



THE CHOIR OF
KING'S COLLEGE
CAMBRIDGE



FAURÉ
REQUIEM
CANTIQUE DE JEAN RACINE
MESSE BASSE

STEPHEN CLEOBURY
CONDUCTOR

GERALD FINLEY
TOM PICKARD

**ORCHESTRA OF THE AGE
OF ENLIGHTENMENT**

FAURÉ

REQUIEM

CANTIQUE DE JEAN RACINE

MESSE BASSE

Gerald Finley *baritone*
Tom Pickard *treble*

Douglas Tang & Tom Etheridge *organ*
Choir of King's College, Cambridge

Orchestra of the Age of Enlightenment
Stephen Cleobury *conductor*

REQUIEM – GABRIEL FAURÉ (ED. MARC RIGAUDIÈRE)

Gerald Finley *baritone*, Tom Pickard *treble*, Ken Aiso *violin*, Orchestra for the Age of Enlightenment, Choir of King's College, Cambridge, Douglas Tang *organ*, Stephen Cleobury *conductor*

1	I. Introit	01:34
2	Kyrie	03:54
3	II. Offertoire (Gerald Finley <i>baritone</i>)	02:50
4	III. Sanctus (Ken Aiso <i>violin</i>)	03:10
5	IV. Pie Jesu (Tom Pickard <i>treble</i>)	03:03
6	V. Agnus Dei	05:20
7	VI. Libera me (Gerald Finley <i>baritone</i>)	04:48
8	VII. In paradisum	03:20

REQUIEM – GABRIEL FAURÉ (ED. JOHN RUTTER)

Gerald Finley *baritone*, Orchestra for the Age of Enlightenment, Choir of King's College, Cambridge, Douglas Tang *organ*, Stephen Cleobury *conductor*

9	Offertoire	08:05
---	------------	-------

10 CANTIQUE DE JEAN RACINE – GABRIEL FAURÉ

Choir of King's College, Cambridge, Douglas Tang *organ*, Stephen Cleobury *conductor*

05:44

REQUIEM – GABRIEL FAURÉ (ED. JOHN RUTTER)

Gerald Finley *baritone*, Orchestra for the Age of Enlightenment, Choir of King's College, Cambridge, Douglas Tang *organ*, Stephen Cleobury *conductor*

11	I. Kyrie (Joshua Curtis <i>treble</i>)	02:10
12	II. Sanctus	02:10
13	III. Benedictus (Adam Banwell <i>treble</i>)	02:28
14	IV. Agnus Dei	02:57

Total Time	51:33
-------------------	--------------

Recorded at 96kHz 24-bit PCM in the Chapel of King's College, Cambridge, by kind permission of the Provost and Fellows, 9-14 January 2014.

Producer & Editor Simon Kiln * Recording Engineer Arne Akselberg * Mixing Engineer Arne Akselberg

Technical Engineer Richard Hale * CD & SACD Mastering Engineer Simon Gibson

Cover Design Andy Doe

Booklet Design & Layout David Millinger

Booklet Editor Emma Disley (Chaplain of King's, 1996-2001)

English Translation Dr Bill Burgwinkle (Fellow of King's, French) * German Translation Dr Godela Weiss-Sussex (Fellow of King's, German), with assistance from Lolita White (undergraduate student)

English Translation of Latin Requiem text Professor Robin Osborne (Fellow of King's, Ancient History) * English Translation of 'Cantique de Jean Racine' text Dr Bill Burgwinkle (Fellow of King's, French)

TRACK LIST



A NOTE ON THIS RECORDING

In January 2014, the Choir of King's College, Cambridge were joined by the Orchestra of the Age of Enlightenment and former choral scholar Gerald Finley to make the first recording of Marc Rigaudière's new reconstruction of the first complete liturgical performance of Fauré's *Requiem*. This version employs a small orchestra of violas, cellos and basses, augmented by solo violin in one movement and brass in several more.

Under the direction of Stephen Cleobury, the Choir of King's College, Cambridge has faithfully recreated the 1889 premiere, and, in selecting registrations on the King's organ, care was taken to employ only those stops which would have been available to the organist of the Cathédrale de Ste. Madeleine in Paris. The instruments and techniques used by the orchestra are typical of those used in a French orchestra of the late 19th century.

The 'Pie Jesu' is sung by treble Tom Pickard, in his final year as a chorister at King's College School. The baritone solos are sung by Gerald Finley, a College alumnus and former Choral Scholar.

In the original version of the *Requiem*, the baritone solo of the 'Hostias' was heard alone, without the enveloping

'O Domine' text that is typically heard forming the 'Offertoire'. The expanded version, as edited by John Rutter, is also included on this album for comparison. The *Cantique de Jean Racine* is heard here in its original version for choir and organ. These works are complemented by the *Messe basse* for high voices, sung by the sixteen choristers of the choir.



FAURÉ *REQUIEM*

Fauré's *Requiem* is a work whose popularity has never waned since its first public performances and it has often been noted that its appearance broke with a tradition espoused by the many Requiems that preceded it. In contrast to what are commonly seen as more overt and theatrical pieces, not content simply to suggest the eternal serenity of the afterlife but intent as well on depicting the tumultuous anger of the Last Judgment, Fauré's work sets out to conjure a peaceful and consolatory sense of rest. In the composer's own words, 'it is of a sweet nature, like that of the composer himself'.¹

HISTORY OF THE WORK

The history of the work can be divided into three periods. In the initial period (1887–1888), the *Requiem* was made up of only five movements ('Introit and Kyrie', 'Sanctus', 'Pie Jesus', 'Agnus Dei', and 'In paradisum'). It was scored for a small ensemble, without wind instruments: a mixed choir (with a soloist in the 'In paradisum'), 2 violas, 2 cellos, a bass, an organ, a harp (only in the 'Sanctus' and in the 'In Paradisum'), and timpani (only in the 'Introit and Kyrie').

In its next phase of development (1888–1894), the work takes the shape that is familiar to audiences today. Fauré added the 'Offertorium', which begins with the only baritone solo ('Hostias'), and which he finished in February 1889. The choral section, 'O Domine', which would eventually

precede and follow the solo, was added at a later date, though it is now impossible to pinpoint that with any certainty. He also added the 'Libera me', whose origin is probably to be found in a piece composed earlier, in 1877 or thereabouts², and for which a complete score was already available in 1889. In parallel with these additions, Fauré also modified the original orchestration a bit, adding to different movements two bassoons, two or four horns, two trumpets, and three trombones. This new version would be played until its replacement by what we now call the 'definitive version' from 1900.

This later period is one marked by the 'concert version' of the piece, the one best known by the public. Following repeated requests by his editor, Hamelle, Fauré finally agreed in August 1898 to provide a version that would suit a standard orchestra³ and would include, in addition to the supplemental instruments added in the previous years, two flutes and two clarinets ('Pie Jesu'). He also added violins to the 'Agnus Dei' and the 'Libera me'. The first performance of this definitive version was given in Lille on the 6 April 1900, followed by another at the Trocadéro in Paris on the 12th of July of the same year as part of the Universal Exhibition.

THE FIRST PERFORMANCES

The performance history of the *Requiem* is interesting, for it testifies to the immediate success the work encountered, and preserves, as well, a record of the changes that Fauré introduced as it was being performed. The first performance took place in the Church of the Madeleine in Paris on 16 January 1884.⁴ It certainly left a strong impression on the listeners, if one is to judge by the brief account written by the critic Camille Benoît, under the pseudonym of Balthazar Claes, for the weekly publication, *Le Guide musical*: "I have just returned from my first hearing of the *Requiem Mass* of Gabriel Fauré at the Madeleine, and just in time to share my impressions with this week's readers of the *Guide*. The impression that this magisterial work by a young composer made on the elite group of musicians and artists who attended the performance was profound. I will not go into further detail but suffice it to say that a work of this importance and worth, the most striking proof of the great talent of its author, merits a full discussion that I will go into at a later date and at the appropriate time. Today I write only to mark the date and to register the effect that it has made".⁵

Other performances took place in 1888, about which there is little information. The second performance took place two weeks after the first and was done 'on a more restricted basis and budget'.⁶ Another that took place on 4 May of that year was probably the one that Camille Benoît ('Balthazar Claes') was referring to in his piece published in the *Guide musical* (nos. 24 and 25, from the 14 and 21 June 1888, p. 167): "I will leave aside for the moment, without really understanding its position at this end of the season's programme, a work of rare and finished beauty that was performed a couple of weeks ago at the Madeleine; the *Requiem* by M. Gabriel Fauré. Instead, I will dedicate to this work a study of its own once I am able to give it the time that it deserves".⁷ The critic did, in fact, write a more detailed study of the work in August 1888 (nos. 32 and 33 from the 9th and 16th of August), which shows that it was, at this date, still composed only of the original five movements, but also that Fauré had already added a brief section for the horns and trumpets during the 'Sanctus' ('Osanna').

The following year, on 13 February, the work was again performed at the Madeleine, as part of the annual Mass organised by the French Red Cross "for the soldiers and sailors who died in the service of France". This ceremony took place in a "very crowded" church, in the presence of numerous military and political figures, including the Marechal Mac-Mahon. The importance of the event is attested to by the appearance of articles covering the performance in all of the major daily newspapers. Even if these accounts are too imprecise for us to be able to determine the actual contents of the work at that time, we know that it was "sung by the choir, which had been joined by a portion of the orchestra and the chorus of the Opéra, all under the direction of M. Gabriel Fauré" (*Le Figaro*, 14 February 1889), and that the organ was played by Théodore Dubois (*Le Matin*, 8 February 1889); the 'Pie Jesu' was sung by "a young child, M. Paul Verdeau, a soprano soloist" (*Le Figaro*, 14 February 1889); and the solos were sung by "M. Auguez, from the Opéra" (*Le Siècle*, 14 February 1889). This last detail is important because the participation of this baritone, Numa Auguez (1847–1903), who is said to have sung the solos, would indicate that the 'Offertorium' and 'Libera me' were already incorporated into the *Requiem* by that time.

It is the work as it was performed on this date that is presented on this recording – and for the first time ever.⁸ The main differences between it and the later edition are indicated further on.

¹ Gabriel Fauré, *Correspondance*, ed. Jean-Michel Nectoux. Paris: Flammarion, 1980, p. 241: a letter from Fauré to Eugène Ysaÿe, dated 4 August, 1900.

² Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*. Paris: Fayard, 2nd edition, 2008.

³ Fauré, *Correspondance*, op. cit., p. 232 (letter to Julien Hamelle, 2 August, 1898).

⁴ Fauré, *ibid.*, p. 138 (letter from Fauré to Paul Poujaud, dated 15 January, 1888).

⁵ *Le Guide musical*, no. 3, 19 January 1888, p. 21.

⁶ Fauré, *Correspondance*, op. cit., p. 140: letter to Eugène d'Eichtal, dated probably to 31 January 1888.

⁷ Fauré, *ibid.*, p. 141: from the letters to Robert de Montesquiou on 3 May 1888 and to Paul Poujaud on the same date.

⁸ The 1889 version was published by Carus-Verlag (Stuttgart) in 2011 (CV 27.3110).

FEATURES OF THE LITURGICAL TEXT

In addition to the new spirit with which Fauré renewed the *Requiem* genre, another of the novelties worth mentioning is his way of approaching the liturgical text. The suppression of the 'Dies irae' section has already been discussed at length in musicology: Fauré is thought to have rejected one aspect of the liturgy of the dead in particular as it didn't correspond to his way of thinking; the tumult of the Last Judgement.⁹

In the 'Offertorium' Fauré chose to put to music the central verse, 'Hostias'. We can suppose that the absence of the 'O Domine' in the first version can be explained in part by the meaning of the text, which probably again did not really suit him. When he finally did put it to music, he made significant cuts:

*Domine, Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas
omnium fidelium defunctorum de poenis inferni,
et de profundo lacu. Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum;
sed signifer sanctus Michael repraesentet eas
in lucem sanctam;
Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

Lord, Jesus-Christ, King of glory, deliver the souls of all the faithful and departed from the pains of hell and bottomless pit: deliver them from the jaws of the lion so that the horrible pit cannot swallow them and they will not fall into the shadows. But let Saint Michael, the standard bearer, bring them into the holy light, *as you promised so long ago to Abraham and his posterity.

*V/. Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam
facimus. Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.
Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

We offer you, Lord, the sacrifice and the prayers of our praise: receive them on behalf of those souls we commemorate today. Lord, let them pass from death to life.

