt:
nos autem surreximus
et erecti sumus.
Domine, saluum fac regem et exaudi nos
in die qua invocaverimus te. Amen.

Lamentations

Heth. Peccatum peccavit Ierusalem,
propterea instabilis facta est:
omnes qui glorificabant eam spreverunt illam,
quia viderunt ignominiam eius:
ipsa autem gemens et conversa est retrorsum.

Glory be to God the Father,
and to his only Son,
with the Spirit, the Comforter,
both now and evermore. Amen.

May the Lord hear you
on the day of tribulation;
may the name of the God of Jacob protect you.
May he send you help from his holy place,
and from Sion grant you his protection.
May he remember all your sacrifices,
and may your burnt offerings become fragrant.
May he grant your heart's desire,
and sustain you in your decisions.
We shall rejoice in your salvation,
and will be exalted in the name of our God.
May the Lord grant all your petitions.
Now I know that the Lord
has saved his Anointed One.
May he hear him from his holy heaven; for his
salvation lies in the powers of his right hand.
Some glory in chariots, others in horses,
but we shall pray in the name of the Lord
our God.
They have been bound and have fallen,
but we have risen up
and stand triumphant.
Lord, save the King,
and hear us when we call upon you. Amen.

Heth. Jerusalem has sinned grievously;
therefore she has fallen.
All those who used to honour her now scorn
her; for they have seen her disgrace:
yet she herself sighs and turns away her face.

Teth. Sordes eius in pedibus eius,
nec recordata est finis sui:
deposita est vehementer,
non habens consolatorem.
Vide, Domine, afflictionem meam,
quoniam erectus est inimicus.

Iod. Manum suam misit hostis
ad omnia desiderabilia eius,
quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum,
de quibus preceperat ne intrarent
in ecclesiam tuam.
Ierusalem, Ierusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Caph. Omnis populus eius gemens,
et quaerens panem: dederunt preciosa quaeque
pro cibo ad refocillandam animam.
Vide, Domine, et considera,
quoniam facta sum vilis.

Lamed. O vos omnes, qui transitis per viam,
attendite et videte si est dolor
sicut dolor meus:
quoniam vindemiavit me,
ut locutus est Dominus
in die irae furoris sui.

Mem. De excelso misit ignem
in ossibus meis et erudit me:
expandit rete pedibus meis,
convertit me retrorsum,
posuit me desolacionem
tota die maerore confectam.
Ierusalem, Ierusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Teth. Squalor clings to her feet,
yet she has paid no heed to her fate.
Her fall was violent,
and she has no one to comfort her.
O Lord, look upon my affliction,
for the enemy has risen again.

Iod. The enemy has laid its hands
on all that was precious to her;
for she has seen the enemy, whom you had
forbidden to enter your assembly,
coming into her sanctuary.
Jerusalem, Jerusalem,
turn to the Lord, your God.

Caph. All her people sigh and search for bread.
They have bartered all their precious
belongings for food to revive their soul.
Look, Lord, and consider;
for I have become a thing despised.

Lamed. All you who pass this way,
look and see if there is any sorrow
like my sorrow.
For the Lord has cruelly punished me,
as he said he would
on the day of his fierce wrath.

Mem. From on high he has cast fire
into my bones and chastised me.
He has spread a net at my feet
and forced me backwards.
He has made me desolate,
tormented with grief all day long.
Jerusalem, Jerusalem,
turn to the Lord, your God.

Robert White (ca.1538-1574)

1. Magnificat
2. Portio mea
3. Regina caeli
4. Christus qui lux es III
5. Christus qui lux es IV
6. Exaudiat te Dominus
7. Lamentazioni (a 5 vv.)

Robert White (ca.1538-1574) è verosimilmente la figura di punta di quella generazione di compositori inglesi caduti nell'oblio, arrivati alla maturità tra Tallis e Byrd, a metà Cinquecento. Con Robert Parsons e William Mundy ha formato una scuola all'interno d'una scuola: il loro istinto musicale li portava a volgersi indietro, allo 'stile cattolico' del Tallis giovine (un modo di comporre ch'essi avevano poco men che perso), ponendolo nel contempo al servizio della Chiesa protestante d'Elisabetta I. Il risultato è un idioma raro in Tallis, il quale s'era dimostrato pronto a liberarsi delle vecchie tecniche, e sconosciuto a Byrd. Per noi esso linguaggio possiede un fascino particolare, quasi nostalgico: le linee polifoniche si dipanano ancora lentamente, la distribuzione delle voci è ancora spaziosa, le cadenze arcaiche. Tuttavia le frasi in se stesse sono organizzate in una maniera efficace, più di quelle che si trovano nei lavori scritti negli anni '20 e '30 del Cinquecento; la loro espressione è più diretta e penetrante.

Come ogni compositore attivo in Inghilterra nei primi anni del regno d'Elisabetta, White si vede costretto a ricorrere a compromessi stilistici in conseguenza della Riforma, e son proprio gli elementi costitutivi di tali compromessi che

caratterizzano la sua individualità. A differenza di Tallis, Sheppard e Tye, e quantunque di loro più giovine, raramente scrive musica su testo inglese. La poca musica anglicana che produce, come molta di quella di Parsons e Mundy, è prolissa ed intieramente polifonica, e talora s'avvicina ad un tipo di scrittura che pare un esercizio d'imitazione franco-fiamminga. I suoi mottetti latini, per contro, son più moderni ed antiquati a un tempo: le *Lamentazioni* a 5 voci, che ci mostrano la maniera 'latina' di White nella fase più avanzata, contengono poca polifonia libera; anzi hanno uno stile accordale piuttosto dilatato (in cui, cioè, la scrittura non è rigorosamente nota contro nota) e nondimeno il loro organico è quello d'un coro, pressoché sorpassato, formato da TrMCrTB, ossia *treble* (voce acuta), *mean* (voce mediana), *countertenor* (in questo caso la parte è affidata ad una voce maschile e ad una femminile), *tenore* basso. Anche nell'intonazione delle lettere ebraiche che precedono ciascun versetto e che tradizionalmente venivan messe in musica usando un contrappunto astratto (un metodo seguito sia da Tallis che da Byrd nelle loro *Lamentazioni*), le linee melodiche di White paiono essere state concepite in blocchi organizzati, con frequenti ripetizioni all'unisono o all'8^a, invece che alla 5^a, muovendo spesso per 3e, 6e e 10e parallele: un modo di comporre personale, a mezza strada tra uno stile non propriamente vecchio ed uno non ancora nuovo.

Sui destinatari di questi brani, oggetto di potenziali polemiche¹ e vocalmente ardui, si posson fare solo congetture. Non sembra che White abbia mai fatto parte formalmente della Cappella Reale, l'organismo per il quale questi

lavori sono stati evidentemente pensati, ancorché sia molto probabile ch'egli sia stato invitato a collaborare all'attività di quel coro, specie dopo il 1569 o 1570, quando diventa *magister choristarum* ('maestro del coro') dell'abbazia di Westminster. Prima, nella sua breve carriera, era stato corista e più tardi uno dei *cantores* del Trinity College di Cambridge (1555-1562); *magister choristarum* della cattedrale di Ely, succedendo a Christopher Tye (1562-1566), di cui diventa suocero; e probabilmente ha il medesimo incarico alla cattedrale di Chester (ca. 1566-ca. 1569), prima di trasferirsi a Londra, dove muore di peste nella terribile epidemia del 1574. Quantunque sembri che abbia svolto molta della sua attività artistica a nord della capitale, il suo testamento c'informa ch'egli lasciava beni d'una certa consistenza nel Sussex. Questa specie di *non sequitur* biografico ci dovrebbe render cauti nel dedurre ch'egli non abbia mai lavorato a corte: è perfettamente possibile che dai tempi di Cambridge abbia frequentato Londra con regolarità e si sia sempre tenuto al corrente di quel che v' accadeva.

