

The background of the cover features a large, abstract graphic of a tree trunk and branches. The trunk is dark brown and textured, resembling wood grain. The branches extend from the right side towards the center, covered in vibrant, iridescent foliage in shades of blue, green, yellow, and orange. The overall effect is organic and painterly.

FRANCISCO DE PEÑALOSA
LAMENTATIONES
NEW YORK POLYPHONY

de PEÑALOSA, Francisco (1470–1528)

- ① Lamentationes Jeremiae Feria V 11'34

de ESCOBAR, Pedro (1465–after 1535)

- ② Stabat mater dolorosa 3'58

de PEÑALOSA, Francisco

- ③ Lamentationes Jeremiae Feria VI 11'21

- ④ Gloria in excelsis Deo (Missa *L'homme armé*) 4'39

- ⑤ Sancta Maria, succurre miseris 2'18

- ⑥ Unica est columba mea 2'25

- ⑦ Credo in unum Deum (Missa *L'homme armé*) 7'20

GUERRERO, Francisco (1528–99)

- ⑧ Quae est ista 5'20

- ⑨ Antes que comáis a Dios 2'17

de PEÑALOSA, Francisco

- ⑩ Agnus Dei (Missa *L'homme armé*) 3'20

TT: 56'41

New York Polyphony

Geoffrey Williams *counter-tenor* · Steven Caldicott Wilson *tenor*

Christopher Dylan Herbert *baritone* · Craig Phillips *bass*

The end of the fifteenth century in Spain saw the emergence of a number of composers of outstanding ability who set the stage for the extraordinary flowering of polyphony in the following century. While their names are better known than they used to be (apart from Francisco de Peñalosa there are Juan de Anchieta, from the Basque country, Pedro de Escobar – confused for many years with the Portuguese Pedro do Porto¹ – and the renowned Juan del Encina), it cannot be said that they make regular appearances in liturgical celebrations or concert programmes.

There are reasons for this: in particular, the question of voice ranges at this period is a vexed one, and the way modern choirs are structured means that many of these works fall into a specialist category of music for male-voice ensemble with a very capable countertenor. Apart from this, and not unrelated to the previous point, the idea of the ‘renaissance’ in the music of Spain – or the Iberian Peninsula more generally – has come to mean the works of composers such as Tomás Luís de Victoria, Francisco Guerrero and Alonso Lobo rather than their illustrious predecessors. But composers such as Peñalosa were musicians of genuine imagination and skill, whose work owes a great deal to Franco-Flemish composers (especially that of Josquin) and yet shows a formidable individuality.

Peñalosa was probably born in 1470 in Talavera de la Reina, not far from Madrid. He first appears in the records as a singer in the chapel of Ferdinand V of Aragon in 1498, and then in 1511 he became *maestro de capilla* in the household of Ferdinand’s grandson. He had a benefice at the Cathedral of Seville, but the Cathedral Chapter objected to his lengthy absences in Rome. He returned to Seville in 1525, and was appointed Cathedral Treasurer. None of his music is preserved in sources from outside the Iberian Peninsula, and most of it must be presumed to have been

¹ The theory, though still widespread, was finally put to rest in 2011. See Francesc Villanueva Serrano, ‘La Identificación de Pedro de Escobar con Pedro do Porto: una Revisión Definitiva a la Luz de Nuevos Datos’ in *Revista de Musicología* XXXIV, 1 (2011), 37–58.

composed while he was in the employ of the Court of Aragon. He left six Masses, some independent Mass sections, six Magnificats, Lamentations, various hymns and a series of motets. The attribution of the motets in particular has been problematic, with attributions to Josquin and Escobar confusing the issue, as well as the misattribution to Peñalosa of works by Ancheta, Brumel and Compère; the most recent edition of them² places the total of genuine works at twenty-two.

None of these confused attributions, however, takes away from the composer's distinctive personality. In general he eschews complexity, and prefers Josquin-like transparency. Josquin was certainly the most performed foreign composer in the Spain of the 16th century, and his influence is still detectable in the work of Cristóbal de Morales, born thirty years later than Peñalosa.

Peñalosa's Lamentations, which are found only in two manuscripts from Tarazona Cathedral (*Manuscritos Musicales 2 and 3*), are built on monophonic chant tones for these texts found in the *Passionarium Toletanum* published in 1516.³ The chant appears first in the uppermost voice, the altus, in slightly altered form. While there are some splendid fully-scored sections in his setting of these texts in the set for *Feria VI*, or Holy Friday (such as 'Beth' and its subsequent verse), as might be expected from this composer, the texture is frequently trimmed back to three or even two voices. A master of text-setting such as Peñalosa always obtains maximum expressive effect from this, as is clear, for example at the lengthy two-part section at 'Confregit in ira' [3 7'15]; there are also very long sections for just three voices in the set for *Feria V* or Holy Thursday ('Quomodo sedet' and 'Plorans ploravit' [1 2'25 and 4'54]). Equally, the unexpected sudden homophony at 'polluit regnum'

² Peñalosa: *Motets for Three Voices & Motets for Four and Five Voices*, ed. Tess Knighton and Martyn Imrie, Lochs: Mapa Mundi 1988 & 1990.

³ This is discussed in detail in Jane Morlet Hardie, 'Lamentations Chant in Spanish Sources: A Preliminary Report', in Bryan Gillingham and Paul Merkley, eds, *Chant and its Peripheries: Essays in Honour of Terence Bailey*, Ottawa: The Institute of Medieval Music 1998, 370–389.

in the Holy Friday set [§ 5'50], the two words placed either side of a rest, is a masterly way of drawing the listener's attention, and there is a similar moment in the Holy Thursday sequence at 'et planxit lamentationem hanc' [§ 1'25]. Another characteristic is the use of repeated phrases oscillating around just a few notes, as at 'scabelli pedem suorum' [§ 2'12], something Peñalosa has in common with his slightly older French contemporary Antoine Brumel (c. 1460–1512 or 1513).

