



Vigilate!
Monteverdi Choir
Gardiner

Vigilate! English polyphony in dangerous times Monteverdi Choir John Eliot Gardiner	1	2:24	Peter Philips c. 1561-1628 Ecce vicit Leo
	2	3:38	Robert White 1538-1574 Christe qui lux es et dies
	3	10:09	Thomas Tallis c. 1505-1585 Suscipe quaeso Domine
	4	1:46	O nata lux de lumine
	5	4:06	William Byrd c. 1540-1623 Laudibus in sanctis
	6	5:27	Civitas sancti tui
	7	4:19	Turn our captivity, O Lord
	8	8:43	Nunc dimittis
	9	4:08	Vigilate
	10	2:52	Thomas Morley c. 1558-1602 Nolo mortem peccatoris
	11	19:28	Robert White Lamentations for six voices
	12	3:18	William Byrd Justorum animae
	13	7:12	Thomas Tomkins 1572-1656 Almighty God, the fountain of all wisdom
		77:33	

Vigilate!

John Eliot Gardiner

The first word and opening salvo of William Byrd's superb motet *Vigilate* ('Be watchful!') epitomises the clandestine character of recusant music-making in Elizabethan England by Byrd himself and by other undercover Catholic composers of the time. It is a thread that supports this selection of polyphonic gems by Tallis, Byrd, their peers and pupils. The singers of the Monteverdi Choir and I share a passion for this music – so much so that even after airing several works on tour and after much debate, we found it hard to whittle down our list of favourite examples to be included on this CD. Some of the pieces I have known since childhood (Byrd's *Justorum animae*, *Laudibus in sanctis* and *Turn our captivity*; Tallis's *O nata lux*) and simply could not bear to be without them. Others, like Morley's *Nolo mortem peccatoris* and Tomkins' nostalgic *Almighty God, the fountain of all wisdom*, have haunted me since adolescence. I always sense that in its concluding bars – and after a surfeit of poignant false relations – the Tomkins anthem describes the final drawing of the curtains on Elizabethan music. Relatively new to me, but quite overwhelming, were Tallis's *Suscipe* and the six-part *Lamentations* of Robert White. Along with the other pieces on this recording they display the richly imaginative, devout and unusually diverse responses of musical craftsmen who were obliged to operate just within (and sometimes without) the confines of the new Anglican Church.

John Eliot Gardiner, 2014

Music in dangerous times

Kerry McCarthy

This collection of music brings together six English composers whose combined careers span more than a century, from the last days of the medieval English monasteries in the 1530s to the upheavals of the Civil War. What we have here are (amongst other things) three generations of teachers and pupils: William Byrd was the most distinguished student of Thomas Tallis, and went on to teach composition to Thomas Morley (who thanked him effusively in the preface to his *Plain and Easy Introduction to Practical Music*), Peter Philips (who used Byrd's name to conjure with at the Catholic court of Brussels) and Thomas Tomkins (who dedicated a madrigal to him as 'my ancient and most revered master'). The story of the musical Renaissance in England can be told through the lives of these six men, all of whom worked with unfailing creativity in very difficult times.

Thomas Tallis lived through an era of unprecedented change in English sacred music. He was born near the beginning of the sixteenth century – no exact birth date survives – and is first documented in 1531 as the organist of Dover Priory. Though small, the priory played an important role as a gateway to England from the Continent, offering hospitality to the steady stream of distinguished visitors and ambassadors who sailed over from Calais. These years in Dover must have been a formative experience for a young musician already showing the first signs of interest in Continental musical practices. Within a few years, the priory fell victim to Henry VIII's dissolution of the English monasteries. The final inventory made in 1535 reveals a modest but proud house, with a 'payre of orgaynes' and a hoard of colourful vestments embroidered with flowers, birds and stars.

The old certainties of late medieval England had begun to crumble. Tallis spent the next ten years in a succession of short-lived jobs, including a brief post at another monastery, Waltham Abbey, the last to surrender to the Crown in 1540. When Canterbury Cathedral was refounded in 1541 as a cathedral of the Church of England, Tallis's name was at the head of the list of twelve professional singers as one of the very first Anglican lay clerks. He finally settled at the Chapel Royal in 1543 and stayed there for the rest of his life, serving under four monarchs and exploring a wide variety of musical styles. It is hard to find another composer before the seventeenth century who went through such a radical series of transformations. We have the luxurious meanderings of his early works, the austere anthems and services of the Reformation, and the expressive music of his last years. If some composers of the English Renaissance were conservative by

temperament, Tallis was not one of them. He was happy to write a forty-part motet, or modulate from A flat major to A major in a few short bars – and always with utter self-assurance and technical skill.

When Tallis was about seventy, Elizabeth I honoured him and his pupil Byrd with a monopoly on music printing and publishing in England. The two men promptly showed their gratitude by dedicating a book of Latin motets, *Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur* (Songs, called sacred because of their subject matter), to the Queen in 1575. *Suscipe quaeso Domine* and *O nata lux* are both taken from this collection. *Suscipe* is a splendidly rhetorical prayer that would not be out of place in the more extroverted motet books of Tallis's European contemporaries. One theory says that it was originally composed as part of the lavish public ceremonies of repentance when England briefly returned to Catholicism under Queen Mary in the 1550s, but it is hard to imagine such a piece given the place of honour in a book dedicated to her Protestant sister Elizabeth twenty years later. The short hymn *O nata lux* is deceptively simple, refined by Tallis's years of experience with the plain style of the Reformation. The elegant triple-time melody dissolves into a pungent dissonance at the very end.

Robert White was a generation younger than Tallis and born into a world of religious controversy and change. He was educated at Trinity College Cambridge, first as a chorister and then as a student of music. He earned his BA at the age of twenty-two, barely a year after the Elizabethan Book of Common Prayer was instituted, and his parting gift to the university was an English communion service to be sung in Great St Mary's during commencement. His first post was at Ely Cathedral, not far from Cambridge, where he married the daughter of his predecessor Christopher Tye. In 1570 he became Master of the Choristers at Westminster Abbey. Four years later a virulent outbreak of plague struck London: Elizabeth and her musicians escaped to the country to avoid the risk of contagion, but White stayed at his post in Westminster, where he died along with most of his family. A contemporary epitaph refers to him as '*maxima musarum nostrarum gloria*', 'the greatest glory of our Muses'.

White's setting of *Christe qui lux es et dies* is based on the traditional Gregorian chant melody, which can be heard clearly in the soprano in the first and last verses. Even after Latin chant had been banished from the cathedral liturgy, this sort of tune was still used to teach harmony and counterpoint to young

choristers, and White may have written this charming piece for his own pupils. The *Lamentations* are on a far grander scale. They follow the example of Tallis, who composed memorable settings of the first five verses of the biblical *Book of Lamentations*. Half a dozen younger composers, including White, paid tribute to him by choosing their own passages, lavishing particular care on the Hebrew letters which punctuate the text like illuminated initials in a manuscript. White's two settings are among the most beautiful examples of the genre. We owe their survival to a handful of late sixteenth-century connoisseurs who copied them out for their own use. The six-part *Lamentations*, too often overshadowed by White's setting for five voices, is a monumental piece, well beyond the dimensions of Tallis's *Lamentations of Jeremiah*, and displays both a mastery of large-scale form and an emotional subtlety. Unlike some Elizabethan 'songs of sadness and piety' it not only reflects the fashionable Renaissance taste for melancholy but explores shades of nostalgia, pathos and despair – and a barely-concealed fury.

William Byrd was of the same generation as White, but was fortunate enough to live half a century longer. He was appointed to the Chapel Royal in his early thirties and promptly launched a brilliant musical career. As one of the most prized musicians at court he mixed freely with statesmen, artists and poets such as Raleigh and Sidney, many of whose works he set to music. Like a number of other people in Elizabeth's inner circles, Byrd was a committed Catholic who was increasingly troubled by the conflict between his own faith and the demands of the state church. In the 1590s he left his courtly life behind and moved with his family to a farmhouse in Stondon Massey in rural Essex, where he could devote himself to music making with the support of the local Catholic gentry.

Many of Byrd's works reflected the plight of the Catholic minority in England. As the holder of a national monopoly on music printing he could publish them in relative safety, but the message was unmistakable. *Civitas sancti tui* and *Turn our captivity* are both solemn pieces, lamenting the destruction of 'Jerusalem' (as potent a metaphor for Byrd as for William Blake) and the 'Babylonian captivity' of the chosen people. Other motets are livelier, borrowing something of the style of the Italian madrigal. *Vigilate* ('Be watchful!') is a high-strung call to action, while *Laudibus in sanctis* is a romp through Psalm 150, the most musical of the psalms, with colourful depictions of trumpets, drums, organ music, cymbals and dancing. *Iustorum animae* and *Nunc dimittis* were composed late in Byrd's life, as part of

a vast scheme to provide for clandestine celebrations of the Latin liturgy. This music breathes an atmosphere of peace and radiant gratitude. Byrd has clearly taken the words of the aged Simeon and made them his own.