Elisabetta I non solo consentiva che la Cappella Reale cantasse musica su testo latino, ma pare che l'abbia addirittura incoraggiata. In una situazione così favorevole un certo numero di musicisti sviluppa quello che ora si chiama 'mottetto-salmo', sovente un salmo intiero intonato in uno stile misto di polifonia e d'omoritmia, dove ogni autore sperimenta la tecnica che ritiene più adatta. Preso ancora una volta tra vecchio e nuovo, il linguaggio di quest'ampio mottetto poteva prender due strade: andare avanti, avvicinandosi all'intonazioni consistentemente sillabiche del

mottetto in stile imitato dei franco-fiamminghi ed all'*anthem* protestante², più omoritmico, scritto per un organico formato da SATB nelle sue varie combinazioni (SSATB, SAATB, SATTB, ecc.); oppure poteva volgersi indietro, rassomigliando all'antifona votiva³ precedente alla Riforma nel fatto che sezioni a coro pieno, caratterizzate da un organico vocale dalla tessitura in prevalenza acuta, venivano costellate di diversi *bicinia* e *tricinia* (passi rispettivamente a 2 e 3 vv.). Nei 2 mottetti-salmi, *Portio mea* ed *Exaudiat te Dominus*, e nel *Magnificat* inclusi in questa registrazione White s'è proposto chiaramente di guardare al passato.

Dei 3 il *Magnificat* è il più 'conservatore': forse è una conseguenza inevitabile della decisione di White di seguire una tradizione che aveva intonato più volte questo cantico e che in origine s'era sviluppata dalla versione a 6 vv. di John Taverner. Il nostro musicista imita Taverner (come avevano fatto Parsons e Mundy intonando il medesimo testo) nell'usare un coro di base composto da TrMAATB (ossia *treble*, *mean*, *alto* I e II, *tenor* e basso), il quale per alcuni versetti vien suddiviso, ma in corrispondenza di 'Esurientes' include un triplice *gimell*⁴ per 2 *trebles*, 2 *means*, e 2 bassi (molta della musica del *treble*, com'è il caso di questo 'Esurientes', è andata perduta ed è stata riscritta da Sally Dunkley). Tra l'una e l'altra delle 3 sezioni a coro pieno, stupendamente spaziose ('Et exultavit', 'Fecit potentiam' e 'et in saecula'), è attentamente curato l'alternarsi di *tricinia* e *quatricinia* (brani a 4 vv.). L'influenza dello stile maturo di Taverner è percepibile, ad esempio, in 'Sicut locutus est', dove il *cantus planus* (la melodia del canto omofonico liturgico che fa da base alla composizione) appare al *mean*,

mentre l'*alto* I e II, ed il *tenor* s'attorcigliano al disotto d'esso⁵.

Allo stesso modo, *Portio mea* - brano del salmo 118 (119) - ed *Exaudiat te Dominus* - salmo 19 (20) - fan pensare al linguaggio superato delle antifone votive. Nella distribuzione delle voci *Portio mea* è meno vario d'*Exaudiat te Dominus* ed è considerevole principalmente per lo stupefacente 'Amen': si divide in 2 sezioni, ognuna delle quali incorpora un *tricinium* in un coro pieno composto di TrMATB; l' 'Amen', che termina la II parte, è una dell'esplorazioni più originali del repertorio contenente il principio della 'falsa relazione' (terza dissonante), costruita su una figura di 4 note che si ripiega costantemente su se stessa. *Exaudiat te Dominus*, uno dei lavori di White che colpiscono di più, non impiega il *treble*; ciononostante, l'assenza di questa parte è compensata da una ridistribuzione delle voci piuttosto ingegnosa ed inusitata. Inizia con un *tricinium* per MAB, che culmina nel più ornato dei passi con cadenza arcaica; poi la musica prosegue con una sezione a coro pieno di 5 vv. (MATBB). Ad essa subentra un *gimell* per *means* e bassi, poi un altro per *alti* e *tenores*, che si muove per imitazione fin dentro il passo finale, ora a 7 vv. (MAATTBB), compendio di tutta la ricchezza di combinazioni vocali precedenti.

I 3 lavori restanti ci mostrano un White che scrive in un linguaggio più moderno, anche se sorretto da un forte senso della tradizione. In tutti e tre l'intonazione pressoché sillabica del testo tien conto dell'uso dell'imitazione stretta; in tutti e tre il sostrato armonico si muove più rapidamente di quanto non fosse successo in opere antecedenti alla Riforma. Lo si nota in maniera particolare nel

Regina caeli e nelle 2 versioni di *Christe qui lux es*, dove la melodia del *cantus planus* che fa da *cantus firmus* (ossia da fondamento della composizione), citata rigorosamente dall'inizio alla fine, è data in unità di 2 tempi (minime) invece che di 4 (semibrevis), come si faceva ai tempi del vecchio stile. Il *Regina caeli* è un esempio, raro in White, di musica per sole voci maschili (AATTB, col *cantus planus* al *tenor* II) ed è anche un'intonazione d'un testo modello d'antifona votiva. *Christe qui lux es* III e IV (White ha messo in musica 4 volte questo testo) sono ambedue versioni *alternatim* (una strofa eseguita in *cantus planus* alternata ad una in *cantus figuralis*, ossia in forma polifonica) dell'inno tradizionalmente impiegato a Compieta⁶, nel quale si domanda a Dio la protezione per la notte che sta per principiare. Il primo dei 2 contenuti in questa registrazione porta il *cantus planus* al *treble*, il secondo al *tenor*. Per la padronanza dimostrata da White nel realizzare un linguaggio serrato, i versetti polifonici di queste 2 intonazioni possono essere annoverati tra le conquiste più sublimi del Cinquecento.

Le *Lamentazioni* a 5 vv. (2 brani distinti cantati abitualmente insieme) sono dei lavori d'un'architettura vocale realizzata con consumata perizia, dove in entrambe le metà l'emozione viene attentamente incanalata in direzione della frase conclusiva, 'Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum' ('Gerusalemme, Gerusalemme, convertiti al Signore Dio tuo'). Il vigore impresso da White all'intonazione di queste famose parole dev'essere stato evidente a chi l'aveva ascoltate, quand'erano, si può dire, fresche d'inchostro. Il copista

dell' unica fonte manoscritta ha aggiunto in latino alla fine del suo lavoro di trascrizione una frase che dice così: 'Neppure le parole del gemebondo profeta suonano così dolorosamente quanto la dolente musica del mio compositore'.

© 1995 Peter Phillips

Traduzione dall'inglese e dal latino di
Bruno Meini

¹Molti ecclesiastici anziani della Chiesa anglicana da poco fondata disapprovavano decisamente l'uso dei testi latini e del modo di comporre nello stile antecedente la Riforma.

²Composizione paraliturgica a più voci, su testo inglese, analoga al mottetto.

³Le antefone votive erano intonazioni di testi solitamente indirizzati alla Vergine Maria ed eseguite talvolta in una preghiera separata, dopo Compieta.

⁴'Divisione temporanea d'una parte vocale in 2 d'equal registro' (*The New Harvard Dictionary of Music*).

⁵Cfr. l' 'Et incarnatus est' del *Credo* della *Missa Gloria tibi Trinitas* di John Taverner registrata sul Gimell CDGIM 004.

⁶Ultima delle ore canoniche del ciclo dell' Ufficio, distribuite nell' arco della giornata.

Per i testi e le traduzioni si veda p. 20.

Illustrazione di copertina: *Faccia d'uomo a guisa di luna*, particolare della vetrata (di epoca medioevale) situata nel portico della Chiesa di Santa Maria, Burnham Deepdale, Inghilterra.

Robert White (v.1538-1574)

1. Magnificat
2. Portio mea
3. Regina caeli
4. Christe qui lux es III
5. Christe qui lux es IV
6. Exaudiat te Dominus
7. Lamentations (à 5 v.)

Robert White (v.1538-1574) fut sans doute la figure dominante de cette génération oubliée de compositeurs anglais dont la maturité se situe entre Tallis et Byrd, au milieu du XVI^{ème} siècle. Avec Robert Parsons et William Mundy, White forma une école à l'intérieur d'une autre, dont l'instinct musical était de revenir au 'style catholique' de la jeunesse de Tallis (qui avait failli leur échapper) tout en le mettant au service de l'église protestante d'Elizabeth I^{ère}. Il en résulte un style rare chez Tallis, qui se montrait prêt à s'écarter des voies anciennes, et inconnu chez Byrd. Ce style exerce sur nous un attrait particulier, presque nostalgique: les lignes polyphoniques se déploient toujours avec lenteur, la distribution des voix garde son ampleur, les cadences restent archaïques. Cependant, les phrases elles-mêmes sont beaucoup plus organisées que dans la musique des années 1520 et 1530 et leur expression est plus directe et poignante.