Also from Tarazona Ms 2 is the *Stabat Mater* by Pedro de Escobar (fl. 1507–14), performed here between the two Lamentations by Peñalosa. It is a deeply haunting setting of the first two verses of the text, and stylistically similar in many ways to the work of Peñalosa, notably in its textural transparency and responsiveness to the text, but Escobar is more melodically contained, less prone to elaborate.

There are six extant complete Masses by Peñalosa, all but the *Missa Ave Maria Peregrina* based on secular melodies; he was the first Spaniard to follow composers from further north in writing cyclic Masses using such material. *L'homme armé* was one of the most popular melodies for such treatment from the 15th to the 17th century, most settings being by Franco-Flemish composers, though there are also settings by two other Spanish composers, Morales and Guerrero. Peñalosa's setting survives, like the Lamentations, in Tarazona manuscript No. 3. The present recording does not include the Kyrie or the Sanctus/Benedictus of the Mass.

The *L'homme armé* tune is subjected to the whole range of the composer's technical armoury over the course of the Mass (except for the 'Pleni' section of the Sanctus, and the Benedictus), appearing first in the Kyrie in the tenor (that is, the baritone at the pitch sung here), and moving eventually through all the other voices. An unusual feature of this Mass is the addition of a fifth voice in the second Kyrie, which provides one with an opportunity to hear what the composer can do with fuller textures. The Gloria is characterized by what Ken Kreitner has called 'kaleidoscope' treatment, in which 'the tune is broken into little bits which are scattered

everywhere and audible somewhere all the time in a rather dazzling display of wit and invention’,⁴ a description that can hardly be bettered.

The highpoint of the Mass is surely the Agnus Dei, in which the melody is quoted in the uppermost voice in long note-values while the other voices weave magical cascades of short scalic motives. Kreitner has speculated that this shows the influence of Josquin’s own *Missa L’homme armé*; he is certainly correct to say that it is music of ‘ravishing beauty’.

Unica est columba mea is a three-voice setting of a text from the Song of Songs, turned to Marian use, and, like Peñalosa’s other setting of words from this source, *Nigra sum*, is flowingly expressive, with noteworthy flourishes at ‘animae sanctae’ and ‘immaculatam’, thus underlining the dogmatic element of the text. It ends with an airy triple-time Alleluia. *Sancta Maria, succurre*, is an urgently imploring work, also ending with a triple-time section evoking the joy of those who celebrate the Virgin’s feast.

Paired with these two works are a motet and a *villancico* by one of the most celebrated of later Spanish composers, Francisco Guerrero (1528–99). *Quae est ista* is another setting of words from the Song of Songs, from the composer’s 1555 collection of motets published in Seville. Like Peñalosa, Guerrero is inspired to ecstatic cascades of notes, though the effect is very different in this much fuller-textured four-voice work. *Antes que comáis a Dios* is a setting of a vernacular text, a *villancico* ‘a lo divino’ (that is, spiritual in content) from the composer’s 1598 collection published in Venice. It is simple but effective, in triple time throughout, with a refrain using imitative writing and a steadily homophonic verse, encouraging the worshipper to spiritual reflection before partaking of communion.

© Ivan Moody 2019

⁴ Ken Kreitner, ‘Music for the Royal Chapels’ in Tess Knighton, ed., *Companion to Music for the Catholic Monarchs*, Boston and Leiden: Brill 2017, 44–48 of 21–59.

Founded in 2006, **New York Polyphony** occupies a place as one of the foremost vocal chamber ensembles active today. Throughout their tenure together, the singers have demonstrated a commitment to innovative programming, giving vibrant voice to repertoire ranging from overlooked masterpieces of antiquity to works commissioned from composers in the vanguard of contemporary vocal music such as Gabriel Jackson, Ivan Moody, Greg Spears and Gregory Brown. Their dedication to exploring the intersection between ancient and modern music, as well as a focus on rare Renaissance and medieval works, has not only earned New York Polyphony two GRAMMY nominations and wide acclaim, but also helped to move early music into the classical mainstream. In 2016, New York Polyphony released *Roma aeterna*, a programme highlighted by two masses of the High Renaissance by Giovanni Pierluigi da Palestrina and Tomás Luís de Victoria. The album, their seventh overall and fourth on BIS, was hailed as ‘blissfully confident and beautiful’ (BBC Radio 3 – *Record Review*), ‘resplendent and elegant’ (*San Francisco Chronicle*) and ‘nothing short of revelatory’ (*AllMusic*).

New York Polyphony tours extensively, participating in major concert series and festivals around the world. Noteworthy engagements include début performances at London’s Wigmore Hall and the Royal Concertgebouw in Amsterdam, residencies at Dartmouth College and Stanford University, concerts under the aegis of the Festival Oude Muziek Utrecht (Netherlands), and the European première of the *Missa Charles Darwin* – a newly commissioned secular Mass setting based on texts of Charles Darwin by composer Gregory Brown – at the Museum für Naturkunde in Berlin. Elsewhere New York Polyphony has performed as part of the Tage Alter Musik Regensburg, Rheingau Musik Festival, Thüringer Bachwochen (Germany), Abvlensis International Music Festival (Spain), Stiftskonzerte Oberösterreich (Austria), Festival de Música de Morelia (Mexico) and the Elora Festival (Canada), among others.

www.newyorkpolyphony.com



O-maria-sim-labi-conserua-ora-pro-nobis-ad-eucaristandus.

Am Ende des 15. Jahrhunderts tauchte in Spanien eine Reihe von Komponisten mit herausragenden Fähigkeiten auf, die die Voraussetzungen für die außergewöhnliche Blüte der Polyphonie im folgenden Jahrhundert schufen. Ihre Namen sind zwar mittlerweile etwas vertrauter (neben Francisco de Peñalosa sind zu nennen: Juan de Anchieta aus dem Baskenland, Pedro de Escobar – lange Zeit mit dem portugiesischen Pedro do Porto verwechselt¹ – und der berühmte Juan del Encina), aber man kann nicht sagen, dass man ihnen regelmäßig in liturgischen Feiern oder Konzertprogrammen begegnete.