The effect of the first cut was to extend the deliverance of souls to all of the dead and not only to the faithful. The second cut removes the mention of Saint Michael, perhaps because of his position as chief warrior of the celestial armies and his role as supreme judge.

We should note as well the insertion of the last verse of the sequence ('Pie Jesu') after the 'Sanctus', either to serve as music for the elevation (of the host) before the 'Benedictus', or as a replacement for this latter section, as in the French tradition. Like Gounod in his posthumous *Requiem*, Fauré chose as his solution a simple replacement. The 'Libera me' is a response which is taken from the absolution for the dead, a ritual which follows the Mass for the dead. Even given that we do find this same substitution in Verdi's *Requiem*, its presence is actually quite rare in this genre. What it does is give Fauré the chance to insert a brief evocation of the ethos of the 'Dies irae', a phrase which makes an appearance in one of its verses. Just as rare is his setting to music of the 'In paradisum'. This piece consists of a melody written to accompany the carrying of the body from the body of the Church to the place of burial. This is a choice that reinforces the dominant colour that Fauré wished to give to his *Requiem*, a piece which ends with light: the major key corresponding to the initial D minor, a high pitch, and a great sense of calm.

PRINCIPAL DIFFERENCES BETWEEN THE 1889 VERSION AND THE VERSION OF 1900

The 'Offertorium', as it is interpreted on this recording, will surprise the music lover used to hearing the complete version, also included on the recording. As was indicated above, in 1889 the piece did not yet include the chorus, 'O Domine', and it appeared instead as a piece for solo baritone and orchestra ('Hostias'). Once the initial surprise has passed, however, one can appreciate the coherence of the 1889 version, in which two solo pieces of approximately the same length, the 'Offertorium' and the 'Pie Jesu', alternate with choral pieces ('Introit and Kyrie' and 'Sanctus'). Furthermore, the thematic connection between the 'Te decet' from the 'Introit and Kyrie', the 'fac eas Domine' from the 'Offertorium' and, finally, the violin solo from the 'Sanctus', reinforces the unusual character of the 'O Domine', the text of which, as we have seen, bothered Fauré.

The first version was written for a small orchestral ensemble. The absence of violins recalls Cherubini in certain movements of his two *Requiem*s. The organ is used throughout and it often supports the strings.

The brass sometimes plays a part in the solos. One beautiful passage with a solo, which disappears in the 1900 version, is the unison entrance of horns and trumpets during the 'Introit and Kyrie' (bars 28–29). Similarly, the passage which precedes the start of the 'fac eas Domine' in the 'Offertorium', a part that was given to the organ in the 1900 version, was accompanied by the first horn in the original version. At the end of the 'Libera me', the kettledrums are used

heavily right to the end of the original version while they disappear after bar 124 in the 1900 version. In the final resolution, the brass joins the strings to reinforce the force of the final burst.

One can safely say that the original version uses fewer dynamic marking and that a rather large number of dynamic indications were made at a later date. One interesting example can be found in the 'Sanctus': the progressive dynamics of the later version, e.g., a crescendo that extends from bar 37 and the 'poco a poco cresc.' indication that occurs in bar 39, are absent from the original version, where the '*f*' (*forte*) indication for the sopranos at the start of bar 42, and the '*ff*' (*fortissimo*) for the orchestra that follows it, both arrive quite suddenly.

CANTIQUE DE JEAN RACINE (CANTIQUE OF JEAN RACINE)

The *Cantique of Jean Racine* is one of the works composed in Fauré's youth. It is widely accepted that the young Gabriel won the first prize in composition at the Ecole Niedermeyer in 1865 with this piece, after having tried in each year since 1861 and having won the second prize in 1864. The piece is dedicated to César Franck, who conducted it for a concert of the Société Nationale de musique on 15 May 1875. It was published in its original version for choir and organ in 1876. An instrumental version was done in 1866 and an orchestral version in 1905.

The text does not actually come from Racine's *Cantiques spirituels*, as one might assume from the title, but from the *Hymnes traduites du bréviaire romain* (*Hymns translated from the Roman breviary*). It comprises a paraphrase of the hymn, *Consors paterni luminis*, attributed to Saint Ambrose and sung at Tuesday matins. It appeared for the first time in Nicolas Le Tourneux's 1688 translation of the *Bréviaire romain*.

The text is made up of three stanzas, all of which are set to music following a clear musical conception. The first two are separated by a solo organ interlude. The beginning of the second stanza, with the full choir, contrasts with the first stanza, with its successive choral entries. The double series of repetitions on the phrase 'qui l'a conduit' (he who led him), with its rising dynamic (four entrances at *mf*, then four more at *f*), leading to the dramatic climax of the piece, marks the end of the stanza. The third returns to the initial material, with successive entrances, the principal key being D flat major with a slide to the dominant of the relative key (B flat minor) and leading to the resolution in D flat major. The last verse, 'Et de tes dons qu'il retourne comblé' is repeated several times, gradually diminishing with each repetition, supported by alternating phrases with the solo organ.

⁹ The suppression of the 'Dies irae', a usual feature of the Parisian rite of the dead, is not, however, unique to Fauré. Cf. Tibor Kneif, 'Requiem', *MGG2*, Sachteil, vol. 8, col. 166.

MESSE BASSE (LOW MASS)

“The ‘*Messe Basse*’ is worth more than just a simple mention amongst other biographical details – it seems to have been intended for the use of religious women, for it is too peaceful to be intermixed with the agitations of the modern world – one might like to hear it in one of those beautiful cloisters in which silence reigns, where life is already a form of death, and where death is but the beginning of life” (Special issue of *La Revue musicale*, 1922, p. 109). If this comment by Nadia Boulanger seems excessively romantic to modern listeners, it does indicate that the *Messe basse*, like the *Requiem*, is telling of Fauré’s penchant for a religious message that is based on peace and serenity.

This Mass, published in 1907 by Heugel, is not a late work by Fauré, but an older work, composed during a holiday in 1881 at Villerville, in Normandy, with the collaboration of André Messager, that was taken up again at a later date and intended for a small women’s chorus, accompanied by a harmonium. This was a pleasant experience for Fauré and one that provided him with a welcome distraction from his activities at the Madeleine. Fauré composed the ‘Gloria’, the ‘Sanctus’, and the ‘Agnus Dei’; Messager did the ‘Kyrie’ and the ‘O salutaris’. The work was performed for the benefit of the fishermen of Villerville. It was done again the following year with light orchestration made by Messager (except for the ‘Agnus Dei’, which was arranged by Fauré). It was only much later, in 1906, that Fauré reworked his Mass and published it as the *Messe basse*. He replaced Messager’s ‘Kyrie’ with another of his own compositions, and used only the ‘Qui tollis’ from the ‘Gloria’, reworking it into the ‘Benedictus’. He also revised the ‘Sanctus’ and the ‘Agnus Dei’.

The *Messe basse* requires few performers, the vocal work often depending on the alternation between a solo voice and a choral voice. Passages calling for three voices are also relatively rare: they occur either through the division of the choir into two parts, which sing against the soloist, or through the division of the chorus into three parts, as at the conclusion of the ‘Agnus’. The organ part, most often in four parts, except in some cases of octave doubling, or the addition of a fifth voice, more or less doubles the vocal lines.

It is worth mentioning some of the discreet connections that link the *Messe basse* with other of Fauré’s works. The rhythm, with the quavers grouped in twos, and the backward and forward melody of the ‘Agnus Dei’, recalls the accompaniment to the ‘Offertorium’ from the *Requiem*. The rhythmic formula of bars 29–30 of the ‘Agnus’ from the *Messe basse* is, as well, a reminder of bars 6–7 from the *Requiem*’s ‘Agnus’, which is all the more striking when one realises that that phrase has also been transposed into A minor (*la mineur*) in bars 16–17. Finally, the melody

from bars 31–33 of the ‘Kyrie’ is also found, albeit with a different rhythm, in the melody *En prière* of 1889. Thus one can see that the *Messe* re-presents fragments of works from the late 1880s, at a time when Fauré was no longer thinking of publishing it independently. These remarks tend to strengthen the hypothesis that the ‘Kyrie’ from the *Messe basse* was a reworking of an older piece rather than a new work dating from 1906.

Programme notes © Marc Rigaudière.

Translated by Dr Bill Burgwinkle (Fellow of King’s).



REQUIEM

Le *Requiem* de Gabriel Fauré est une œuvre dont le succès n'a jamais faibli depuis ses premières exécutions publiques. On a souvent remarqué la rupture qu'il introduit dans l'histoire du genre : au Requiem très extériorisé, voire théâtral qui, non content de suggérer le repos éternellement serein que l'au-delà peut offrir, veut aussi peindre la colère tumultueuse du Jugement dernier, l'œuvre de Fauré s'attache essentiellement à procurer un recueillement paisible et consolateur. De l'aveu du compositeur, « elle est d'un caractère doux comme [lui]-même¹ ».

HISTOIRE DE L'ŒUVRE

L'histoire de l'œuvre peut être résumée en trois périodes. Dans une période initiale (1887–1888), le *Requiem* ne comporte que cinq mouvements (« Introït et Kyrie », « Sanctus », « Pie Jesu », « Agnus dei » et « In paradisum »). Il se caractérise par un effectif réduit, sans instruments à vent : chœur mixte (avec voix soliste dans l'« In paradisum »), 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse, orgue, harpe (seulement dans le « Sanctus », l'« Agnus Dei » et l'« In Paradisum »), violons (seulement dans le « Sanctus » et l'« In Paradisum »), timbales (seulement dans l'« Introït et Kyrie »).

Dans une période intermédiaire (1888–1894), l'œuvre prend la forme en sept morceaux que nous lui connaissons. Fauré ajoute l'« Offertoire », qui prend d'abord la forme du seul

solo de baryton (« Hostias »), achevé en février 1889. Le chœur « O Domine », destiné à encadrer le solo de baryton, sera ajouté ultérieurement, à une date qu'il est impossible d'établir avec certitude. Le compositeur ajoute aussi le « Libera me », dont l'origine probable est une pièce composée dès 1877², et dont une version complète existe dès 1889. Parallèlement à ces ajouts de nouveaux morceaux, Fauré modifie l'orchestration initiale par addition, selon les morceaux, de deux bassons, deux ou quatre cors, deux trompettes et trois trombones. La version résultant de ces ajouts progressifs sera jouée jusqu'à son remplacement par la « version définitive » en 1900. La période tardive (1900) est celle de la « version de concert », la plus connue du public. Suite à des demandes répétées de son éditeur Hamelle, Fauré accepte, en août 1898, de fournir une version destinée à une formation orchestrale plus habituelle³, comprenant, en plus des instruments progressivement ajoutés à l'effectif initial, deux flûtes et deux clarinettes (*Pie Jesu*). De plus, il introduit les violons dans l'*Agnus Dei* et dans le *Libera me*. La première exécution de cette version définitive a lieu à Lille le 6 avril 1900, la deuxième à Paris, au Trocadéro, le 12 juillet de la même année, dans le cadre de l'Exposition universelle.

LES PREMIÈRES EXÉCUTIONS

L'histoire des premières exécutions du *Requiem* est intéressante, car elle montre le succès que remporta immédiatement cette œuvre en même temps que la façon dont Fauré continua de la modifier au fil des présentations au public. La première exécution eut lieu à l'église de la Madeleine à Paris le 16 janvier 1888⁴. Elle fit manifestement un grand effet sur le public, si l'on en juge par le bref compte rendu que rédigea le critique Camille Benoît, sous le pseudonyme de Balthazar Claes, pour l'hebdomadaire *Le Guide musical* : « Je reviens, juste à temps pour en faire part au *Guide* de cette semaine, de la première audition, à la Madeleine, de la *Messe de Requiem* de Gabriel Fauré. L'impression de cette œuvre capitale du jeune maître a été profonde sur l'élite de musiciens et d'artistes qui assistaient à cette audition. Je n'entreprends pas d'entrer dans aucun détail : une œuvre de cette valeur, de cette importance, et qui, pour moi, est la plus belle manifestation, jusqu'à présent du moins, du très grand talent de son auteur, demande un examen approfondi que je me réserve de faire à un moment donné, et à l'heure convenable. Je me borne, aujourd'hui, à marquer une date et à enregistrer l'effet⁵. »

D'autres exécutions eurent lieu en 1888, pour lesquelles les informations sont lacunaires. La deuxième exécution eut lieu deux semaines après la première, avec des « moyens d'exécution beaucoup plus restreints »⁶. Une nouvelle exécution eut encore lieu le 4 mai de la même année⁷. C'est très probablement cette audition que Camille Benoît (« Balthazar Claes ») évoque dans le *Guide musical* (nos 24–25 du 14 et 21 juin 1888, p. 167) : « Je laisse de côté, pour cette fois, sans la comprendre dans cette liquidation de fin de saison, l'audition qui eut lieu, à la Madeleine, il y a quelques semaines, d'une œuvre d'une beauté rare et achevée, la *Messe de Requiem* de M. Gabriel Fauré, me réservant d'en faire à loisir une étude spéciale ». Le critique écrira en effet en août 1888 (nos 32–33 du 9 et 16 août) un compte rendu détaillé qui montre que l'œuvre ne comportait encore à cette date que les cinq mouvements d'origine, mais aussi que Fauré avait déjà ajouté une brève intervention des cors et des trompettes dans le *Sanctus* (« Hosannah »).