Comme tout compositeur en activité en Angleterre au début du règne d'Elizabeth I^{ère}, White fut contraint à des compromis stylistiques du fait de la Réforme; et son originalité réside dans les éléments de ces compromis. A l'inverse

de Tallis, Sheppard et Tye, et bien que plus jeune, il écrivit rarement de la musique sur un texte anglais. Le peu de musique anglicane qu'il écrivit cependant était, comme c'est souvent le cas chez Parsons et Mundy, très longue et entièrement polyphonique, se rapprochant parfois d'exercices d'imitation franco-flamande. En revanche, ses motets en latin sont de facture à la fois plus moderne et plus ancienne: les *Lamentations* à cinq voix, où le 'style latin' de White apparaît à son plus haut degré, comportent peu de polyphonie libre, mais une homophonie plutôt expansive et souvent non-alignée (en d'autres termes, avec des accords où les syllabes ne sont pas chantées en même temps). Elles sont cependant écrites pour une forme de chœur pratiquement révolue, composé de TrMCtTB, c'est-à-dire *treble* (soprano I), *mean* (soprano II), *countertenor* (dans cet enregistrement la partie est confiée à deux voix, l'une masculine, l'autre féminine), *tenor* et basse. Même dans la mise en musique des lettres hébraïques qui précèdent chaque verset et qui étaient traditionnellement écrites dans un contrepoint abstrait (méthode adoptée par Tallis et par Byrd dans leurs mises en musique des *Lamentations*), les mélodies de White semblent avoir été conçues sous forme de groupes organisés, se répétant souvent à l'unisson ou à l'octave plutôt qu'à la quinte, et se mouvant souvent par tierces, sixtes ou dixièmes parallèles: style personnel, à mi-chemin entre l'ancien et le nouveau, sans être totalement l'un ou l'autre.

On ne peut que deviner à qui étaient destinées ces pièces vocalement exigeantes et sujettes à controverse¹. Il semble que White n'ait jamais été officiellement attaché à la Chapelle Royale,

destinataire évident de ces pièces, bien que sa contribution ait été très probablement sollicitée, en particulier après 1569 ou 1570 lorsqu'il devint *magister choristarum* (maître de chœur) à l'abbaye de Westminster. Auparavant, durant sa brève carrière, il fut choriste puis un des *cantores* au Trinity College de Cambridge (1555-1562), *magister choristarum* à la cathédrale d'Ely - où il succéda à son beau-père Christopher Tye (1562-1566), et probablement *magister choristarum* à la cathédrale de Chester (v.1566-v.1569) avant de s'installer à Londres où il mourut de la peste durant la terrible épidémie de 1574. Bien que White semble avoir passé la majeure partie de sa vie professionnelle au nord de la capitale, son testament indique qu'il laissa des biens de quelque importance dans le Sussex. Ce type de *non sequitur* biographique ne devrait pas pour autant nous faire conclure qu'il ne travailla jamais à la cour. Il est tout à fait possible qu'à partir de l'époque où il résidait à Cambridge il se rendait fréquemment à Londres et était constamment informé de ce qui s'y passait.

Elizabeth I^{ère} permit non seulement que soit chantée à la Chapelle Royale de la musique sur des textes latins, mais elle semble avoir en fait encouragé cette pratique. Dans cette atmosphère, un certain nombre de compositeurs développèrent ce que l'on appelle à présent le motet-psaume - souvent un psaume complet mis en musique selon un mélange variable de polyphonie et d'homophonie, chaque compositeur se livrant à des expériences de style selon son gré. Pris à nouveau entre l'ancien et le moderne, le style de ce motet étendu pouvait emprunter l'une ou l'autre voie. Soit il allait de l'avant en se rapprochant des

mises en musique régulièrement syllabiques du motet imitatif franco-flamand et de l'*anthem* protestant² plus homophonique, écrit pour quelques variantes de la combinaison SATB (SSATB, SAATB, SATTB, etc.); soit il se tournait vers le passé en ressemblant à l'antienne votive³ telle qu'elle était avant la Réforme. Dans celle-ci les sections pour le chœur au complet, caractérisées par les parties hautes de *treble*, sont ponctuées par plusieurs sections en duo ou trio. Dans les deux motets-psaumes, *Portio mea* et *Exaudiat te Dominus*, et dans le *Magnificat* qui figure également dans cet enregistrement, White avait visiblement l'intention de regarder en arrière.

Le *Magnificat* est le plus 'conservateur' des trois, résultat peut-être inéluctable du fait que White choisit de suivre une tradition de mises en musique de ce cantique dont la version à six voix de John Taverner était à l'origine. White imita Taverner (comme le firent Parsons et Mundy dans leurs mises en musique du *Magnificat*) en employant un chœur constitué à la base de TrMAATB (*treble*, *mean*, *altus* I et II, *tenor* et *basse*), qui se subdivise pour certains versets mais comporte un triple *gimell*⁴ pour deux *trebles*, deux *means* et deux basses sur 'Esurientes'. (La partie de *treble*, comme sur 'Esurientes', a partiellement disparu et a été reconstituée par Sally Dunkley.) Entre les trois sections avec chœur complet qui sont d'une magnificence ampleur ('Et exultavit', 'fecit potentiam' et 'et in saecula'), le flux et le reflux des trios et quatuors font l'objet d'un usage attentif. On perçoit l'influence du style de Taverner parvenu à maturité sur, par exemple, 'Sicut locutus est', où le *cantus planus* (mélodie de plain-chant) apparaît dans la partie de *mean* avec, en-dessous,

les voix d'*altus* I et II et de *tenor* qui s'entrelacent⁵.

Portio mea (section du Psaume 119) et *Exaudiat te Dominus* (Psaume 20) évoquent tous deux l'ancien style de l'antienne votive. *Portio mea* présente une moins grande variété dans la distribution des voix que *Exaudiat te Dominus* et se remarque essentiellement par son étonnant 'Amen'. L'œuvre se ramène à deux sections, chacune faite d'un trio conduisant à un chœur complet de TrMATB. Le 'Amen' qui conclut la seconde constitue dans le répertoire l'une des explorations les plus originales du principe de la 'fausse relation' ou tierce dissonante, élaborée à partir d'une figure mélodique de quatre notes tournant sans cesse sur elle-même. Dans *Exaudiat te Dominus*, l'une des œuvres les plus impressionnantes de White, une redistribution des voix inhabituelle et imaginative compense le fait que la voix de *treble* ne soit pas employée. La musique commence par un trio pour MAB (qui atteint son apogée dans les passages de cadences archaïques les plus ornés), puis passe à une section complète composée de cinq voix (MATBB). Celle-ci est ensuite suivie par un *gimell* pour *means* et basses, puis par un autre pour *alti* et *tenores* qui conduit par imitation au passage final, avec à présent sept voix (MAATTBB), récapitulation de toute la richesse de composition manifestée auparavant.

Les trois autres pièces montrent un style plus moderne de l'écriture de White, bien qu'il repose sur un solide sens de la tradition. Dans les trois cas, la mise en musique presque syllabique des textes permet d'avoir recours à l'imitation efficace et précise; dans les trois, le fond harmonique avance plus rapidement que dans l'ancien style.

Cela apparaît très clairement dans *Regina caeli* et les mises en musique de *Christe qui lux es* où le *cantus firmus*, cité de bout en bout de manière stricte, est donné en unités de deux mesures au lieu des quatre plus traditionnelles. *Regina caeli*, exemple rare chez White de musique écrite uniquement pour voix d'hommes (AATTB, avec le *cantus planus* confié au *tenor* II), est une mise en musique du texte classique d'antienne votive. *Christe qui lux es* III et IV sont deux versions *alternatim* du texte, traditionnellement employé comme hymne aux Complices⁶ pour demander à Dieu sa protection lors de la nuit à venir. La première des deux enregistrées ici (White en écrit quatre au total) confie le *cantus planus* à la voix de *treble*, la seconde à celle de *tenor*. De par leur maîtrise d'un style limité, il faut compter les versets polyphoniques de ces deux pièces parmi les réussites les plus sublimes du siècle.

Les *Lamentations* à cinq voix (deux morceaux différents chantés d'ordinaire ensemble) font preuve d'un art consommé en termes d'architecture vocale, l'émotion étant soigneusement canalisée dans les deux moitiés vers la phrase finale 'Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum'. La puissance de la mise en musique par White de ces mots célèbres est apparue pratiquement dès son origine à ceux qui l'ont entendue; le scribe de la seule source de l'œuvre ajouta (en latin) à la fin de sa transcription: 'Même les mots du sombre prophète ne résonnent pas de la même tristesse que la triste musique de mon compositeur'.

