

In a Strange Land

ELIZABETHAN COMPOSERS IN EXILE

WORKS BY PHILIPS, DERING, DOWLAND, WHITE, BYRD

stile antico

In a Strange Land

ELIZABETHAN COMPOSERS IN EXILE

- | | | | |
|----|--|--|-------|
| 1 | | JOHN DOWLAND (1563-1626)
Flow, my tears
<i>The Second Booke of Songs or Ayres, 1600</i> | 5'10 |
| 2 | | WILLIAM BYRD (c. 1540-1623)
Tristitia et anxietas
<i>Cantiones sacræ I, 1589</i> | 10'34 |
| 3 | | RICHARD DERING (c. 1580-1630)
Factum est silentium
<i>Cantica sacra, 1618</i> | 2'25 |
| 4 | | JOHN DOWLAND
In this trembling shadow
<i>A Pilgrimes Solace, 1612</i> | 3'46 |
| 5 | | PETER PHILIPS (c. 1560/61-1628)
Gaude Maria virgo
<i>Cantiones sacræ, 1612</i> | 5'22 |
| 6 | | PHILIPPE DE MONTE (1521-1603)
Super flumina Babylonis | 5'28 |
| 7 | | WILLIAM BYRD
Quomodo cantabimus
<i>Cantiones sacræ I, 1589</i> | 7'41 |
| 8 | | PETER PHILIPS
Regina cæli lætare
<i>Cantiones sacræ, 1612</i> | 2'34 |
| 9 | | HUW WATKINS (b. 1976)
The Phoenix and the Turtle , 2014 © Schott Music
<i>Text by William Shakespeare</i> | 5'46 |
| 10 | | ROBERT WHITE (c. 1538-1574)
Lamentations a 5
<i>c. 1560</i> | 22'41 |



stile antico

Sopranos Helen Ashby, Kate Ashby, Rebecca Hickey

Altos Emma Ashby, Eleanor Harries, Katie Schofield

Tenors Andrew Griffiths, Benedict Hymas, Thomas Kelly, Matthew Howard (2)

Basses Will Dawes, Thomas Flint, Matthew O'Donovan

“Comment chanterions-nous un cantique du Seigneur en une terre étrangère ?”

La rupture tristement célèbre d'Henri VIII avec Rome en 1534 et la destruction subséquente des institutions religieuses entraînèrent relativement peu de changements dans les formes ou le contenu des cérémonies religieuses anglaises. Mais lorsqu'en 1547, Édouard VI, le fils protestant d'Henri VIII, monta sur le trône, le culte religieux fut bouleversé de fond en comble en l'espace de quelques mois. Une réaction tout aussi violente eut ensuite lieu sous le règne de Marie I^{re}, qui restaura l'autorité papale et le très ancien rite de Sarum entre 1553 et 1558. On comprend qu'à l'arrivée au pouvoir d'Élisabeth I^{re}, les Anglais pratiquants avaient bien des raisons de se sentir désillusionnés. La nouvelle reine avait besoin d'unifier ses sujets sous sa loi et, bien qu'elle fût de conviction protestante, elle souhaitait ne pas s'aliéner ceux qui restaient attachés aux croyances catholiques plus traditionnelles – ce qui pourrait expliquer qu'elle ait atténué certains aspects plus nettement protestants du *Book of Common Prayer* (“livre des prières communes”) édouardien. Alors que nombreux étaient ceux qui désapprouvaient l'office anglais récemment imposé, peu de fidèles semblent s'être abstenus de participer aux cérémonies religieuses publiques au début de la période élisabéthaine.

Bien qu'il y ait eu, vers la fin des années 1560, d'importantes protestations de la part des catholiques romains (dont on trouve l'écho dans une œuvre comme les *Lamentations* de White), un tournant capital eut lieu en février 1570 lorsque le pape Pie V émit une bulle déclarant Élisabeth hérétique et usurpatrice, interdisant à ses sujets d'obéir à “ses ordres, décrets et lois” et excommuniant quiconque agirait autrement. Être un catholique obéissant signifiait désormais rejeter l'autorité de la reine et, par conséquent, vouloir la renverser. Qui plus est, ceux que leur conscience empêchait désormais de suivre les “rites impies” du *Book of Common Prayer* n'avaient d'autre choix que de devenir récusants¹, attitude punie par des lois qui furent encore renforcées à la fin des années 1570. Ainsi commencèrent des années de persécutions au cours desquelles d'éminents catholiques furent exécutés pour trahison et beaucoup d'autres arrêtés et emprisonnés. Une “clarification” publiée par Rome en 1580, autorisant les catholiques à être de loyaux sujets dans toutes les questions civiles jusqu'à ce que se présente une “occasion de libération”, n'améliora guère la situation – mais, à la vérité, il n'y avait pas beaucoup de catholiques anglais qui désiraient être “libérés” par les Espagnols. Pourtant, bien qu'on ait des témoignages prouvant qu'Élisabeth était personnellement favorable à une plus grande tolérance religieuse que ne l'autorisait le Parlement, le fait que l'on ait déjoué de nombreuses intrigues dirigées contre elle au cours des années 1570 et 1580 montre que les préoccupations concernant sa sécurité étaient bien fondées. Pendant toutes ces années, dans les foyers catholiques, les croyants se tournaient vers les textes de la Bible pour y trouver réconfort et encouragement, et tout particulièrement vers ceux de l'Ancien Testament qui évoquaient la captivité du peuple hébreu à Babylone et la destruction du temple de Jérusalem (587-586 av. J.-C.) – une source d'inspiration importante pour les compositeurs. C'est dans ce contexte que sont nées les œuvres du présent enregistrement, la plupart des compositeurs représentés ici étant des catholiques anglais qui vécurent soit dans cette “terre étrangère” métaphorique qu'était l'Angleterre protestante, soit à l'étranger.