L'année suivante, l'œuvre fut exécutée le 13 février à la Madeleine, à l'occasion d'une messe annuelle organisée par la Croix-Rouge française « pour les soldats et les marins morts au service de la France ». Cette cérémonie eut lieu dans une église « bondée », en présence de nombreuses personnalités politiques et militaires, dont le Maréchal de Mac-Mahon. L'importance de l'événement est attestée par la présence de comptes rendus dans tous les grands quotidiens. Si ces comptes rendus sont trop imprécis pour déterminer avec exactitude comment se présentait le *Requiem* à cette date, on sait toutefois que l'œuvre fut « chantée par la maîtrise sous la direction de M. Gabriel Fauré auquel avait été jointe une partie de l'orchestre et des chœurs de l'Opéra » (*Le Figaro*, 14 février 1889), mais aussi que la partie d'orgue fut jouée par Théodore Dubois (*Le Matin*, 8 février 1889), que le « Pie Jesu » fut chanté par « un jeune enfant, M. Paul Verdeau, soliste soprano » (*Le Figaro*, 14 février 1889), et que « les solis [furent] chantés par M. Auguez, de l'Opéra » (*Le Siècle*, 14 février 1899). Cette dernière précision est importante, car la présence du baryton Numa Auguez (1847–1903), dont il est écrit qu'il a chanté les soli, signifie que l'« Offertoire » et le « Libera me » faisaient déjà partie du *Requiem* à cette date.

C'est l'œuvre telle qu'elle se présentait à cette époque qui est restituée [pour la première fois] dans le présent enregistrement⁸. Les principales différences qu'elle présente avec la version tardive seront indiquées plus bas.

¹ Gabriel Fauré, *Correspondance* (présentée et annotée par Jean-Michel Nectoux), Paris : Flammarion, 1980, p. 241 : lettre de Fauré à Eugène Ysaÿe datée du 4 août 1900.

² Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris : Fayard, 2e éd. revue, 2008, p. 176.

³ Fauré, *Correspondance*, op. cit., p. 232 (lettre à Julien Hamelle du 2 août 1898).

⁴ Fauré, *ibid.*, p. 138 : lettre de Fauré à Paul Poujaud, datée du 15 janvier 1888.

⁵ *Le Guide musical*, no 3 du 19 janvier 1888, p. 21.

⁶ Fauré, *Correspondance*, op. cit., p. 140 : lettre à Eugène d'Eichtal, datée probablement du 31 janvier 1888.

⁷ Fauré, *ibid.*, p. 141 : lettres à Robert de Montesquiou du 3 mai 1888 et à Paul Poujaud de la même date.

⁸ La version de 1889 a été publiée par Carus-Verlag (Stuttgart) en 2011 (CV 27.311).

PARTICULARITÉS DU TEXTE LITURGIQUE

En plus du nouvel esprit que Fauré insuffle au genre du Requiem, une autre particularité de l'œuvre réside dans la façon dont le compositeur construit le texte liturgique. La suppression du « Dies irae » a été abondamment commentée dans la littérature musicologique : Fauré renonce à un aspect de la liturgie des morts auquel il n'adhère pas, le tumulte du Jugement dernier⁹.

Dans l'« Offertoire », Fauré choisit de mettre en musique le verset central « Hostias ». On peut supposer que l'absence du « O Domine » dans la version primitive s'explique en partie par le sens du texte, qui déplaisait probablement au compositeur. Lorsqu'il le mettra finalement en musique, il y pratiquera des coupures significatives :

*Domine, Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas
omnium fidelium defunctorum de poenis inferni,
et de profundo lacu. Libera eas de ore leonis, ne absorbeat
eas tartarus, ne cadant in obscurum; sed signifer sanctus
Michael repraesentet eas in lucem sanctam;
Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire, délivre les âmes
~~de tous les fidèles~~ des défunts des peines de l'enfer et
de l'âme sans fond : délivre-les de la gueule du lion,
afin que le gouffre horrible ne les engloutisse pas et
qu'elles ne tombent pas dans les ténèbres. ~~Mais que~~
~~Saint-Michel, le porte-étendard, les introduise dans~~
~~la sainte lumière;~~
~~*que tu as promise jadis à Abraham et à sa postérité.~~

*V/. Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam
facimus. Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.
* Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.*

Nous t'offrons, Seigneur, le sacrifice et les prières
de notre louange : reçois-les pour ces âmes dont
nous faisons mémoire aujourd'hui. Seigneur,
fais-les passer de la mort à la vie.
* que tu as promise jadis à Abraham et à sa postérité.

La première coupure a pour effet d'étendre la délivrance
des âmes à tous les défunts, et non à celles des seuls fidèles.
La seconde coupure supprime la mention de Saint-Michel,
peut-être à cause de sa dimension guerrière de chef des
armées célestes, et de son rôle de juge suprême.

On doit aussi remarquer que l'insertion du dernier verset
de la séquence (« Pie Jesu ») après le « Sanctus », soit

comme musique d'élévation avant le « Benedictus », soit
en remplacement de celui-ci, est un élément de la tradition
française. Comme Gounod dans son *Requiem* posthume,
Fauré choisit la solution du remplacement. Le « Libera me »
est un répons qui prend place à l'Absoute, après la messe
des morts. Si on le trouve aussi dans le *Requiem* de Verdi, sa
présence est rare dans ce genre. Il donne l'occasion à Fauré
d'une brève mise en œuvre de l'ethos du « Dies Irae » qui
apparaît dans l'un des versets. Tout aussi rare est la mise
en musique du « In paradisum ». Il s'agit d'un chant qui
accompagne le transport du corps de l'église vers le lieu
d'inhumation. Ce choix conforte la couleur dominante
que Fauré veut donner à son *Requiem*, qui s'achève dans
la clarté : tonalité majeure répondant au ré mineur initial,
registre aigu, et grand calme.

PRINCIPALES DIFFÉRENCES ENTRE LA VERSION DE 1889 ET LA VERSION DE 1900

L'« Offertoire » tel qu'il se présente dans cet enregistrement
surprendra le mélomane habitué à la version complète, qui
figure également dans l'enregistrement. Comme nous l'avons
indiqué plus haut, cette pièce ne comporte pas encore le
chœur « O Domine » en 1889 et se présente donc comme une
pièce pour baryton solo et orchestre (« Hostias »). Passé le
premier mouvement de surprise, on remarque la cohérence
de la version de 1889, où figurent deux pièces solistes de
durées proches, l'« Offertoire » et le « Pie Jesu », alternant
avec des pièces chorales (« Introït et Kyrie », « Sanctus »).
De plus, la connexion thématique entre le « Te decet » de
l'« Introït et Kyrie », le « fac eas Domine » de l'« Offertoire
», et enfin le solo de violon du « Sanctus » renforcent le
caractère étranger du « O Domine », dont nous avons déjà
dit que le texte dérangeait Fauré.

La première version a été écrite pour un effectif réduit.
L'absence de violons rappelle Cherubini dans certains
mouvements de ses deux *Requiem*. L'orgue est omniprésent,
et sa relation avec les parties de cordes est le plus souvent
une relation de doublure.

Les cuivres peuvent intervenir pour des soli. Un beau
passage avec solo, qui disparaîtra dans la version de 1900,
est l'intervention des cors et trompettes à l'unisson dans
l'« Introït et Kyrie » (mes. 28–29). De même, l'intervention
qui précède le « fac eas Domine » dans l'« Offertoire »,
confiée à l'orgue dans la version de 1900, est doublée par le
premier cor dans la version originale.

À la fin du « Libera me », les timbales sont très présentes
jusqu'à la fin dans la version originale alors qu'elles
disparaissent après la mes. 124 dans la version de 1900.

Dans l'accord final, les cuivres se joignent aux cordes pour
renforcer le « soufflet » dynamique.

On peut dire généralement que la version originale comporte
une notation plus parcimonieuse de la dynamique. D'assez
nombreuses indications ont été ajoutées plus tard. Un exemple
intéressant se trouve dans le « Sanctus » : les indications
dynamiques progressives de la version tardive, une fourche
de crescendo à la mes. 37 et l'indication « poco a poco cresc. »
à la mes. 39, sont absentes dans la version originale, où la
nuance *f* des soprani au premier temps de la mes. 42 et le *ff*
des l'orchestre au deuxième temps arrivent subitement.

CANTIQUE DE JEAN RACINE

Le *Cantique de Jean Racine* fait partie des œuvres de
jeunesse de Fauré. Il est couramment admis que le jeune
Gabriel obtint en 1865 avec ce *Cantique* le premier prix de
composition à l'Ecole Niedermeyer, après s'être présenté
chaque année au concours depuis 1861, et avoir obtenu un
deuxième prix en 1864. L'œuvre est dédiée à César Franck,
qui la dirigea lors d'un concert de la Société nationale de
musique le 15 mai 1875. Elle fut publiée dans sa version
originale pour chœur et orgue en 1876. Une version
avec un effectif instrumental fut réalisée dès 1866, et une
orchestration en 1905.

Le texte ne provient pas des quatre *Cantiques spirituels* de
Racine, comme le titre le laisse penser, mais des *Hymnes*
traduites du bréviaire romain. Il s'agit d'une paraphrase de
l'hymne *Consors paterni luminis*, attribué à Saint Ambroise
et chanté le mardi à matines. Il parut pour la 1re fois en
1688 dans la traduction du *Bréviaire romain* par Nicolas Le
Tourneux (1640–1686).

Le texte comporte trois strophes, traitées selon une
construction musicale très claire. Les deux premières sont
séparées par un interlude de l'orgue seul. Le début de la
deuxième strophe, avec le chœur complet, contraste avec
les entrées successives de la première strophe. La double
série d'imitations sur « qui l'a conduit », dans une dynamique
croissante (quatre entrées *mf* puis quatre entrées *f*) menant
au sommet d'intensité de la pièce, marque la fin de la strophe.
La troisième strophe donne lieu à un retour du matériau
initial, des entrées successives, et de la tonalité principale
de réb M par un glissement de la dominante de la tonalité
relative (sib m) vers l'accord de réb M. Le dernier vers « Et
de tes dons qu'il retourne comblé » est répété plusieurs fois,
dans une détente progressive favorisée par l'alternance
avec l'orgue seul.

⁹ Toutefois, l'absence de la séquence « Dies irae », une spécificité du rite parisien, n'est pas propre à Fauré. Cf. Tibor Kneif, article « Requiem », *MGG2*, Sachteil, vol. 8, col. 166.

MESSE BASSE

« La “Messe Basse” vaut mieux qu’une simple mention au hasard des notices biographiques – elle semble destinée à des moniales, car elle est trop paisible pour être mêlée aux agitations de notre vie moderne – et on voudrait l’entendre dans un de ces beaux cloîtres où règne le silence, où la vie est déjà de la mort, où la mort est le commencement de la vie » (Numéro spécial de *La Revue musicale*, 1922, p. 109). Si ce commentaire de Nadia Boulanger peut sembler excessivement romanesque pour un auditeur moderne, il est manifeste que la *Messe basse*, comme le *Requiem*, illustre le penchant de Fauré pour un message religieux centré sur la paix et la sérénité.