The remaining three composers were all at various times Byrd's pupils. They must have received similar training, but each went his own way. Thomas Morley immortalised Byrd's lessons in the charming *Plain and Easy Introduction to Practical Music* of 1597, one of the first English handbooks of music theory. Morley's earliest surviving piece is a motet he composed at the age of nineteen, the last page of which is shamelessly lifted, with a few superficial changes, from one of Byrd's own works. This was a habit Morley would keep for the rest of his life: much of his music is (often brilliantly) adapted from the works of other composers, both English and foreign. He made at least one journey abroad in search of new musical opportunities and after a brief and unhappy flirtation with Catholicism settled down to a Chapel Royal post and the business of composing and publishing. The most lasting legacy of Morley's travels was the lighter sort of Italianate madrigal with its fa-la-la refrains and dance-like rhythms, which he more or less single-handedly introduced to Elizabethan England.

Nolo mortem peccatoris is grounded in a very different tradition. Its text was written earlier in the sixteenth century by John Redford, poet, organist and master of the choristers at St Paul's Cathedral in London. The words, with their simple Latin refrain, are typical of the late medieval carol, and Morley may well have chosen to set them because of lingering Catholic sympathies. Given his penchant for borrowing (or outright stealing) from other musicians, the poignant music may in fact be a reworking of a piece by Redford himself.

Peter Philips also travelled widely in Europe as a young composer, but unlike Morley he chose never to return home. The two men had been choristers together at St Paul's during the tenure of Redford's formidable successor Sebastian Westcote, who imbued many of his boys with lifelong Catholic convictions (the Bishop of London fumed in the 1560s that Westcote was corrupting his pupils with 'lessons of false religion') and sent a number of them abroad where they could follow their musical careers without fear of persecution. When his studies with Westcote and Byrd were complete, Philips was hired by the newly founded English seminary in Rome. After a short stay there he spent five years touring the Continent with the notorious brothers Charles and Thomas Paget, a journey that

included many close brushes with espionage and a stint in prison. Philips finally settled in Brussels, at the court of the Catholic archdukes Albert and Isabella, where he worked alongside the painter Peter Paul Rubens and other luminaries of the Low Countries.

Philips' musical style reflects the circumstances of his life. Although he identified himself as an Englishman in his printed works he took on the musical language of his Flemish and Italian contemporaries and made it his own. He was the first English composer to publish music with a basso continuo part. *Ecce vicit Leo* stands out immediately from the other works performed here: it is a brash and assertive piece in the double-choir style so popular among Roman composers, with great flexibility of scoring and plenty of flashy ornaments in the soprano. The mood of triumph, so far from the penitential laments of many English musicians, is a perfect match for the oratory, the art and the politics of the Counter-Reformation. It is not difficult to imagine this motet being sung in front of one of Rubens' great Baroque altarpieces.

Thomas Tomkins chose a very different sort of career. If he went abroad, he left no evidence of his travels. He spent an astonishing sixty years as organist of Worcester Cathedral, where he designed a two-manual organ – the first of its kind in England – and had it custom-made by the renowned builder Thomas Dallam. Tomkins lived long enough to see Worcester overtaken by parliamentary forces during the Civil War, leading to a near-complete ban on music in the cathedral. The Dallam organ was destroyed and sold for scrap. When Charles I was executed in January 1649, Tomkins responded to the event with his last surviving piece, the 'Sad Pavan for these distracted times'. His anthem *Almighty God, the fountain of all wisdom* is a relic of happier days, when his choir was at full strength and able to take on elaborate music. It is an elegant setting of a single long sentence from Cranmer's Book of Common Prayer. The most surprising moment comes in the *Amen*, when the harmonies take a sudden turn for the unearthly. Although Tomkins has been called the 'last Elizabethan', the conclusion of this anthem is not far from the world of Purcell.

Kerry McCarthy, 2014

Vigilate!

John Eliot Gardiner

Das erste Wort und das Startsignal zu William Byrds herrlicher Motette *Vigilate* („Wachet!“) richtete sich sinnbildhaft an die Menschen, die sich im elisabethanischen England dem Anspruch der Staatskirche verweigerten und heimlich musizierten, darunter William Byrd selbst und andere insgeheim tätige katholische Komponisten seiner Zeit. Es ist der Leitfaden, der diese Auswahl an polyphonen, von Tallis, Byrd, ihren Schülern und Zeitgenossen komponierten Juwelen zusammenhält. Die Sänger und Sängerinnen des Monteverdi Choir und ich teilen die Passion für diese Musik – so sehr, dass wir selbst nach den neuen Eindrücken mehrerer Wochen auf Tournee und großen Diskussionen immer noch Mühe hatten, die Liste unserer Lieblingsstücke, die in dieses Album aufgenommen werden sollten, auf ein vertretbares Maß zu reduzieren. Einige Stücke kenne ich seit meiner Kindheit (Byrds *Justorum animae*, *Laudibus in sanctis* und *Turn our captivity*; Tallis’ *O nata lux*) und konnte es schlichtweg nicht ertragen, auf sie zu verzichten. Andere, wie Morleys *Nolo mortem peccatoris* und Tomkins’ nostalgisches *Almighty God, the fountain of all wisdom*, begleiten mich seit meiner Jugend. Mir ist ständig bewusst, dass Tomkins’ Anthem in den abschließenden Takten – nach einer Überfülle quälender Querstände – schildert, wie sich der letzte Vorhang über der elisabethanischen Musik senkt. Relativ neu waren mir Tallis’ *Suscipe* und die sechsstimmigen *Lamentations* von Robert White, die durchaus überwältigend sind. Zusammen mit den anderen Stücken dieser Einspielung zeigen sie die ausgesprochen phantasievollen, andächtigen und ungewöhnlich vielfältigen Reaktionen musikalischer Handwerker, die gezwungen waren, nur innerhalb der (und manchmal ohne die) Grenzen der neuen anglikanischen Kirche zu agieren.

John Eliot Gardiner

Musik in gefährlichen Zeiten

Kerry McCarthy

Diese Sammlung von Musikstücken vereint sechs englische Komponisten, deren Schaffen sich insgesamt über ein Jahrhundert erstreckte, von den letzten Tagen der mittelalterlichen Klöster in den 1530er Jahren bis hin zu den Umbrüchen, die der Englische Bürgerkrieg brachte. Hier begegnen uns (neben anderen Dingen) drei Generationen von Lehrern und Schülern: William Byrd, der bedeutendste Schüler von Thomas Tallis, unterrichtete seinerseits Thomas Morley in Komposition (der ihm überschwänglich dankte im Vorwort zu seiner *Plain and Easy Introduction to Practical Music*), ebenso Peter Philips (der sich am katholischen Kaiserhof in Brüssel auf Byrds Namen berief) und Thomas Tomkins (der ihm – ‚meinem alten und hochverehrten Lehrer‘ – ein Madrigal widmete). Die Geschichte der musikalischen Renaissance in England lässt sich durch das Leben dieser sechs Männer erzählen, die alle in sehr schwierigen Zeiten mit unerschöpflicher Schaffenskraft tätig waren.

Thomas Tallis lebte in einer Epoche beispielloser Veränderungen in der geistlichen Musik Englands. Er wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts geboren – ein genaues Geburtsdatum ist nicht bekannt – und 1531 zum ersten Mal erwähnt als Organist der Priorei in Dover. Dieses, wenn auch kleine Kloster spielte als Tor nach England eine wichtige Rolle, denn es bereitete dem ständigen Strom bedeutender Besucher und Botschafter, die von Calais aus über den Kanal kamen, einen gastlich Empfang. Die Jahre in Dover dürften für den jungen Musiker, der bereits ein erstes Interesse an den musikalischen Praktiken auf dem Kontinent zeigte, eine prägende Erfahrung gewesen sein. Innerhalb weniger Jahre fiel die Priorei der Auflösung der englischen Klöster durch Heinrich VIII. zum Opfer. Die letzte Bestandsaufnahme des Inventars aus dem Jahr 1535 lässt eine bescheidene, doch stolze Hausführung erkennen, mit einem ‚payre of orgaynes‘ und einem Schatz an bunten, mit Blumen, Vögeln und Sternen bestickten Gewändern.

Die alten Gewissheiten des spätmittelalterlichen Englands hatten zu bröckeln begonnen. Tallis verbrachte die nächsten zehn Jahre mit einer Reihe Tätigkeiten von kurzer Dauer, darunter eine kurze Anstellung an einem anderen Kloster, Waltham Abbey, das sich 1540 als letztes der Krone ergab. Als Canterbury Cathedral 1541 als Kathedrale der Kirche von England neugegründet wurde, stand Tallis' Name an erster Stelle auf der Liste mit zwölf professionellen Sängern als einer der allerersten weltlichen Amtsinhaber der anglikanischen Kirche. Seine

Lebensstellung fand er schließlich 1543 an der Chapel Royal, wo er unter vier Monarchen diente und eine breite Vielfalt musikalischer Stile erkundete. Es ist schwer, vor dem 17. Jahrhundert einen anderen Komponisten zu finden, der eine solche Folge radikaler Veränderungen durchlebte. Wir haben die üppigen Windungen seiner frühen Werke, die kargen Anthems und Gottesdienste der Reformation und die ausdrucksvolle Musik seiner letzten Jahre. Wenn manche Komponisten der Englischen Renaissance von ihrem Naturell her konservativ waren, so gehörte Tallis nicht zu ihnen. Er schrieb mit Freuden eine vierstimmige Motette oder modulierte in ein paar kurzen Takten von As-dur nach A-dur – und immer mit größter Selbstsicherheit und technischem Geschick.