Nous commençons avec John Dowland (1563-1626) : bien qu'il réponde bien au modèle de l'“Anglais à l'étrange”, il faut reconnaître qu'il constitue sans doute le cas le moins convaincant de l'“exilé religieux”, même s'il pouvait trouver commode de s'en donner l'air. Il avait flirté avec le catholicisme romain alors qu'il était adolescent à Paris, mais il était rentré en Angleterre après s'être vu refuser un poste à la cour. Un voyage en Italie pour étudier auprès de Marenzio mêla accidentellement à un complot contre Élisabeth, le forçant à s'échapper à la hâte. À son retour, il ne parvint toujours pas à bénéficier de la protection royale qu'il sollicitait si désespérément. À l'en croire, ses convictions religieuses devaient être la raison de son échec – il affirma qu'Élisabeth l'avait rejeté comme un “papiste obstiné” –, mais en réalité, on est tenté de soupçonner qu'elle avait tout simplement pris en aversion sa personnalité de sycophante. Dowland n'eut donc pas d'autre choix que d'accepter un poste très bien payé à la cour danoise en 1598, dont il fut licencié en 1606 pour avoir passé trop de temps à séjourner en Angleterre. Jacques I^{er} finit par le nommer luthiste de la cour en 1612. La musique de Dowland est célèbre pour sa mélancolie, qui semble avoir également caractérisé son tempérament (même si l'affectation de mélancolie était assez à la mode parmi les artistes de l'époque). Son célèbre morceau de luth *Flow, my tears* (“Coulez mes larmes”), avec

son saisissant motif descendant de larmes, peut être considéré comme sa marque de fabrique musicale. Il ouvre ce programme dans un arrangement pour ensemble – une pratique courante à l'époque. L'air *In this trembling shadow* (“Dans cette ombre tremblante”) était l'un des nombreux airs de Dowland édités de manière à pouvoir être exécutés de cette manière : sur une page sont imprimées la mélodie solo et la tablature de luth et, sur la page en regard, trois parties chantées (pouvant aussi être jouées à la viole) en format “de table”, chaque partie étant orientée dans une direction différente afin que plusieurs musiciens puissent se rassembler autour de la partition. Dowland nous fait entendre ici sa mélancolie dans un matériau musical à caractère plutôt chromatique.

La carrière de William Byrd (c. 1540-1623) s'est déroulée en Angleterre, où il était certainement le compositeur le plus admiré de sa génération. Ses relations avec les milieux catholiques sont bien attestées, mais c'est par sa musique qu'il a servi le plus nettement la communauté des récusants – son amitié avec Élisabeth lui assurant une remarquable degré d'impunité. Ses deux recueils de *Cantiones sacræ* de 1589 et 1591 comprennent de nombreuses œuvres sur des textes ouvertement subversifs, tandis que ses trois célèbres messes des années 1590 et le *Gradualia*, deux volumes de motets parus en 1605 et 1607, fournissaient de la musique pour toutes les parties de la liturgie catholique. *Tristitia et anxietas* (“Tristesse et anxiété”, extrait des *Cantiones* de 1589) est sans nul doute l'un de ses tours de force les plus saisissants : sa musique d'une ampleur étonnante utilise des inflexions mélodiques expressives par demi-tons – peut-être un clin d'œil à la version de ce motet composée par Clemens non Papa, qui a probablement été la source de Byrd pour le texte, bien qu'il en ait beaucoup modifié les derniers mots – afin de donner tout son poids à la lamentation de la première partie du texte ; la deuxième partie produit également une impression de profonde langueur, mais imprégnée d'espoir.

L'extraordinaire motet à huit voix de Byrd, *Quomodo cantabimus* (“Comment chanterions-nous”), semble avoir eu une genèse particulièrement mémorable : John Alcock, un musicien du XVIII^e siècle qui copia des partitions de Byrd, rapporte que Philippe de Monte, maître de chapelle de l'empereur du Saint-Empire, avait envoyé à Byrd une copie de son motet *Super flumina Babylonis* (“Près des rivières de Babylone”), composé sur les quatre premiers versets du psaume 136 (137 dans les traductions anglaises et françaises), le plus marquant des textes de l'exil. Le compositeur en avait réarrangé les versets de manière frappante, ce qui laisse penser que sa version pourrait avoir été expressément écrite à l'intention de Byrd, comme pour lui demander s'il avait été obligé de “pendre sa lyre” dans l'Angleterre protestante. Byrd lui “répliqua” avec *Quomodo cantabimus* – une mise en musique des versets 4 à 7 du même psaume par laquelle il répondait à la question de son collègue : le fait que trois des huit parties chantées forment un ingénieux canon par inversion suffisait sans nul doute à rassurer le monde extérieur et à le convaincre que la musique était bien vivante parmi les catholiques persécutés en Angleterre et que, pour reprendre les termes de Joseph Kerman, la “main droite [de Byrd] n'avait rien perdu de son habileté”.