Cette *Messe*, publiée en 1907 par Heugel, n’est pas une œuvre tardive de Fauré, mais la reprise d’une œuvre de jeunesse, composée en 1881 à Villerville, en Normandie, lors d’un séjour de vacances, avec la collaboration d’André Messager, et destinée à un petit chœur de femmes accompagné d’un harmonium. Ce fut pour Fauré une expérience agréable, qui lui procura une distraction appréciable par rapport à son activité à la Madeleine. Fauré composa le « Gloria », le « Sanctus » et l’« Agnus dei » ; Messager le « Kyrie » et le « O salutaris ». L’œuvre fut donnée au profit de l’association des pêcheurs de Villerville. Elle fut reprise l’année suivante dans une orchestration légère réalisée par Messager (sauf l’« Agnus Dei, » orchestré par Fauré). Ce n’est que tardivement, en 1906, que Fauré retravailla sa *Messe* et la publia comme *Messe basse*. Il remplaça le « Kyrie » de Messager par une pièce de sa composition, ne conserva du « Gloria » que le matériau du « Qui tollis » qu’il réutilisa pour composer le « Benedictus ». Il révisa le « Sanctus » et l’« Agnus dei ».

La *Messe basse* est une œuvre à petit effectif, dont le dispositif vocal repose souvent sur l’alternance entre une voix soliste et une voix chorale. Les passages à trois voix sont eux aussi relativement rares : ils se produisent par division du chœur en deux parties contre la partie soliste, ou par division du chœur en trois voix à la fin de l’« Agnus ». La partie d’orgue, le plus souvent à quatre voix, sauf dans quelques cas de doublures à l’octave ou d’ajout provisoire d’une cinquième voix, double presque systématiquement les voix chantées.

Il est intéressant de mentionner quelques relations discrètes entre la *Messe basse* et d’autres œuvres de Fauré. Ainsi, le rythme avec les croches groupées par deux et la mélodie en « aller-retour » dans l’« Agnus » rappelle très clairement la figure d’accompagnement de l’« Offertoire » du *Requiem*. De même, la formule cadentielle des mes. 29–30 de l’« Agnus » de la *Messe* est très proche de celle des mes. 6–7 de l’Agnus du *Requiem*, ce qui devient encore

plus frappant si l’on considère la transposition en *la* mineur de cette formule aux mes. 16–17. Enfin, la mélodie des mes. 31–33 du « Kyrie » est présente, avec un rythme différent, dans la mélodie « En prière » de 1889. On voit donc que la *Messe* reparait sous forme de réminiscences dans des œuvres de la fin des années 1880, à une époque où Fauré ne songeait pas encore à la publier. Les remarques précédentes tendent à conforter l’hypothèse selon laquelle le « Kyrie » de la *Messe basse* serait plutôt la reprise d’une ancienne pièce qu’un mouvement nouvellement composé en 1906¹⁰.

Notes de programme © Marc Rigaudière.

¹⁰ Cf. Nectoux, *Fauré, op. cit.*, p. 172.

REQUIEM

Gabriel Faurés *Requiem* hat seit den ersten öffentlichen Aufführungen bis heute nichts an seiner Beliebtheit eingebüßt. Oft ist auf den Bruch hingewiesen worden, den es in der Geschichte des Genres darstellt: Traditionell ist das Requiem ein sehr ausdrucksstarkes, ja theatrales Genre, das nicht nur die ewig friedvolle Ruhe des Jenseits suggeriert, sondern auch die stürmische Gewalt des jüngsten Gerichts darstellt; das Werk Faurés dagegen hebt darauf ab, eine friedvolle und tröstende innere Sammlung herbeizuführen. Dem Bekenntnis des Komponisten nach hat das *Requiem* „einen sanftmütigen Charakter, wie [er] selbst“.¹

GESCHICHTE DES WERKS

Die Geschichte des Werks kann in drei Perioden zusammengefasst werden. In der ersten Periode (1887–1888) bestand das Requiem aus nur fünf Sätzen („Introitus und Kyrie“, „Sanctus“, „Pie Jesus“, „Agnus Dei“ und „In paradisum“). Es war für einen verkleinerten Orchesterbestand geschrieben, ohne Blasinstrumente: ein gemischter Chor (mit Solisten in „In paradisum“), zwei Bratschen, zwei Cellos, Kontrabass, Orgel, Harfe (nur im „Sanctus“ und „In paradisum“) und Pauken (nur im „Introitus und Kyrie“).

In einer Zwischenperiode (1888–1894) nahm das Werk die siebenteilige Form an, die wir heute kennen. Im Februar 1889 fügte Fauré das „Offertorium“ hinzu, das zunächst nur aus einem Baritonsolo bestand („Hostias“). Erst zu einem nicht sicher belegbaren späteren Zeitpunkt fasste der Komponist dieses Baritonsolo durch den Chor des „O Domine“ ein. Das „Libera me“, von dem eine vollständige Version ab 1889 nachweisbar ist, geht wahrscheinlich auf ein im Jahr 1877 komponiertes Stück zurück.² Parallel zu diesen Beifügungen weiterer Teile vergrößerte Fauré die anfängliche Orchestrierung in einzelnen Partien durch die Addition von zwei Fagotten, zwei bis vier Hörnern, zwei Trompeten und drei Posaunen. Die aus diesen Veränderungen resultierende Version des *Requiem*s wurde bis zu ihrer Ablösung durch die Endfassung des Jahres 1900 gespielt.

Die letzte Periode der Werkentstehung führte zu der Konzertversion (1900), die dem heutigen Publikum am besten bekannt ist. Im August 1898 gab Fauré dem wiederholten Drängen seines Herausgebers Hamelle nach, eine Fassung für eine gängigere orchestralen Besetzung

in Auftrag zu nehmen.³ Diese Fassung enthielt zusätzlich zu den in den vorangegangenen Jahren nach und nach hinzugefügten Instrumenten noch zwei Querflöten und zwei Klarinetten („Pie Jesu“). Außerdem führte Fauré nun die Violinen in das „Agnus Dei“ und das „Libera me“ ein. Die erste Aufführung dieser Endfassung fand am 6. April 1900 in Lille statt, die zweite am 12. Juli desselben Jahres im Rahmen der Weltausstellung im Pariser Palais du Trocadéro.

ERSTE AUFFÜHRUNGEN

Die Geschichte der ersten Aufführungen des *Requiem* ist insofern interessant, als sie gleichzeitig den sofortigen Erfolg des Werks zeigt, sowie auch die Weise, in der Fauré es über mehrere öffentliche Aufführungen hinweg weiter bearbeitete. Die erste Aufführung fand am 16. Januar 1888 in der Madeleine-Kirche in Paris statt.⁴ Sie hatte offenbar eine große Wirkung auf das Publikum, wie einer kurzen Besprechung des Kritikers Camille Benoît, der unter dem Pseudonym Balthazar Claes für die Wochenzeitschrift *Le Guide musical* schrieb, zu entnehmen ist: „Ich komme gerade noch rechtzeitig von der ersten Aufführung der *Requiem*-Messe von Gabriel Fauré in der Madeleine zurück, um etwas darüber für den Guide zu schreiben. Dieses bedeutende Werk des jungen Meisters hat die anwesende musikalische und künstlerische Elite tief gerührt. Ich habe nicht die Absicht, in Einzelheiten zu gehen: Solch ein wertvolles und wichtiges Werk, das meiner Meinung nach bisher die schönste Äußerung des außerordentlichen Talents des Komponisten darstellt, verlangt eine gründliche Analyse, die ich mir vorbehalten, zu einem gegebenen Zeitpunkt und zu angemessener Stunde abzufassen. Heute beschränke ich mich darauf, das Datum niederzuschreiben und den Eindruck des Werkes anzudeuten.“⁵

Im selben Jahr fanden noch weitere Aufführungen statt, für die jedoch nur wenige Belege existieren. Bereits Ende Januar wurde das Requiem erneut aufgeführt, diesmal mit „stark eingeschränkter Orchestrierung“.⁶ Eine weitere Aufführung fand am 4. Mai 1888 statt, auf die sich Camille Benoît in einem ausführlichen Artikel vom August 1888 (Nr. 32–33 vom 9. und 16. August) bezieht. Aus Benoîts Text geht hervor, dass das Werk damals nur aus den fünf ursprünglichen Sätzen bestand, aber auch, dass Fauré schon einen kurzen Einsatz der Hörner und Trompeten in das „Sanctus“ („Hosannah“) eingefügt hatte.

Im folgenden Jahr wurde das Werk am 13. Februar noch einmal in der Madeleine aufgeführt: diesmal im Rahmen einer jährlich vom französischen Roten Kreuz im Andenken an die für Frankreich gefallenen Soldaten organisierten Messe. Diese Zeremonie fand in einer vollbesetzten Kirche statt,⁷ in Anwesenheit zahlreicher politischer und militärischer Persönlichkeiten, darunter auch des Maréchal de Mac-Mahon. Die Wichtigkeit dieser Veranstaltung ist durch Berichte in allen großen Tageszeitungen belegt. Wenn diese Berichte auch zu ungenau sind um daraus genau zu ersehen, welche Form das Requiem zu diesem Zeitpunkt hatte, so wissen wir doch, dass das Werk „unter Leitung von Herrn Gabriel Fauré vom Chor der Madeleine gesungen wurde und von einem Teil des Orchesters und der Chöre der Oper unterstützt wurden“ (*Le Figaro*, 14. Februar 1889). Wir wissen auch, dass Théodore Dubois die Orgel spielte (*Le Matin*, 8. Februar 1889), dass das Sopransolo des „Pie Jesu“ von einem Knaben namens Paul Verdeau gesungen wurde (*Le Figaro*, 14. Februar 1889) und dass „Herr Auguez von der Oper“ weitere Soli übernahm (*Le Siècle*, 14. Februar 1889). Diese letztere Angabe ist wichtig, denn die Anwesenheit des Baritons Numa Auguez (1847–1903) und der Hinweis darauf, dass er mehrere Soli sang, bedeutet, dass das „Offertorium“ und das „Libera me“ damals schon Teile des *Requiem*s waren.

Die vorliegende Aufnahme rekonstruiert die damalige Fassung des Werks.⁸ Auf die Hauptunterschiede zwischen dieser und der späteren Version wird weiter unten eingegangen sein.

BESONDERE EIGENSCHAFTEN DES LITURGISCHEN TEXTS

Abgesehen von dem neuen Geist, den Fauré dem Requiem-Genre einhauchte, besteht eine weitere Besonderheit des Werks in der Strukturierung des liturgischen Texts. Die Streichung des „Dies irae“ ist in der musikologischen Forschungsliteratur ausgiebig kommentiert worden: Fauré nimmt von einem Aspekt der Totenmesse Abstand, der seiner Auffassung nicht entspricht; dem Tumult nämlich des jüngsten Gerichts.⁹

Das „Offertorium“ besteht aus den Teilen „O Domine“ und „Hostias“, doch in der Urversion des *Requiem*s ließ Fauré das „O Domine“ zunächst wegfallen – wahrscheinlich, weil ihm der Textsinn missfiel. Als er das „O Domine“ schließlich doch in die in die späteren Fassungen aufnahm, nahm er einige bedeutsame Kürzungen vor:

¹ Gabriel Fauré, *Correspondance*, hg. von Jean-Michel Nectoux. Paris: Flammarion, 1980, S. 241 : Brief von Fauré an Eugène Ysaÿe, datiert 4. August 1900.

² Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*. Paris: Fayard, zweite veränderte Auflage, 2008, S. 176.

³ Fauré, *Correspondance*, op. cit., S. 232: Brief an Julien Hamelle vom 2. August 1898.

⁴ Fauré, *ibid.*, S. 138 : Brief an Paul Poujaud vom 15. Januar 1888.

⁵ *Le Guide musical*, Nr. 3, 19. Januar 1888, S. 21.

⁶ Fauré, *Correspondance*, op. cit., S. 140 : Brief an Eugène d'Eichtal, wahrscheinlich vom 31. Januar 1888.

⁷ Fauré, *ibid.*, S. 141 : Briefe an Robert de Montesquiou und an Paul Poujaud, beide vom 3. Mai 1888.

⁸ Die Fassung von 1889 wurde 2011 vom Carus-Verlag (Stuttgart) herausgegeben (CV 27.311).

⁹ Faurés Requiem ist jedoch nicht das einzige, das diese Auslassung aufweist. Vgl. Tibor Kneif, Artikel „Requiem“, *MGG2*, Sachteil, Bd. 8, Spalte 166.

Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu. Libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum; sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam;

**Quam olim Abraham promissisti et semini ejus.*

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit, bewahre die Seelen aller [der] v[er]storbenen Gläubigen vor den Qualen der Hölle und vor den Tiefen der Unterwelt. Bewahre sie vor dem Rachen des Löwen, dass die Hölle sie nicht verschlinge, dass sie nicht hinabstürzen in die Finsternis. **Vielmehr geleite sie Sankt Michael, der Bannerträger, in das heilige Licht, *das du einstens dem Abraham verheißest und seinen Nachkommen.**

V[er] Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus. Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.

**Quam olim Abraham promissisti et semini ejus.*

Opfergaben und Gebet bringen wir zum Lobe dir dar, o Herr; nimm sie an für jene Seelen, derer wir heute gedenken. Herr, lass sie vom Tode hinübergehen zum Leben, *das du einstens dem Abraham verheißest und seinen Nachkommen.

Die erste Streichung bewirkt, dass die Bitte um die Bewahrung der Seelen auf alle Verstorbenen ausgedehnt wird und nicht nur auf die Gläubigen bezogen bleibt. Die zweite Auslassung, die den Erzengel Michael betrifft, mag wegen dessen kriegerischer Eigenschaft als Fürst der himmlischen Heerscharen vorgenommen worden sein.

Anzumerken ist auch, dass die Einfügung des letzten Verses der liturgischen Sequenz („Pie Jesu“) nach dem „Sanctus“ – entweder vor dem „Benedictus“ oder an dessen Stelle – der französischen Tradition entspricht. Wie Gounod in seinem posthumen Requiem, so wählt auch Fauré den Weg der Ersetzung des „Benedictus“.

Das „Libera me“ ist ein Reponsorium, das seinen Platz traditionell in Verbindung mit der Absolution, also im Anschluss an die Totenmesse hat. Zwar findet es sich auch im Requiem Verdis, es ist aber ungewöhnlich in diesem Genre. Die Aufnahme des „Libera me“ in sein Requiem gibt Fauré die Gelegenheit, das Ethos des „Dies irae“ kurz anklingen zu lassen.

Ebenso ungewöhnlich ist Faurés Vertonung des „In paradisum“. Hier handelt es sich um eine Totenklage, die die Überführung des Leichnams von der Kirche zur

Grabstätte begleitet. Faurés Vertonung unterstützt auch hier die dominierende Klangfarbe seines Requiems: Eine Dur-Tonalität, die dem D-Moll des Anfangs antwortet, schafft eine Atmosphäre der Klarheit und großer Ruhe.

HAUPTUNTERSCHIEDE ZWISCHEN DEN FASSUNGEN VON 1889 UND 1900

Das „Offertorium“, wie wir es in der vorliegenden Aufnahme hören, mag den Musikfreund überraschen, der an die vollständige Version gewöhnt ist. Wie weiter oben ausgeführt wurde, schließt die Fassung des „Offertorium“ aus dem Jahr 1889 die Chorphatie des „O Domine“ noch nicht mit ein; sondern besteht lediglich aus dem durch Bariton und Orchester getragenen „Hostias“. Hat man die anfängliche Überraschung überwunden, offenbart sich die Kohärenz und Stimmigkeit dieser Fassung von 1889: Zwei Soli-Passagen ähnlicher Dauer („Offertorium“, „Pie Jesu“) alternieren mit zwei Chorphatien („Introitus und Kyrie“, „Sanctus“). Darüber hinaus betont die thematische Verbindung zwischen dem „Te decet“ des „Introitus und Kyrie“, dem „fac eas Domine“ des „Offertorium“ und dem Violinsolo des „Sanctus“ die Ausnahmestellung des „O Domine“, dessen Text Fauré – wie bereits erwähnt – befremdete.

Die Urfassung des Requiem wurde mit Blick auf eine reduzierte Orchesterbesetzung geschrieben. Das klangliche Gleichgewicht ist in der mittleren Tonlage angesiedelt. Die Abwesenheit von Violinen erinnert an einzelne Sätze in Cherubinis zwei Requiems. Orgelmusik durchzieht die ganze Messe und unterlegt oft die Streicherstimmen.

In dieser Urfassung werden Bläser für die Untermalung von Soli eingesetzt: Eine schöne Passage von Hörnern und Trompeten mit Solo, die in der Fassung von 1900 nicht mehr enthalten ist, findet sich im „Introitus und Kyrie“ (Takt 28–29). Ein weiterer Horneinsatz unterstreicht die Passage, die dem „fac eas Domine“ im „Offertorium“ vorangeht und die in der Version von 1900 allein von der Orgel getragen wird.

Am Ende des „Libera me“ sind in der Originalfassung die Pauken bis zum Ende der Partie sehr präsent; in der Fassung von 1900 dagegen verschwinden sie nach dem Takt 124. Im Schlussakkord verbinden die Bläser sich mit den Streichern, um den dynamischen Effekt zu unterstreichen.

Allgemein ist zudem anzumerken, dass die Urfassung noch eine sparsamere Notation der Dynamik enthält; eine beträchtliche Anzahl von Angaben wurde erst später eingefügt. Ein interessantes Beispiel findet sich im „Sanctus“: Die dynamischen Bezeichnungen der späteren Fassung sowie auch ein Crescendo-Bogen am Takt 37 und die Angabe „poco a poco cresc.“ am Takt 39 fehlen in der Urfassung.

Hier treten die Angaben *f* für die Sopranstimmen und *ff* für das Orchester (Takt 42) plötzlich und ohne Einleitung auf.

CANTIQUE DE JEAN RACINE

Das *Cantique de Jean Racine* gehört zu den Jugendwerken Faurés. Es gilt heute in der Forschung als gesichert, dass 1865 dem jungen Komponisten für dieses Werk der erste Preis im Kompositionswettbewerb der Ecole Niedermeyer zuerkannt wurde (schon in den vier vorangegangenen Jahren hatte Fauré Arbeiten in diesen Wettbewerben eingereicht und 1864 einen zweiten Preis erzielt). Das Werk ist César Franck gewidmet, der es am 15. Mai 1875 im Rahmen eines Konzerts der Société Nationale de Musique dirigierte. 1876 wurde es in der Originalfassung für Chor und Orgel veröffentlicht. Eine Version mit instrumentaler Besetzung wurde seit 1866 aufgeführt und seit 1905 existiert eine vollständig orchestrierte Fassung.

Der Text stammt nicht aus den vier *Cantiques spirituels* von Racine, wie der Titel vermuten ließe, sondern aus den *Hymnes traduites du bréviaire romain* (Hymnen des römischen Breviarium). Es handelt sich um eine adaptierte Fassung der Hymne *Consorts paterni luminis*, die dem heiligen Ambrosius zugeschrieben und im Frühgottesdienst an Dienstagen gesungen wird. Die hier vorliegende Textadaptation geht auf eine erstmals 1688 veröffentlichte Übersetzung des *Bréviaire romain* von Nicolas Le Tourneux (1640–1686) zurück.

Der Text besteht aus drei Strophen, die in einer sehr klaren musikalischen Struktur vertont sind. Die beiden ersten Strophen sind durch ein Orgelzwischenspiel getrennt. Der Anfang der zweiten Strophe, die mit dem vollen Chor einsetzt, kontrastiert mit den sukzessiven Einsätzen der ersten Strophe. Die doppelte Folge von Variationen auf „qui l’a conduit“, in anschwellender Dynamik (vier Einsätze *mf*, gefolgt von vier Einsätzen *f*) führt zum Höhepunkt der Intensität des Stücks am Strophenende. In der dritten Strophe erfolgt eine Wiederaufnahme des Eingangsmaterials, der sukzessiven Einsätze und der dominierenden D-Dur Tonart, die hier durch ein Übergleiten der H-Dur Dominante in den D-Dur Akkord hergestellt wird. Der Endvers „Et de tes dons qu’il retourne comblé“ wird mehrmals wiederholt und die dadurch entstehende allmähliche Beruhigung durch das alternierende Orgelspiel unterstützt.

MESSE BASSE

„Die Messe basse ist mehr wert als eine kleine Zufallserwähnung in den biographischen Beschreibungen – sie scheint für Nonnenchöre bestimmt zu sein, denn sie ist weit entfernt von den Aufregungen unseres modernen

Lebens. Man möchte sie in einem dieser schönen Klöster hören, in denen die Ruhe waltet, wo das Leben schon Teil des Todes ist, wo der Tod der Anfang des Lebens ist“ (Sonderausgabe der *Revue musicale*, 1922, S. 109). Wenn dieser Kommentar von Nadia Boulanger dem modernen Zuhörer auch übermäßig blumig erscheinen mag, so ist doch offenbar, dass die *Messe basse*, ebenso wie das *Requiem*, Faurés Neigung zu einer auf friedvolle Ruhe ausgerichtete religiöse Botschaft beweist.

Diese 1907 von Heugel veröffentlichte Messe ist kein spätes Werk Faurés, sondern die Reprise eines Jugendwerks, das er 1881 während eines Ferienaufenthalts im normannischen Dorf Villerville in Zusammenarbeit mit André Messager komponiert hatte und das für einen kleinen von einem Harmonium begleiteten weiblichen Chor bestimmt war. Zu diesem Zeitpunkt bedeutete die Komposition dieses Werks für Fauré eine angenehme Ablenkung von seinen Aufführungen in der Madeleine. Die Sätze „Gloria“, „Sanctus“ und „Agnus Dei“ stammen von ihm, „Kyrie“ und „O salutaris“ sind von Messager. Das Werk wurde 1881 zu Gunsten des Fischervereins Villervilles aufgeführt und im folgenden Jahr in verkleinerter Orchestrierung von Messager wieder aufgenommen (nur das „Agnus Dei“ wurde von Fauré orchestriert). Erst später – im Jahre 1906 – bearbeitete Fauré diese Messe neu und veröffentlichte sie unter dem Namen *Messe basse*. Er ersetzte das „Kyrie“ von Messager mit einem von ihm selbst komponierten Satz und behielt vom „Gloria“ nur das Material des „Qui tollis“ bei, das er für die Komposition des „Benedictus“ benutzte. Er unterzog auch das „Sanctus“ und das „Agnus Dei“ einer Neubearbeitung.

Die *Messe basse* ist für eine kleine Besetzung geschrieben, deren stimmliche Struktur auf dem Wechsel zwischen einer Solisten- und einer Chorstimme aufbaut (außer im „Agnus Dei“, indem es keinen Solisten gibt). Wo Solist und Chor gleichzeitig singen, vereinigen sie sich meist im Unisono oder im Oktavintervall. So gibt es in dieser Messe nur sehr wenige musikalische Partien für zwei verschiedene ineinandergreifende Stimmen; diese finden sich hauptsächlich im „Sanctus“. Ebenso selten erscheinen dreistimmige Passagen: Sie entstehen durch Zweiteilung des Chors (mit Solostimme) oder – am Ende des „Agnus Dei“ – durch Dreiteilung der Chorstimmen. Die Orgelpartie folgt fast durchgehend den Singstimmen und besteht zumeist aus vier Stimmen – außer in jenen wenigen Fällen, in denen die Orgel die Singstimme im Oktavintervall begleitet oder als fünfte Stimme hinzugefügt wird.

Interessant ist es auch, auf einzelne Bezüge zwischen der *Messe basse* und anderen Werken Faurés hinzuweisen.

So erinnert der Rhythmus der in Paaren arrangierten Achtelnoten und der Wechselgesang im „Agnus Dei“ an die Begleitungsstruktur des „Offertorium“ im *Requiem*, und die Abfolge der Kadenzen der Takte 29–30 des „Agnus Dei“ der Messe ähnelt derjenigen der Takte 6–7 des „Agnus Dei“ im *Requiem* – eine Ähnlichkeit, die in der Transposition dieser Abfolge in die A-Moll Tonart in Takten 16–17 besonders sinnfällig wird. Weiterhin finden wir die Melodie der Takte 31–33 des „Kyrie“ – wenn auch rhythmisch verändert – in der Melodie „En prière“ von 1889 wieder. Derlei Bezüge und Rückgriffe auf die *Messe* finden sich in mehreren Werken Faurés der späten 1880er Jahre – einer Zeit, in der er noch nicht an die Veröffentlichung des Werks dachte. Diese Tatsache unterstützt die Annahme, dass das „Kyrie“ der *Messe basse* nicht 1906 neu komponiert wurde, sondern die Wiederaufnahme eines früher komponierten Stücks darstellt.¹⁰

Einführungstext © Marc Rigaudière.

Übersetzung aus dem Englischen: Dr Godela Weiss-Sussex
(Fellow of King's).

¹⁰ Vgl. Nectoux, *Fauré, op. cit.*, S. 172.