© 1995 Peter Phillips
Traduction de Myrna F. Denis

¹De nombreux ecclésiastiques haut-placés de la toute nouvelle église anglicane élevaient de grandes objections contre l'usage de textes latins et le style de composition antérieur à la Réforme.

²Oeuvre sacrée avec textes en anglais plutôt qu'en latin.

³Les antiennes votives étaient des mises en musique de textes qui s'adressaient d'ordinaire à la Vierge Marie et étaient chantées parfois lors d'une dévotion du soir différente, après Complices.

⁴Partage temporaire d'une partie à une voix en deux de même registre' (*The New Harvard Dictionary of Music*).

⁵cf L'Et incarnatus est' du *Credo* de la *Missa Gloria tibi Trinitas* de Taverner, enregistrée sur le CDGIM 004.

⁶Le dernier du cycle des offices quotidiens.

L'homme à face de lune, détail du vitrail médiéval situé à l'intérieur du porche de l'église de Saint Mary, Burnham Deepdale, Norfolk, Angleterre.

Veuillez vous reporter à la page 20 pour les textes et les traductions.

Produit par Steve C Smith et Peter Phillips pour Gimell Records Ltd

Pour toute information sur les autres enregistrements de THE TALLIS SCHOLARS, veuillez écrire à Gimell Records Ltd, 4 Newtec Place, Magdalen Road, Oxford OX4 1RE, Angleterre.

Robert White (ca.1538-1574)

1. Magnificat
2. Portio mea
3. Regina caeli
4. Christe qui lux es III
5. Christe qui lux es IV
6. Exaudiat te Dominus
7. Lamentationen (5 St.)

Robert White (ca.1538-1574) ist wohl der führende Vertreter einer vernachlässigten Generation englischer Komponisten, die Mitte des 16. Jahrhunderts zwischen Tallis und Byrd heranreift. Zusammen mit Robert Parsons und William Mundy begründete White eine Schule innerhalb einer Schule, deren musikalische Haltung sich zu dem stilistischen Habitus der katholischen Liturgie, wie er in Tallis' frühen Jahren gebräuchlich war, zurückwandte, aber sich gleichzeitig an den Anforderungen der Anglikanischen Kirche unter Elisabeth I. orientierte. So entstand eine Tonsprache, die bei Tallis, der das veraltete Idiom bereitwillig über Bord warf, selten und bei Byrd gar nicht zu finden ist. Auf uns übt diese Haltung einen besonderen, beinahe nostalgischen Reiz aus: die polyphonen Linien entwickeln sich allmählich, der Satz ist noch immer weit ausladend, die Kadenzwendungen sind einer früheren historischen Stufe verpflichtet. Und doch lassen die einzelnen Wendungen eine komplexere Struktur erkennen als die Musik der ersten drei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, eindringlicher und ausdrucksvoller.

White war wie jeder andere englische Komponist während der ersten Regierungsjahre

Elisabeths I. gezwungen, mit stilistischen Kompromissen auf die Forderungen der Reformation einzugehen. Und eben im Umgang mit diesen Kompromissen liegt seine Individualität begründet. Im Unterschied zu Tallis, Sheppard und Tye, und obwohl er jünger als sie war, vertonte erselten englische Texte. Der geringe Anteil an geistlicher Musik mit englischem Text ist, ähnlich wie bei Parsons und Mundy, durchwegs polyphon und durch eine gewisse Weitschweifigkeit gekennzeichnet, und manchmal klingen diese Werke wie Übungen in franko-flämischer Vokalpolyphonie. Die lateinischsprachigen Motetten hingegen zeigen ein moderneres, aber gleichzeitig auch altmodisches Gepräge: die fünfstimmigen *Lamentationen*, mit denen White hinsichtlich der lateinischen Vertonungen einen Höhepunkt seines Schaffens erreicht hat, weisen zwar einen geringen Anteil an freier Polyphonie auf, zugunsten einer vom Rhythmus der Sprache her bestimmten freistimmigen Homophonie, fordern aber doch einen Stimmverband, wie er zu jener Zeit kaum noch gebräuchlich war, Sopran, „Mean“ (vom Stimmumfang zwischen Alt und Sopran), Contratenor, Tenor und Baß. Sogar die Vertonungen der einzelnen Strophen vorangestellten hebräischen Lettern, die traditionell eine abstrakte polyphone Schreibweise dokumentieren (eine Tradition, der auch Tallis und Byrd in ihren Vertonungen der *Lamentationen* folgen), scheinen bei White in durchgearbeiteten Einzelbausteinen gesetzt zu sein, wobei die Einsätze oft im Primabstand und der Oktave anstatt der Quinte erfolgen und die Stimmen häufig in parallelen Terzen, Sexten oder Dezimen

geführt werden. Stilistisch befindet er sich damit auf einem eigenen Weg, sowohl zurück als auch nach vorn gewandt, weder ausgesprochen modern noch konservativ.

Man kann nur Spekulationen darüber anstellen, für wen er diese potentiell provozierenden¹ und technisch anspruchsvollen Stücke schrieb. Offiziell scheint er sich nie der *Chapel Royal*, dem augenscheinlichen Empfänger dieser Werke, angeschlossen zu haben. Nichtsdestoweniger ist es doch wahrscheinlich, daß er Kompositionsaufträge für sie ausführte, besonders in den Jahren nach 1569 oder 1570, als er *Master of the Choristers* der Westminster Abbey wurde. Zuvor war er während seiner kurzen Laufbahn Chorknabe und später einer der *Cantores* am Trinity College in Cambridge (1555-1562), dann als Nachfolger seines Schwiegervaters Christopher Tye *Master of the Choristers* der Ely Cathedral (1562-1566) und wahrscheinlich in gleicher Position an der Kathedrale von Chester (ca.1566-ca.1569), bevor er nach London übersiedelte, wo er 1574 der schlimmen Pest-epidemie zum Opfer fiel. Obwohl White offenbar einen großen Teil seines Lebens in Regionen im Norden der Hauptstadt arbeitete, läßt sich aus seinem Testament schließen, daß er doch einigen Besitz in Sussex hinterließ. Diesen merkwürdigen Umstand sollten wir mit aller Vorsicht zur Kenntnis nehmen und nicht daraus schließen, daß er sich nie in höfischen Diensten befand; es ist sehr wohl möglich, daß er von Cambridge aus regelmäßig London besuchte und die dortigen Entwicklungen stets im Auge behielt.

Elisabeth I. gestattete der *Chapel Royal* nicht nur, Musik mit lateinischen Texten aufzuführen,

sie ermunterte sie offensichtlich sogar dazu. In dieser Umgebung entwickelte eine Reihe von Komponisten das, was wir heute als Psalm-Motette bezeichnen; dabei wurde meist ein ganzer Psalm in einer wechselnden Folge von polyphonen und homophonen Teilen vertont. Das heißt, die Komponisten experimentierten mit den stilistischen Möglichkeiten, so wie sie sie für geeignet erachteten. Eingebunden im Spannungsfeld zwischen alt und neu konnte die musikalische Sprache dieser ausgedehnten Motetten sich in beide Richtungen entwickeln. Entweder nach vorn in Richtung der durchwegs syllabischen Vertonungen der imitierenden franko-flämischen Motetten und des vorwiegend homophonen Satzes der protestantischen Anthems, angelegt für eine wechselnde Kombination der Stimmlagen Sopran, Alt, Tenor und Baß (d.h. SSATB, SAATB, SATTB, u.s.w.), oder zurück auf die Tradition der vorreformatorischen Motiv-Antiphon², bei der der vollstimmige Satz mit dem Hauptgewicht auf den hohen Sopranlagen immer wieder durch Trio- und zweistimmige Abschnitte unterbrochen wird. In den beiden Psalm-Motetten *Portio mea* und *Exaudiat te Dominus*, sowie dem *Magnificat*, hatte sich White eindeutig für den Blick zurück entschieden.