Richard Dering (c. 1580-1630) a passé les premières années de sa carrière en Angleterre, mais il s'est probablement converti au catholicisme lors d'un voyage en Italie au début des années 1610 et la plus grande partie du reste de sa vie s'est déroulée aux Pays-Bas. Ce n'est qu'en 1625 qu'il revint en Angleterre pour occuper le poste d'organiste de l'épouse catholique de Charles I^{er}, Henriette Marie. Son motet le plus connu, *Factum est silentium* (“Il se fit un silence”) sur un passage dramatique de l'Apocalypse de saint Jean (8, 1), nous donne à entendre une musique de madrigaliste étonnamment italianisante, faisant appel à des variations considérables dans les durées, à des textures vivement contrastées et à des rythmes insistants, dont la forme cherche à transmettre l'émotion du texte de l'Apocalypse.

Peter Philips (1560/61-1628) fut le compositeur anglais le plus publié de sa génération après Byrd. Il a passé une grande partie de sa vie professionnelle aux Pays-Bas, ayant fui l'Angleterre en 1582 à cause de sa foi catholique. Ses voyages le conduisirent à Douai puis à Rome, où il séjourna trois ans avant de se remettre à voyager pendant cinq autres années au service de lord Thomas Paget, autre éminent exilé anglais. Vers 1590, Philips s'installa à Anvers, où il vécut sept années de tranquillité, à l'exception d'un séjour à Amsterdam (probablement pour rendre visite au célèbre compositeur Sweelinck) durant lequel il fut accusé de complicité dans un complot contre Élisabeth et brièvement emprisonné – rappel brutal des dangers auxquels était exposé un catholique anglais dans son pays ou à l'étranger. Lorsque l'affaire fut portée devant le tribunal, Philips fut libéré sans avoir été condamné. En 1597, il entra au service de l'archiduc Albert VII et resta à Bruxelles jusqu'à sa mort. Comme de nombreux compositeurs continentaux de sa génération, la vaste production musicale sacrée et profane de Philips forme une transition entre les styles musicaux de la Renaissance et de l'époque

1. Nom donné aux chrétiens réfractaires à l'Église anglicane (N.d.T.).

baroque. *Gaude Maria virgo* présente néanmoins des échos d'un style plus archaïque : le contrepoint imitatif en *stile antico* domine constamment et, à la fin, Philips recourt à un effet comique très ancien, faisant chanter les mots latins “ut sol” (“comme le soleil”) sur une quinte ascendante, en référence aux noms des notes dans l'hexacorde de Guido d'Arezzo. Par contraste, le superbe *Regina cæli* à cinq voix interprété ici comporte davantage d'innovations modernes : bien que sa musique reste fermement ancrée dans la *prima pratica*, les divers changements dans la métrique et la texture ainsi que le recours à des modèles de cadences “modernes” ne sont pas sans rappeler certaines des œuvres sacrées de Monteverdi ou de Gabrieli (la ressemblance serait particulièrement nette si l'on doublait les parties vocales par des instruments, comme cela a peut-être été envisagé).

Éclipsé par Tallis et Byrd, ses confrères de la chapelle royale auxquels la reine avait accordé le monopole de l'impression musicale, mais non moins magistral qu'eux deux, Robert White (c. 1538-1574) compose une musique constamment inventive et originale. Sa version des *Lamentations* est l'une de ses œuvres les plus remarquables. Il s'agit de l'une des nombreuses mises en musique de ce texte datant des années 1560 (celle de Tallis étant la plus célèbre) – preuve de ce que, même avant 1570, tout le monde n'était pas satisfait du statu quo religieux. L'œuvre met en musique quelques versets des Lamentations de Jérémie – méditation vétérotestamentaire sur la destruction de Jérusalem par les Babyloniens, sujet alors toujours plus d'actualité pour les catholiques anglais. Mais il faut aussi remarquer que, sur la page en regard dans chacun des recueils de partitions de Robert Dow (principale source de l'œuvre), on lit cette inscription dans un latin apparemment incongru : “Le vin et la musique réjouissent le cœur”. Même dans la tourmente des années 1580, cette œuvre extraordinaire était ainsi peut-être appréciée autant pour son mérite musical et sa force émotionnelle que pour son message dévotionnel et sa signification théologique. Le texte hébreu original est un acrostiche, un poème dont chaque verset commence par une nouvelle lettre de l'alphabet hébreu, et le texte latin de White inclut les noms des lettres hébraïques, qu'il dispose comme de sublimes “lettrines ornées” musicales séparant le traitement plus dramatique de chaque verset.

L'avant-dernière œuvre du programme est une version musicale, due au compositeur contemporain Huw Watkins, de l'un des poèmes les plus énigmatiques de Shakespeare. *The Phoenix and the Turtle* (“Le phénix et la colombe”) a été commandée par Nicholas et Judith Goodison pour *Stile Antico*, qui en a donné la première exécution en 2014. Ce poème inhabituel décrit les funérailles du phénix et de la colombe, symboles de perfection et d'amour fidèle – il s'agit donc apparemment d'un poème sur la mort de l'amour idéal. Mais, selon une interprétation qui a fait des adeptes au fil des ans (en particulier parmi ceux qui pensent que Shakespeare avait des sympathies catholiques), ce poème serait une allégorie évoquant les martyrs catholiques. Si tel est le cas, les personnages historiques les plus susceptibles de correspondre au phénix et à la colombe seraient sainte Anne Line, martyrisée à Tyburn en 1601, et son mari Roger, décédé peu de temps auparavant après avoir été longtemps contraint de vivre séparé de son épouse. Tous deux représenteraient à leur tour l'Église catholique en général, que la nation avait rejetée, et “l'oiseau à la voix la plus puissante” ferait sans aucun doute référence à William Byrd, le compositeur le plus vénéré d'Angleterre – et de la communauté catholique. La musique de Watkins dépeint de façon vivante le remue-ménage affairé des préparatifs des funérailles, avant une mélodie finale plus lente et sublime.