Das hat seine Gründe: Insbesondere die Frage des Stimmumfangs ist zu dieser Zeit eine leidige, und die Art und Weise, wie moderne Chöre aufgebaut sind, bringt es mit sich, dass viele dieser Werke in eine spezielle Kategorie für Männerchöre mit sehr fähigem Countertenor fallen. Abgesehen davon (doch nicht ohne Bezug zum vorherigen Punkt) bezieht sich der Begriff „Renaissance“ in der Musik Spaniens – bzw. der iberischen Halbinsel ganz allgemein – heutzutage eher auf Werke von Komponisten wie Tomás Luís de Victoria, Francisco Guerrero und Alonso Lobo als auf ihre illustren Vorgänger. Doch Komponisten wie Peñalosa waren Musiker von genuinem Phantasiereichtum und großem Können, deren Schaffen franko-flämischen Komponisten (vor allem Josquin) viel zu verdanken hat und dennoch von beeindruckender Individualität ist.

Peñalosa wurde wahrscheinlich 1470 in Talavera de la Reina, unweit von Madrid, geboren. 1498 wird er erstmals als Sänger in der Kapelle von Ferdinand V. von Aragon erwähnt, 1511 dann wurde er *maestro de capilla* im Haushalt von Ferdinands Enkel. Er war Kanoniker an der Kathedrale von Sevilla, doch erhob das Kathedralkapitel Einwände gegen seine langen Rom-Aufenthalte. 1525 kehrte

¹ Die Theorie ist zwar noch weit verbreitet, wurde aber 2011 endgültig widerlegt. Siehe Francesc Villanueva Serrano, „The Identification of Pedro de Escobar with Pedro do Porto: A Definitive Revision in the Light of New Data“ in *Revista de Musicología* XXXIV, 1 (2011), 37–58.

er nach Sevilla zurück und wurde zum Schatzmeister der Kathedrale ernannt. Keines seiner Werke ist in Quellen außerhalb der iberischen Halbinsel aufbewahrt, und die meisten darunter dürften während seiner Zeit am Hof von Aragón komponiert worden sein. Er hinterließ sechs Messen, einige selbständige Mess-Teile, sechs Magnificat-Vertonungen, Lamentationen, verschiedene Hymnen und eine Reihe von Motetten. Insbesondere die Zuschreibung der Motetten war problematisch, wobei die irrtümliche Zuschreibung einzelner seiner Werke an Josquin und Escobar die Sache ebenso verwirrte wie die irrtümliche Zuschreibung einzelner Werke von Anchieta, Brumel und Compère an Peñalosa an ihn; die jüngste Ausgabe² geht von einer Gesamtzahl von 22 authentischen Motetten aus.

So verworren die Zuschreibungen auch sein mögen, sie rütteln in keiner Weise an dem unverwechselbaren Personalstil des Komponisten. Im Allgemeinen meidet er Komplexität und bevorzugt eine an Josquin erinnernde Transparenz. Josquin war sicherlich der meistaufgeführte ausländische Komponist im Spanien des 16. Jahrhunderts, und sein Einfluss ist selbst noch im Werk von Cristóbal de Morales zu spüren, der dreißig Jahre nach Peñalosa geboren wurde.

Peñalosas Lamentationen (Klagelieder Jeremias), überliefert in nur zwei Manuskripten, die in der Kathedrale von Tarazona aufbewahrt werden (Manuscritos Musicales 2 und 3), basieren auf monophonen Gesängen für diese Texte, die in dem 1516 erschienenen *Passionarium Toletanum* zu finden sind.³ Die Gesangsmelodie erscheint zunächst in leicht veränderter Form in der obersten Stimme, dem Altus. Während es – wie man es bei diesem Komponisten erwarten darf – in seiner Vertonung dieser Texte für den Karfreitag einige prachtvolle, vollstimmige Ab-

² Peñalosa: *Motetten für drei Stimmen & Motetten für vier und fünf Stimmen*, hrsg. v. Tess Knighton und Martyn Imrie, Lochs: Mapa Mundi 1988 & 1990.

³ Dies wird ausführlich erörtert in Jane Morlet Hardie, „Lamentations Chant in Spanish Sources: A Preliminary Report“, in: Bryan Gillingham und Paul Merkley (Hrsg.), *Chant and its Peripheries: Essays in Honour of Terence Bailey*, Ottawa: The Institute of Medieval Music 1998, 370–389.

schnitte gibt (z.B. „Beth“ und der nachfolgende Vers), wird der Tonsatz hier häufig auf drei oder sogar zwei Stimmen reduziert. Ein Meister der Textvertonung wie Peñalosa freilich schöpft auch daraus maximalen Ausdrucksreichtum, wie etwa in dem ausgedehnten zweistimmigen Abschnitt bei „Confregit in ira“ [3 7'15]; unter den Klagelidern für den Gründonnerstag finden sich auch sehr lange Abschnitte für nur drei Stimmen („Quomodo sedet“ und „Plorans ploravit“ [1 2'25 und 4'54]). Auch die unerwartete plötzliche Homophonie bei „polluit regnum“ am Karfreitag [3 5'50] – wobei die beiden Worte noch durch eine Pause getrennt werden – zeigt eine meisterhafte Art, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu erregen; einen ähnlichen Moment gibt es in der Gründonnerstags-Sequenz bei „et planxit lamentationem hanc“ [1 1'25]. Ein weiteres Charakteristikum – das Peñalosa mit seinem etwas älteren französischen Zeitgenossen Antoine Brumel (um 1460–1512 oder 1513) teilt – ist die Wiederholung von Phrasen, die um nur wenige Töne oszillieren, wie bei „scabelli pedem suorum“ [3 2'12].

Ebenfalls der Handschrift Tarazona Ms. 2 entstammt das *Stabat Mater* von Pedro de Escobar (Blütezeit: 1507–14), das hier zwischen den beiden Lamentationen von Peñalosa erklingt. Es handelt sich um eine höchst eindringliche Vertonung der ersten beiden Textverse, die stilistisch in vielerlei Hinsicht dem Schaffen Peñalosas ähnelt (insbesondere in der satztechnischen Transparenz und dem sensiblen Umgang mit dem Text), doch ist Escobar melodisch verhaltener und neigt weniger zu kunstvollen Elaborationen.

Von Peñalosa sind sechs vollständige Messen überliefert, die mit Ausnahme der *Missa Ave Maria Peregrina* alle auf weltlichen Melodien basieren; er war der erste Spanier, der Komponisten aus dem Norden darin folgte, Messzyklen unter Verwendung solchen Materials zu schreiben. Eine der beliebtesten Melodien hierfür war vom 15. bis 17. Jahrhundert *L'homme armé*; die meisten Vertonungen stammen von franko-flämischen Komponisten, doch gibt es auch Vertonungen zweier

anderer Komponisten aus Spanien, Morales und Guerrero. Peñalosas Vertonung findet sich, wie die Lamentationen, im Tarazona-Manuskript Nr. 3. Die vorliegende Aufnahme enthält weder das Kyrie noch das Sanctus/Benedictus der Messe.

Die *L'homme armé*-Melodie wird im Verlauf der Messe (mit Ausnahme des „Pleni“-Teils des Sanctus und des Benedictus) dem gesamten kompositionstechnischen Arsenal des Komponisten unterworfen. Zuerst erscheint sie im Kyrie im Tenor (bzw., infolge der für diese Aufnahme gewählten Tonhöhe, im Bariton) und durchwandert schließlich alle anderen Stimmen. Das Gloria zeichnet sich durch eine, so Ken Kreitner, „kaleidoskopische“ Technik aus, bei der „die Melodie in kleine Stücke zerbrochen wird, die überall verstreut werden und ständig irgendwo erklingen: eine ziemlich umwerfende Demonstration von Esprit und Fantasie“⁴ – eine Beschreibung, die schwerlich zu übertreffen ist.

Höhepunkt der Messe ist sicherlich das Agnus Dei, in dem die oberste Stimme die Melodie in langen Notenwerten zitiert, während die anderen Stimmen magische Kaskaden aus kurzen Skalenmotiven flechten. Kreitner will hier den Einfluss von Josquins eigener *Missa L'homme armé* erkennen; sicherlich hat er Recht, wenn er sagt, dass es sich um Musik von „hinreißender Schönheit“ handelt.

Unica est columba mea ist die dreistimmige Vertonung eines marianischen Texts aus dem Hohelied; wie *Nigra sum*, Peñalosas andere Vertonung aus dem Hohelied, ist sie von fließender Expressivität. Bemerkenswerte Wendungen bei „animaе sanctae“ und „immaculatam“ unterstreichen den dogmatischen Moment des Textes. Am Ende steht ein luftiges Alleluia im Dreiertakt. *Sancta Maria, succurre*, ist ein inständig flehendes Werk, das ebenfalls mit einem Abschnitt im Dreiertakt endet, der die Freude derjenigen evoziert, die das Fest der Jungfrau feiern.

Diesen beiden Werken sind eine Motette und ein Villancico eines der berühm-

⁴ Ken Kreitner, „Music for the Royal Chapels“ in: Tess Knighton (Hrsg.), *Companion to Music for the Catholic Monarchs*, Boston and Leiden: Brill 2017, 21–59, hier: 44–48.

testen spanischen Komponisten späterer Zeit, Francisco Guerrero (1528–1599), an die Seite gestellt. *Quae est ista* ist eine weitere Vertonung von Worten aus dem Hohelied, die 1555 in einer Sammlung mit Motetten des Komponisten in Sevilla veröffentlicht wurde. Wie Peñalosa ließ sich auch Guerrero zu ekstatischen Tonkaskaden inspirieren, obwohl die Wirkung in diesem satztechnisch weitaus vollerer vierstimmigen Werk von ganz anderer Art ist. *Antes que comáis a Dios* vertont einen landessprachlichen Text und ist ein Villancico „a lo divino“ (d.h. geistlichen Inhalts) aus der 1598 in Venedig veröffentlichten Sammlung des Komponisten. Das im Dreiertakt stehende Stück ist schlicht, aber wirkungsvoll; sein Refrain ist imitativ angelegt, während die Strophen durchweg homophon sind. Es regt die Gottesdienstbesucher zu spiritueller Reflektion an, bevor sie die Kommunion empfangen.

© Ivan Moody 2019

New York Polyphony, 2006 gegründet, gilt als eines der besten vokalen Kammerensembles unserer Tage. Von Anfang an haben die Sänger ein Faible für innovative Programmgestaltung an den Tag gelegt und einem Repertoire Stimme verliehen, das von überschienenen Meisterwerken aus alter Zeit bis hin zu Werken reicht, die bei avancierten Komponisten zeitgenössischer Vokalmusik in Auftrag gegeben wurden – u.a. Gabriel Jackson, Ivan Moody, Greg Spears und Gregory Brown. Ihre Leidenschaft, die Schnittpunkte alter und moderner Musik zu erkunden, sowie ein Fokus auf rare Werke aus Mittelalter und Renaissance hat New York Polyphony nicht nur zwei GRAMMY-Nominierungen und begeisterten Zuspruch verschafft, sondern auch dazu beigetragen, Alte Musik in den Fokus der Klassikszene insgesamt zu rücken. 2016 veröffentlichte New York Polyphony die SACD *Roma aeterna*, in deren Zentrum zwei Hochrenaissance-Messen von Giovanni Pierluigi da Palestrina

und Tomás Luís de Victoria stehen. Dieses Album – ihr insgesamt siebtes und das vierte für BIS – wurde als „traumhaft souverän und wunderschön“ (BBC Radio 3 – *Record Review*) gefeiert, als „prachtvoll und elegant“ (*San Francisco Chronicle*) – „nichts weniger als eine Offenbarung“ (*AllMusic*).

New York Polyphony tourt ausgiebig und ist in großen Konzertreihen und bei bedeutenden Festivals auf der ganzen Welt zu Gast. Zu ihren herausragenden Engagements gehören Debüts in der Londoner Wigmore Hall und im Royal Concertgebouw in Amsterdam, Residenzen am Dartmouth College und an der Stanford University, Konzerte unter der Schirmherrschaft des Festivals Oude Muziek Utrecht (Niederlande) sowie die Europa-Premiere der *Missa Charles Darwin* – einer weltlichen Messe nach Texten von Charles Darwin, die bei dem Komponisten Gregory Brown in Auftrag gegeben wurde – im Museum für Naturkunde in Berlin. Darüber hinaus trat New York Polyphony unter anderem bei den Tagen Alter Musik Regensburg, dem Rheingau Musik Festival, den Thüringer Bachwochen, dem Abvensis International Music Festival (Spanien), den Stiftskonzerten Oberösterreich, dem Festival de Música de Morelia (Mexiko) und dem Elora Festival (Kanada) auf.

www.newyorkpolyphony.com

La fin du 15^e siècle en Espagne vit l'apparition de plusieurs compositeurs d'une habileté remarquable qui préparèrent le terrain pour l'extraordinaire épanouissement de la polyphonie au siècle suivant. Quoique leurs noms soient maintenant mieux connus qu'ils ne l'ont été (en plus de Francisco de Peñalosa se trouvent Juan de Ancheta du Pays Basque, Pedro de Escobar – confondu pendant plusieurs années avec le Portugais Pedro do Porto¹ – et le renommé Juan del Encina), on ne peut pas dire qu'ils soient régulièrement entendus dans des célébrations liturgiques ou à des programmes de concert.

Il y a des raisons pour cela : en particulier la question de l'étendue des voix à cette période est épineuse et la structure des chœurs modernes pousse plusieurs de ces œuvres dans une catégorie de musique spécialisée pour ensembles de voix d'hommes avec un hautecontre très compétent. En outre, un point non séparé de la question précédente, l'idée de la « renaissance » dans la musique de l'Espagne – ou plus généralement de la péninsule Ibérique – est venue à signifier les œuvres des compositeurs Tomás Luís de Victoria, Francisco Guerrero et Alonso Lobo plutôt que celles de leurs illustres prédécesseurs. Mais des compositeurs comme Peñalosa étaient des musiciens à la fantaisie et à l'adresse authentiques, dont l'œuvre doit beaucoup aux compositeurs franco-flamands (surtout à Josquin) et montre pourtant une individualité frappante.

Peñalosa est probablement né en 1470 à Talavera de la Reina, près de Madrid. Il est d'abord mentionné comme chanteur à la chapelle de Ferdinand V d'Aragon en 1498, puis en 1511 il devient *mæstro de capilla* à la résidence du petit-fils de Ferdinand. Il avait un bénéfice à la cathédrale de Séville mais ses longs séjours à Rome en irritaient le chapitre. Il revint à Séville en 1525 et fut nommé trésorier de

¹ Bien que répandue, cette théorie fut finalement abandonnée en 2011. Voir Francesc Villanueva Serrano, «La Identificación de Pedro de Escobar con Pedro do Porto: una Revisión Definitiva a la Luz de Nuevos Datos» dans *Revista de Musicología* XXXIV, 1 (2011), 37–58.

la cathédrale. Aucune musique de lui n'est conservée dans des sources hors de la péninsule Ibérique et on présume que la majeure partie en a été composée pendant son emploi à la cour d'Aragon. Il laissa six Messes, quelques sections de messe indépendantes, six Magnificats, des Lamentations, diverses hymnes et une série de motets. L'attribution des motets en particulier a causé des problèmes : des attributions à Josquin et à Escobar ont semé la confusion, ainsi que l'attribution erronée à Peñalosa d'œuvres d'Anchieta, Brumel et Compère ; leur plus récente édition² relève un total de vingt-deux œuvres authentiques.

Aucune de ces attributions incertaines cependant n'enlève quoi que ce soit à la personnalité distinctive du compositeur. En général, il évite la complexité et préfère une transparence à la Josquin. Josquin était certainement le compositeur étranger le plus joué dans l'Espagne du 16^e siècle et son influence est encore perceptible dans les œuvres de Cristóbal de Morales né trente ans après Peñalosa.

Trouvées dans deux manuscrits seulement de la cathédrale de Tarazona (*Manuscritos Musicales* 2 et 3), les Lamentations de Peñalosa reposent sur du chant monophonique pour ces textes trouvés dans le *Passionarium Toletanum* publié en 1516.³ Le chant paraît d'abord dans la voix la plus élevée, l'altus, dans une forme légèrement altérée. Quoiqu'on trouve des sections à l'orchestration complète splendide dans ses arrangements de ces textes pour le Vendredi Saint (comme «Beth» par exemple et son verset suivant), comme on peut s'y attendre de ce compositeur, la texture est souvent ramenée à trois ou même deux voix. Un maître en arrangements de textes comme l'était Peñalosa en obtient toujours un effet expressif maximum ; cela est clair par exemple dans la longue section à deux voix à «Confregit

² Peñalosa: *Motets for Three Voices & Motets for Four and Five Voices*, éd. Tess Knighton et Martyn Imrie, Lochs: Mapa Mundi 1988 & 1990.

³ Ceci est discuté en détail dans Jane Morlet Hardie, «Lamentations Chant in Spanish Sources : A Preliminary Report» dans Bryan Gillingham et Paul Merkley, éds, *Chant and its Peripheries: Essays in Honour of Terence Bailey*, Ottawa : The Institute of Medieval Music 1998, 370–389.

in ira» [§ 7'15]. On trouve aussi de très longues sections pour trois voix seulement dans l’arrangement du Jeudi Saint («Quomodo sedet» et «Plorans ploravit» [1 2'25 et 4'54]). De même, l’homophonie soudaine à «polluit regnum» dans l’arrangement du Vendredi Saint [§ 5'50], les deux mots placés de chaque côté d’un soupir, est une manière magistrale d’attirer l’attention de l’écouteur et il se trouve un moment semblable dans la séquence du Jeudi Saint à «et planxit lamentationem hanc» [1 1'25]. Une autre caractéristique est l’emploi de phrases répétées oscillant autour de quelques notes seulement, comme à «scabelli pedem suorum» [§ 2'12], quelque chose que Peñalosa avait en commun avec son contemporain légèrement plus âgé Antoine Brumel (c. 1460–1512 ou 1513).

Le *Stabat Mater* de Pedro de Escobar (prospère entre 1507–14) chanté ici entre les deux Lamentations de Peñalosa provient aussi du Ms 2 de Tarazona. C’est un arrangement profondément émouvant des deux premières strophes du texte et au style semblable sous plusieurs aspects à l’œuvre de Peñalosa, surtout par la transparence de la texture et la réactivité au texte mais la mélodie d’Escobar est plus retenue, moins prêtée à l’élaboration.

Il existe encore six Messes complètes de Peñalosa, toutes basées sur des mélodies profanes sauf la *Missa Ave Maria Peregrina*; il était le premier Espagnol à suivre les compositeurs plus nordiques dans l’écriture de messes cycliques utilisant un tel matériel. *L’homme armé* était l’une des mélodies les plus populaires pour un tel travail du 15^e au 17^e siècle, la plupart des arrangements provenant de compositeurs franco-flamands quoiqu’il y ait aussi des arrangements de deux autres compositeurs espagnols, Morales et Guerrero. Les mises en musique de Peñalosa ont survécu, comme les Lamentations, dans le manuscrit no 3 de Tarazona. Le présent enregistrement n’inclut pas le Kyrie ou le Sanctus/Benedictus de la messe.

La mélodie de *L’homme armé* est sujette à la complète armurerie technique du compositeur au cours de la messe (sauf la section «Pleni» du Sanctus et le Bene-

dictus), apparaissant d'abort dans le Kyrie au ténor (c'est-à-dire au baryton vu la hauteur de son chantée ici), et passant ensuite dans toutes les autres voix. Un trait original de cette Messe est l'addition d'une cinquième voix dans le second Kyrie, ce qui donne la chance d'entendre ce que le compositeur peut faire avec des textures plus remplies. Le Gloria est caractérisé par ce que Ken Kreitner a appelé un traitement de kaléidoscope où «la mélodie est brisée en petits morceaux répandus partout et perceptibles en quelque part tout le temps dans un affichage éblouissant d'esprit et d'invention»⁴, une description qui peut difficilement être meilleure.

Le sommet de la Messe est sûrement l'Agnus Dei où la mélodie est citée à la moix la plus aiguë dans des valeurs de notes longues tandis que les autres voix tissent des cascades magiques de brefs motifs gammés. Kreitner a suggéré que ceci montrerait l'influence de la propre *Missa L'homme armé* de Josquin ; il a certainement raison de dire que c'est de la musique d'une «beauté ravissante».

Unica est columba mea est un arrangement à trois voix d'un texte du Cantique des cantiques, adapté au culte marial et, comme l'autre arrangement de paroles de cette source, *Nigra sum*, est d'une expressivité coulante avec des ornements dignes d'attention à «*animæ sanctæ*» et «*immaculatam*», soulignant ainsi l'élément dogmatique du texte. Il finit avec un Alleluia clair en mesures à trois temps. *Sancta Maria, succurre*, est une supplication pressante, finissant aussi par une section évoquant la joie de ceux qui célèbrent la fête de la Sainte Vierge.

Un motet et un *villancico* sont jumelés avec ces deux œuvres par l'un des compositeurs espagnols les plus célèbres du 16^e siècle : Francisco Guerrero (1528–1599). *Quæ est ista* est un autre arrangement de paroles du Cantique des cantiques, de la collection de 1555 de motets du compositeur, publiée à Séville. Comme Peñalosa, Guerrero est inspiré par des cascades extatiques de notes quoique l'effet soit très

⁴ Ken Kreitner, 'Music for the Royal Chapels' dans Tess Knighton, éd., *Companion to Music for the Catholic Monarchs*, Boston and Leiden : Brill 2017, 44–48 de 21–59.

différent dans cette œuvre à quatre voix à la texture beaucoup plus remplie. *Antes que comáis a Dios* est un arrangement d'un texte vernaculaire, un *villancico* «a lo divino» (c'est-à-dire au contenu spirituel) de la collection de 1598 du compositeur, publiée à Venise. Simple mais efficace, entièrement en rythme ternaire utilisant de l'écriture en imitation et un vers homophonique, il encourage le fidèle à une réflexion spirituelle avant d'aller communier.

© Ivan Moody 2019

Fondé en 2006, **New York Polyphony** se range parmi les principaux ensembles vocaux de chambre d'aujourd'hui. Depuis la formation du groupe, les chanteurs ont montré un réel engagement pour la programmation innovante, donnant une voix engagée au répertoire passant de chefs-d'œuvre négligés de l'antiquité aux œuvres commandées à des compositeurs de la musique vocale contemporaine d'avant-garde comme Gabriel Jackson, Ivan Moody, Greg Spears et Gregory Brown. Leur dédicace à l'exploration de l'intersection entre la musique ancienne et moderne, ainsi qu'une concentration sur des œuvres rares de la Renaissance et du Moyen Âge, ont non seulement attiré à New York Polyphony deux mises en nomination pour un Grammy et un vaste succès, mais encore ont-elles aidé à placer la musique ancienne dans le courant classique en vogue. En 2016, New York Polyphony a vu la parution de *Roma æterna*, un programme mettant en vedette deux messes de la haute Renaissance de Giovanni Pierluigi da Palestrina et Tomás Luís de Victoria. L'album, leur septième en tout et quatrième sur BIS, a été salué comme «blissfully confident and beautiful» [heureusement confident et ravissant] (BBC Radio 3 – *Record Review*), «resplendent and elegant» [resplendissant et élégant] (*San Francisco Chronicle*) et «nothing short of revelatory» [rien de moins que révélateur] (*AllMusic*).

New York Polyphony fait beaucoup de tournées, participant à d'importantes

séries de concerts et à des festivals partout au monde. Parmi ses engagements les plus remarquables notons des débuts au Wigmore Hall de Londres et au Concertgebouw royal d'Amsterdam, des résidences à Dartmouth College et à l'université Stanford, ses concerts sous l'égide du festival Oude Muziek Utrecht (Pays-Bas) et la création européenne de la *Missa Charles Darwin* – un arrangement en messe profane nouvellement commandée de textes de Charles Darwin du compositeur Gregory Brown – au Museum für Naturkunde à Berlin. De plus, New York Polyphony a participé, entre autres, aux Tage Alter Musik Regensburg, Rheingau Musik Festival, Thüringer Bachwochen (Allemagne), Abvensis International Music Festival (Espagne), Stiftskonzerte Oberösterreich (Autriche), Festival de Música de Morelia (Mexique) et festival Elora (Canada).

www.newyorkpolyphony.com

Acclaimed releases from New York Polyphony

endBeginning – music from the Flemish Renaissance by Antoine Brumel, Thomas Crecquillon, Jacobus Clemens non Papa and Josquin Desprez, as well as *Ma fin est mon commencement* by Jackson Hill (BIS-1949)

Times go by Turns – masses by Willam Byrd, Thomas Tallis and John Plummer, as well as Richard Rodney Bennett's *A Colloquy with God*, Andrew Smith's (*Kyrie*) *Cunctipotens Genitor Deus* and Gabriel Jackson's *Ite missa est* (BIS-2037)

Sing thee Nowell – Christmas music from 9 centuries (BIS-2099)

Roma aeterna – masses and motets by Palestrina, Victoria and Francisco Guerrero (BIS-2203)

① Lamentations Jeremiae Feria V

Et factum est postquam in captivitatem ductus est Israel:
Et Jerusalem destructa est: sedit Jeremias flens:
et planxit lamentationem hanc in Jerusalem: et dixit.

Aleph

Quomodo sedet sola civitas plena populo!
Facta est quasi vidua domina gentium;

princeps provinciarum facta est sub tributo.

Beth

Plorans ploravit in nocte, et lachryme eius in maxillis eius;
non est qui consuletur eam, ex omnibus charis eius.
Omnes amici eius spreverunt eam, et facti sunt et inimici.

Ghimel

Migravit Judas propter afflictionem suam,
et multitudinem servitutis;
habitavit inter gentes, nec invenit requiem.
Omnes persecutores eius apprehenderunt eam inter
angustias.

Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

Lamentations, Prologue and 1:1–3

And it happened, after Israel was taken captive
and Jerusalem was laid waste, Jeremias sat weeping
and gave this lament over Jerusalem and said:

Aleph

How lonely sits the city that was full of people!
How like a widow has she become, she who was great
among the nations!

She who was a princess among the provinces has become
a slave.

Beth

She weeps bitterly in the night, with tears on her cheeks;
among all her lovers she has none to comfort her;
all her friends have dealt treacherously with her;
they have become her enemies.

Ghimel

Judah has gone into exile because of affliction and
hard servitude;
she dwells now among the nations, but finds no resting place;
her pursuers have all overtaken her in the midst of her
distress.

Jerusalem, Jerusalem return to the Lord your God.

② Pedro de Escobar: Stabat mater dolorosa

Stabat Mater dolorosa iuxta Crucem lacrimosa dum
pendebat Filius.
Cuius animam gementem, contristatem et dolentem
pertransivit gladius.

Latin hymn, 13th century

The grieving mother stood by the cross weeping while
her son was hanging there.
Her weeping soul, contrite and grieving, was pierced
by a sword.

③ Francisco de Peñalosa: Lamentaciones Jeremiae Feria VI

Aleph

Quomodo obexit caligine in furore suo Dominus filiam Sion;
projectit de celo in terram inclytam Israel,
et non est recordatus scabelli pedum suorum in die furoris sui!

Beth

Precipitavit Dominus, nec pepercit,
omnia speciosa Jacob
Destruxit in furore suo munitiones virginis Iuda et
dejexit in terram;
polluit regnum et principles eius.

Ghimel

Confredit in ira furoris sui omne cornu Israel.
Advertis retrosum dexteram suam facie inimici,
et succedit in Jacob quasi ignem flammæ devorantis
in gyro.

Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

Lamentations 2:1–3

Aleph

How the Lord in his anger has set the daughter of Zion under a cloud!
He has cast down from heaven to earth the splendour of Israel;
He has not remembered His footstool in the day of his anger

Beth

The Lord has swallowed up without mercy all the habitations of Jacob;
In His wrath He has broken down the strongholds of the daughter of Judah;
He has brought down to the ground in dishonour the kingdom and its rulers.

Ghimel

He has cut down in fierce anger all the might of Israel;
He has withdrawn from them His right hand in the face of the enemy;
He has burned like a flaming fire in Jacob, consuming all around.

Jerusalem, Jerusalem turn to the Lord thy God.

④ Francisco de Peñalosa: Gloria (Missa *L'homme armé*)

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te. Benedicimus te.

Adoramus te. Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu Christe.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Glory be to God on high,

and on earth peace, good will towards men.

We praise thee, we bless thee,

we worship thee, we glorify thee,

we give thanks to thee for thy great glory,

O Lord God, heavenly King, God the Father Almighty.

O Lord, the only-begotten Son, Jesus Christ;

O Lord God, Lamb of God, Son of the Father,

that takest away the sins of the world, have mercy upon us.

Thou that takest away the sins of the world, receive our prayer.

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Iesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

Thou that sittest at the right hand of God the Father,
have mercy upon us.
For thou only art holy; thou only art the Lord;
thou only art most high, O Christ,
with the Holy Ghost, in the glory of God the Father.
Amen.

■ Francisco de Peñalosa: Sancta Maria, succurre miseris

Sancta Maria succurre miseris, iuva pusillanimes,
refove flebiles: ora pro populo, interveni pro clero,
intercede pro devoto femineo sexu: sentiant omnes tuum
iuvamen quicunque celebrant tuam commemorationem.

From the Roman Breviary: Bishop Fulbert of Chartres (c. 952–1028)

Holy Mary, aid the poor, help the faint-hearted, revive
the weeping: pray for the people, intervene for the clergy,
intercede for all faithful women. May all who celebrate your
memory receive your support.

■ Francisco de Peñalosa: Unica est columba mea

Unica est columba mea, una est perfecta mea,
una est genitrici suea electa.
Viderunt eam animae sanctae, et immaculatam,
praedicaverunt. Alleluia!

Based on the Song of Solomon 6:9

My dove is but one, my undefiled is but one,
she is the one elect of her mother.
The holy spirits saw her and pronounced her
immaculate. Alleluia!

■ Francisco de Peñalosa: Credo in unum Deum (Missa *L'homme armé*)

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
actorem caeli et terrae, visibilium omnium
et invisibilium
Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei
unigenitum, et ex Patre natum, ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,

I believe in one God, the Father almighty,
Maker of heaven and earth, and of all things
visible and invisible.
And in one Lord, Jesus Christ, Only begotten Son of God,
Begotten of his Father before all worlds.
God of God, light of light,
Very God of very God.

genitum, non factum, consubstantiale Patri:
per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines et propter nostram salutem
descendit de caelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine,
et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato;
passus et sepultus est,
et resurrexit tertia die, secundum Scripturas,
et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos, cuius regni non
erit finis.

Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et
conglorificatur:
qui locutus est per Prophetas.

Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen.

Begotten, not made, being of one substance with the Father:
by whom all things were made.

Who for us men and for our salvation
came down from heaven.

And was incarnate by the Holy Ghost of the Virgin Mary:
And was made man.

And was crucified also for us under Pontius Pilate:
suffered, and was buried.

And the third day He rose again according to the scriptures.

And ascended into heaven, and sitteth at the right hand
of the Father. And He shall come
again with glory to judge the living and the dead:
His kingdom shall have no end.

And (I believe) in the Holy Ghost, Lord and giver of life:
Who proceedeth from the Father and Son.

Who with the Father and Son together is worshipped and
glorified:

Who spake by the Prophets.

And in one holy catholic and apostolic church.

I acknowledge one baptism for the remission of sins.
And I look for the resurrection of the dead
And the life of the world to come. Amen.

⑧ Francisco Guerrero: Quae est ista

Quae est ista tam formosa,
quae ascendit per desertum quasi aurora consurgens,
pulchra ut luna, electa ut sol,
Surge propterea, amica mea, formosa mea, immaculata mea,
vulnerasti cor meum,
soror mea, sponsa,
vulnerasti cor meum,
in uno oculorum tuorum
et in uno crine colli tui.

Who is this so beautiful,
who ascends out of the desert like the rising dawn,
fair as the moon, bright as the sun?
Arise, my love, my beautiful one, my perfect one:
You have captivated my heart,
my sister, my bride;
you have captivated my heart
with one glance of your eyes,
with one jewel of your necklace.

From the Song of Solomon, chapters 6, 2 & 4

9 Francisco Guerrero: Antes que comáis a Dios

Antes que comáis a Dios

En este sacro manjar

Alma, será bien pensar

Quién es Dios y quién sois vos.

Antes que, en vuestra posada

recibáis al Rey del cielo

Vivid, alma, con recelo

Si estáis bien aparejada.

Y pues recibís a Dios

En este sacro manjar

Alma, será bien pensar

Quién es Dios y quién sois vos.

Spanish villancico, 16th century (?)

Before you eat God

an this sacred meal,

Soul, you should think of

who is God and who is you.

Before you receive at your inn

the King of heaven.

Consider, soul, with trepidation

if you truly are prepared.

And then, when you receive God

at this sacred meal,

Soul, you should think of

who is God and who is you.

10 Francisco de Peñalosa: Agnus Dei (Missa *L'homme armé*)

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.

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
have mercy on us.

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
have mercy on us.

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
grant us peace.

Special thanks to:

Emilie, Erika, Othon, and Timothy

Bill Passodelis, Tricia Antonucci, Adam Pate, and the Princeton Abbey and Cemetery

Mike Santarsiero

Joanne Bouknight

This recording was made possible in part through the support of:

Susan Anderson, Michael and Julie Ball, J Franklin Ballard, Randy and Janine Baughman, Kathryn Braziel, Mary Buschman, Catherine Caldicott and Mitch Tiegel, Carolyn Carine, Timothy Cashmore, Helen and James Chapple, Aida and Al Cipriani, Carole Crocker, Cdr. Robert J. and Linda L. Donnelly, John Fitzgerald, Mark Foster, Susan Galati, Katherine Griswold, Carol Avery Haber, Gisela and Charlotte Harbs, Terry Hawkins, Jan Hill and Marge Cafarelli, Jeanne and John Hubbard, Sarah Isto, Kenneth Koen, Lillian Kraemer, Miri Kubovy, Paul Lee, Kathryn Lindsay, James Litton, Claudette Mayer, Dennis McShane, Charlene Miyashita, Judith and Charles Moore, Pamela Mosley, David C. Parry, Randy Plimpton, H. Scott Raab, Alice Rauer, Debra Ann Reilly, Michael Rigsby, Walker Robinson, Roy Rosenthal, Linda L. and Jean Pierre Roueche, Dale Seaton and John King, Laurence Siegler, Melissa Smey, James Smith, Hoskins Smith, Susan Smodish, Catherine Snyder, Gloria Sorensen, Erik Stadnik, Beth Stuart, Brent Stull, Samuel Urmey, Susan Walton, Anne Thorne Weaver, William Williams, John and Ann Williamson, Sam and Fran Wilson, John T. Lake and Harold V. Winters, Madeline and Kenn Young, The Episcopal Church of the Heavenly Rest, Abilene, Texas

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD). Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording:	June 2018 at Princeton Abbey, Princeton, New Jersey, USA
Producer and sound engineer:	Jens Braun (Take5 Music Production)
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format:	24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Jens Braun
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text:	© Ivan Moody 2019
Translations:	Horst A. Scholz (English); Arlette Lemieux-Chéné (French)
Cover photography:	'Finntown #73' by C E Morse, www.cemorsephoto.com
Back cover photo of New York Polyphony:	Jacob Blickenstaff, http://www.33-13.com
Session photo:	© Joanne Bouknight
Typesetting, lay-out:	Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se



GEOFFREY WILLIAMS, CHRISTOPHER DYLAN HERBERT, STEVEN CALDICOTT WILSON & CRAIG PHILLIPS

BIS-2407