Als Tallis um die siebzig war, ehrte Elisabeth I. ihn und seinen Schüler Byrd mit einem Monopol für Notendruck und -publikation in England. Die beiden Männer bezeugten auf der Stelle ihre Dankbarkeit, indem sie 1575 der Königin einen Band lateinischer Motetten widmeten: *Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur* – ‚Lieder, die ob ihres Themas geistlich genannt werden‘. Aus dieser Sammlung stammen *Suscipe quaeso Domine* und *O nata lux*: *Suscipe* ist ein herrlich rhetorisches Gebet, das in den eher extrovertierten Motettenbüchern von Tallis' Zeitgenossen auf dem europäischen Kontinent nicht fehl am Platz gewesen wäre. Eine Theorie besagt, es sei ursprünglich als Teil der üppigen öffentlichen Bußfeiern komponiert worden, als England in den 1550er Jahren unter Königin Maria Tudor kurzzeitig zum Katholizismus zurückkehrte, aber es ist kaum vorstellbar, dass ein solches Stück in einem Buch, das zwanzig Jahre später ihrer protestantischen Schwester Elisabeth gewidmet wurde, einen Ehrenplatz erhielt. Die kurze Hymne *O nata lux* ist von trügerischer Einfachheit, veredelt durch Tallis' Jahre der Erfahrung mit dem klaren Stil der Reformation. Die elegante Melodie im Dreiertakt löst sich ganz am Schluss in eine scharfe Dissonanz auf.

Robert White war eine Generation jünger als Tallis, geboren in eine Welt religiöser Kontroversen und Veränderungen. Er erhielt seine Ausbildung am Trinity College in Cambridge, erst als Chorknabe und dann als Musikstudent. Mit zweiundzwanzig Jahren machte er seinen Abschluss als Bachelor, kaum ein Jahr nachdem das Book of Common Prayer der anglikanischen Kirche eingeführt worden war, und sein Abschiedsgeschenk an die Universität war ein englischer Abendmahlsgottesdienst, der bei der Abschlussfeier in Great St. Mary's gesungen werden sollte. Seine erste Stelle nahm er an der Kathedrale in Ely an,

nicht weit von Cambridge, wo er die Tochter seines Vorgängers Christopher Tye heiratete. 1570 wurde er Chorleiter an Westminster Abbey. Vier Jahre später suchte eine heftige Pestepidemie London heim: Elisabeth und ihre Musiker flüchteten aufs Land, um sich nicht anzustecken, doch White blieb auf seinem Posten in Westminster, wo er starb, wie auch der größte Teil seiner Familie. In einem zeitgenössischen Epitaph ist er genannt als ‚*maxima musarum nostrarum gloria*‘, ‚größter Ruhm unserer Musen‘.

Whites Vertonung von *Christe qui lux es et dies* basiert auf der traditionellen gregorianischen Choralmelodie, die in der ersten und letzten Strophe deutlich im Sopran zu hören ist. Auch nachdem lateinischer Gesang aus der Liturgie der Kathedrale verbannt worden war, blieb diese Art Melodie noch immer in Gebrauch als Material zur Unterrichtung junger Chorsänger in Harmonie und Kontrapunkt, und White schrieb dieses entzückende Stück vielleicht sogar für seine eigenen Schüler. In einem viel größeren Maßstab sind die *Lamentations* angelegt. Sie folgen Tallis' Beispiel, der denkwürdige Vertonungen der ersten fünf Verse der biblischen Klagelieder komponiert hatte. Ein halbes Dutzend jüngerer Komponisten, darunter auch White, huldigten ihm in den folgenden Jahren, indem sie aus den Klageliedern ihre eigenen Textauszüge auswählten und dabei auf die hebräischen Buchstaben, die den Text wie illuminierte Initialen in einem Manuskript durchziehen, besondere Sorgfalt verwandten. Die zwei Vertonungen Whites gehören zu den schönsten Beispielen der Gattung, und dass sie erhalten geblieben sind, verdanken wir einer Handvoll Musikkenner des ausgehenden 16. Jahrhunderts, die sie zu ihrem eigenen Gebrauch kopierten. Die sechsstimmigen *Lamentations*, zu oft überschattet von Whites Vertonung für fünf Stimmen, sind ein monumentales Stück, das weit über die Dimensionen von Tallis' *Lamentations of Jeremiah* hinausgeht und die Meisterschaft des Komponisten im Umgang mit der großen Form erkennen lässt, dabei aber auch emotionale Tiefen auslotet. Im Gegensatz zu manch anderen elisabethanischen ‚Liedern von Trauer und Frömmigkeit‘ spiegelt es nicht nur den modischen Geschmack wider, den die Renaissance an der Melancholie fand, sondern erkundet auch Schattierungen von Nostalgie, Pathos, Verzweiflung – und eine kaum verhohlene Wut.

William Byrd gehörte zu derselben Generation wie White, lebte jedoch ein halbes Jahrhundert länger. Mit Anfang dreißig wurde er an die Chapel Royal

berufen, wo für ihn eine glanzvolle musikalische Karriere begann. Als einer der höchstgeschätzten Musiker bei Hofe verkehrte er mit den bedeutendsten Politikern, Künstlern sowie Dichtern wie Raleigh und Sidney, von denen er viele Werke vertonte. Wie eine Reihe anderer Leute in Elisabeths engerem Umfeld war Byrd überzeugter Katholik, dem der Konflikt zwischen seinem eigenen Glauben und den Forderungen der Staatskirche immer mehr zusetzte. In den 1590er Jahren kehrte er dem höfischen Leben den Rücken und zog mit seiner Familie in ein Bauernhaus in Stondon Massey im ländlichen Essex, wo er sich mit der Unterstützung des katholischen Landadels dem Komponieren widmen konnte.

Viele der Werke Byrds spiegeln die missliche Lage der katholischen Minderheit in England wider. Als Inhaber des nationalen Monopols auf Notendruck konnte er sie in relativer Sicherheit publizieren, die Botschaft war jedoch unmissverständlich: *Civitas sancti tui* und *Turn our captivity* sind beides feierliche Stücke, in denen die Zerstörung ‚Jerusalems‘ (eine für Byrd ebenso mächtige Metapher wie für William Blake) und die ‚babylonische Gefangenschaft‘ des auserwählten Volkes beklagt werden. Andere Motetten, mit Anleihen am Stil des italienischen Madrigals, sind lebhafter. *Vigilate* (‚Wachtet!‘) ist ein nervöser Aufruf zum Handeln, während *Laudibus in sanctis* durch Psalm 150 tollt, den musikalischsten aller Psalmen, mit farbigen Schilderungen von Trompeten, Trommeln, Orgelmusik, Zimbeln und Tanz. *Iustorum animae* und *Nunc dimittis* komponierte Byrd spät in seinem Leben, als Teil eines großangelegten Plans, Musik für geheime Liturgiefeiern bereitzustellen. Diese Musik atmet eine Atmosphäre des Friedens und strahlender Dankbarkeit. Byrd hatte sich eindeutig die Worte des betagten Simeon zu eigen gemacht.

Die übrigen drei Komponisten waren alle zu verschiedenen Zeiten Byrds Schüler. Sie dürften eine gleichartige Ausbildung erhalten haben, aber jeder ging seinen eigenen Weg. Thomas Morley verewigte Byrds Unterricht in der reizenden *Plain and Easy Introduction to Practical Music* aus dem Jahr 1597, einem der ersten englischen Handbücher zur Musiktheorie. Morleys frühestes erhalten gebliebenes Stück ist eine Motette, die er mit neunzehn Jahren komponiert und deren letzte Seite er ungeniert, bis auf ein paar oberflächliche Änderungen, aus einem der Werke Byrds abgeschrieben hatte. Das war eine Gewohnheit, die er bis zum Ende seines Lebens beibehalten würde: Ein großer Teil seiner Stücke

sind (oft glänzend) adaptierte Werke anderer, englischer oder ausländischer Komponisten. Auf der Suche nach neuen musikalischen Möglichkeiten unternahm er mindestens eine Auslandsreise, bezog, nach kurzem und unglücklichem Geplänkel mit dem Katholizismus, schließlich einen Posten an der Chapel Royal und widmete sich der Komposition und dem Notendruck. Das wirkungsvollste Resultat der Reisen Morleys war die leichtere Variante des Madrigals nach italienischer Art mit ihren fa-la-la-Refrains und tanzartigen Rhythmen, die er im elisabethanischen England mehr oder weniger im Alleingang einführte.

Nolo mortem peccatoris wurzelt in einer ganz anderen Tradition. Der Dichter John Redford, der als Organist und Chorleiter an der St. Paul's Cathedral in London tätig war, schrieb Anfang des 16. Jahrhunderts den Text dieses Stückes, der mit seinem schlichten lateinischen Refrain typisch für den spätmittelalterlichen Carol ist, und Morley mag ihn wegen der in ihm anklingenden Sympathie für den Katholizismus zur Vertonung ausgewählt haben. Angesichts seiner Neigung, Material von anderen Musikern zu entlehnen (oder schlichtweg zu stehlen), könnte die ergreifende Musik durchaus eine Überarbeitung eines Stückes von Redford selbst sein.