REQUIEM

Or 48

music Gabriel Fauré, ed. Marc Rigaudière
text Liturgical – from the ‘Missa pro defunctis’ and ‘Absolutio ad feretrum’ (‘Missa Tridentina’)

1 I. INTROÏT

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

Rest eternal grant unto them, O Lord,
and let light perpetual shine upon them.
It is proper to sing Thee hymns, O God, in Sion,
and prayer shall be offered to Thee in Jerusalem.
Give ear to what I say,
Unto Thee shall all flesh come.

2 KYRIE

Kyrie eleison. Christe eleison.

Lord, have mercy upon us. Christ, have mercy upon us.

3 II. OFFERTOIRE

Hostias et preces, tibi, Domine, laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus:
fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

We offer unto Thee praise with sacrifices and prayers.
Do Thou accept them for those souls whose memory we keep today.
Grant them, O Lord, to pass from death to the life
that Thou hast promised once to Abraham and his seed.

4 III. SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Holy, holy, holy, Lord God of hosts.
Heaven and earth are full of Thy glory.
Hosanna in the highest.

5 IV. PIE JESU

Pie Jesu, Domine, dona eis requiem.
Pie Jesu, Domine, dona eis sempiternam requiem.

Merciful Jesu, Lord, grant them rest.
Merciful Jesu, Lord, grant them everlasting rest.

6 V. AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

O Lamb of God, that takest away the sins of the world, grant them rest.
O Lamb of God, that takest away the sins of the world, grant them
everlasting rest.

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

Let light eternal shine upon them, O Lord,
with Thy saints for ever and ever, for Thou art merciful.

Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.

Grant them eternal rest, O Lord, and let perpetual light shine upon them.

7 VI. LIBERA ME

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda;
Quando coeli movendi sunt et terra;
Dum veneris judicare saeculum per ignem.

Deliver me, O Lord, from everlasting death,
on that day when all must tremble,
When the heavens and earth are to be moved,
When Thou shalt come to judge the age by fire.

Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit, atque ventura ira.
Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae,
Dies magna et amara valde.
Requiem aeternum dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.

I am made to tremble, and I am frightened
when the day of reckoning shall come and the approaching wrath.
That day, a day of wrath, calamity and misery,
a great and very bitter day.
Eternal rest grant them, O Lord,
and let light perpetual shine upon them.

Libera me, etc. ...

Deliver me, etc. ...

8 VII. IN PARADISUM

In paradysum deducant angeli:
in tuo adventu suscipiant te martyres,
et perducant te in civitatem
sanctam Jerusalem.
Chorus angelorum te suscipiat,
et cum Lazaro quondam paupere
aeternam habeas requiem.

May angels lead thee to paradise:
at thy coming may the martyrs take thee,
and bring thee through into the
holy city of Jerusalem.
May the choir of angels take thee,
and with Lazarus, once a beggar,
mayst thou have eternal rest.

REQUIEM

Or 48

music Gabriel Fauré, ed. John Rutter
text Liturgical – from the ‘Missa pro defunctis’ (‘Missa Tridentina’)

9 OFFERTOIRE

O Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas defunctorum de poenis inferni,
et de profundo lacu, de ore leonis,
ne absorbeat tartarus, ne cadant in obscurum.

O Lord, Jesus Christ, King of Glory,
deliver the souls of the departed from the punishments of hell,
from the bottomless pit, and deliver them from the mouth of the lion,
and let not Tartarus swallow them up, nor let them fall into darkness.

Hostias et preces, tibi, Domine, laudis offerimus:
Tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti et semini ejus. Amen.

We offer unto Thee praise with sacrifices and prayers.
Do Thou accept them for those souls
whose memory we keep today.
Grant them, O Lord, to pass from death to the life
that Thou hast promised once to Abraham and his seed.

O Domine, etc. ...

O Lord, etc. ...

10 CANTIQUE DE JEAN RACINE

Or 11

music Gabriel Fauré
text Jean Racine – from *Hymnes traduites du bréviaire romain*
translation Bill Burgwinkle

Verbe égal au Très-Haut, notre unique espérance,
Jour éternel de la terre et des cieux,
De la paisible nuit nous rompons le silence :
Divin Sauveur, jette sur nous les yeux !

Word, equal to the Most High, our only hope,
Eternal day of earth and heavens;
We break the silence of the peaceful night;
Divine Saviour, cast your eyes upon us!

Répands sur nous le feu de ta grâce puissante ;
Que tout l'enfer fuie au son de ta voix ;
Dissipe le sommeil d'une âme languissante,
Qui la conduit à l'oubli de tes lois !

Spread the fire of your powerful grace upon us,
That all hell flees at the sound of your voice;
Disperse the slumber of a languishing soul,
Which leads it to forget your laws!

Ô Christ ! sois favorable à ce peuple fidèle,
Pour te bénir maintenant rassemblé ;
Reçois les chants qu'il offre à ta gloire immortelle ;
Et de tes dons qu'il retourne comblé !

O Christ, look with favour upon those who are faithful,
And who are now assembled to bless you;
Receive the songs to your immortal glory that your people offer;
And may they be blessed in abundance with your gifts.

MESSE BASSE

music Gabriel Fauré
text Liturgical – from the ‘Missa Tridentina’

11 I. KYRIE

Kyrie eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison.

Lord, have mercy upon us. Christ, have mercy upon us.
Lord, have mercy upon us.

12 II. SANCTUS

Sanctus. Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth!
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Holy, holy, holy,
Lord God of hosts.
Heaven and earth are full of Thy glory.
Hosanna in the highest.

13 III. BENEDICTUS

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Blessed is he that cometh in the name of the Lord.

14 IV. AGNUS DEI

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

O Lamb of God, that takest away the sins of the world, have mercy upon us.
O Lamb of God, that takest away the sins of the world, have mercy upon us.
O Lamb of God, that takest away the sins of the world, grant us peace.



STEPHEN CLEOBURY

Stephen Cleobury is a highly versatile musician who relishes the opportunities he has to operate in a variety of roles and across a broad range of repertoire. At the centre of his musical life, for over 30 years, has been his work as Director of Music of King's College, Cambridge. This has brought him into fruitful relationships with leading orchestras and soloists, among them the Academy of Ancient Music, the Philharmonia, Britten Sinfonia and the BBC Concert Orchestra. He complements and refreshes his work in Cambridge through the many other musical activities in which he engages.

At King's, he has sought to enhance the reputation of the world-famous Choir, broadening its repertoire, commissioning new music, principally for *A Festival of Nine Lessons and Carols*, and developing its activities in broadcasting, recording and touring. He conceived and introduced the highly successful annual festival, *Easter at King's*, from which the BBC regularly broadcasts, and, in

its wake, a series of high-profile performances throughout the year, *Concerts at King's*.

From 1995 to 2007 he was Chief Conductor of the BBC Singers, and since then has been Conductor Laureate. He was much praised for creating an integrated choral sound from this group of first-class professional singers, which is especially renowned for its performances of contemporary music. Amongst the premières that Stephen has given with the group are Giles Swayne *Havoc*, Ed Cowie *Gaia*, and Francis Grier *Passion*, all these with the distinguished ensemble, Endymion. His recordings with the BBC Singers include albums of Tippett, Richard Strauss and Bach.

Beyond Cambridge he is in demand all over the world as a conductor, adjudicator and leader of choral workshops. As an organ recitalist he has played in locations as diverse as Houston and Dallas, Manchester's Bridgewater Hall, Leeds and Birmingham Town Halls, the Performing Arts Centre in Hong Kong, Haderslev Cathedral in Denmark, and Salt Lake's huge LDS Conference Center. At the AGO in 2008, he premiered Judith Bingham's organ concerto, *Jacob's Ladder*. The latest addition to his many organ recordings is a DVD of popular repertoire released by Priory Records.

Stephen has played his part in serving a number of organisations in his field. From his teenage years until 2008 he was a member of the Royal College of Organists, of which he is a past President. He has been Warden of the Solo Performers' section of the Incorporated Society of Musicians and President of the Incorporated Association of Organists; he is currently Chairman of the IAO Benevolent Fund. He holds an honorary doctorate in music from Anglia Ruskin University, and is a Fellow of the Royal College of Music and of the Royal School of Church Music. He was appointed CBE in the 2009 Queen's Birthday Honours.

www.stephencleobury.com

Stephen Cleobury est un musicien polyvalent qui se délecte des nombreuses possibilités que lui offrent ses rôles variés à travers un large éventail du répertoire. Au cœur de sa vie musicale, qui dure déjà depuis plus de 30 ans, est son travail en tant que directeur de musique de King's College, Cambridge. Ce travail lui a permis de nourrir des relations fructueuses avec les plus grands orchestres et solistes, parmi eux l'Academy of Ancient Music, le Philharmonia, le Britten Sinfonia et le BBC Concert Orchestra. Il complète et renouvelle actuellement son travail à Cambridge à travers de nombreuses autres activités musicales.

À King's, il cherche depuis des années à faire s'étendre la renommée mondiale du Choeur, en élargissant son répertoire, en passant des commandes aux compositeurs contemporains pour de la nouvelle musique, surtout pour le festival de 'Nine Lessons and Carols', et en développant ses activités en matière de radiodiffusion, enregistrements et tournées. Il a conçu et présenté un festival annuel très réussi, 'Easter at Kings' (Pâques à King's), qui est diffusé régulièrement par la BBC, et, dans son sillage, une série de spectacles de grande envergure tout au long de l'année, 'Concerts at King's'.

De 1995 à 2007 il a été chef principal des BBC Singers, et depuis lors, leur chef lauréat. Il est célébré pour avoir créé un son intégré pour cette chorale professionnelle de première classe, connue surtout pour ses interprétations de musique contemporaine. Parmi les créations que Stephen a données avec le groupe sont 'Havoc' de Giles Swayne, 'Gaia' d'Ed Cowie, et 'Passion' de Francis Grier, toujours avec l'ensemble réputé, Endymion. Ses enregistrements avec les BBC Singers incluent des albums de Tippett, Richard Strauss et Bach.

Au-delà de Cambridge, il est demandé partout dans le monde comme chef d'orchestre, arbitre et animateur d'ateliers chorales. En tant que récitaliste d'orgue, il a joué dans des endroits aussi variés que Houston et Dallas, Manchester Bridgewater Hall, Leeds et Birmingham Town Halls, le Performing Arts Centre à Hong Kong, la Cathédrale de Haderslev au Danemark, et l'énorme Conference Center LDS à Salt Lake City. À l'AGO, en 2008, il a créé le Concerto pour orgue de Judith Bingham, 'Jacob's ladder'. Le dernier ajout à ses enregistrements nombreux de pièces pour l'orgue est un DVD du répertoire populaire, publié par Priory Records.

Stephen a participé aux activités d'un bon nombre d'organisations dans son domaine. De ses années d'adolescence jusqu'en 2008 il a été membre du Collège royal des organistes, dont il est ancien président. Il a été directeur de la section des artistes interprètes ou exécutants en solo de l'Incorporated Society of Musicians et président de l'Incorporated Association of Organists. Il est actuellement président de la Caisse de bienfaisance de l'IAO. Il est titulaire d'un doctorat honorifique en musique de l'Université Anglia Ruskin, et il est Fellow du Collège Royal de Musique et de la Royal School of Church Music. Il a été nommé 'Commander of the British Empire' lors des honneurs conférés par la Reine pour son anniversaire en 2009.

www.stephencleobury.com

Stephen Cleobury ist ein sehr vielseitiger Musiker, der die Möglichkeiten nutzt, die seine verschiedenen Funktionen und sein breit gefächertes Repertoire ihm bieten. Seit über 30 Jahren ist seine Position als Director of Music in King's College, Cambridge, Mittelpunkt seines musikalischen Lebens. In dieser Eigenschaft hat er mit führenden Orchestern und Solisten gearbeitet, darunter die Academy of Ancient Music, Philharmonia, die Britten Sinfonia und das BBC Concert Orchestra. Zahlreiche weitere musikalische Aktivitäten ergänzen seine Arbeit in Cambridge und geben ihm neue Impulse.

In King's hat er unermüdlich daran gearbeitet, den Ruf des King's College Choir zu festigen und für die Zukunft zu sichern. Er hat das Repertoire erweitert, er hat neue Werke in Auftrag gegeben, vor allem für das Festival of Nine Lessons and Carols; er hat die Produktion von Tonaufnahmen, Fernseh- und Radiosendungen und die Tourneeaktivitäten intensiviert. Das erfolgreiche "Easter at King's", das von der BBC regelmäßig übertragen wird, hat Stephen konzipiert, entwickelt und eingeführt. Und er hat Concerts at King's ins Leben gerufen, eine Serie hochkarätiger, über das Jahr verteilter Konzerte.

Von 1995 bis 2007 war er Chefdirigent der BBC Singers; seither ist er Conductor Laureate. Stephen erhielt viel Lob dafür, dass er einen einheitlichen Chorklang mit diesem Ensemble aus Spitzensängern erreichte, das vor allem für seine Interpretationen zeitgenössischer Musik bekannt ist. Unter den Uraufführungen, die Stephen mit dem Ensemble bestritt, sind Giles Swaynes "Havoc", Ed Cowies "Gaia" und Francis Griers "Passion". Unter seinen Tonaufnahmen mit den BBC Singers finden sich Werke von Tippett, Richard Strauss und Bach.

Er ist ein weltweit gefragter Dirigent, Juror und Leiter von Chor-Workshops. Als Organist hat er Konzerte an so unterschiedlichen Orten wie Houston und Dallas, der Bridgewater Hall in Manchester, den Town Halls von Leeds und Birmingham, dem Performing Arts Centre in Hong Kong, der Kathedrale von Haderslev in Dänemark und dem großen LDS Conference Center in Salt Lake City gegeben. Auf der AGO 2008 spielte er die Uraufführung von Judith Bingham's Orgelkonzert, Jacob's Ladder. Seine letzte Orgel-Einspielung ist eine DVD mit populären Werken, die bei Priory Records erschienen ist.

Stephen war für viele musikalische Institutionen und Organisationen tätig. Von seiner Teenagerzeit bis 2008 war er Mitglied des Royal College of Organists, dem er als Präsident auch vorstand. Er war "warden" der Abteilung Solisten der Incorporated Society of Musicians und Präsident der Incorporated Association of Organists; derzeit ist er Vorsitzender des IAO Wohltätigkeitsfonds. Er hat einen Ehrendokortitel der Anglia Ruskin University und ist Fellow des Royal College of Music und der Royal School of Church Music. Bei den Queen's Birthday Honours 2009 wurde er zum CBE ernannt.

www.stephencleobury.com





GERALD FINLEY, BASS-BARITONE

Internationally acclaimed, Grammy and Juno-award-winning Canadian baritone Gerald Finley began singing as a chorister in Ottawa before completing his musical studies in the UK at the Royal College of Music, King's College, Cambridge, and the National Opera Studio.

Following his initial appearances at Glyndebourne in the Mozart baritone repertoire, he now regularly appears in a variety of leading roles at the world's opera houses. His *Don Giovanni* has been seen in Salzburg, Munich, Vienna, Prague, Rome, New York, Paris, Tel Aviv, and London, and he has created the lead roles in major premières, such as Howard K. Stern (*Anna Nicole* – Royal Opera House, Covent Garden), J. Robert Oppenheimer (*Doctor Atomic* – Metropolitan Opera, New York), Harry Heegan (*The Silver Tassie* – English National Opera), Mr. Fox (*Fantastic Mr. Fox*) and Jaufre Rudel (*L'amour de loin*). His expanding dramatic repertoire includes recent outstanding successes as Hans Sachs (*Die Meistersinger von Nürnberg*) at Glyndebourne, Iago (*Otello*) with the LSO, Rossini's *Guillaume Tell* in Rome, and *Eugene Onegin* at Covent Garden. In 2012, he was honoured by Opera Canada with a Ruby Award. Gerald Finley performs with many of the world's major orchestras, in oratorio and symphonic repertoire; notably the New York Philharmonic, the Boston Symphony, London Symphony, the Concertgebouw, and the Berlin Philharmonic. With the London Philharmonic his CD 'Arias in English' won the 2011 Juno Award.

With Hyperion Records his releases include a *Gramophone Magazine* Award-winning CD of Schumann's *Dichterliebe*, and two further *Gramophone* Awards for 'Songs by Samuel Barber', and Britten's 'Songs and Proverbs of William Blake', all with Julius Drake. He has been twice nominated as *Gramophone's* Artist of the Year in 2006 and 2009.

Future performances include concerts and recitals throughout Europe, *The Marriage of Figaro* at the Metropolitan Opera (New York), *Don Giovanni* in Munich, and *Così fan tutte* at the Salzburg Festival. He adds to his Wagner roles at Covent Garden as Amfortas in *Parsifal*, and his forthcoming recording projects with Julius Drake include *Winterreise* and a CD of Liszt songs, with Hyperion. He is a visiting Professor at the Royal College of Music and gives masterclasses whenever his performing schedule allows.

ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT

Principal Artists Sir Mark Elder, Iván Fischer, Vladimir Jurowski, Sir Simon Rattle CBE

Emeritus Conductors Frans Brüggen, Sir Roger Norrington

Just under three decades ago, a group of inquisitive London musicians took a long hard look at that curious institution we call the Orchestra, and decided to start again from scratch. They began by throwing out the rulebook. Put a single conductor in charge? No way. Specialise in repertoire of a particular era? Too restricting. Perfect a work and then move on? Too lazy. The Orchestra of the Age of Enlightenment was born.

And as this distinctive ensemble playing on period-specific instruments began to get a foothold, it made a promise to itself. It vowed to keep questioning and inventing as long as it lived. Residencies at the Southbank Centre and the Glyndebourne Festival didn't numb its experimentalist bent. A major record deal didn't iron out its quirks. Instead, the OAE examined musical notes with ever more freedom and resolve.

That creative thirst remains unquenched. Informal night-time performances are redefining concert formats. Searching approaches to varied repertoire see the OAE working frequently with symphony and opera orchestras. New generations of exploratory musicians are encouraged into its ranks. Great performances now become recordings on the orchestra's own CD label. It thrives internationally: New York and Amsterdam court it; Oxford and Bristol cherish it.

In its 27th season, the OAE is part of our musical furniture. It has even graced the outstanding conducting talents of Elder, Rattle, Jurowski and Fischer with a joint title. But don't ever think the ensemble has lost sight of its founding vow. Not all orchestras are the same. And there's nothing quite like this one.

oae.co.uk

[@theoae](https://www.facebook.com/theoae)

[facebook.com/orchestraoftheageofenlightenment](https://www.facebook.com/orchestraoftheageofenlightenment)

© Andrew Mellor, 2014

solo violin Ken Aiso

viola 1

Oliver Wilson, Annette Isserlis, Kate Heller, Jan Schlapp

viola 2

Nicholas Logie, Lisa Cochrane, Thomas Kirby, Penny Veryard

cello 1

Luise Buchberger, Penny Driver, Jennifer Morsches

cello 2

Helen Verney, Sarah Butcher, Nikolay Ginov

double bass

Ana Cordova Andres, Andrew Durban

horns

Gavin Edwards, David Bentley

trumpets

Phillip Bainbridge, Matthew Wells

trombones

Susan Addison, Tom Lees, David Stewart

timpani

Henry Baldwin

harp

Alison Martin



THE CHOIR OF KING'S COLLEGE, CAMBRIDGE

Founded in the fifteenth century, the Choir of King's College, Cambridge is undoubtedly one of the world's best known choral groups. It owes its existence to King Henry VI who, in founding the College in 1441, envisaged the daily singing of services in his magnificent chapel, one of the jewels of Britain's cultural and architectural heritage. As the pre-eminent representative of the great British church music tradition, the Choir regards the singing of the daily services as its *raison d'être*, and these are an important part of the lives of its sixteen choristers, fourteen choral scholars and two organ scholars. The Choir's worldwide fame and reputation for maintaining the highest musical standards over the course of so many years, enhanced by its many recordings with labels such as Decca and EMI, have led to an extensive international touring schedule and invitations to sing with some of the most distinguished soloists and orchestras in the world, in some of the most prestigious venues.

The boy choristers of King's are selected at an annual audition, advertised nationally, when they are aged six or seven. A child enters the Choir as a probationer, usually at the age of eight, and receives a generous scholarship from the College to help to pay for his education and for instrumental and singing lessons at King's College School, which was founded in the 1878 for the choristers, but which now has over 400 boys and girls, aged 4 to 13. After one or two years, he progresses to a full choristership and remains in the Choir until he leaves at the age of 13 to go to secondary school at which he will usually have received a music scholarship. In a gratifying number of instances, a former

chorister seeks to return to the Choir five years later as a choral scholar, though this depends on his being able to secure an academic place at the College. The majority of the choral scholars and organ scholars, however, will not have been choristers at King's and this infusion of musical talent from elsewhere is much welcomed. The young men who sing in King's College Choir come from a variety of backgrounds and nationalities (as do the boys) and, between them, study many different subjects in Cambridge.

Most of the additional activities take place out of term, to avoid conflict with academic work. It is perfectly possible for choral and organ scholars to achieve high success in University examinations and to engage in other activities, e.g., opera and sport. King's choral and organ scholars leave Cambridge to go into any number of different careers (including in the last decade everything from teaching, professional photography, journalism, the law, the Foreign Office and Civil Service; there are currently ex-King's choral scholars working in 10 Downing Street and Buckingham Palace!). Many, of course, continue with music, and the professional music scene abounds with King's alumni. These include Sir Andrew Davis, Richard Farnes and Edward Gardner in the conducting world; the late Robert Tear, Gerald Finley, Michael Chance, Mark Padmore, James Gilchrist and Andrew Kennedy in opera and lieder; and Simon Preston, Thomas Trotter, David Briggs and David Goode in the world of organ-playing. Some have made a career as instrumentalists: Joseph Crouch is one of the leading continuo cellists in the early music scene, and some, such as Francis Grier and Bob Chilcott, as composers. Some join leading professional choral ensembles, such as

Choristers

Adam Banwell, Joshua Curtis, William Dewhurst, Sammy Ellis, Jamie Etheridge, Tom Hopkins, James Lord, Tim Manley, Barnaby May, Gabriel May, Rupert Peacock, Tom Pickard, Jude Sanders, Alexander Trigg, Kit Williams, Lucas Williams

Altos

Patrick Dunachie, Oliver Finn, Benjamin Sheen, Colm Talbot

Tenors

Philip Barrett, Robert Busiakiewicz, Daniel Lewis, Toby Ward, Joel Williams

Basses

William Geeson, Henry Hawkesworth, Hugo Herman-Wilson, Benedict Kearns, Samuel Landman, Robin Mackworth-Young

Organ Scholars

Douglas Tang, Tom Etheridge

Director of Music

Stephen Cleobury

the BBC Singers, the King's Singers, the Swingle Singers, and the Monteverdi Choir. Those wishing to enter the world of opera often pursue their studies further at music college, and there is a steady stream of King's choral scholars taking up scholarships at The Royal College, the Royal Academy of Music and the Guildhall. Former organ scholars can currently be found in the organ lofts and conducting at Westminster Abbey, Westminster Cathedral, St George's, Windsor, in Durham, Gloucester, Norwich and Peterborough Cathedrals, St Albans Abbey, St Mary's Cathedral, Sydney, Magdalen College, Oxford, and Trinity College in Cambridge, and the choirs of all the London foundations are well stocked with former members of King's College Choir.

For full information about King's College School and the life of a Chorister, please see www.kcs.cambs.sch.uk. Stephen Cleobury is always pleased to hear from potential members of the Choir, choristers, choral scholars and organ scholars. Those interested are invited to contact him on telephone 01223 331224 or e-mail: choir@kings.cam.ac.uk.

Fondé au XVe siècle, le chœur de King's College, Cambridge est sans aucun doute l'un des plus connus dans le monde des chœurs. Il doit son existence au roi Henri VI qui, lors de la fondation du Collège en 1441, a envisagé le chant quotidien des services dans sa magnifique chapelle, l'un des joyaux du patrimoine culturel et architectural de Grande-Bretagne. En tant que représentant éminent de la grande tradition britannique de la musique d'église, le chœur considère le fait d'avoir des services

quotidiens chantés sa raison d'être, et ces services sont une partie importante de la vie de ses seize choristes, quatorze étudiants chanteurs et deux spécialistes de l'orgue. La renommée mondiale du chœur et sa réputation pour avoir maintenu les plus hauts standards musicaux au cours de tant d'années, renforcée par ses nombreux enregistrements avec des labels tels que Decca et EMI, ont conduit à un calendrier de tournées internationales de grande envergure et des invitations à chanter avec quelques-uns des solistes et orchestres les plus distingués du monde, et sur quelques-unes des scènes les plus prestigieuses.

Les jeunes choristes de King's sont sélectionnés lors d'une audition annuelle, annoncée au niveau national, quand ils sont âgés de six ou sept ans. Un enfant entre dans la chorale comme un stagiaire, généralement à l'âge de huit ans, et reçoit une bourse généreuse de la part du Collège afin d'aider à payer pour son éducation et pour les leçons instrumentales et le chant à l'école de King's College. Fondée dans le 1878 pour les choristes, elle a maintenant plus de 400 garçons et filles, âgés de 4 à 13 ans. Après un an ou deux, il progresse à une position de choriste complet et reste dans le chœur jusqu'à ce qu'il le quitte à l'âge de 13 ans pour aller à l'école secondaire, qui lui aura généralement attribué une bourse de la musique. Dans un certain nombre de cas gratifiants, des anciens choristes cherchent à revenir à la Chorale cinq ans plus tard, comme un étudiant choriste, bien que cela dépende de sa capacité de qualifier pour une place au Collège universitaire. La majorité des étudiants choristes et des spécialistes d'orgue, cependant, n'auront pas été choristes à King's et cette infusion de jeunes talents musicaux est d'ailleurs bien accueillie. Les jeunes hommes qui chantent dans le chœur de King proviennent d'une variété de milieux et de nationalités (comme pour les garçons) et ils étudient un nombre de sujets différents à Cambridge.

La plupart des activités supplémentaires ont lieu hors du trimestre, pour éviter des conflits avec leurs études universitaires. Il est entièrement possible pour les étudiants choristes et les spécialistes d'orgue de bien réussir aux examens universitaires et de s'engager dans d'autres activités, par exemple, l'opéra et le sport. Les étudiants choristes et les spécialistes de l'orgue de King's quittent Cambridge après leurs études pour suivre un grand nombre de carrières différentes (y compris dans la toute dernière décennie : l'enseignement, la photographie professionnelle, le journalisme, la loi, le Foreign Office et la fonction publique ; il y a actuellement des anciens choristes qui travaillent dans 10, Downing Street et à Buckingham Palace). Beaucoup, bien sûr, poursuivent une carrière dans la musique, et la scène musicale professionnelle abonde d'anciens choristes de King's. Il s'agit notamment de Sir Andrew Davis, Richard Farnes et Edward Gardner dans la direction d'orchestre, le regretté Robert Tear, Gerald Finley, Michael Chance, Mark Padmore, James Gilchrist et Andrew Kennedy dans le domaine de l'opéra et du

lieder, et Simon Preston, Thomas Trotter, David Briggs et David Goode dans le monde de l'orgue. Certains ont mené une carrière d'instrumentiste: Joseph Crouch est l'un des violoncellistes continuo de premier plan dans la scène musicale médiévale et baroque, et certains, comme Francis Grier et Bob Chilcott, en tant que compositeurs. Certains dirigent des chorales professionnelles, telles que les BBC Singers, chanteurs du Roi, les Swingle Singers et le Chœur Monteverdi). Ceux qui souhaitent entrer dans le monde de l'opéra poursuivent souvent leurs études dans un collège de musique, et il y en a toujours qui bénéficient de bourses d'études au Royal College, la Royal Academy of Music et Guildhall. On peut trouver des anciens choristes et spécialistes de l'orgue dans toutes les églises et devant les orchestres à l'abbaye de Westminster, la cathédrale de Westminster à Londres, l'église de St George à Windsor, à Durham, Gloucester et les cathédrales de Norwich, de St Albans Abbey, la cathédrale de St Mary à Sydney, Magdalen College à Oxford, et Trinity College à Cambridge, et les anciens membres du chœur de King's sont bien représentés dans toutes les fondations musicales de Londres.

Pour avoir de plus amples renseignements sur l'école de King's College et la vie d'un enfant du chœur, voir, s'il vous plaît : www.kcs.cambs.sch.uk. Stephen Cleobury est toujours heureux de parler aux nouveaux membres potentiels de la chorale, aux choristes, et aux étudiants universitaires et spécialistes de l'orgue. Les personnes intéressées sont invitées à communiquer avec lui par téléphone au +44 (0) 1223 331224 ou par e-mail: choir@kings.cam.ac.uk

King's College Choir, 1441 gegründet, ist ohne Zweifel einer der bekanntesten Chöre weltweit und ein, wenn nicht der herausragende Vertreter der britischen Kirchenmusiktradition. Der Chor verdankt seine Existenz Henry VI. Dem König schwebte bei der Gründung des Colleges vor, dass in dessen spektakulärer "chapel", einem der schönsten Sakralbauten Großbritanniens, täglich eine Messe gesungen werden sollte. Das Singen dieser Gottesdienste ist die raison d'être des King's College Choir und ein wichtiger Teil des Lebens der 16 Chorknaben, der 14 erwachsenen Choristen und der zwei Organisten (organ scholars). Die internationale Berühmtheit des Ensembles und sein kontinuierlich hohes musikalisches Niveau, die vielen Tonaufnahmen für Labels wie Decca oder EMI bringen ausgedehnte Touren mit sich und Einladungen, mit den besten Solisten und Orchestern der Welt an prestigereichen Orten zu musizieren.

Im Alter von sechs oder sieben Jahren kommen die Knaben zu einem Vorsingen, das in ganz Großbritannien beworben wird. Ein Kind wird zunächst als Proband (probationer) aufgenommen, normalerweise wenn es acht Jahre alt ist. Das Kind erhält ein großzügiges Stipendium vom College, mit dem die Schulgebühren, der Instrumentalunterricht und

die Gesangsstunden in der King's College School teilweise abgedeckt werden. Die Schule wurde 1878 für die Chorknaben gegründet; heute hat sie über 400 Schülerinnen und Schüler im Alter von 4 bis 13 Jahren. Nach einem oder zwei Jahren wird der Knabe "richtiger" Chorknabe (full chorister). Er bleibt im Chor bis er mit 13 auf eine weiterführende Schule wechselt, oft als Stipendiat. Immer wieder bewerben sich ehemalige Chorknaben fünf Jahre nach ihrem Abgang um Aufnahme in den Chor als Männerstimmen; das hängt allerdings davon ab, ob sie einen Studienplatz am College bekommen. Die Mehrheit der choral und organ scholars sind keine Chorknaben in King's College gewesen: Der Einfluss auswärtiger Musiker wird sehr begrüßt und geschätzt. Die jungen Männer und auch die Knaben des Chors kommen aus unterschiedlichen Verhältnissen und aus verschiedenen Ländern; die choral scholars studieren eine ganze Palette an Fächern.

Die meisten zusätzlichen Aktivitäten und Auftritte des Chors finden außerhalb der Vorlesungszeit statt, um das Studium nicht zu beeinträchtigen. Die Chormitglieder sind bei den Universitätsprüfungen sehr erfolgreich und finden außerdem Zeit für andere Dinge, Oper oder Sport. Man findet sie später in allen Berufen. Unter den Absolventen der letzten zehn Jahre sind Lehrer, Fotografen, Journalisten, Juristen, Beamte und Politiker. Derzeit arbeiten Ehemalige in 10, Downing Street und im Buckingham Palace. Viele werden Musiker. Unter den King's Alumnen sind die Dirigenten Sir Andrew Davis, Richard Farnes und Edward Gardner, die Opern- und Liedsänger Robert Tear, Gerald Finley, Michael Chance, Mark Padmore, James Gilchrist und Andrew Kennedy und die Organisten Simon Preston, Thomas Trotter, David Briggs und David Goode. Manche werden professionelle Instrumentalisten; Joseph Crouch ist einer der besten Continuo-Cellisten der Alte-Musik-Szene, Francis Grier und Bob Chilcott sind Komponisten. Wieder andere singen in professionellen Vokalensembles und Chören wie den BBC Singers, King's Singers, Swingle Singers, dem Monteverdi Choir. Wer sich für eine Opernkariere interessiert, studiert weiter in King's, und eine ganze Reihe Ehemaliger erhält Stipendien am Royal College, der Royal Academy of Music, der Guildhall. Ehemalige organ scholars spielen und dirigieren in Westminster Abbey, Westminster Cathedral, in London, St George's Chapel in Windsor, in den Kathedralen von Durham, Gloucester und Norwich, St. Albans Abbey, St. Mary's Cathedral, Sydney, Magdalen College Oxford und Trinity College Cambridge. Etliche Londoner Chöre sind fest in der Hand ehemaliger Mitglieder des King's College Choir.

Weitere Informationen über King's College School und das Leben als Chorknabe gibt es unter www.kcs.cambs.sch.uk. Stephen Cleobury freut sich immer, von prospektiven Chormitgliedern zu hören, Chorknaben, Choristen und Organisten. Interessierte können ihn telefonisch unter +44 (0) 1223-331224 oder via Email unter choir@kings.cam.ac.uk erreichen.



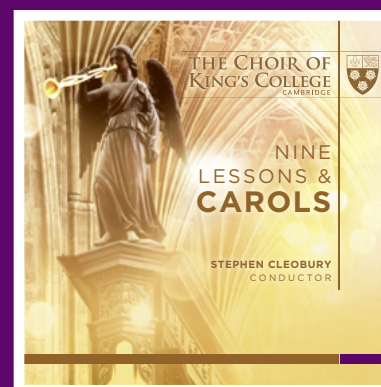
First Page Image Exterior masonry detail, Chapel of King's College, Cambridge.
Photograph by Mike Dixon. © 2011, King's College, Cambridge.

Final Page Image Exterior masonry detail, Chapel of King's College, Cambridge.
Photograph by Mike Dixon. © 2011, King's College, Cambridge.

Label management Andy Doe

The Choir of King's College, Cambridge is represented worldwide by Intermusica Artist Management. Please contact mail@intermusica.co.uk for further information.
For more information about the college visit www.kings.cam.ac.uk

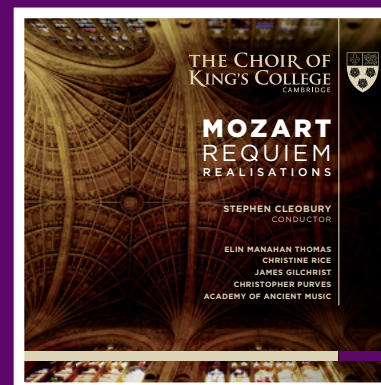
ALSO AVAILABLE FROM KING'S



NINE LESSONS & CAROLS

STEPHEN CLEOBURY CONDUCTOR
KGS0001 (2CD)

PERFORMANCE / RECORDING ****
'the level of achievement reached in these live performances is enviable'
BBC Music Magazine (UK)

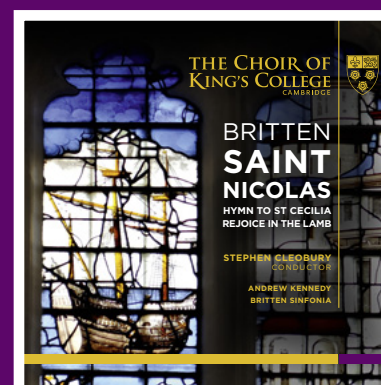


MOZART REQUIEM REALISATIONS

STEPHEN CLEOBURY CONDUCTOR
Elin Manahan Thomas, Christine Rice, James Gilchrist,
Christopher Purves, Academy of Ancient Music
KGS0002 (1SACD & 1CD)

'a performance that holds one's attention throughout ...
The excellent line-up of soloists (Gilchrist and Purves are former King's choristers) could hardly be bettered, and Cleobury steers his forces through a most moving account. Highly recommended.'
Choir & Organ (UK)

'a suitably scholarly project from the Choir of King's College ... the soloists are excellent'
The Times (UK)



BRITTEN SAINT NICOLAS

STEPHEN CLEOBURY CONDUCTOR
Andrew Kennedy, Britten Sinfonia
KGS0003 (1CD & 1SACD)

******* RECORDING / **** PERFORMANCE**
'Andrew Kennedy is a gripping Nicolas ... All three works have been superbly recorded ... I'm not sure I've ever heard the resonant King's College acoustic captured better'
BBC Music Magazine (UK)

********* *The Financial Times* (UK)

'The contribution of all the choirs involved ... is pretty much beyond praise. The playing of the Britten Sinfonia is alert, rhythmical and purposeful. The tenor soloist Andrew Kennedy is magnificent here. The whole performance is utterly convincing and very moving, all captured in magnificent sound.'
International Record Review (UK)