Von diesen drei Werken weist das *Magnificat* die konservativste Haltung auf. Es ist dies wahrscheinlich die unvermeidliche Konsequenz der Entscheidung Whites, hinsichtlich der Vertonung dieses Textes einer gewissen Tradition zu folgen, die ursprünglich von John Taverners sechsstimmiger *Magnificat*-Vertonung ihren Ausgang nahm. White folgte Taverner, ebenso wie Parsons und Mundy bei ihren Vertonungen,

indem er als Basis einen Chor bestehend aus Sopran, Mean, zwei Altstimmen, Tenor und Baß verwendet, und diesen bei einigen Versen aufteilt, wobei im „Esurientes“ auch eine Passage im dreifachen Gimell-Satz³ mit zwei Sopranen, zwei Means und zwei Baßstimmen eingearbeitet ist. Ein beträchtlicher Teil der Sopranstimme, auch im „Esurientes“, ist verloren und wurde von Sally Dunkley rekonstruiert. Das Gleichgewicht der beeindruckend weiträumig gesetzten vollchörigen Abschnitte („Et exultavit“, „Fecit potentiam“ und „Et in saecula“) und der drei- und vierstimmigen Teile wird sorgfältig gewahrt. Taverners reifer Stil wird etwa beim „Sicut locutus est“ hörbar, wenn die gregorianische Melodie im Mean greifbar wird und die zwei Alt- und Tenorstimmen darunter ineinander verwoben werden⁴.

Die beiden Motetten *Portio mea* (aus Psalm 119) und *Exaudiat te Dominus* (Psalm 20) halten ebenfalls an der überlieferten antiphonalen Form fest. *Portio mea* weist weniger Abwechslung in der Satzweise auf als *Exaudiat te Dominus* und ist vor allem bemerkenswert wegen seines bewundernswerten „Amen“. Die Motette zerfällt in zwei Abschnitte, wobei sich in beiden Teilen der volle Chorsatz aus einem Triosatz entwickelt. Das „Amen“ beschließt den zweiten Teil und ist eines der originellsten Beispiele des gesamten Repertoires, was die Behandlung des sogenannten Querstands betrifft, der innerhalb einer viertönigen Wendung erscheint, die beständig in sich selbst kreist. Obwohl in der Motette *Exaudiat te Dominus*, einem der beeindruckendsten Werke Whites, keine Sopranstimmen besetzt sind, findet sich hier doch eine ungewöhnliche und fantasievolle Stimmverteilung. Ausgehend von

einem Triosatz für Mean, Alt und Baß, der seinen Höhepunkt in einer kunstvoll ausgezierten archaischen Schlußwendung findet, mündet das Stück in die Fünfstimmigkeit (Mean, Alt, Tenor, zwei Baßstimmen). Es folgen daraufhin zwei Gimells, für Mean und Baß sowie für Alt und Tenor. Im imitierenden Satz mündet das Geschehen in die Schlußpassage, wo jetzt sieben Stimmen (MAATTBB) als Höhepunkt die Großartigkeit des Vorhergehenden zusammenfassen.

Die drei anderen Werke zeigen White in einer moderneren musikalischen Sprache, obwohl auch hier die starke Bindung an die Tradition spürbar ist. Die fast durchgängige syllabische Satzweise in diesen Stücken gestattet ein dichtes kontrapunktisches Gewebe, und in allen drei Stücken bewegt sich die harmonische Fortschreitung rascher voran als in der vorreformatorischen Zeit üblich. Besonders gut läßt sich das im *Regina caeli* und in den beiden Vertonungen des *Christe qui lux es* beobachten, wo sich die durchwegs wörtlich zitierte *Cantus-firmus*-Melodie im zweizeitigen Metrum bewegt, anstatt der früher üblichen vier Schlageinheiten. Die Motette *Regina caeli*, eine Vertonung des üblichen Motiv-Antiphontextes, ist ein seltenes Beispiel für die ausschließliche Verwendung von Männerstimmen im Werk Whites (AATTB, mit dem *Cantus-firmus* im zweiten Tenor). *Christe qui lux es* III und IV sind beides Vertonungen, die der *Alternatim*-Tradition folgen. In der liturgischen Praxis ist diese Hymne Bestandteil des Stundengebetes, und zwar der Komplet⁵, wo Gott um Schutz für die Nacht angefleht wird. Das erste der hier eingespielten beiden Werke (White

vertonte diesen Text insgesamt viermal) trägt die gregorianische Melodie in der Sopranstimme, das zweite im Tenor. Auf Grund der meisterlichen Beherrschung der satztechnischen Aufgaben innerhalb eines so knappen Rahmens müssen die polyphonen Teile dieser beiden Vertonungen zu den kunstvollsten Leistungen der Musikgeschichte dieses Jahrhunderts gezählt werden.

Die fünfstimmigen *Lamentationen* (jeweils zwei werden üblicherweise zusammenhängend aufgeführt) sind vollendete Beispiele kompositorischer Dramaturgie innerhalb der Vokalmusik, wobei die emotionelle Bewegung in beiden Teilen mit Bedacht auf die Schlußphrase gelenkt wird: „Jerusalem, Jerusalem, converte ad Dominum Deum tuum“. Den außerordentlich tiefen Eindruck, den die Vertonung dieser berühmten Worte durch White von Anfang an hinterließ, beweist der lateinische Kommentar, mit dem der Kopist der einzig überlieferten Quelle seine Abschrift versah: „Nicht einmal die Worte dieses düsteren Propheten haben eine so ergreifende Wirkung wie die traurige Musik meines Komponisten.“

© 1995 Peter Phillips

Übersetzung des Essays: Gerd Hüttenhofer
Übersetzung der Texte: Renate Maria Wendel

¹Zahlreiche führende Geistliche der noch jungen Anglikanischen Kirche wandten sich mit Nachdruck gegen den Gebrauch lateinischer Texte und den Kompositionsstil der Vorreformation.

²Unter Motiv-Antiphon versteht man Vertonungen von Texten, die meist an die Jungfrau Maria gerichtet sind und in Andachten nach der Komplet aufgeführt wurden.

³In der englischen Mehrstimmigkeit versteht man unter Gimell die „vorübergehende Teilung einer Stimme in zwei Stimmen gleicher Lage und gleichen Umfangs“ (The New Harvard Dictionary of Music).

⁴Vgl. dazu auch das „Et incarnatus est“ im *Credo* von Taverners Messe *Gloria tibi Trinitas* (eingespielt auf Gimell CDGIM 004).

⁵Der letzte in der täglichen Reihe von Gottesdiensten.

Produziert von Steve C Smith und Peter Phillips für Gimell Records Ltd
Toningenieur: Philip Hobbs
Aufgenommen in St. Peter und St. Paul, Salle, Norfolk, England

Der Mann im Mond; mittelalterliche Glasmalerei, St Mary's Church, Burnham Deepdale, Norfolk, England
Foto: Matthew Stevens

Die Urheberrechte für diese Schallaufzeichnung, Begleitheft, Übersetzungen und Titelbildgestaltung sind im Besitz von Gimell Records Ltd

Für Informationen über weitere Aufnahmen der TALLIS SCHOLARS schreiben Sie bitte an Gimell Records Ltd, 4 Newtec Place, Magdalen Road, Oxford OX4 1RE, England

Magnificat anima mea Dominum.

Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

Quia respexit humilitatem ancillae suae:

ecce enim ex hoc beatam me dicent

omnes generationes.

Quia fecit mihi magna

qui potens est:

et sanctum nomen eius.

Et misericordia eius

a progenie in progenies timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo:

dispersit superbos

mente cordis sui.

Deposuit potentes de sede

et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis

et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum,

recordatus misericordiae suae.

Sicut locutus est ad patres nostros,

Abraham et semini eius in saecula.

Gloria Patri, et Filio,

et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio,

et nunc, et semper,

et in saecula saeculorum.

Amen.

Portio mea, Domine:

dixi custodire legem tuam.

Deprecatus sum faciem tuam

in toto corde meo:

miserere mei secundum eloquium tuum.

Cogitavi vias meas et converti

pedes meos in testimonia tua.

La mia anima magnifica il Signore

ed il mio spirito ha esultato in Dio, mia salvezza,

perché egli ha notato la bassezza della sua serva.

Infatti, ecco che d'ora in poi

tutte le generazioni mi chiameranno beata,

perché colui ch'è potente

ha fatto per me grandi cose

ed il suo nome è santo,

e la sua misericordia (si manifesta) di discendenza

in discendenza per coloro che lo temono.

Ha reso potente il suo braccio,

ha disperso chi s'è insuperbito

nell'intimo del proprio cuore;

ha deposto dal trono i potenti

ed ha esaltato gli umili;

ha ricolmato di beni chi era affamato

ed ha rimandato i ricchi a mani vuote.

Ha accolto Israele, suo servo,

ricordandosi della sua misericordia,

come parlò ai nostri padri,

ad Abramo ed ai suoi discendenti nei secoli.

Gloria al Padre e al Figlio

ed allo Spirito Santo.

Com'era in principio

ed ora e sempre

e nei secoli dei secoli.

Amen.

La mia parte, ho detto, o Signore,

è d'osservare la tua legge.