Peter Philips unternahm als junger Komponist ebenfalls weite Reisen durch Europa, doch im Gegensatz zu Morley kehrte er nie wieder in die Heimat zurück. Beide Männer waren gemeinsam Chorknaben an St Paul's unter der Ägide des gewaltigen Sebastian Westcote gewesen, Redfords Nachfolger. Dieser vermittelte seinen Zöglingen katholische Überzeugungen, die sie für ihr Leben prägten (der Bischof von London wettete in den 1560er Jahren, er verderbe seine Schüler mit ‚Unterricht in der falschen Religion‘) und schickte eine Reihe von ihnen ins Ausland, wo sie ihre musikalische Laufbahn ohne Angst vor Verfolgung fortsetzen konnten. Als Philips' Ausbildung bei Westcote und Byrd abgeschlossen war, fand er eine Anstellung am neu gegründeten englischen Jesuitenkolleg in Rom. Nach einem kurzen Aufenthalt dort reiste er weitere fünf Jahre mit den berühmtesten Brüdern Charles und Thomas Paget auf dem Kontinent umher, eine Reise, auf der er mehrfach in Spionageverdacht geriet und mit dem Gefängnis Bekanntschaft machte. Philips ließ sich schließlich in Brüssel nieder, am katholischen Hof des erzherzoglichen Paares Albert und Isabella, wo er Seite an Seite mit dem Maler Peter Paul Rubens und anderen Koryphäen der Niederlande tätig war.

Philips' Musikstil spiegelt die Begebenheiten seines Lebens wider. Obwohl er sich in seinen gedruckten Werken als Engländer auswies, machte er sich die musikalische Sprache seiner flämischen und italienischen Zeitgenossen zu eigen. Er war der erste englische Komponist, der Musik mit einem Continuopart veröffentlichte. *Ecce vicit Leo* hebt sich auf Anhieb von den übrigen hier aufgeführten Werken ab: Es ist ein forsches, selbstsicheres Stück in dem doppelchörigen Stil, der unter römischen Komponisten so beliebt war, mit großer Flexibilität in der Besetzung und schriller Ornamentik in der Sopranstimme. Die triumphierende Stimmung, so fern den bußfertigen Klagen vieler englischer Musiker, ist eine perfekte Ergänzung zur Rhetorik, Kunst und Politik der Gegenreformation. Man kann sich unschwer vorstellen, wie diese Motette vor einem der großen barocken Altarbilder von Rubens gesungen wird.

Thomas Tomkins wählte eine völlig andere Laufbahn. Wenn er ins Ausland ging, so hinterließ er doch von diesen Reisen keine Spuren. Er verbrachte den erstaunlichen Zeitraum von sechzig Jahren als Organist an der Kathedrale in Worcester, wo er eine zweimanualige Orgel entwarf – die erste dieser Art in England – und von dem namhaften Orgelbauer Thomas Dallam nach Maß anfertigen ließ. Tomkins erlebte noch, wie Worcester während des Bürgerkriegs von parlamentarischen Kräften eingenommen wurde, was zu einem nahezu vollständigen Verbot der Musik in der Kathedrale führte. Die Dallam-Orgel wurde zerstört und als Schrott verkauft. Als Karl I. im Januar 1649 hingerichtet wurde, reagierte Tomkins auf das Geschehen mit seinem letzten erhalten gebliebenen Stück, der ‚Traurigen Pavane für diese verwirrten Zeiten‘. Sein Anthem *Almighty God, the fountain of all wisdom* ist ein Relikt aus glücklicheren Tagen, als sein Chor noch die volle Stärke aufwies und kunstvoll ausgefeilte Musik übernehmen konnte. Es ist eine elegante Vertonung eines einzigen langen Satzes aus Cranmers Book of Common Prayer. Die Überraschung kommt im *Amen*, wenn die Harmonien plötzlich eine Wende ins Überirdische nehmen. Tomkins wurde zwar der ‚letzte Elisabethaner‘ genannt, aber der Schluss dieses Anthems ist von der Welt Purcells nicht weit entfernt.

Kerry McCarthy

Vigilate!

John Eliot Gardiner

Le premier mot ou salve d'introduction du superbe motet de William Byrd *Vigilate* (« Veillez ») symbolise à merveille le caractère clandestin d'une pratique musicale insoumise de l'Angleterre élisabéthaine, celle d'un Byrd lui-même et d'autres compositeurs catholiques « masqués » de ce temps. Tel est le fil conducteur sous-tendant ce florilège de bijoux polyphoniques de Tallis et de Byrd ainsi que de leurs pairs et disciples. Les chanteurs du Monteverdi Choir et moi partageons une même passion pour cette musique – à tel point que même après avoir donné plusieurs œuvres lors de tournées et en avoir beaucoup débattu, il nous a semblé bien difficile d'établir la liste de nos œuvres préférées devant figurer sur ce CD. Je connais certaines de ces pièces depuis l'enfance (*Justorum animae*, *Laudibus in sanctis* et *Turn our captivity* de Byrd ; *O nata lux* de Tallis) et n'aurais tout simplement pu me résoudre à ne pas les y voir figurer. D'autres, comme *Nolo mortem peccatoris* de Morley ou le nostalgique *Almighty God, the fountain of all wisdom* de Tomkins, m'ont hanté depuis l'adolescence. J'ai toujours le sentiment que dans ses mesures de conclusion – et au terme d'une surabondance de poignantes fausses relations – l'hymne de Tomkins représente le baisser de rideau final sur la musique élisabéthaine. Le *Suscipe* de Tallis et les *Lamentations* à six parties de Robert White étaient relativement nouveaux pour moi, mais non moins captivants. À l'instar des autres pièces de cet enregistrement, ces pages illustrent les réponses, riches d'inventivité et de dévotion mais aussi étonnamment diverses, d'artisans musiciens contraints de produire à l'intérieur des limites mêmes (et parfois en dehors) de la nouvelle Église anglicane.

John Eliot Gardiner, 2014

La musique à une époque dangereuse

Kerry McCarthy

Le présent florilège musical réunit six compositeurs dont les carrières combinées couvrent plus d'un siècle, des derniers jours des monastères anglais médiévaux, dans les années 1530, jusqu'aux bouleversements de la Guerre civile. Ce que nous avons ici (entre autres choses), ce sont trois générations de professeurs et d'élèves : William Byrd fut le disciple le plus éminent de Thomas Tallis, puis à son tour enseigna la composition à Thomas Morley (qui l'en remercia avec effusion dans son *Plain and Easy Introduction to Practical Music*), à Peter Philips (qui utilisa son nom tel un sésame à la cour catholique de Bruxelles) et à Thomas Tomkins (qui lui dédia un madrigal – « à mon ancien et très révérend maître »). L'histoire de la Renaissance musicale en Angleterre peut être racontée à travers les vies de ces six hommes, qui tous œuvrèrent avec une indéfectible créativité en des temps très difficiles.

Thomas Tallis vécut à une époque de changements sans précédent dans la musique sacrée anglaise. Ayant vu le jour vers le début du XVI^e siècle – aucune date exacte de naissance n'a survécu –, il est mentionné pour la première fois en 1531 comme organiste au prieuré de Douvres. Bien que petit, le prieuré jouait un rôle important en tant que porte d'entrée vers l'Angleterre depuis le continent, offrant l'hospitalité à un flux incessant d'éminents visiteurs et ambassadeurs arrivant en bateau de Calais. Ces années de Douvres constituèrent assurément une expérience formatrice pour le jeune musicien, celui-ci montrant déjà les premières marques d'intérêt pour les pratiques musicales continentales. Quelques années plus tard, le prieuré tomba sous le coup de la dissolution des monastères anglais ordonnée par Henry VIII. Réalisé en 1535, l'ultime inventaire révèle une communauté certes modeste mais fière d'une « *payre of orgaynes* » et de quantité de vêtements hauts en couleur brodés de fleurs, d'oiseaux et d'étoiles.

Les vieilles certitudes de l'Angleterre médiévale tardive avaient commencé de vaciller. Les dix années suivantes furent marquées pour Tallis par une succession d'emplois à court terme, y compris le poste brièvement occupé dans un autre monastère, Waltham Abbey, le dernier à avoir fait allégeance à la couronne en 1540. Lorsque la cathédrale de Canterbury fut reconsacrée en tant que cathédrale de l'Église d'Angleterre, en 1541, le nom de Tallis figurait en tête de la liste de douze chanteurs professionnels, celui-ci étant reconnu tel l'un des tout premiers *lay clerks* anglicans (chanteurs non religieux). Il finit par se fixer en 1543 à la

Chapel Royal et y demeura jusqu'à la fin de sa vie, y servant quatre monarques et explorant une vaste palette de styles musicaux. On aurait du mal à trouver un autre compositeur avant le XVII^e siècle passé par une série aussi radicale de transformations, ainsi que l'attestèrent successivement les luxuriantes et mouvantes polyphonies de ses premières œuvres, les hymnes et services austères de la Réforme et la musique expressive de ses dernières années. Si certains compositeurs de la Renaissance anglaise furent conservateurs par tempérament, Tallis ne fut pas l'un d'eux. Il était heureux d'écrire un motet à quarante parties, ou bien de moduler de *la* bémol à *la* majeur en l'espace de quelques mesures – et toujours avec une assurance et un savoir-faire technique sans faille.