MATTHEW O'DONOVAN
Traduction : Laurent Cantagrel

'How shall we sing the Lord's song in a strange land?'

Henry VIII's infamous break with Rome in 1534 and subsequent destruction of religious institutions did comparatively little to change the appearance or content of English church services, but when his Protestant son Edward VI came to the throne in 1547, church worship was turned upside down within months. The backlash was equally violent at the accession of Mary I, who restored papal authority and the centuries-old Sarum liturgy between 1553 and 1558. By Elizabeth I's accession, English churchgoers might have been forgiven for feeling disillusioned. The new queen needed to unify her subjects behind her rule, and although her convictions were Protestant, she did not in fact wish to alienate those who held more traditional Catholic beliefs – which may explain her softening of one or two more distinctly Protestant corners of Edward's Book of Common Prayer. While many may have disliked the newly imposed English services, few seem to have absented themselves from public worship in the early Elizabethan years.

Although by the late 1560s there were notable Papist stirrings (echoes of which can surely be detected in a work like White's *Lamentations*), a major turning point came in February 1570, when Pope Pius V issued a bull asserting Elizabeth to be a heretic and pretender, prohibiting her subjects from obeying 'her orders, mandates and laws' and declaring any who did so excommunicated. Thus, to be an obedient Catholic was now to reject Elizabeth's authority and (by implication) desire her overthrow. Furthermore, for those whose conscience now prevented them from attending the 'impious rites' of the English Prayer Book, recusancy was the only option, against which laws were enforced from the late 1570s. So began the years of persecution which saw influential Roman Catholics martyred for treason, and many more arrested and imprisoned. A 'clarification' from Rome in 1580, permitting Catholics to be loyal citizens in civil matters until an 'opportunity for liberation', did little to help (nor, to be fair, did many of England's Papists want to be 'liberated' by the Spaniards). Yet, while it is well documented that Elizabeth personally favoured greater religious tolerance than Parliament permitted her, the foiling of numerous plots against her during the 1570s and 80s demonstrated that concerns about her safety were well founded. Meanwhile, behind the walls of Roman Catholic houses, of the scriptures to which believers most often turned for comfort and encouragement, Old Testament texts concerning the Babylonian captivity and the destruction of the Jerusalem Temple (587-586 BC) proved particularly popular, providing much inspiration for composers. This is the context out of which sprang the works in the present programme, most of the composers represented here being English Catholics, either in the metaphorical 'strange land' of Protestant England, or abroad.

We begin with music by John Dowland (1563-1626), and although he fits the 'Englishman abroad' mould well, it must be said that his case as a 'religious exile' is probably the least convincing, although it was convenient for him to style himself as one. He had flirted with Roman Catholicism while a teenager in Paris, but had returned to England by the time he was first turned down for a post at court. An Italian journey to study with Marenzio got him accidentally mixed up in a plot against Elizabeth from which he hurriedly escaped, and upon his return he failed again to win the royal patronage he so desperately craved. He wrote that his religion must be the reason for his failure to win Elizabeth's favour (claiming she had dismissed him as an 'obstinate Papist'), but in reality we might be tempted to suspect that she simply took against his sycophantic personality. He therefore 'had no choice' but to take a very well-paid position at the Danish court in 1598, from which he was dismissed in 1606 after spending too long on visits home. Finally, James I took him on as a lutenist in 1612. Dowland's music is famed for its melancholy; this seems to have been true of his temperament, too (though such affectations were somewhat in vogue amongst artistic types at that time). His famous lute song *Flow, my tears*, with its striking descending *lacrimae* motif, must be considered his signature tune, and it opens this programme in a consort arrangement, a not uncommon practice in Dowland's time. Indeed, the song *In this trembling shadow* was one of many of Dowland's songs printed so as to permit just such a performance: the solo melody and lute tablature are printed on one side of the page, and three voice (or viol) parts – in 'table' format, with each different part facing outwards in a different direction so that the musicians can gather around the score – on the facing page. Here, Dowland casts his melancholia in rather chromatic musical material.

William Byrd (c.1540-1623) spent his career in England as undoubtedly the most admired composer of his generation. His Catholic connections are well documented, but it was through his music that he most openly served the recusant community – while his friendship with Elizabeth ensured him a remarkable degree of impunity. His two collections of *Cantiones sacrae* of 1589 and 1591 include numerous works with overtly subversive texts, while his three famous mass settings of the 1590s and the *Gradualia* of 1605 and 1607 provided music for every part of the Catholic liturgy. *Tristitia et anxietas* (from the 1589 *Cantiones*) is without doubt one of his great *tours de force* – a musical setting which uses expressive semitonal melodic inflections (perhaps in a nod to Clemens's setting, probably Byrd's source for the text, although he notably altered the final words) and a strikingly broad sense of scale to lend great heaviness to the lament of the first half of the text; the second part also displays a sense of profound yearning, but infused with hope.

Byrd's extraordinary eight-part motet *Quomodo cantabimus* appears to have had a particularly memorable genesis: the eighteenth-century antiquarian John Alcock records that Philippe de Monte, Kapellmeister to the Holy Roman Emperor, sent Byrd a copy of his motet *Super flumina Babylonis*, a setting of words from the opening four verses of that most memorable exile text, Psalm 136 (137 in English translations). That the verses are strikingly rearranged suggests that his setting may have been specifically written for Byrd, as if to question whether, in Protestant England, Byrd must have had to 'hang up his harp'. Byrd 'replied' with *Quomodo cantabimus* – a setting of verses 4-7 in which he provided the answer to the question: that three of its eight voice parts formed an ingenious canon by inversion was doubtless intended to reassure the outside world that music was alive and well amongst England's persecuted Catholics and (in Joseph Kerman's words) 'his right hand had lost none of its cunning'.

Richard Dering (c. 1580-1630) spent the first years of his career in England, but probably converted to Rome on a trip to Italy in the early 1610s, and spent most of the rest of his life in the Low Countries. Only in 1625 did he return, taking the position of organist to Charles I's Catholic wife Henrietta Maria. His best-known motet, *Factum est silentium* – a setting of a dramatic passage from the Revelation of St John – displays him in a strikingly Italianate, madrigalian voice. The setting draws upon considerable variation in note durations, vividly contrasting textures and insistent, stylised rhythms in order to convey the apocalyptic excitement of the text.

The most-published English composer of his generation after Byrd, Peter Philips (1560/61-1628) spent much of his working life in the Low Countries, having fled England in 1582 on account of his Catholicism. His travels took him via Douai to Rome, where he stayed for three years, before another five years' travel in the employment of Lord Thomas Paget, another prominent English refugee. He settled in Antwerp around 1590, enjoying a quiet seven years, save for a visit to Amsterdam (probably to see the famous composer Sweelinck) during which he was accused of complicity in a plot against Elizabeth and briefly imprisoned – a stark reminder of the perils of being an English Catholic, at home or abroad. When the matter came to court, Philips was released without charge. In 1597 he joined the household of the Archduke Albert VII and remained in Brussels until his death. Like many continental composers of his generation, Philips's extensive output of sacred and secular music bridges the Renaissance and Baroque styles. *Gaude Maria virgo* nonetheless has echoes of a more archaic style; imitative counterpoint in the *stile antico* prevails throughout, and, at its conclusion, Philips employs one of the oldest gags in the book: the words 'ut sol' ('as the sun') are set to a rising fifth interval – a reference to the note names in the Guidonian hexachord. By contrast, the fine five-voice setting of *Regina caeli* performed here is more liberally scattered with modern innovations: although firmly rooted in the *prima pratica*, its various metrical and textural changes, and its reliance upon 'modern' cadential patterns, are not unreminiscent of some of the sacred music of Monteverdi or Gabrieli (a similarity that would be especially noticeable if the voice parts were to be doubled by instruments, as may perhaps have been envisaged).

Eclipsed by his fellow Gentlemen of the Chapel Royal Tallis and Byrd (thanks to the monopoly on music printing the queen had granted them) but not less masterful, the music of Robert White (c. 1538-1574) is invariably imaginative and individual, and his *Lamentations a5* setting is one of his finest. Indeed, it is one of several notable settings of that text which seem to have been written during the 1560s (Tallis's being the most famous) – good evidence that, even before 1570, not everybody was happy with the religious status quo. The work sets verses from the Old Testament Lamentations of Jeremiah – a meditation upon the destruction of Jerusalem by the Babylonians, a subject increasingly meaningful to English Roman Catholics. On the other

hand, it needn't go unnoticed that on the facing page in each of the Robert Dow partbooks (the work's principal surviving source) is a seemingly incongruous Latin inscription which reads 'wine and music make the heart glad'. Perhaps, even amidst the turmoil of the 1580s, this extraordinary setting was appreciated as much for its musical merit and affective power as for its devotional message and theological significance. The original Hebrew text is an acrostic poem (each verse begins with a new letter of the Hebrew alphabet) and White's Latin text includes the Hebrew letter names, which he sets as sublime musical 'illuminated letters', in between more dramatic responses to each verse.

The penultimate work in the programme is a setting by the contemporary composer Huw Watkins of one of Shakespeare's most enigmatic poems. *The Phoenix and the Turtle* was commissioned by Nicholas and Judith Goodison for Stile Antico, who gave the first performance in 2014. This unusual poem describes the funeral rites of the phoenix and the turtle dove, symbolic of perfection and devoted love – and on the surface is thus a poem about the death of ideal love. One theory that has gained some adherents over the years, however, (especially amongst a number who believe Shakespeare to have had Catholic sympathies) is that the poem is an allegory about Catholic martyrs, in which case the most probable contenders for phoenix and turtle dove would be St Anne Line, martyred at Tyburn in 1601, and her husband Roger, who had died shortly before, after a long period of forcible separation from her. If this is the case, then they, in turn, stand for the wider Catholic Church which the nation had rejected and, without doubt, the 'bird of loudest lay' refers to William Byrd, England's (and the Catholic community's) most revered composer. Watkins's setting vividly portrays the busy hustle and bustle of funeral preparations, before a slower, sublime setting of the concluding threnody.

MATTHEW O'DONOVAN

1 | Flow, my tears

Flow, my tears, fall from your springs!
Exiled forever let me mourn;
Where night's black bird her sad infamy sings,
There let me live forlorn.

Down, vain lights, shine you no more!
No nights are dark enough for those
That in despair their last fortunes deplore;
Light doth but shame disclose.

Never may my woes be relieved,
Since pity is dead;
And tears and sighs and groans my weary days
Of all joys have deprived.

From the highest spire of contentment
My fortune is thrown;
And fear and grief and pain for my deserts
Are my hopes, since hope is gone.

Hark! you shadows that in darkness dwell,
Learn to condemn light.
Happy they that in hell
Feel not the world's despite.

Coulez, mes larmes, jaillissez de vos sources.
Exilé à jamais, laissez-moi me lamenter,
Et vivre abandonné
Là où le sombre oiseau de nuit chante sa triste honte.

Éteignez-vous, vaines lumières, ne brillez plus.
Il n'est pas de nuit assez sombre pour ceux
Qui pleurent dans le désespoir leurs derniers bonheurs.
La lumière ne dévoile que la honte.

Puissent mes malheurs ne jamais être apaisés,
Puisque la pitié s'est enfuie :
Les larmes, les soupirs et les gémissements
Ont privé mes pénibles jours de toute joie.

Du faite des plaisirs
Mon bonheur a été précipité ;
La crainte, le chagrin et la peine sont tout ce que j'attends,
Puisque l'espoir s'en est allé.

Écoutez ! Ombres qui peuplez la nuit,
Apprenez à mépriser la lumière.
Heureux sont ceux qui, dans l'enfer,
Ne ressentent pas la haine du monde.

Traduction : Henry de Rouville

2 | Tristitia et anxietas

*Sadness and anxiety
have overtaken my inmost being.
My heart is made sorrowful in mourning,
my eyes are become dim.
Woe is me, for I have sinned.*

*But you, Lord, who do not forsake
those whose hope is in you,
comfort and help me,
for your holy name's sake,
and have mercy upon me.*

After Lamentations, Psalm 112:2 (Vulgate)

Tristitia et anxietas
occupaverunt interiora mea.
Mœstum factum est cor meum in dolore,
et contenebrati sunt oculi mei.
Væ mihi, quia peccavi.

Sed tu, Domine, qui non derelinques
sperantes in te, consolare et adjuva me
propter nomen sanctum tuum,
et miserere mei.

Tristesse et anxiété
ont envahi mon âme,
mon cœur est affligé de douleur
et mes yeux se sont assombrés.
Pauvre de moi qui ai péché.

Mais toi, Seigneur, qui n'abandonnes pas
ceux qui espèrent en toi, console et assiste-moi
pour l'honneur de ton nom très saint ;
aie pitié de moi.

3 | Factum est silentium

*There was silence in heaven
as the dragon joined battle
with the archangel Michael.
A voice was heard, thousand upon
thousand-fold, saying: 'Salvation,
honour and virtue to almighty God.'
Alleluia.*

Benedictus antiphon at Michaelmas Lauds

Factum est silentium in cælo
dum committeret bellum draco
cum Michæle Archangelo.
Audita est vox milia milium, dicentium :
"salus, honor et virtus omnipotenti Deo."
Alleluia.

Il se fit silence dans le ciel
tandis que le dragon engageait
le combat avec l'Archange Michel.
On entendit la voix des milliers de milliers qui disaient :
"Salut, honneur et vertu à Dieu tout-puissant."
Alléluia.

*Rejoice, Virgin Mary,
you alone have destroyed all heresies
in the whole world, alleluia.*

*Most wise virgin, where are you going,
shining gloriously as the morning?
Daughter of Zion, you are all comely and sweet,
beautiful as the moon,
set apart as the sun, alleluia.*

Tract for Votive Mass of the Blessed Virgin;
Magnificat antiphon, Feast of the Assumption

*By the waters of Babylon,
there we sat down and wept
when we remembered you, O Zion.
There those who had led us away captive
demanded of us a song.
How shall we sing the Lord's song
in a strange land?
On the willows in its midst
we hung up our harps.*

Psalm 137: 1, 3a, 4, 2

*How shall we sing the Lord's song
in a strange land?
If I forget you, O Jerusalem,
let my right hand forget its skill
Let my tongue cleave to the roof of my mouth
if I do not remember you,
if I do not set forth Jerusalem
as the first of my joys.
Remember the children of Edom, O Lord,
in the day of Jerusalem.*

Psalm 137: 4-7a

4 | In this trembling shadow

In this trembling shadow, cast
From those boughs which thy winds shake,
Far from human troubles placed,
Songs to the Lord would I make.
Darkness from my mind then take:
For thy rites none may begin
Till they feel thy light within.

5 | Gaude Maria virgo

Gaude Maria virgo,
cunctas hæreses sola interemisti,
in universo mundo, Alleluia.

Virgo prudentissima, quo progredieris,
quasi aurora valde rutilans ?
Filia Sion, tota formosa et suavis es :
pulchra ut luna,
electa ut sol, Alleluia.

Dans cette ombre tremblante que jettent
Ces branches que secouent tes vents,
Installé loin des troubles humains,
Je veux dédier des chansons au Seigneur.
Disperse donc les ténèbres de mon esprit :
Car nul ne peut entamer tes rites
Avant de sentir ta lumière en lui.

Réjouis, vierge Marie :
toi seule as détruit toutes les hérésies
dans le monde entier, alléluia.

Vierge très avisée, où vas-tu,
telle l'aurore si éclatante ?
Fille de Sion, tu es toute belle et douce :
belle comme la lune,
brillante comme le soleil, alléluia.

6 | Super flumina Babylonis

Super flumina Babylonis,
illuc sedimus et flevimus
dum recordaremur tui, Sion.
Illic interrogaverunt nos,
qui captivum abduxerunt nos, verba cantionum.
Quomodo cantabimus canticum
Domini in terra aliena ?
In salicibus in medio eius
suspendimus organa nostra.

Là-bas, au bord des fleuves de Babylone,
nous restions assis tout éplorés
en pensant à Sion.
Là, nos conquérants
nous ont demandé des chansons.
Comment chanter un chant
au Seigneur en terre étrangère ?
Aux saules du voisinage
nous avions pendu nos cithares.

7 | Quomodo cantabimus

Quomodo cantabimus canticum
Domini in terra aliena ?
Si oblitus fuero tui, Jerusalem,
oblivioni detur dextera mea.
Adhærat lingua mea faucibus meis,
si non meminero tui.
Si non proposuero Jerusalem
in principio lætitiæ meæ.
Memor esto, Domine, filiorum Edom,
in die Jerusalem.

Comment chanter un chant
au Seigneur en terre étrangère ?
Si je t'oublie, Jérusalem,
que ma droite oublie !
Que ma langue colle à mon palais
si je ne pense plus à toi,
si je ne fais passer Jérusalem
avant toute autre joie.
Seigneur, pense aux fils d'Edom,
au jour de Jérusalem.

*Queen of Heaven, rejoice, alleluia.
Because you were worthy to bear him, alleluia.
He has risen as he foretold, alleluia.
Pray to God for us, alleluia.*

Easter tide Compline antiphon

8 | Regina cæli lætare

Regina cæli lætare, alleluia.
Quia quem meruisti portare, alleluia.
Resurrexit sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia.

Reine du ciel, réjouis-toi, alléluia !
Car celui que tu as mérité de porter dans ton sein, alléluia,
est ressuscité comme il l'a dit, alléluia !
Prie Dieu pour nous, alléluia !

9 | The Phoenix and the Turtle

Let the bird of loudest lay,
On the sole Arabian tree,
Herald sad and trumpet be,
To whose sound chaste wings obey.

But thou, shrieking harbinger,
Foul pre-currer of the fiend,
Augur of the fever's end,
To this troop come thou not near.

From this session interdict
Every fowl of tyrant wing,
Save the eagle, feather'd king:
Keep the obsequy so strict.

Let the priest in surplice white,
That defunctive music can,
Be the death-divining swan,
Lest the requiem lack his right.

And thou, treble-dated crow,
That thy sable gender mak'st
With the breath thou giv'st and tak'st,
'Mongst our mourners shalt thou go.

Here the anthem doth commence:
Love and constancy is dead;
Phoenix and the turtle fled
In a mutual flame from hence.

So they lov'd, as love in twain
Had the essence but in one;
Two distincts, division none:
Number there in love was slain.

Hearts remote, yet not asunder;
Distance, and no space was seen
'Twixt the turtle and his queen;
But in them it were a wonder.

So between them love did shine,
That the turtle saw his right
Flaming in the Phoenix' sight:
Either was the other's mine.

Le Phénix et la Colombe

Que l'oiseau au chant sublime
Qui habite l'arbre unique d'Arabie,
Soit le héraut éclatant et grave
À la voix duquel obéissent les chastes ailes.

Mais, toi, rauque messager,
Sombre précurseur du démon,
Prophète de la fiévreuse agonie,
Ne te mêle pas à cet essaim.

Que de cette solennité soient exclus
Tous les oiseaux à l'aile meurtrière,
Hormis l'aigle, roi des airs :
Telle est la règle de ces obsèques.

Que le prêtre en blanc surpris,
Appelé à chanter la musique funèbre,
Soit le cygne pressentant la mort,
Et qu'il solennise le Requiem.

Et toi, corbeau trois fois centenaire
Qui fais noire ta couvée
Avec le souffle que tu lui communique,
C'est toi qui mèneras le deuil.

Ici l'anthème commence : —
L'amour et la constance sont morts ;
Le phénix et la tourterelle se sont enfuis d'ici
Dans une flamme mutuelle.

Ils s'aimaient à tel point
Que leur amour partagé ne faisait qu'un.
Deux êtres distincts, nulle division.
Le nombre était anéanti dans leur amour.

Cœurs séparés, mais non disjoints !
On voyait la distance, et non l'espace,
Entre la tourterelle et son roi.
Mais en eux c'était un prodige.

L'amour rayonnait entre eux
De telle sorte que la tourterelle voyait son être
Flamboyer dans le regard du phénix.
Chacun était le moi de l'autre.

Property was thus appall'd,
That the self was not the same;
Single nature's double name
Neither two nor one was call'd.

Reason, in itself confounded,
Saw division grow together;
To themselves yet either-neither,
Simple were so well compounded

That it cried how true a twain
Seemeth this concordant one!
Love hath reason, reason none
If what parts can so remain.

Whereupon it made this threne
To the Phoenix and the dove,
Co-supreme and stars of love;
As chorus to their tragic scene.
THRENOS

Beauty, truth, and rarity.
Grace in all simplicity,
Here enclos'd in cinders lie.

Death is now the Phoenix' nest;
And the turtle's loyal breast
To eternity doth rest,

Leaving no posterity: –
'Twas not their infirmity,
It was married chastity.

Truth may seem, but cannot be:
Beauty brag, but 'tis not she;
Truth and beauty buried be.

To this urn let those repair
That are either true or fair;
For these dead birds sigh a prayer.

Effarement de la logique !
L'identité n'était pas la parité.
Avec leur nature, unique sous un double nom,
Ils ne faisaient ni un ni deux.

La raison, confondue d'elle-même,
Voyait l'union dans leur division ;
Absorbés l'un dans l'autre, distincts l'un de l'autre,
Ces êtres étaient si bien assimilés,

Qu'elle se demandait
Comment leur duo formait cet harmonieux solo.
L'amour n'a pas de raison, non, pas de raison,
Si ce qui est séparé peut être ainsi mêlé.

L'amitié a composé ce chant funèbre
En l'honneur du phénix et de la colombe,
Astres suprêmes du ciel d'amour,
Faisant l'office de chœur dans leur scène tragique.
CHANT FUNÈBRE

La beauté, la loyauté, la perfection,
La grâce dans toute sa simplicité,
Gisent ici réduites en cendres.

La mort est maintenant le nid du phénix ;
Et le sein loyal de la colombe
Repose sur l'éternité.

Ils n'ont pas laissé de postérité,
Et ce n'était pas chez eux infirmité :
Leur union était le mariage de la chasteté.

Désormais la loyauté peut sembler être, elle n'est plus ;
La beauté peut se vanter d'exister, elle n'existe plus ;
Car loyauté et beauté sont ensevelies ici.

Inclinez-vous devant cette urne,
Vous tous qui êtes loyaux ou beaux,
Et murmurez une prière pour ces morts.

Traduction : François-Victor Hugo, 1872

10 | Lamentations

*Het: Jerusalem has committed a great sin;
therefore she has become untrustworthy.
All who used to praise her have spurned her,
for they have seen her shame;
she herself groans and has turned her face away.*

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

Heth. Elle a commis la faute, Jérusalem ;
et la voilà devenue une ordure.
Tous ceux qui la glorifient l'avilissent,
car ils voient sa nudité ;
pour sa part, elle gémit et tourne le dos.

*Tet: Her own filth is upon her feet,
and she has given no thought to her future.
She has been brought very low,
having none to comfort her.
'Behold, Lord, my suffering,
and how my enemy is exalted.'*

*Yod: The enemy has laid hands
on all that was dear to her,
for she has seen the nations
enter her sanctuary,
of whom you decreed
they should never enter into your assembly.*

*Jerusalem, Jerusalem,
return again to the Lord your God.*

*Kaf: All her people groan
and seek bread;
they have given their treasures
for meat to revive the soul.
'Look, O Lord, and see how I am made vile!'*

*Lamed: O all you
that pass by on the way,
pay attention and see if there is any sorrow
like my sorrow. For he hath plucked me up
as the Lord spoke
on the day of his fierce anger.*

*Mem: From on high he has sent
fire into my bones and chastised me:
he has spread a net for my feet
and turned me back; he has left me
desolate, consumed with sorrow all day long.*

*Jerusalem, Jerusalem,
return again to the Lord your God.*

Lamentations 1: 8-13

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

*Joth : Manum suam misit hostis
ad omnia desiderabilia eius,
quia vidit gentes
ingressas sanctuarium suum
de quibus preceperas
ne intrarent in ecclesiam tuam.*

*Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.*

*Caph : Omnes populos ejus gemens,
et quærens panem ;
dederunt pretiosa quæque pro cibo
ad refocillandam animam.
"Vide, Domine, et considera quoniam facta sum vilis !"*

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

*Mem : De excelso misit ignem
in ossibus meis, et erudit me :
expandit rete pedibus meis,
convertit me retrorsum ; posuit me
desolationem, tota die mærore confectam.*

*Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.*

*Teth. Sa souillure est sur sa jupe ;
elle ne songeait pas à ce qui s'ensuivrait.
Sa déchéance est prodigieuse ;
pas de consolateur pour elle.
"Vois, Seigneur, mon humiliation ;
l'ennemi en effet se grandit."*

*Jod. L'adversaire étend la main
sur tous ses charmes.
Oui, dans son sanctuaire
elle voit entrer des nations
auxquelles tu as commandé
de ne pas entrer dans l'assemblée qui est à toi.*

*Jérusalem, Jérusalem,
convertis-toi au Seigneur ton Dieu.*

*Kaf. Son peuple tout entier gémit :
ils cherchent du pain ;
ils donnent leurs charmes
contre de la nourriture, pour se ranimer.
"Vois, Seigneur, et regarde combien je me trouve avilie."*

*Lamed. Rien de tel pour vous tous
qui passez sur le chemin ;
regardez et voyez s'il est douleur
comme ma douleur, celle qui me fait si mal,
celle que le Seigneur inflige
au jour de son ardente colère.*

*Mem. De là-haut, il a envoyé
du feu dans mes os ; il en est le maître.
Il a tendu un filet à mes pieds ;
il m'a culbutée ; il a fait de moi
une femme ruinée, tout le temps indisposée.*

*Jérusalem, Jérusalem,
convertis-toi au Seigneur ton Dieu.*

stile antico • Discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale

Heavenly harmonies
SACD HMU 807463

Media Vita
SACD HMU 807509

Tenebrae Responsories
CD HMM 902272

Divine Theatre
SACD HMU 807620

A Wondrous Mystery
SACD HMU 807575

Music for Compline
CD HMU 2907419



Puer natus est
SACD HMU 807517

Passion & Resurrection
SACD HMU 807555

Song of Songs
SACD HMU 807489

The Phoenix Rising
SACD HMU 807572

From the Imperial Court
SACD HMU 807595

Tune thy Musicke to thy Hart
SACD HMU 807554



harmonia mundi musique s.a.s

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019

Enregistrement : février 2018, All Hallows' Church, Gospel Oak, Londres (UK)

Direction artistique : Jeremy Summerly

Prise de son et montage : Brad Michel

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Jacob's staff, used to determine the ship's latitude, 16th century,

akg-images / Interfoto / Sammlung Rauch

Photo Stile Antico : © Marco Borggreve

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com