Ho implorato il tuo volto

con tutto il cuore:

abbi pietà di me secondo le tue parole.

Ho ripensato ed ho volto

i miei piedi alle tue testimonianze.

Mon âme magnifie le Seigneur

et mon esprit se réjouit en Dieu, mon Sauveur.

Car il a regardé la bassesse de sa servante.

Car voici, désormais toutes les générations

me diront bienheureuse.

Car celui qui est Tout-Puissant

a fait pour moi de grandes choses,

et son nom est saint.

Et sa miséricorde s'étend d'âge en âge

sur ceux qui le craignent.

Il a montré la force de son bras,

il a dispersé les orgueilleux

et l'idée qu'ils entretenaient dans leur cœur.

Il a détrôné les puissants,

et il a élevé les humbles.

Il a rassasié de bonnes choses les affamés,

et il a renvoyé les riches à vide.

Se souvenant de sa miséricorde,

il a secouru Israël, son serviteur,

comme il l'avait promis à Abraham notre père,

et à sa postérité pour toujours.

Gloire au Père, et au Fils

et au Saint-Esprit.

Comme c'était au commencement,

comme c'est maintenant, pour toujours

et dans les siècles des siècles.

Amen.

Ma part, je l'ai dit, ô Seigneur,

est d'observer ta loi.

J'ai imploré ta face

de tout mon cœur:

prends pitié de moi selon ta parole.

J'ai songé à ma voie et j'ai tourné

mes pieds vers tes témoignages.

Meine Seele erhebt den Herrn,

und mein Geist freuet sich Gottes,

meines Heilandes.

Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd

angesehen. Siehe, von nun an werden mich

selig preisen alle Kindeskinde.

Denn der da mächtig ist hat große Dinge

an mir getan, und sein Name ist heilig.

Und er übt Barmherzigkeit an denen,

die ihn fürchten, für und für.

Er hat die Stärke seines Armes gezeigt;

er zerstreute die,

die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinnen.

Er stürzte die Mächtigen von ihrem Thron

und erhöhte die Niedrigen und Demütigen.

Er füllte die Hungrigen mit Gütern an,

und die Reichen ließ er leer ausgehen.

Im Gedenken an seine Barmherzigkeit

half er seinem Diener Israel,

wie er unserem Vater Abraham und seinem

Samen auf ewig versprochen hatte.

Ehre sei dem Vater und dem Sohne

und dem Heiligen Geiste;

wie es war am Anfang

und jetzt und immerdar

bis in alle Ewigkeit.

Amen.

Meine Pflicht, o Herr, so habe ich gesagt,

ist es, dein Gesetz zu hüten.

Mit ganzem Herzen habe ich

deine Gunst gesucht;

erbarme dich meiner, getreu deinem Wort.

Ich habe meine Wege bedacht und meine

Schritte in deinem Zeugnis umgelenkt.

Paratus sum et non sum turbatus
ut custodiam mandata tua.
Funes peccatorum circumplexi sunt me
et legem tuam non sum oblitus.
Media nocte surgebam ad confitendum tibi
super iudicia iustificationis tuae.
Particeps ego sum omnium timentium te
et custodientium mandata tua.
Misericordia tua, Domine,
plena est terra:
iustificationes tuas doce me. Amen.

Regina caeli laetare, alleluia,
quia quem meruisti portare, alleluia,
resurrexit sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia.

Christe qui lux es et dies,
noctis tenebras detegis,
lucisque lumen crederis,
lumen beatum praedicans.

Precamur, Sancte Domine,
defende nos in hac nocte,
sit nobis in te requies,
quietam noctem tribue.

Ne gravis somnus irruat,
nec hostis nos surripiat,
nec caro illi consentiens,
nos tibi reos statuatur.

Oculi somnum capiant,
cor ad te semper vigilet,
dextera tua protegat
famulos qui te diligunt.

Son pronto e non sono spaventato
ad osservare i tuoi precetti.
Le corde degli empî m'hanno avvinto
e non ho dimenticato la tua legge.
A mezzanotte m'alzavo
per riconoscere giusti i tuoi decreti.
Son compagno di quanti ti temono
e custodiscono i tuoi precetti.
Della tua misericordia, o Signore,
è piena la terra;
insegnami i tuoi decreti. Amen.

Rallegrati, o regina del cielo, alleluia,
perché colui che hai meritato di portare, alleluia,
è risorto, com'aveva detto, alleluia.
Prega per noi Iddio, alleluia.

O Cristo, che sei luce e giorno,
smascheri le tenebre della notte,
e ti crediamo lume della luce,
tu che annunzi la luce beata.

Ti preghiamo, o Signore santo,
difendici in questa notte,
sia in te il nostro riposo,
concedici una notte quieta.

Non ci assalga il sonno cattivo
né ci rapisca il nemico
né la carne, d'accordo con lui,
ci renda colpevoli.

Gli occhi prendan sonno,
il cuore vegli sempre presso te,
la tua destra protegga
i servi che t'onorano.

Je suis prêt et je ne crains pas
d'observer tes commandements.
Les cordes des méchants m'ont entouré
et je n'ai pas oublié ta loi.
A minuit je me levais pour reconnaître
la justesse de tes décrets.
Je me compte parmi tous ceux qui te craignent
et suivent tes commandements.
De ta miséricorde, ô Seigneur,
est remplie la terre;
enseigne-moi tes décrets. Amen.

Réjouis-toi, Reine du ciel, alléluia,
car celui que tu as mérité de porter, alléluia,
est ressuscité ainsi qu'il l'a dit, alléluia.
Prie Dieu pour nous, alléluia.

O Christ, qui es la lumière et le jour,
tu chasses les ténèbres de la nuit;
nous te croyons lumière du jour,
car tu proclames la lumière bienheureuse.

Nous te supplions, ô Seigneur Saint:
protège-nous durant cette nuit,
et, pour trouver en toi le repos,
accorde-nous une nuit paisible.

Que notre sommeil ne soit pas troublé
et que l'ennemi ne s'empare pas de nous,
et que la chair, consentante,
ne nous rende pas coupables à tes yeux.

Que les yeux soient pleins de sommeil,
mais le cœur toujours en éveil près de toi;
que ta main droite protège
les serviteurs qui t'honorent.

Ich bin bereit und nicht ängstlich,
deine Gebote zu befolgen.
Die Stricke der Bösen umfassen mich,
doch ich vergesse dein Gesetz nicht.
Um Mitternacht stand ich auf, um dir für die
Gerechtigkeit deiner Urteile zu danken.
Ich gehöre zu denen, die dich fürchten
und deine Gebote befolgen.
O Herr, von deiner Barmherzigkeit
ist die Erde erfüllt;
lehre mich deine Gesetze. Amen.

Frohlocke, Himmelskönigin, alleluja, denn der,
den zu tragen dir Würde brachte, alleluja,
ist auferstanden, wie er versprach, alleluja.
Bitte für uns bei Gott, alleluja.

Christus, der du Licht bist und Tag,
du verscheuchst das Dunkel der Nacht;
du wirst für das Licht des Lichtes gehalten,
denn du verkündigst das Licht der Glückseligkeit.

Wir bitten dich, Heiliger Herr,
beschütze uns in dieser Nacht;
laß uns in dir ruhen,
gewähre uns eine ruhige Nacht.

Laß nichts unseren Schlaf stören,
keinen Feind uns heimlich entführen,
oder das Fleisch sich mit ihm verschwören
und uns dir als schuldig anzeigen.

Unsere Augen sind vom Schlaf befangen,
doch das Herz soll immer für dich wachen;
deine Rechte soll deine Diener,
die dich lieben, beschützen.

Defensor noster aspice,
insidiantes reprime,
guberna tuos famulos,
quos sanguine mercatus es.

Memento nostri, Domine,
in gravi isto corpore,
qui es defensor animae,
adesto nobis Domine.

Deo Patri sit gloria,
eiusque soli Filio,
cum Spiritu Paraclito,
et nunc et in perpetuum.
Amen.

Exaudiat te Dominus

in die tribulationis:
protegat te nomen Dei Iacob.
Mittat tibi auxilium de sancto
et de Sion tueator te.
Memor sit omnis sacrificii tui
et holocaustum tuum pingue fiat.
Tribuat tibi secundum cor tuum
et omne consilium tuum confirmet.
Laetabimur in salutari tuo
et in nomine Dei nostri magnificabimur.
Impleat Dominus
omnes petitiones tuas:
nunc cognovi quoniam salvum fecit
Dominus Christum suum.
Exaudiat illum de caelo sancto suo:
in potentatibus salus dexteræ eius.
Hi in curribus et hi in equis:
nos autem in nomine
Domini Dei nostri invocabimus.