Lorsque Tallis eut dans les soixante-dix ans, Elizabeth I^{ère} l'honora ainsi que son disciple Byrd d'un monopole sur l'impression et l'édition musicale en Angleterre. Les deux hommes manifestèrent promptement leur gratitude en dédiant à la reine, en 1575, un livre de motets latins, *Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur* (chants qualifiés de sacrés en raison du sujet traité). *Suscipe quaeso Domine* et *O nata lux* proviennent tous deux de ce recueil. *Suscipe* est une prière splendidement rhétorique qui ne serait nullement déplacée dans les livres de motets les plus extravertis des contemporains européens de Tallis. Une théorie prétend qu'il fut originellement composé pour faire partie des somptueuses cérémonies publiques de repentance lorsque l'Angleterre, dans les années 1550, revint brièvement au catholicisme sous la reine Mary, mais il est difficile d'imaginer que l'on ait pu donner à une telle pièce, vingt ans plus tard, la place d'honneur dans un livre dédié à sa sœur, la protestante Elizabeth. La brève hymne *O nata lux* est d'une trompeuse simplicité, façonnée par les années d'expérience de Tallis avec le style non ornementé de la Réforme. L'élégante mélodie sur mètre ternaire s'évanouit à la toute fin sur une mordante dissonance.

D'une génération plus jeune que Tallis, Robert White vit le jour dans un monde de controverse et de mutation religieuse. Il fit son éducation au Trinity College de Cambridge, d'abord comme choriste puis comme étudiant en musique. Il en sortit diplômé à l'âge de vingt-deux ans, en 1560, à peine un an après que le *Book of Common Prayer* (« Livre de la prière commune », révisé dès le début du règne d'Elizabeth I^{ère}) eut été institué : son cadeau d'adieu à l'Université fut un *communion service* devant être chanté à Great St Mary's pendant la cérémonie

de remise des diplômes. C'est non loin de Cambridge, à la cathédrale d'Ely, qu'il obtint son premier poste, épousant alors la fille de son prédécesseur, Christopher Tye. En 1570, il devint *Master of the Choristers* à Westminster Abbey. Quatre ans plus tard une virulente épidémie de peste frappa Londres : Elizabeth et ses musiciens fuirent la ville pour la campagne afin d'éviter les risques de contagion, mais White resta à son poste à Westminster, où il fut emporté ainsi que la plupart des membres de sa famille. Une épitaphe contemporaine le qualifie de « *maxima musarum nostrarum gloria* » – « la plus grande gloire de nos muses ».

L'adaptation par White de *Christe qui lux es et dies* repose sur la traditionnelle mélodie de plain-chant grégorien, que l'on peut entendre distinctement au soprano dans les première et dernière strophes. Même après que le plain-chant latin eut été banni de la liturgie précédemment en usage à Ely ou à Westminster, ce type de mélodie continua d'être utilisé pour enseigner l'harmonie et le contrepoint aux jeunes choristes, et il se pourrait que White ait écrit cette pièce charmante pour ses propres élèves. Les *Lamentations* sont de bien plus grande envergure. Elles suivent l'exemple de Tallis, qui composa de mémorables adaptations des cinq premières strophes du *Livre des Lamentations* de la Bible. Une demi-douzaine de compositeurs plus jeunes, dont White, lui rendirent hommage en choisissant leurs propres passages et en prodiguant un soin particulier aux lettres hébraïques qui ponctuent le texte à la manière des lettrines enluminées d'un manuscrit. Les deux adaptations de White sont parmi les plus beaux exemples du genre et nous devons leur conservation à une poignée de connaisseurs de la fin du XVI^e siècle qui les recopièrent pour leur propre usage. Les *Lamentations* à six parties, trop souvent éclipsées par l'adaptation à cinq voix de White, est une œuvre monumentale dépassant largement par ses dimensions les *Lamentations de Jérémie* de Tallis et témoignant à la fois d'une maîtrise de la grande forme et de subtilité émotionnelle. À la différence de certains *songs of sadness and piety* (« chants de tristesse et de piété »), elles reflètent non seulement le goût de la Renaissance pour la mélancolie mais explorent d'autres dimensions – nostalgie, pathos et désespoir – ainsi qu'une fureur à peine dissimulée.

William Byrd était de la même génération que White, mais il eut la chance de vivre un demi-siècle de plus. Il fut nommé à la Chapel Royal au tournant de la trentaine et très vite se lança dans une brillante carrière musicale. Devenu l'un des

musiciens les plus prisés de la cour, il fréquentait en toute liberté hommes d'État, artistes et poètes, tels que Raleigh et Sidney, dont il mit en musique nombre d'œuvres. À l'instar de bien d'autres personnes du cercle rapproché d'Elizabeth, Byrd en tant que catholique engagé se trouva de plus en plus préoccupé par le conflit entre sa propre foi et les exigences de l'Église d'État. Il laissa derrière lui la vie de cours dans les années 1590, s'installant avec sa famille dans une ferme de Stondon Massey, dans l'Essex rural, où il put se consacrer à la musique avec le soutien de la petite noblesse catholique locale.

Nombreuses sont les œuvres de Byrd qui reflètent la détresse de la minorité catholique en Angleterre. En tant que détenteur du monopole national de l'édition musicale, il pouvait les publier dans une relative sécurité, mais le message n'en est pas moins sans ambiguïté. *Civitas sancti tui* et *Turn our captivity* sont tous deux des œuvres solennelles, pleurant la destruction de « Jérusalem » (métaphore aussi puissante pour Byrd que, plus de deux siècles tard, pour le poète William Blake) et la « captivité babylonienne » du peuple élu. D'autres motets sont plus enlevés, puisant en partie dans le style du madrigal italien. *Vigilate* (« Veillez ») est un appel tendu à l'action, tandis que *Laudibus in sanctis* est une retentissante évocation du Psaume 150, le plus musical des Psaumes, avec ses descriptions colorées de trompettes et tambours, de musique d'orgue, de cymbales et de danse. *Justorum animae* et *Nunc dimittis* furent composés tard dans la vie de Byrd et de manière à s'insérer dans un vaste ensemble destiné à des célébrations clandestines de la liturgie latine. Cette musique respire une atmosphère de paix et de rayonnante gratitude. Byrd, reprenant les paroles du vieux Siméon, les fit clairement siennes.

Les trois compositeurs restants furent tous, à différents moments, élèves de Byrd. S'ils reçurent sans doute une même formation, chacun devait aller son propre chemin. Thomas Morley immortalisa les cours de Byrd dans le charmant *Plain and Easy Introduction to Practical Music* de 1597, l'un des premiers manuels anglais de théorie musicale. La pièce conservée la plus ancienne de Morley est un motet qu'il composa à l'âge de dix-neuf ans et dont la dernière page est effrontément copiée, moyennant quelques changements superficiels, sur l'une des propres œuvres de Byrd. C'est là une habitude que Morley devait conserver jusqu'à la fin de sa vie : une grande part de sa musique est (souvent brillamment) adaptée d'œuvres d'autres compositeurs, tant anglais qu'étrangers. Il fit au moins

un voyage hors de son pays en quête de nouvelles opportunités musicales, et après avoir brièvement frayé avec le catholicisme, sans le succès escompté, occupa finalement un poste à la Chapel Royal tout en menant une carrière de compositeur et d'éditeur. L'apport le plus durable des voyages de Morley fut cette manière plus légère de madrigal italianisant, avec ses refrains dans l'esprit du *carol* (forme vocale populaire, surtout pour le temps de Noël) et ses rythmes évoquant la danse, qu'il introduisit plus ou moins à lui seul dans l'Angleterre élisabéthaine.

Nolo mortem peccatoris résulte d'une tradition très différente. Également du XVI^e siècle bien qu'antérieur, le texte avait été écrit par John Redford, poète, organiste et *master of the choristers* à la cathédrale Saint-Paul de Londres. Les paroles, avec leur simple refrain latin, sont caractéristiques du *carol* du Moyen Âge tardif et peut-être Morley choisit-il de les mettre en musique en raison de la persistance de sympathies catholiques. Compte tenu de son penchant pour l'emprunt (ou le vol délibéré) à d'autres compositeurs, la musique poignante pourrait être en fait un remaniement d'une pièce de Redford lui-même.

Peter Philips, encore jeune compositeur, voyagea également beaucoup en Europe, mais à la différence de Morley il fit le choix de ne jamais rentrer au pays. Les deux hommes avaient été choristes à Saint-Paul quand y officiait le digne et redoutable successeur de Redford, Sebastian Westcote, lequel insuffla des convictions catholiques à quantité de ses élèves pour le restant de leur vie (l'évêque de Londres s'insurgea dans les années 1560 de ce que Westcote était en train de corrompre ses élèves avec « des leçons de fausse religion ») et en envoya un certain nombre à l'étranger où ils purent suivre leurs carrières musicales sans crainte de persécutions. Lorsqu'il eut achevé ses études auprès de Westcote et de Byrd, Philips fut engagé par le séminaire anglais de Rome nouvellement fondé. Après y avoir brièvement séjourné, il passa cinq années à arpenter le continent en compagnie des fameux frères Charles et Thomas Paget, périple durant lequel on le vit côtoyer nombre d'espions et faire un séjour en prison. Philips devait finalement s'installer à Bruxelles, à la cour catholique de l'archiduc Albert et de l'archiduchesse Isabella, où il travailla au côté du peintre Peter Paul Rubens, entre autres sommités des Pays-Bas.

Le style musical de Philips reflète les circonstances de sa vie. Bien que se sentant lui-même Anglais, il adopta dans ses œuvres imprimées le langage

musical de ses contemporains flamands et italiens, et le fit sien. Il fut le premier compositeur anglais à publier de la musique avec une partie de basse continue. *Ecce vicit Leo* se démarque d'emblée des autres œuvres ici même interprétées : il s'agit d'une pièce impétueuse et pleine d'assurance dans le style pour double chœur si populaire parmi les compositeurs romains, empreint d'une grande souplesse d'instrumentation et d'une abondance d'ornements ostentatoires au soprano. L'humeur triomphale, si éloignée des lamentations pénitentielles de tant de compositeurs anglais, se révèle en parfaite harmonie avec la veine oratoire, l'art et la politique de la Contre-Réforme. Il n'est guère difficile d'imaginer ce motet chanté devant l'un des grands retables baroques de Rubens.

Thomas Tomkins fit le choix d'une carrière d'un genre très différent. S'il se rendit à l'étranger, nulle trace ne nous en est parvenue. Il occupa sur une durée confondante – quelque soixante années – le poste d'organiste de la cathédrale de Worcester, pour laquelle il conçut un orgue à deux claviers, le premier du genre en Angleterre, qu'il fit réaliser par le célèbre facteur d'orgues Thomas Dallam. Tomkins vécut assez longtemps pour voir Worcester tomber aux mains des forces parlementaires durant la Guerre civile, ce qui conduisit au bannissement quasi complet de la musique à la cathédrale. L'orgue Dallam fut détruit et vendu à la ferraille. Lorsque Charles I^{er} fut exécuté en janvier 1649, Tomkins s'en fit l'écho à travers sa dernière pièce conservée : *Sad pavan for these distracted times* (« Pavane triste pour ces temps d'égarement »). Son hymne *Almighty God, the fountain of all wisdom* est un vestige de temps plus heureux, lorsque son chœur, alors à son apogée, était capable de relever le défi d'une musique élaborée. Il s'agit là de l'adaptation musicale d'une seule et même longue phrase du *Book of Common Prayer* de Thomas Cranmer, archevêque de Canterbury. Le moment le plus surprenant est celui de l'*Amen*, lorsque soudain les harmonies se parent d'un climat mystérieusement éthéré. Bien que Tomkins ait été appelé le « dernier élisabéthain », la conclusion de son hymne n'est guère éloignée du monde de Purcell.

Kerry McCarthy



1 Philips: Ecce vicit Leo

Ecce vicit Leo de tribu Juda, radix David,
aperire librum, et solvere septem signacula ejus:
Alleluia, alleluia, alleluia.

Dignus est Agnus qui occisus est, accipere virtutem,
et divinitatem, et sapientiam, et fortitudinem, et
honorem, et gloriam, et benedictionem:
Alleluia, alleluia, alleluia.

After Revelation 5:5, 5:12

2 White: Christe qui lux es et dies

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.

Deo Patri sit gloria,
eiusque soli Filio,
sancto simul cum Spiritu,
nunc et per omne saeculum. Amen.

Ambrosian hymn

Ecce vicit Leo

Behold, the Lion of the tribe of Juda, the root
of David, hath prevailed to open the book, and
to loose the seven seals thereof: Alleluia.

Worthy is the Lamb that was slain to receive power,
and godhead, and wisdom, and strength, and
honour, and glory, and blessing: Alleluia.

Christe qui lux es et dies

Christ, who art the light and day,
you drive away the darkness of night,
you are called the light of light,
for you show us the blessed light.

We beseech you, Holy Lord,
protect us through this night.
May our rest be in you;
grant us a peaceful night.

May no cares invade our sleep,
may the enemy not steal us away,
nor our flesh conspire with him
to make us guilty in your sight.

Though our eyes be closed in sleep,
may our hearts remain awake to you.
May your right hand be raised
to protect your loving servants.

You who are our defender, be near us,
restrain those that plot against us
and guide your servants, whom
you have purchased with your blood.

Remember us, O Lord, while we bear
the burden of our mortal form;
you who are the defender of our souls,
Lord, be with us.

Glory be to God the Father,
and to his only Son,
and to the Holy Spirit
now and forever. Amen.

Ecce vicit Leo

Gesiegt hat der Löwe aus dem Stamm Juda, die
Wurzel Davids, er kann das Buch und seine sieben
Siegel öffnen. Halleluja.

Das Lamm, das geschlachtet wurde, ist würdig,
Kraft zu empfangen und Reichtum und Weisheit und
Stärke und Ehre und Ruhm und Lobpreis. Halleluja.

Christe qui lux es et dies

Christus, der du Licht und Tag bist,
du vertreibst das Dunkel der Nacht,
Licht des Lichtes wirst du genannt,
denn du verkündest das gesegnete Licht.

Wir bitten dich, heiliger Gott,
beschütze uns in dieser Nacht,
lass uns in dir ruhen,
gewähre uns eine ruhige Nacht.

Lass unseren Schlaf sorgenfrei sein, lass nicht zu,
dass sich der Feind unserer bemächtigt,
dass unser Fleisch sich mit ihm verschwört
und uns vor dir schuldig macht.

Wenngleich sich unsere Augen mit Schlaf füllen,
lass unsere Herzen ewig wach sein für dich.
Deine Rechte beschütze
deine beflissenen Diener.

Unser Schirmherr, sieh auf uns,
zügje jene, die uns bedrängen,
leite deine Diener,
die du mit deinem Blut erlöst hast.

Vergiss uns nicht, Herr,
die wir die Last unseres Körpers tragen,
du, der du unsere Seele verteidigst,
bleib bei uns, Herr.

Ehre sei dem Vater
und dem Sohn
und dem Heiligen Geist,
jetzt und in alle Ewigkeit. Amen.

Ecce vicit Leo

Voici qu'a vaincu le Lion de la tribu de Juda, issu
de David, qu'il ouvrira le livre, et en brisera les sept
sceaux. Alléluia.

Digne est l'Agneau qui a été tué de recevoir la
puissance, et la divinité, et la sagesse, et la force,
et l'honneur, et la gloire, et la bénédiction. Alléluia.

Christe qui lux es et dies

Christ qui es lumière et jour,
qui les ténèbres de la nuit repousses,
tu es dit lumière de la lumière,
car tu annonces la sainte lumière.

Nous t'implorons, saint Seigneur,
défends-nous en cette nuit,
et qu'en toi nous ayons le repos,
accorde-nous une paisible nuit.

Que le sommeil ne soit lourd d'oppression,
ni que l'ennemi ne nous dépouille en secret,
ni que la chair ne conspire en lui,
et nous rendent coupables devant toi.

Même si nos yeux sont pris de sommeil,
que notre cœur toujours veille pour toi,
que ta main droite protège
les serviteurs qui t'estiment.

Notre défenseur, tourne ton regard,
modère ceux qui sont aux aguets,
dirige tes serviteurs,
que par ton sang tu as rachetés.

Souviens-toi de nous Seigneur,
enfermés en ce corps mortel,
toi qui es le défenseur de l'âme,
sois à nos côtés, Seigneur.

Gloire soit à Dieu le Père,
et à son Fils unique,
ainsi qu'à l'Esprit saint,
or et pour tous les siècles. Amen.

3 Tallis: Suscipe quaeso Domine

Suscipe quaeso Domine vocem confitentis.
Scelera mea non defendo. Peccavi:
Deus miserere mei. Peccavi:
dele culpas meas gratia tua.

Si enim iniquitates recordaberis, quis sustineat?
Quis enim justus qui se dicere audeat
sine peccato esse?
Nullus est enim mundus in conspectu tuo.

St Isidore of Seville c.560-636

4 Tallis: O nata lux de lumine

O nata lux de lumine,
Jesu redemptor saeculi,
dignare clemens supplicum
laudes precesque sumere.

Qui carne quondam contegi
dignatus es pro perditis,
nos membra confer effici
tui beati corporis.

10th-century hymn

5 Byrd: Laudibus in sanctis

Laudibus in sanctis Dominum celebrate supremum:
firmamenta sonent inclita facta Dei.
Inclita facta Dei cantate, sacraque potentis
voce potestatem saepe sonate manus.

Magnificum Domini cantet tuba martia nomen:
periera Domino concelebrate lira.
Laude Dei resonent resonantia timpana summi:
alta sacri resonent organa laude Dei.

Hunc arguta canant tenui psalteria corda,
hunc agili laudet laeta chorea pede.
Concava divinas effundant cimbala laudes,
cimbala dulcisona laude repleta Dei.
Omne quod aethereis in mundo vescitur auris
Halleluia canat tempus in omne Deo.

After Psalm 150

6 Byrd: Civitas sancti tui

Civitas sancti tui facta est deserta. Sion deserta
facta est. Jerusalem desolata est.

Isaiah 64:10

Suscipe quaeso Domine

Hear, I beseech thee, O Lord, my confession.
I do not defend my misdeeds. I have sinned:
O God have mercy upon me. I have sinned:
blot out my faults by thy grace.

For if thou shouldst mark iniquities, who shall stand?
Who is so righteous that he dare say
he is without sin?
For none is clean in thy sight.

O nata lux de lumine

O light born of light,
Jesus, redeemer of mankind,
look down in your mercy and receive
the praise and prayer of those who cry to you.

You who once took on human flesh
for the sake of sinners,
grant that we may become members
of your blessed body.

Laudibus in sanctis

Celebrate the Lord most high with holy praise:
let the firmament echo God's glorious deeds.
Sing his glorious deeds, and with loud voice
proclaim the power of his mighty hand.

Let the martial trumpet sound the Lord's great name:
celebrate the Lord with the Pierian lyre.
Let timbrels resound to the praise of the highest God,
let lofty organs sound the praise of the holy God.

Let clear harps sing of him with subtle strings,
let agile feet praise him in joyful dance.
Let hollow cymbals pour forth divine praises,
sweet-sounding cymbals full of the praise of God.
Let everything on earth fed by the air of heaven
sing Alleluia to God, now and for ever more.

Civitas sancti tui

Thy holy cities are a wilderness, Zion is a wilderness,
Jerusalem a desolation.

Suscipe quaeso Domine

Höre, Herr, ich bitte dich, die Stimme
eines Beichtenden. Meine Missetaten
verteidige ich nicht. Ich habe gesündigt.
Gott, erbarme dich meiner. Ich habe gesündigt.
Tilge meine Schuld durch deine Gnade.

Denn wer könnte ertragen, dass du dich der Missetaten
erinnerst? Wer ist so gerecht,
dass er sagen könnte, er sei ohne Sünde?
Niemand ist rein in deinen Augen.

O nata lux de lumine

O Licht, aus Licht geboren,
Jesus, Erlöser der Welt,
empfang die Loblieder und Gebete derer,
die zu dir flehen.

Du geruhest Fleisch zu werden
für alle, die verloren waren,
lass uns Glieder werden
deines gesegneten Körpers.

Laudibus in sanctis

Lobet den Herrn in seinem Heiligtum!
Lasst das Firmament widerhallen
von der Herrlichkeit Gottes.
Besingt Gottes Herrlichkeit, und mit heiliger Stimme
berichtet von der Kraft seiner mächtigen Hand.

Lasst die streitbare Trompete seinen großen Namen
singen! Feiert den Herrn mit der Leier der Musen.
Schlagt die Pauken zum Lob des höchsten Gottes!
Die erhabene Orgel erklinge zum Lob des heiligen
Gottes.

Wohlklingende Psalter mögen ihn besingen mit zarten
Saiten, fröhlicher Tanz möge ihn flinken Fußes preisen.
Zimbeln mögen sein Lob erschallen lassen,
lieblich klingende Zimbeln zum Lobe Gottes.
Alles auf der Welt, was Himmelsluft atmet,
möge Gott auf ewig Halleluja singen.

Civitas sancti tui

Deine heiligen Städte sind zur Wüste geworden. Zion
ist zur Wüste geworden. Jerusalem liegt zerstört.

Suscipe quaeso Domine

Accepte, je t'en prie Seigneur,
la voix de qui se confesse.
Mes vilénies je ne défends. J'ai péché :
Dieu, aie pitié de moi. J'ai péché :
efface mes fautes par ta grâce.

Si donc tu te souviens des iniquités, qui résistera ?
Qui est vraiment juste
pour oser se dire sans péché ?
Car rien n'est pur sous ton regard.

O nata lux de lumine

Ô lumière née de la lumière,
Jésus Rédempteur du monde,
daigne avec indulgence recevoir
de suppliantes louanges et prières.

Toi qui la chair jadis revêtis
pour le salut des égarés,
fais que nous soyons membres
de ton bienheureux corps.

Laudibus in sanctis

Louez Dieu très haut en de saintes louanges :
que le firmament reflète les hauts faits de Dieu.
Chantez les hauts faits de Dieu, et d'une sainte voix
proclamez le pouvoir de sa puissante main.

Que la trompe martiale chante le noble nom
du Seigneur : concélébrez le Seigneur avec
la lyre pierienne. Qu'à la gloire du Dieu très haut
retentissent les timbales : que très haut les orgues
proclament la louange du Dieu saint.

Que le chantent les psaltériens mélodieux
et les cordes, qu'une danse joyeuse d'un pied agile
le loue. Que les cymbales creuses répandent
de divines louanges, que les cymbales douces
soient emplies de la gloire de Dieu. Que tout
ce qui en ce monde se nourrit de l'air du ciel
chante alléluia à Dieu et en tout temps.

Civitas sancti tui

Tes saintes cités son devenues désert : Sion est
devenue désert ; Jérusalem n'est que désolation.

7 Byrd: Turn our captivity, O Lord

Turn our captivity, O Lord, as a brook in the south.
They that sow in tears, shall reap in joyfulness.
Going they went and wept, casting their seeds.
But coming, they shall come with jollity, carrying
their sheaves with them.

Psalm 126:4-6

8 Byrd: Nunc dimittis

Nunc dimittis servum tuum Domine, secundum
verbum tuum in pace. Quia viderunt oculi mei
salutare tuum, quod parasti ante faciem omnium
populorum, lumen ad revelationem gentium,
et gloriam plebis tuae Israel.

Luke 2:29-32

9 Byrd: Vigilate

Vigilate, nescitis enim quando Dominus domus
veniat, sero, an media nocte, an gallicantu, an mane.
Vigilate ergo, ne, cum venerit repente, inveniat vos
dormientes. Quod autem dico vobis, omnibus dico:
Vigilate.

Mark 13:35-37

10 Morley: Nolo mortem peccatoris

*Nolo mortem peccatoris;
haec sunt verba Salvatoris.*

Father I am thine only Son,
sent down from heav'n mankind to save.
Father, all things fulfilled and done
according to thy will, I have.
Father, my will now all is this:
Nolo mortem peccatoris.

Father, behold my painful smart,
taken for man on ev'ry side;
ev'n from my birth to death most tart,
no kind of pain I have denied,
but suffered all, and all for this:
Nolo mortem peccatoris.

John Redford

Nunc dimittis

Lord, now lettest thou thy servant depart in peace,
according to thy word: for mine eyes have seen thy
salvation, which thou hast prepared before the face
of all people, to be a light to lighten the Gentiles
and to be the glory of thy people Israel.

Vigilate

Watch ye therefore: for ye know not when the
master of the house cometh, at even, or at midnight,
or at the cock-crowing, or in the morning.
Watch therefore, lest coming suddenly he find you
sleeping. And what I say unto you I say unto all,
Watch.

Nolo mortem peccatoris

I do not wish the death of a sinner:
these are the words of the Saviour.

Turn our captivity, O Lord

Herr, bringe wieder unsere Gefangenen, wie du die
Bäche wiederbringst im Mittagslande. Die mit Tränen
säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und
weinen und tragen edlen Samen und kommen mit
Freuden und bringen ihre Gaben.

Nunc dimittis

Herr, nun lässt du deinen Diener in Frieden gehen,
wie du gesagt hast. Denn meine Augen haben
deinen Heiland gesehen, welchen du bereitet hast
vor allen Völkern, ein Licht zu erleuchten die Heiden,
und zum Preis deines Volkes Israel.

Vigilate

So wachet, denn ihr wisst nicht, wann der Herr des
Hauses kommt, ob er am Abend oder zu Mitternacht
oder um den Hahnenschrei oder des Morgens kommt,
auf dass er nicht unerwartet komme und finde euch
schlafend. Was ich aber euch sage, das sage ich allen:
Wachet!

Nolo mortem peccatoris

Ich will den Tod des Sünders nicht;
das sind die Worte des Erlösers.

Vater, ich bin dein einziger Sohn,
vom Himmel gesandt, die Menschheit zu retten.
Vater, alles erfüllt und getan
nach deinem Willen habe ich.
Vater, ich habe nur diesen Wunsch:
Ich will den Tod des Sünders nicht.

Vater, sieh meinen großen Schmerz,
den ich für die Menschen erlitt;
von Geburt an bis zum bittersten Tod
habe ich mich keinem Schmerz verweigert,
sondern alles erlitten, und nur dafür:
Ich will den Tod des Sünders nicht.

Turn our captivity, O Lord

Transforme notre captivité, ô Seigneur, tel un
ruisseau dans le midi. Ceux qui sèment dans les
larmes moissonneront dans l'exultation. Ils s'en
vont en pleurant, portant leurs semences. Mais
s'en retournant, c'est avec entrain qu'ils viendront,
portant leurs gerbes avec eux.

Nunc dimittis

Maintenant Seigneur, laisse ton serviteur, selon
ta parole, aller en paix. Car mes yeux ont vu ton salut
que tu as préparé à la face de tout peuple, lumière
qui est révélation pour les gentils, et gloire pour ton
peuple Israël.

Vigilate

Veillez, car vous ne savez quand le Maître va venir,
le soir, à la minuit, au chant du coq, au matin.
Veillez donc, de peur que venant à l'improviste,
il ne vous trouve endormis. Mais ce que je vous dis,
à tous je le dis : veillez.

Nolo mortem peccatoris

Je ne veux la mort d'aucun pécheur ;
telles sont les paroles du Sauveur.

Père, je suis ton Fils unique,
envoyé du ciel pour sauver l'humanité.
Père, j'ai accompli et fait
toutes choses selon ta volonté.
Père, or je n'ai qu'un seul désir :
je ne veux la mort d'aucun pécheur.

Père, vois mon douloureux tourment,
enduré pour l'homme de toute part ;
et de ma naissance jusqu'à la mort acerbe,
je n'ai refusé aucune sorte de souffrance,
mais tout enduré, et tout pour ceci :
je ne veux la mort d'aucun pécheur.

11 White: Lamentations for six voices

Incipit lamentatio Hieremiae profetae.

Heth

Peccatum peccavit Hierusalem, propterea instabilis facta est. Omnes qui glorificabant eam spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus: ipsa autem gemens et conversa est retrorsum.

Teth

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

Joth

Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia ejus: quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum de quibus praeceperas ne intrarent in ecclesiam tuam.

Caph

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

Lamech

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

Mem

De excelso misit ignem in ossibus meis: et erudivit me. Expandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum. Posuit me desolationem: tota die maerore confectam.

Hierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Lamentations 1:8-13

12 Byrd: Justorum animae

Justorum animae in manu Dei sunt, et non tanget illos tormentum mortis: visi sunt oculis insipientium mori: illi autem sunt in pace.

Wisdom 3:1-3

Lamentations

The lamentation of the prophet Jeremiah.

Heth

Jerusalem hath grievously sinned; therefore is she removed: all that honoured her despise her, because they have seen her nakedness: yea, she sigheth, and turneth backward.

Teth

Her filthiness is in her skirts; she remembereth not her last end; therefore she came down wonderfully: she had no comforter. O Lord, behold my affliction: for the enemy hath magnified himself.

Joth

The adversary hath spread out his hand upon all her pleasant things: for she hath seen that the heathen entered into her sanctuary, whom thou didst command that they should not enter into thy congregation.

Caph

All her people sigh, they seek bread; they have given their pleasant things for meat to relieve the soul: see, O Lord, and consider; for I am become vile.

Lamed

Is it nothing to you, all ye that pass by? behold, and see if there be any sorrow like unto my sorrow, which is done unto me, wherewith the Lord hath afflicted me in the day of his fierce anger.

Mem

From above hath he sent fire into my bones, and it prevailed against them: he hath spread a net for my feet, he hath turned me back: he hath made me desolate and faint all the day.

Jerusalem, return to the Lord thy God.

Justorum animae

The souls of the righteous are in the hand of God and the torment of death shall not touch them; in the sight of the foolish they seem to die, but they are at peace.

Lamentations

Hier beginnt die Klage des Propheten Jeremia.

Heth

Jerusalem hat gesündigt; darum muss sie sein wie ein unreines Weib. Alle die sie ehrten, verschmähren sie jetzt, weil sie ihre Blöße sehen; sie aber seufzt und hat sich abgewandt.

Teth

Ihr Unflat klebt an ihrem Saum; sie hätte nicht gemeint, dass es ihr zuletzt so gehen würde. Sie ist ja zu heftig heruntergestoßen und hat dazu niemanden, der sie tröstet. Ach Herr, sieh an mein Elend; denn der Feind triumphiert!

Jod

Der Feind hat seine Hand an alle ihre Kleinode gelegt; sie musste gar zusehen, dass die Heiden in ihr Heiligtum gingen, während du geboten hast, sie sollen nicht in deine Gemeinde kommen.

Caph

Alles Volk seufzt und geht nach Brot; sie geben ihre Kleinode um Speise, um ihr Leben zu erhalten. Ach Herr sieh doch und schaue, wie verachtet ich bin!

Lamed

Euch allen, die ihr vorübergeht, sage ich: Schaut doch und seht, ob irgendein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich getroffen hat; denn der Herr hat Jammer über mich gebracht am Tage seines grimmigen Zorns.

Mem

Er hat ein Feuer aus der Höhe in meine Gebeine gesandt und lässt es wüten. Er hat meinen Füßen ein Netz gestellt und mich rückwärts fallen lassen; er hat mich zur Wüste gemacht, dass ich täglich trauern muss.

Jerusalem, wende dich deinem Gott zu.

Justorum animae

Die Seelen der Gerechten sind in Gottes Hand, und die Qual des Todes berührt sie nicht: In den Augen der Törichten scheinen sie zu sterben, doch sie sind im Frieden.

Lamentations

Ici commence la lamentation du prophète Jérémie.

Hèt

Jérusalem a péché gravement, aussi est-elle devenue chancelante. Tous ceux qui la glorifiaient la méprisent : car ils ont vu sa nudité : elle-même gémit et se détourne.

Tèt

Son impureté a souillé ses pieds : elle n'a point songé à sa fin. Elle a été rabaissée sévèrement : elle n'a pas eu de consolateur. Vois, Seigneur, mon affliction : maintenant que l'ennemi s'est dressé.

Yod

L'ennemi a tendu sa main sur tout ce qu'elle a de convoitable : car elle a vu les païens pénétrer son sanctuaire auxquels tu avais commandé de ne pas entrer dans ton église.

Kaph

Son peuple tout entier gémit et cherche du pain : ils ont donné leurs biens précieux pour de la nourriture afin de raviver leur être. Vois, Seigneur, et considère : combien j'ai été avilie.

Lamed

Ô vous tous qui passez par le chemin, prêtez attention et voyez s'il est douleur comparable à ma douleur : car le Seigneur a fait de moi vengeance selon sa parole et au jour où sa colère s'est déchainée.

Mem

D'en haut il a envoyé le feu dans mes os : et il m'a instruite. Il a étendu un filet à mes pieds et m'a renversée en arrière. Il m'a ensevelie dans la désolation : tout le jour par la douleur dévorée.

Jérusalem, tourne-toi vers ton Seigneur Dieu.

Justorum animae

Les âmes des justes sont dans les mains de Dieu, et le tourment de la mort ne les atteint pas. Aux yeux des sots ils sont morts, mais au contraire ils sont en paix.

13 Tomkins: Almighty God, the fountain of all wisdom

Almighty God, the fountain of all wisdom, which knowest our necessities before we ask, and our ignorance in asking: we beseech thee to have compassion on our infirmities, and those things, which for our unworthiness we dare not, and for our blindness we cannot ask, vouchsafe to give us for the worthiness of thy Son Jesus Christ our Lord. Amen.

Book of Common Prayer, 1549

Almighty God, the fountain of all wisdom

Allmächtiger Gott, Quell aller Weisheit, der du unsere Bedürfnisse kennst, bevor wir bitten, und unsere Unwissenheit bei unseren Gebeten: Wir bitten dich, erbarme dich unserer Schwachheit; und gewähre uns die Dinge, um die wir ob unserer Unwürdigkeit nicht zu bitten wagen und ob unserer Blindheit nicht bitten können, um deines Sohnes Jesus Christus willen, unseres Herrn. Amen.

Almighty God, the fountain of all wisdom

Tout-puissant Dieu, fontaine de tout savoir, toi qui connais nos besoins avant que nous ne demandions, et notre ignorance en demandant : nous te supplions d'avoir de la compassion pour nos infirmités ; et ces choses que par notre indignité nous n'osons, et par notre aveuglement ne pouvons demander, daigne nous les accorder, par le mérite de ton Fils Jésus Christ notre Seigneur. Amen.

Monteverdi Choir

Sopranos

Charlotte Ashley
Esther Brazil
Alison Hill
Katy Hill
Emilia Hughes
Gwendolen Martin
Laura Oldfield
Katie Thomas
Emma Walshe

Altos

Heather Cairncross
Jeremy Kenyon
Rory McCleery
Katie Schofield
Gordon Waterson
Richard Wyn Roberts

Tenors

Peter Davoren
Graham Neal
Nick Pritchard
Nicholas Robertson
Oliver-John Ruthven
Gareth Treseder

Basses

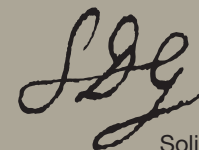
Tom Appleton
Christopher Borrett
George Dye
Rupert Reid
Edmund Saddington
Lawrence Wallington

Editions: John Steele, 1992, 1994 The Musica Britannica Trust and Stainer & Bell Ltd (1); Edward Tambling, 2012 (2); Rory McCleery, 2012 (3, 8); Anthony Greening, Oxford University Press, 1969 (4); Jason Smart, Oxford University Press, 1992 (5); Lionel Pike, Novello (6); John Morehen, Stainer & Bell Ltd, 1987 (7); John Morehen, Oxford University Press, 1974 and 1991 (9); John Morehen, Oxford University Press, 1967 (10); David Mateer, © 1986 by The British Academy, Stainer & Bell Ltd (11); Anthony G Petti, Chester Music (12); Barry Still, Schott & Co. (13)

Recorded at St Giles' Cripplegate, London,
11-15 June 2013, by Floating Earth Ltd
Producer: Isabella de Sabata
Recording engineer: Mike Hatch
Editor: Stephen Frost
Executive producers:
Isabella de Sabata, Cécile Pauty

Photos pp 1 & 23: © Michael Rimmer, 2014
www.angelroofs.com
The Angel Roofs of East Anglia by Michael Rimmer
will be published by Lutterworth Press
Design: Untitled
German translations: Gudrun Meier
French translations: Michel Roubinet

© 2014 The copyright in this sound recording
is owned by Monteverdi Productions Ltd
© 2014 Monteverdi Productions Ltd
Level 9
25 Cabot Square
Canary Wharf
London E14 4QA



Soli Deo Gloria