Rivolgiti a noi, o nostro difensore,
respingi chi ci tende insidie,
governa i tuoi servi
che hai riscattato col sangue.

Ricordati di noi, o Signore;
tu che sei difensore dell'anima
in questo corpo appesantito,
sii a noi vicino, o Signore.

Sia gloria a Dio Padre
ed al suo unico Figlio
con lo Spirito Paraclito
e ora e per sempre.
Amen.

Ti esaudisca il Signore
nel giorno della tribolazione;
ti protegga il nome del Dio di Giacobbe.
Ti mandi aiuto dal santuario
e da Sion abbia cura di te.
Se ricordi d'ogni tuo sacrificio
ed il tuo olocausto diventi fragrante.
Ti conceda secondo il tuo cuore
e sostenga ogni tua decisione.
Ci allietiamo nella tua salvezza
e saremo esaltati nel nome del nostro Dio.
Compia il Signore
tutte le tue richieste;
ora io so che il Signore
ha salvato il suo unto.
Lo esaudisca dal suo cielo santo;
nella potenza della sua destra è la sua salvezza.
Chi confida nei carri, chi nei cavalli:
noi però invocheremo nel nome
del Signore Dio nostro.

Tourne-toi vers nous, ô notre défenseur,
retiens ceux qui dressent des pièges,
guide tes serviteurs
que tu as rachetés par le sang.

Souviens-toi de nous, ô Seigneur,
sous le poids de ce corps,
toi qui es le défenseur de l'âme,
aide-nous, ô Seigneur.

Gloire à Dieu le Père,
et à son Fils unique,
avec l'Esprit-Saint Paraclet,
à présent et à jamais.
Amen.

Que le Seigneur t'entende
au jour d'affliction,
que le nom du Dieu de Jacob te protège.
Qu'il t'envoie son aide du lieu sacré,
et que de Sion il veille sur toi.
Qu'il se souvienne de tout ton sacrifice:
que ton holocauste embaume.
Qu'il t'exauce selon ton cœur,
et te conforte dans toute décision.
Nous nous réjouissons de ton salut,
et au nom de notre Dieu nous serons exaltés.
Que le Seigneur accède à
toutes tes demandes:
à présent je sais que le Seigneur
a sauvé son fils béni.
Qu'il t'entende du haut des lieux sacrés:
son salut tient dans le pouvoir de sa main droite.
Les uns se fient aux chars, les autres aux
chevaux, mais nous implorerons au nom
du Seigneur notre Dieu.

Unser Beschützer, erblicke und
wehre die ab, die uns auflauern,
leite deine Diener,
die du durch dein Blut erkauft hast.

Herr, gedenke unser
in diesem beschwerlichen Leib,
du, der die Seele beschützt,
Herr, steh uns bei.

Ehre sei Gott, dem Vater,
und seinem einzigen Sohn,
mit dem trostspendenden Geist,
jetzt und in Ewigkeit.
Amen.

Möge der Herr dich erhören am Tage der
Drangsal und der Name des Gottes Jakobs
dich beschützen. Er möge dir Hilfe schicken
von seiner heiligen Stätte und dich von Zion
aus bewahren.
Er möge sich all deiner Opfer entsinnen,
und deine Brandopfer mögen ihm angenehm
sein. Er möge dich nach deiner Herzenslust
beschenken und dich in all deinen
Beschlüssen bestärken. Wir wollen uns in
deinem Heil erfreuen, und im Namen unseres
Gottes sollen wir erhöht werden.
Der Herr möge all deine Bitten erhören;
jetzt weiß ich, daß der Herr seinen Gesalbten
gerettet hat. Möge er ihn von seinem heiligen
Himmel aus erhören; sein Heil liegt in der
Macht seiner Rechten.
Der eine erfreut sich an Wagen, der andere an
Pferden, wir aber rufen den Namen des Herrn,
unseres Gottes, an.

Ipsi obligati sunt et ceciderunt:
nos autem surreximus
et erecti sumus.
Domine, salvum fac regem
et exaudi nos in die
qua invocaverimus te.
Amen.

Lamentations

Heth. Peccatum peccavit Ierusalem,
propterea instabilis facta est:
omnes qui glorificabant eam spreverunt illam,
quia viderunt ignominiam eius:
ipsa autem gemens et conversa est retrorsum.

Teth. Sordes eius in pedibus eius,
nec recordata est finis sui:
deposita est vehementer,
non habens consolatorem.
Vide, Domine, afflictionem meam,
quoniam erectus est inimicus.

Iod. Manum suam misit hostis
ad omnia desiderabilia eius,
quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum,
de quibus preceperas ne intrarent
in ecclesiam tuam.
Ierusalem, Ierusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Caph. Omnis populus eius gemens,
et quaerens panem:
dederunt preciosa quaeque pro cibo
ad refocillandam animam.
Vide, Domine, et considera,
quoniam facta sum vilis.

Essi sono stati legati e son caduti,
ma noi ci siamo rialzati
e siamo baldanzosi.
O Signore, salva il re
ed esaudiscici il giorno
in cui t'invocheremo.
Amen.

Heth. Gerusalemme ha peccato gravemente:
per questo è diventata errabonda;
quanti la glorificavano, l'han disprezzata,
perché han visto la sua ignominia;
ed essa geme e s'è voltata indietro.

Teth. La sua sozzura è sui suoi piedi
e non ha pensato alla sua fine;
è stata abbattuta con veemenza
e non ha nessuno che la consoli.
Guarda, o Signore, la mia afflizione,
perché il nemico ha preso vigore.

Iod. L'avversario ha steso la mano
su tutto quel che lei ha caro;
ha visto i pagani entrare nel suo santuario,
ai quali tu avevi ordinato di non entrare
nella tua assemblea.
Gerusalemme, Gerusalemme,
convertiti al Signore Dio tuo.

Caph. Tutto il suo popolo geme,
cercando pane;
han dato via i loro preziosi in cambio di cibo,
per sostenersi in vita.
Guarda, o Signore, e considera
come son diventata spregevole.

Ils ont été liés et sont tombés,
mais nous nous sommes levés
et nous nous tenons droits.
O Seigneur, sauve le roi,
et entends-nous
lorsque nous t'invoquerons.
Amen.

Heth. Jérusalem a gravement péché:
c'est pourquoi elle est tombée;
tous ceux qui la glorifiaient la méprisent,
car ils ont vu son infamie;
mais elle-même gémit et se détourne.

Teth. Sa turpitude s'attache à ses pieds,
et elle n'a pas pris garde à sa fin;
sa chute a été violente,
et nul ne la réconforte.
Vois, ô Seigneur, mon affliction,
car l'ennemi a repris vigueur.

Iod. L'ennemi a mis la main
sur tout ce qui lui était précieux,
car elle a vu pénétrer dans son sanctuaire
des gens à qui tu avais interdit de se joindre
à ton assemblée.
Jérusalem, Jérusalem,
tourne-toi vers le Seigneur ton Dieu.

Caph. Tout son peuple gémit
et cherche du pain;
ils ont donné leurs biens précieux
en échange de la nourriture de vie.
Vois, Seigneur, et considère
comme je suis devenue méprisable.

Sie wurden gebunden und sind gefallen,
wir aber sind aufgestanden
und stehen aufrecht.
Herr, gewähre dem König Heil,
und erhöhe uns,
wenn wir dich anrufen.
Amen.

Heth. Die Stadt Jerusalem hat sich schwer
versündigt, deshalb ist sie gefallen.
Alle, die sie verherrlichten, verschmähen sie
jetzt, denn sie haben ihre Schande gesehen.
Doch sie selbst seufzt und wendet sich ab.

Teth. Ihr Unflat klebt an ihren Füßen,
und sie bedachte ihr Ende nicht;
ihr Sturz war heftig,
und sie hat keinen, der sie tröstet.
Siehe, Herr, mein Elend,
denn der Feind hat sich erhoben.

Iod. Der Feind legte seine Hand an alles,
was ihr teuer war,
denn sie sah Menschen in ihr Heiligtum
eindringen, denen du verboten hattest,
in deine Versammlung einzutreten.
Jerusalem, Jerusalem,
kehre dich um zu Gott, deinem Herrn.

Caph. Ihr ganzes Volk seufzt
und verlangt nach Brot,
und gibt seine Kostbarkeiten für Speise
zur Erneuerung der Lebenskraft.
Siehe, Herr, und bedenke,
denn ich bin verachtenswert geworden.

Lamed. O vos omnes, qui transitis per viam,
attendite et videte
si est dolor sicut dolor meus:
quoniam vindemiavit me,
ut locutus est Dominus
in die irae furoris sui.

Mem. De excelso misit ignem
in ossibus meis et eruditiv me:
expandit rete pedibus meis,
convertit me retrorsum,
posuit me desolacionem
tota die maerore confectam.
Ierusalem, Ierusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Lamed. O voi tutti che passate per la strada,
osservate e considerate
se c'è un dolore eguale al mio,
ora che il Signore m'ha vendemmiata,
com'aveva detto nel giorno della
sua ira furibonda.

Mem. Dall'alto ha mandato un fuoco
nelle mie ossa e m'ha dato una lezione;
ha steso una rete ai miei piedi,
m'ha rovesciata all'indietro,
m'ha reso desolata,
consumata tutto il giorno di dolore.
Gerusalemme, Gerusalemme,
convertiti al Signore Dio tuo.

Per informazioni su altre registrazioni de
The Tallis Scholars consacrate a musica
dell'epoca *Tudor* si vedano le pagine 30 e 31.

Lamed. O vous tous qui passez par ici,
voyez et considérez
s'il est une douleur semblable à la mienne,
car le Seigneur m'a châtiée,
comme il l'avait dit
au jour de sa furieuse colère.

Mem. Du plus haut il a mis le feu
à mes os et m'a instruite;
il a tendu des rets à mes pieds
et m'a fait tomber en arrière,
il m'a laissée désolée et
consumée de douleur tout le jour.
Jérusalem, Jérusalem,
tourne-toi vers le Seigneur, ton Dieu.

Veillez vous reporter aux pages 30 et 31
pour connaître les enregistrements de
The Tallis Scholars concernant la musique
à l'époque des Tudors.

Lamed. O ihr alle, die ihr hier vorbei geht,
seht her und schaut, ob es einen Schmerz gibt
wie meinen Schmerz,
denn der Herr hat mich bestraft,
wie er am Tage seines grimmigen Zornes
gesagt hat.

Mem. Aus der Höhe hat er Feuer in meine
Gebeine geschickt und mich gezüchtigt.
Er hat meinen Füßen ein Netz gestellt
und mich auf den Rücken geworfen.
Er hat mich in völlige Vereinsamung gesetzt,
den ganzen Tag voll Trauer.
Jerusalem, Jerusalem,
kehre dich um zu Gott, deinem Herrn.

Informationen über weitere Aufnahmen der
Tallis Scholars von Musik der Tudorzeit sind
auf den Seiten 30 und 31 zu finden.

Other recordings of Tudor Music by The Tallis Scholars

CDGIM 006

Thomas Tallis:

Spem in alium - Sancte Deus - Salvator mundi,
salva nos I & II - Gaude gloriosa - Miserere
nostri - Loquebantur variis linguis

CDGIM 007

Thomas Tallis: The Complete English Anthems

If ye love me - Hear the voice and prayer -
A new commandment - O Lord, give thy Holy
Spirit - Purge me, O Lord - Verily, verily I say
unto you - Remember not, O Lord God -
Nine Tunes for Archbishop Parker's Psalter -
Out from the deep - O Lord, in thee is all my
trust - Christ rising again - Blessed are those
that be undefiled

CDGIM 025

Thomas Tallis:

Lamentations of Jeremiah I
Lamentations of Jeremiah II

Mean motets: Absterge Domine -
Derelinquat impius - Mihi autem nimis -
O sacrum convivium - In ieiunio et fletu
Treble motets: O salutaris hostia - In manus
tuas - O nata lux
Antiphon: Salve intemerata

CDGIM 004

John Taverner:

Missa Gloria Tibi Trinitas
Leroy Kyrie
Dum transisset Sabbatum

CDGIM 014

William Cornysh:

Salve Regina - Ave Maria, mater Dei - Gaude
virgo mater Christi - Magnificat - Ah, Robin -
Adieu, adieu, my heartes lust - Adieu, courage
- Woefully arrayed - Stabat Mater

CDGIM 011

William Byrd: The Great Service

(Venite, Te Deum, Benedictus, Creed,
Magnificat & Nunc dimittis).
English Anthems: O Lord, make thy servant
Elizabeth - O God, the proud are risen - Sing
joyfully unto God

CDGIM 027

John Taverner:**Christopher Tye:****John Sheppard:**

Western Wind Masses

CDGIM 345

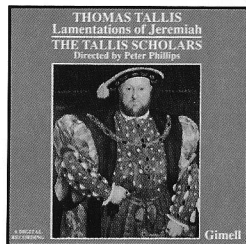
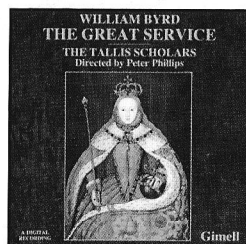
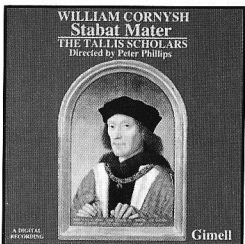
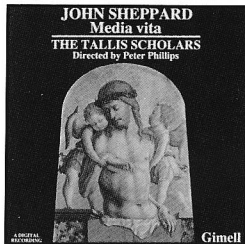
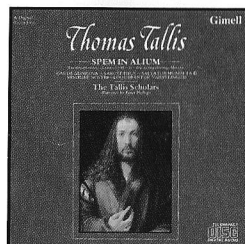
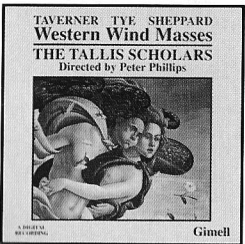
William Byrd:

Mass for five voices
Mass for four voices
Mass for three voices
Motet: Ave verum corpus

CDGIM 016

John Sheppard:

Media vita - Christe Redemptor omnium -
Reges Tharsis - Sacris solemniis - In manus
tuas I, II & III - Verbum caro



A DIGITAL
RECORDING
[DDD]

ROBERT WHITE
Tudor Church Music
THE TALLIS SCHOLARS
Directed by Peter Phillips

Gimell
CDGIM 030

ENGLISH

ITALIANO

FRANÇAIS

DEUTSCH

Robert White (c.1538-1574)

1. Magnificat
2. Portio mea
3. Regina caeli
4. Christe qui lux es III
5. Christe qui lux es IV
6. Exaudiat te Dominus
7. Lamentations (5vv)

Editions:

Sally Dunkley (1, 7), Dirk Freymuth and Peter Phillips (2), Peter Phillips (6) for Gimell.
Sarah Cobbold/Oxford Imprint (3-5), used with permission.

The Man in the Moon, medieval stained glass in the porch of St Mary's Church, Burnham Deepdale, Norfolk, England. Photographed by Matthew Stevens.

Produced by Steve C Smith and Peter Phillips
for Gimell Records Ltd
Recording Engineer: Philip Hobbs
Recorded in the Church of Saint Peter and Saint Paul, Salle, Norfolk, England

The Tallis Scholars directed by Peter Phillips
Soprano

Deborah Roberts^{1, 2, 4-7} Ruth Holton^{1, 2, 4, 5}
Sally Dunkley^{1, 2, 4-7} Ghislaine Morgan^{1, 2, 4, 5}
Tessa Bonner^{6, 7} Rachel Platt^{6, 7}

Alto Caroline Trevor¹⁻⁷ Robert Harre-Jones¹⁻⁷
Michael Lees^{3, 6} Ashley Stafford^{3, 6}

Tenor Charles Daniels¹⁻⁶ Rufus Müller^{1, 3, 6, 7}
Tom Phillips^{1, 3} Robert Johnston^{1, 3}
Paul Agnew^{2, 4, 5} Simon Davies^{6, 7}
Richard Edgar-Wilson⁶

Bass Julian Walker¹⁻⁶ Francis Steele¹⁻⁷
Robert Evans⁶ Donald Greig^{6, 7}

The copyright in this sound recording and in its accompanying sleeve notes, translations and visual designs is owned by Gimell Records Ltd
© 1995 Original sound recording made by Gimell Records Ltd
© 1995 Gimell Records Ltd

For information on other recordings by
THE TALLIS SCHOLARS please write to
Gimell Records Ltd, 4 Newtec Place,
Magdalen Road, Oxford OX4 1RE, England

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO