

LEONARDO LEO

(1694-1744)

- | | | |
|-----|--|-------|
| 1. | MISERERE MEI DEUS concertato a due chori | 19.38 |
| | Soloists: Choir I : Jennifer Dunford, Sanjay Manohar, John Turville, David Wright
Choir II : Alexandra Kidgell, Joanna Norman, John Clement Power, Richard Hooper | |
| 2. | VERSE (I) and CANZONA in G minor – organ solo (Domenico Zipoli) | 4.59 |
| 3. | JUDICA ME DEUS (Introit) | 3.30 |
| 4. | ERIPE ME, DOMINE (Gradual) | 2.53 |
| 5. | HOC CORPUS, QUOD PRO VOBIS TRADETUR (Communion) | 4.03 |
| | Soloists: Elizabeth Morgan, Julia Doyle | |
| | PRAEBE VIRGO* | |
| 6. | Aria: Praebe Virgo; Recitativo: In tot undique malis | 10.13 |
| 7. | Aria: Te mihi dante vires; Recitativo: Salve, o regina mundi | 6.03 |
| | Organ duet: Geoffrey Webber, Timothy Uglow | |
| 8. | ALL' OFFERTORIO – organ solo (Domenico Zipoli) | 1.50 |
| 9. | REMINISCERE MISERATIONUM TUARUM (Introit) | 2.39 |
| 10. | TRIBULATIONIS CORDIS MEI (Gradual) | 2.12 |
| 11. | INTELLEGE CLAMOREM MEUM (Communion) | 3.00 |
| | Soloist: Abigail Boreham | |
| 12. | VERSE (I) and CANZONA in E minor – organ solo (Domenico Zipoli) | 3.29 |
| 13. | KYRIE (from Mass in C) | 3.34 |
| | Soloists: Clare Robinson, Clara Green, Andrew Griffiths, Simon Capper | |
| 14. | CHRISTUS FACTUS EST PRO NOBIS | 1.51 |
| | Soloists: Jennifer Dunford, Julia Doyle | |
| 15. | HEU NOS MISEROS (Leo/Giuseppe Corsi) | 2.49 |

Total time = 74.07

***Angharad Gruffydd Jones - soprano**

THE CHOIR OF GONVILLE AND CAIUS COLLEGE, CAMBRIDGE

Timothy Uglow – organ (tracks 2-5, 8-13)

Gavin Roberts – organ (tracks 1, 14, 15)

GEOFFREY WEBBER

Gaudeamus



LEONARDO LEO · MISERERE MEI DEUS

Sacred Vocal Music

*The Choir of
Gonville and Caius College, Cambridge
Geoffrey Webber*



"The composition is built like a mighty cathedral, strongly constructed, sublime and significant; each modulation enormously effective, created through the movement of the voice parts."

Thus wrote Richard Wagner on hearing Leo's *Miserere* performed in Naples on 25 March 1880. Giuseppe Verdi, having played through the work on the piano from Leo's manuscripts in Naples, felt inspired in 1887 to plan the creation of a schola cantorum. It is fitting that two of history's greatest composers of opera should have been so impressed by Leo's masterpiece, for Leo himself was primarily an operatic composer. Born in Naples in 1694, Leo wrote both serious and comic operas for the opera house there, contributing to the great Neapolitan school which also included composers such as Alessandro Scarlatti, Leonardo Vinci, Giovanni Pergolesi, Francesco Durante and the German Johann Hasse. But Leo also played an important role in Naples as a teacher and composer of church music. He held several posts in the conservatoires and churches of the city, and steadily climbed the ranks of the musicians of the royal chapel, becoming first organist in succession to Scarlatti in 1725, *vicemaestro* in 1737 and finally, for the last few months of his life, *maestro di cappella* from January to October 1744. The *Miserere* for double choir is without doubt his most famous work in any genre, but Leo also wrote a considerable quantity of church music for voices with and without instrumental accompaniment. Many of his oratorios and other large-scale sacred works remained popular throughout the eighteenth century and have been revived sporadically since then. His *Dixit Dominus* for double choir and orchestra, for example, was made available to British choirs through an edition by Charles Stanford published in 1900. This recording contains a selection of his sacred works for voices and organ continuo (and in one case obbligato), revealing a composer who revelled in the stylistic eclecticism of the time.

Besides Verdi and Wagner, many other musicians and writers have held Leo's *Miserere* in high esteem. Commentators focused on the work's deliberately old-fashioned style, claiming that it represented the noble spirit of church music that was too often lost to composers who indulged in the modern style of their day. Leo's name appears in lists containing composers of church music worthy of emulation as early as the 1780s and '90s, and the *Miserere* is singled out for praise in E. T. A. Hoffmann's influential essay on old and new church music, published in 1814, in which the work is favourably compared to the famous setting by Allegri: "The famous *Miserere* for two choirs by Allegri is written in exactly the style of Palestrina...; and despite its fame, which may have grown from the excellent performance given by the singers of the Sistine Chapel, it must give way to Leo's later *Miserere*". Few composers after the time of Allegri composed in exactly the same style as Palestrina, tending to employ a generally polyphonic texture fused with more modern elements. But since Palestrina was universally lauded as the chief exponent of the *stile antico*, his name was often associated with composers who wrote church music in this manner. Thus the title of the undated but almost certainly eighteenth-century manuscript copy of the work held at the Fitzwilliam Museum in Cambridge is "*Miserere a due cori alla Palestrina*". By contrast, the autograph copy of the work, dated 1739, is entitled "*Miserere concertato a due chori con una ideale cantilena Gregoriana riportata al comodo del Tuono del Salmo*" (*Miserere* set in the *concertato* manner for two choirs with an appropriate Gregorian chant fitting the tone of the Psalm). Here the term '*concertato*' stands out, since it is usually used to denote the exact opposite of the polyphonic style, but Leo is referring to the fact that the music is set for two choirs heard in opposition to one another rather than implying any particular style. Leo's title also stresses the importance of the Gregorian Psalm tone in his setting, a feature that may owe much to Allegri's earlier setting in

which polyphony alternates with plainsong.

The structure of the "mighty cathedral" follows the verses of the Psalm, with different styles and textures being used to provide variety during the course of the work. The first four verses are set *in alternatim*: free four-part settings for full choir alternate with the plainsong tone sung by a single voice part with continuo accompaniment. Then the description '*concertato a due chori*' becomes apt, as the two choirs are heard separately and together in the same verse '*Tibi soli peccavi*'. The choirs are thus first heard in opposition to each other, as in Palestrina's celebrated *Stabat Mater*, but then are combined as the final cadence is approached in rich eight-part writing. Leo uses the full eight-part texture extremely sparingly, and only in this particular context at the conclusion of some verses, but these passages provide some of the finest music, such as at the word '*humiliata*' at the end of verse 9. Verse 10 heralds a new procedure, for instead of continuing to use the plainsong as a single line with continuo, Leo places the plainsong in one of the vocal parts whilst the other voices move in free counterpoint. These verses set for each choir singly reveal Leo's considerable contrapuntal skill, for the accompanying lines are often extremely beautiful, particularly at the setting of the famous text of verse 16 '*Domine labia mea aperies*' (O Lord, open thou our lips) in which the plainsong appears in the bass line. Verse 11 ushers still more new musical material. At this point as well as verse 15 Leo seems to have temporarily lost patience with the *stile antico*. A much lighter style with solo voices appears, but this fleeting glimpse at the other side of Leo's musical character is short-lived. The *Miserere* has a rounded form, through the appearance for the final two verses of the style of the opening: verse 19 sees the return of the single plainsong line, sung by the tenors and then the basses, and the final verse opens with exactly the same music as verse 1. Although the music here retains its *stile antico* character, tempo and dynamic indications are employed to provide variety

to the musical repetitions. There is no final blossoming of the eight-part texture, but Leo does allow himself a single extra alto part for the final cadence.

Following his appointment as *maestro di cappella* in 1744 Leo immediately embarked upon the composition of a series of Lenten Propers. Most of his surviving church music is written in the modern style of the day, but these Propers, like the *Miserere*, underline his respect for traditional polyphony. The two sets included in this recording are those for the Second Sunday in Lent (beginning with the Introit *Reminiscere*) and for Passion Sunday (*Judica me Deus*). Much of the writing is strictly contrapuntal, and two themes are often used together, as at the start of *Eripe me Domine*, but Leo is keen to reflect the anguish of the texts with expressive harmonies and homophony. The polyphonic flow of *Reminiscere*, for example, is interrupted at '*Vide humilitatem meam*' (Behold my humility), where Leo calls for *forte* chords for '*Vide*' and *sotto voce* singing for '*humilitatem meam*'. The Communion Propers for both sets contain outcrops of Leo's modern style in the form of soprano solos. Here we encounter some boldly clashing harmonies, eighteenth-century harmonic sequences, plenty of trills and even the instruction to provide cadenzas (which have been supplied by the editor). The solo line of *Intellege clamorem meum* contains a splendidly surging line of rising sixths and falling sevenths at '*ad te orabo*' and the duet *Hoc corpus* makes much use of clashing semitones between the voices.

The short duet *Christus factus est* contains restrained imitative vocal lines heard over a rhythmical ostinato in the continuo accompaniment, reminiscent of the string writing found in his orchestral accompaniments. Leo's masses were mostly composed for choir and orchestra, but his *Mass in C* (containing only Kyrie, Gloria and Credo) is for voices and continuo only. *Heu nos miseros* has been traditionally associated with Leo, though the author of the only complete survey

of Leo's church music, Ralf Krause, argues that it is probably the work of Carissimi's pupil Giuseppe Corsi. Some of the sources name Corsi as the composer and others Leo, including one dated 1728 which survives in the Fitzwilliam Museum in Cambridge. Scored for the unusual texture of nine parts (SSATB and SATB), the composer revels in the anguished nature of the text (probably a contemplation of the wounds of Christ), providing searing dissonances and an unusual harmonic twist that juxtaposes major and minor triads to good effect (for the text 'heu dolentes'), repeated at the conclusion of the work. If the composition is not by Leo, it at least provides us with a clue as to where he may have found inspiration for the rich cadences of his *Miserere*.

All of the pieces discussed so far represent to varying degrees Leo's retrospective view of compositional style. But the Marian motet *Praebe Virgo* exposes quite a different composer, one closely involved with the emerging classical style. It survives as one of a number of motets for soprano with instrumental accompaniment, but this one is unusual as the accompaniment is for organ obbligato rather than strings. The surviving score, an Italian manuscript in Münster, provides some puzzles for the modern performer, especially as the use of organ obbligato in this manner has so few parallels in the music of the time. It is written on three staves, a part for the right hand of the organist at the top, the vocal part in the middle, and the bass line of the organ part on the bottom staff. Italian organs of this time had very few pedal notes or none at all, and the nature of the bottom part is very much that of a keyboard player's left hand. Although this part is complete, the top staff only contains the essential obbligato material to be played by the right hand. Entirely missing, therefore, is a continuo part to fill in the necessary harmonies. It seems possible that the continuo may have been supplied either by a separate player on another instrument or only intermittently by the

one player when not playing the given obbligato part (in which case much of the music would be left only as a treble and bass texture). More fundamental is the question of whether this piece was conceived for organ or whether it is an arrangement for organ of a work originally composed for soprano and strings. It seems possible that the arpeggiation heard at the start in the left hand could be a keyboard adaptation of a repeated-note string texture. Moreover, some of the writing for the right hand, such as the rapid repeated notes heard after the first dominant statement of the ritornello, could reveal string writing that has *not* been adapted for the keyboard. For this performance the accompaniment has been played as a duet (with some use of pedals), one player providing the obbligato part and the other the continuo on a separate manual, a manner that would have been possible in Germany at the time but not Italy, where organs had only one keyboard. The work is set out like a typical secular cantata, alternating virtuoso arias and recitatives. The first aria is an energetic *Allegro* of considerable length and is in da capo form concluding with a cadenza, whilst the second is a through-composed *Andante* with some particularly forward-looking harmonic progressions.

Leo is not known to have composed any organ music, and for this recording some short compositions by his older contemporary Domenico Zipoli (1688-1726) have been included. Zipoli may have encountered Leo in Naples in 1709 when he went there for lessons with Alessandro Scarlatti, but he was there but a short time before moving on to Bologna, Rome and then more dramatically to South America where he worked as a prospective Jesuit missionary before his untimely death in 1726. His magnificent keyboard collection, the *Sonate d'intavolatura*, was published in Rome in 1716 and soon became admired far and wide, being printed in London as early as 1722. The style of the organ works is largely retrospective, with verses and canzonas in the same basic manner that Frescobaldi had adopted a century

earlier, but as with Leo's sacred vocal works in the *stile antico*, touches of a more modern idiom can be found here and there, and most particularly in the lively movement for the Offertory of the Mass, *All' Offertorio*, an extended pedal point on C, surprisingly interrupted by an F sharp before the final cadence.

© Geoffrey Webber, 2001

ANGHARAD GRUFFYDD JONES *Soprano*

Angharad Gruffydd Jones was awarded a Scholarship to the Royal College of Music, where she studies with Margaret Kingsley, having graduated in French and Italian from Clare College Cambridge. She was awarded the Miriam Licette Scholarship 2000 for French song, and came second in the 1999 Young Welsh Singer of the Year. Her studies are supported by generous awards from the Arts Council of Wales and the Musicians Benevolent Fund Music Education Awards. On the concert platform, Angharad has performed extensively in Britain and Europe, under conductors including Ivor Bolton, Sir Roger Norrington, and Roy Goodman. She has performed Bach's *Jauchzet Gott*, BWV51 in Birmingham's CBSO Centre, Handel's *Athalia* at St James' Piccadilly, Barber's *Knoxville: Summer of 1915* with Richard Hickox, Bach's B Minor Mass in King's College Chapel Cambridge, and Handel's *Messiah* in Spain with Harry Christophers.

In 2000 Angharad appeared as a soloist as part of Sir John Eliot Gardiner's Bach Cantata Pilgrimage with the Monteverdi Choir. She is also in demand as a recitalist with her accompanist Alasdair Beatson, and has appeared at the Purcell Room in a masterclass on Schumann Lieder with Roger Vignoles. Operatic roles have included Lucy (Menotti *The Telephone*), Despina (Mozart *Così Fan Tutte*) and Giannetta (Donizetti *L'Elisir d'Amore*), and Dorinda (Handel *Orlando*) with the Cambridge Handel Opera Group.



THE CHOIR OF GONVILLE & CAIUS COLLEGE, CAMBRIDGE

Sopranos

Catherine Bell, Abigail Boreham, Julia Doyle,
Jennifer Dunford, Alexandra Kidgell,
Elizabeth Morgan, Clare Robinson

Altos

Celia Chegwin, Clara Green, Sanjay Manohar,
Joanna Norman, Joanne Staphnill

Tenors

Andrew Griffiths, John Clement Power,
John Turville, Peter Wood

Basses

Simon Capper, James Collin, Richard Hooper,
Jonathan Stainsby, David Wright

Although Gonville and Caius College was first founded in 1348, the current musical tradition of the College is only a century old, beginning with the appointment of Charles Wood as Organist and Fellow in 1894. The choir in Wood's day contained boy trebles, but became an exclusively undergraduate male choir under his successor Patrick Hadley. In 1979 the College first admitted women, and the since then the choir has comprised male and female undergraduates, most of whom hold choral exhibitions, who study a wide variety of subjects. In addition to singing the regular round of

services during the university term in the College Chapel, the choir has a busy schedule of extra-mural activities including concerts, recordings, radio and television work, and tours. The choir gives regular concerts throughout the UK, often in collaboration with a baroque instrumental ensemble such as the Cambridge Baroque Camerata and Fiori Musicali, and broadcasts frequently on BBC Radio 3.

Recent tours have taken the choir to France, Germany, Greece, Denmark, Italy, Spain, Ireland, Slovenia, Bulgaria and to different parts of the USA, where recently they have taken part in a much acclaimed series of performances of Handel's *Solomon* with the Philharmonia Baroque Ensemble in San Francisco, directed by Nicholas McGegan. The choir has also appeared as an opera chorus, taking part in the first production in Ireland of Mozart's *Idomeneo* with Opera Northern Ireland.

In its recordings the choir has specialised in the re-discovery of forgotten choral repertoires, often including music never published both from within the English choral tradition and beyond. A series of releases on ASV has included music by the English composers Samuel Wesley (father of S. S. Wesley), William Child & Patrick Hadley, and by continental composers Joseph Rheinberger, Leos Janáček and Giacomo Puccini. Two reconstructions have been recorded, the *Latin Mass in E flat* by Janáček, and the *St Mark Passion* by J. S. Bach, using music by Bach and his contemporary Reinhard Keiser.

GEOFFREY WEBBER

Geoffrey Webber's musical education began as a chorister at Salisbury Cathedral under Richard Seal, and then continued as a Music Scholar at The King's School, Worcester, where his teachers included Christopher Robinson, Harry Brama and Paul Trepte. In 1977 he was elected to an Organ Scholarship at New College, Oxford, where his organ teachers included Gillian Weir

and Nicholas Danby. After graduating with a First in Music he remained in Oxford to pursue research into German and Italian church music of the seventeenth century, combining this with activities as an organist and conductor. He served as Acting Organist at both New College and Magdalen College, and was appointed as Assisting Organist at Magdalen College in 1982 and University Organist and Director of Music at the University Church in 1984. During this time he also became Director of the Edington Festival, a festival of music within the liturgy at Edington, Wiltshire. After completing his doctorate he was appointed Precentor and Director of Music at Gonville & Caius College, Cambridge, in 1989. He now divides his time between conducting, organ playing, teaching, editing and research projects. He serves as a committee member for the Royal College of Organists and the Church Music Society, and his publications include *North German Church Music in the Age of Buxtehude* (OUP, 1996) and, as co-editor, the *Cambridge Companion to the Organ* (CUP, 1998).

1. Miserere mei Deus

- | | |
|---|---|
| i. Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam. | i. Have mercy upon me, O God, according to thy lovingkindness. |
| ii. Et secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam. | ii. According unto the multitude of thy tender mercies blot out my transgressions. |
| iii. Amplius lava me ab iniquitate mea et a peccato meo munda me. | iii. Wash me thoroughly from mine iniquity, and cleanse me from my sin. |
| iv. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco et peccatum meum contra me est semper | iv. For I acknowledge my transgressions: and my sin is ever before me. |
| v. Tibi soli peccavi et malum coram te feci ut iustificeris in sermonibus tuis et vincas cum iudicaris. | v. Against thee, thee only, have I sinned, and done this evil in thy sight: that thou mightest be justified when thou speakest, and be clear when thou judgest. |
| vi. Ecce enim iniquitatibus conceptus sum et in peccatis concepit me mater mea. | vi. Behold, I was shapen in iniquity; and in sin did my mother conceive me. |
| vii. Ecce enim veritatem dilexisti incerta et occulta sapientie tuae manifestasti mihi. | vii. Behold, thou desirest truth in the inward parts: and in the hidden part thou shalt make me to know wisdom. |
| viii. Asperges me hyssopo et mundabor lavabis me et super nivem dealbabor. | viii. Purge me with hyssop, and I shall be clean: wash me, and I shall be whiter than snow. |
| ix. Auditui meo dabis gaudium et laetitiam et exsultabunt ossa humiliata. | ix. Make me to hear joy and gladness; that the bones which thou hast broken may rejoice. |
| x. Averte faciem tuam a peccatis meis et omnes iniquitates meas dele. | x. Hide thy face from my sins, and blot out all mine iniquities. |
| xi. Cor mundum crea in me Deus et spiritum rectum inova in visceribus meis. | xi. Create in me a clean heart, O God; and renew a right spirit within me. |
| xii. Ne proicias me a facie tua et spiritum sanctum tuum ne auferas a me. | xii. Cast me not away from thy presence; and take not thy holy spirit from me. |
| xiii. Redde mihi laetitiam salutaris tui et spiritu principali confirma me. | xiii. Restore unto me the joy of thy salvation; and uphold me with thy free spirit. |
| xiv. Docebo iniquos vias tuas et impi ad te convertentur. | xiv. Then will I teach transgressors thy ways; and sinners shall be converted unto thee. |
| xv. Libera me de sanguinibus Deus Deus salutis meae et exsultabit lingua mea iustitiam tuam. | xv. Deliver me from bloodguiltiness, O God, thou God of my salvation: and my tongue shall sing aloud of thy righteousness. |
| xvi. Domine labia mea aperies et os meum adnuntiabit laudem tuam. | xvi. O Lord, open thou my lips; and my mouth shall shew forth thy praise. |
| xvii. Quoniam si voluisses sacrificium dedissem utique holocaustis non delectaberis. | xvii. For thou desirest not sacrifice; else would I give it: thou delightest not in burnt offering. |
| xviii. Sacrificium Deo spiritus contribulatus cor contritum | xviii. The sacrifices of God are a broken spirit: a broken |

et humiliatum Deus non despicias.

- ix. Benigne fac Domine in bona voluntate tua Sion ut aedificentur muri Ierusalem.
xx. Tunc acceptabis sacrificium iustitiae oblationes et holocausta tunc inponent super altare tuum vitulos.

and a contrite heart, O God, thou wilt not despise.

- ix. Do good in thy good pleasure unto Zion: build thou the walls of Jerusalem.
xx. Then shalt thou be pleased with the sacrifices of righteousness, with burnt offering and whole burnt offering: then shall they offer bullocks upon thine altar.

(Psalm 51)

3. **Judica me Deus**

Judica me Deus, et discerne causam meam de gente non sancta: ab homine iniquo et doloso eripe me: quia tu es Deus meus et fortitudo mea.

Judge me O God, and plead my cause against an ungodly people; deliver me from the deceitful and unjust man. For thou art my God and my strength.

(from Psalm 43)

4. **Eripe me, Domine**

Eripe me, Domine, de inimicis meis: doce me facere voluntatem tuam. Liberator meus, Domine, de gentibus iracundis: ab insurgentibus in me exaltabis me: a viro iniquo eripies me.

Deliver me, O Lord, from my enemies; teach me to do thy will. O God, thou art my deliverer from the men of violence; thou shalt exalt me above my adversaries; thou shalt deliver me from the wicked man.

(from Psalms 18 & 143)

5. **Hoc corpus, quod pro vobis tradetur**

Hoc corpus, quod pro vobis tradetur: hic calix novi testamenti est in meo sanguine, dicit Dominus: hoc facite, quotiescumque sumitis, in meam commemorationem.

This is my body which is given for you; this cup is the new covenant in my blood, saith the Lord: do this as often as you drink it, in remembrance of me.

(from 1 Corinthians 11)

6. **Praebe Virgo
i. Aria**

Praebe Virgo benignas aures precantum votis: da periculis amotis hostis conatus frangere. Truces minantur fluctus, saevis jactamur ventis, te sine jam labentis animi virtus deficit.

Virgin, lend your gentle ears to the prayers of your supplicants; grant that our troubles may pass and that we may frustrate the plans of our enemy. The stormy floods are threatening us and we are tossed by raging winds; without you the courage of our already failing spirit grows weak.

ii. **Recitativo**

In tot undique malis o quam gratum est quamque jucundum frui, virgo, memoria tui! Haec mihi melle dulcior, haec verna suavior rosa, margarita pretiosior. Tu dux per devios calles, tu stella in medio mari. Virtus, robur in bello, tu spes, tu vita, tu dulcedo nostra, ad te semper clamabo, te respiciam, te sequar, te invocabo.

How comforting and pleasant it is to remember you when so many troubles surround me; this is sweeter to me than honey and more perfumed than the rose in spring, and dearer than the pearl. You are our leader on unfamiliar paths, our star in the middle of the ocean. You are our courage, our strength in time of strife, our hope, life and joy. I will always call on you, look to you, follow you, and cry to you.

7. **Praebe Virgo
iii. Aria**

Te mihi dante vires cedent pericla et minae, et caedes et ruinae hostis in caput recident.

When you grant me strength, dangers and threats turn to nought, and death and destruction will fall on the head of the enemy.

iv. **Recitativo**

Salve, o regina mundi, salve, o Dei Maria electa mater cordis mei vere beata; salve, respice me de coelo, hinc me rege et guberna, ut tecum pace fruam sempiterna.

Hail, Queen of the World; Hail, Mary, chosen Mother of God, the true happiness of my heart. Hail; look upon me from heaven; from this time forward govern and direct me, that I may enjoy eternal peace with you.

9. **Reminiscere miserationum tuarum**

Reminiscere miserationum tuarum, Domine, et misericordiae tuae, quae a saeculo sunt: ne unquam dominantur nobis inimici nostri: libera nos Deus Israel ex omnibus angustiis nostris.

Be mindful of thy mercies, O Lord, and of thy compassion, which have been from of old. Let not my enemies triumph over me; redeem us, O God of Israel, out of all our troubles.

(from Psalm 25)

10. **Tribulationis cordis mei**

Tribulationis cordis mei dilatatae sunt: de necessitatibus meis eripe me, Domine. Vide humilitatem meam, et laborem meum: et dimitte omnia peccata mea.

The sorrows of my heart are enlarged; bring me out of my distress, O Lord. See my affliction and my trouble, and forgive all my sins.

(from Psalm 25)

11. **Intellege clamorem meum**

Intellege clamorem meum: intende voci orationis meae, Rex meus, et Deus meus: quoniam ad te orabo, Domine. *Give heed to my groaning: hearken to the voice of my cry, my King and my God, for to thee will I pray, O Lord.*
(from Psalm 5)

13. **Kyrie**

Kyrie eleison; Christe eleison; Kyrie eleison. *Lord, have mercy; Christ, have mercy; Lord, have mercy.*

14. **Christus factus est pro nobis**

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. *Christ for us became obedient unto death, even death on a cross.*
(Philippians 2, 8)

15. **Heu nos miseros**

Heu nos miseros, heu dolentes penarum plagarum exudant exudant inundant amari torrentes. *Alas for us wretches, alas; bitter and painful torrents of punishments and blows torment us, pour over us, overwhelm us.*

Editions of all the music by Leo on this recording apart from Praebe Virgo were specially prepared from manuscripts in the British Library, London, and the Fitzwilliam Museum, Cambridge, by Geoffrey Webber and Timothy Uglow.

Produced & recorded by / Produit et enregistré par / Produziert und aufgenommen von: Michael Ponder

Recorded in / Enregistré au / Aufgenommen in: the Chapel of Queens' College, Cambridge, with chamber organ by Goetze and Gwynn (supplied by Claire Hammett, Harpsichord Services of London), 17-19 April 2000, (tracks 1-5, 9-14) / the Chapel of Emmanuel College, Cambridge (organ by Kenneth Jones), 13 April 2000, (tracks 6-8)

Designed by / Conception graphique par / Design: Studio B, The Creative People

Cover / Illustration / Umschlag: The Immaculate Conception by Giovanni-Battista Tiepolo (1696-1770) courtesy of Museo Civico, Vicenza/Bridgeman Art Library

For a free ASV catalogue contact:
ASV Ltd. 1 Lochaline Street LONDON W6 9SJ
e-mail: info@asv.co.uk www.asv.co.uk

"La composition est édifée à la manière d'une cathédrale monumentale, solidement construite, sublime et significative; créée à travers le mouvement des parties vocales, chaque modulation est d'une efficacité extraordinaire."

Voici ce qu'écrivait Wagner après avoir assisté à l'exécution du *Miserere* de Leo donnée à Naples le 25 mars 1880. Giuseppe Verdi, quant à lui, parcourut au piano les manuscrits de Leo entreposés à Naples et s'en trouva inspiré au point de projeter en 1887 la création d'une schola cantorum. Que deux des plus grands compositeurs lyriques de l'histoire de la musique aient été impressionnés par le chef d'œuvre de Leo, lui-même un compositeur lyrique pour l'essentiel, est parfaitement approprié. Né à Naples en 1694, Leo écrivit des opéra tant *serie* que *buffe* pour l'Opéra de sa ville natale, contribuant à la grande école napolitaine où s'illustrèrent des compositeurs comme Alessandro Scarlatti, Leonardo Vinci, Giovanni Pergolèse, Francesco Durante et l'allemand Johann Hasse. Mais Leo joua également un rôle crucial à Naples au titre de pédagogue et de compositeur de musique sacrée. Il occupa plusieurs postes dans les conservatoires et églises de la ville, s'élevant progressivement de musicien de la chapelle royale jusqu'à succéder à Scarlatti comme premier organiste en 1725, puis devenant *vicemaestro* en 1737 et pour finir, quelque mois avant sa mort, *maestro di cappella* de janvier à octobre 1744. Le *Miserere* pour deux chœurs est sans aucun doute son œuvre la plus célèbre de son catalogue sacré, mais Leo écrivit également une quantité considérable de musique liturgique chorale avec ou sans accompagnement instrumental. La plupart de ses oratorios et œuvres sacrées d'envergure demeurèrent populaires durant tout le XVIII^e siècle et ont été sporadiquement remis au répertoire depuis. Charles Stanford publia son *Dixit Dominus* pour deux chœurs et orchestre en 1900 par exemple, ce qui permit à de

nombreuses chorales anglaises d'en aborder l'exécution. Au programme de ce disque figurent des œuvres sacrées pour voix et continuo d'orgue (voire orgue obligé dans un cas) qui révèlent un compositeur appréciant l'éclectisme stylistique de l'époque.

Outre Verdi et Wagner, de nombreux musiciens et écrivains ont tenu le *Miserere* de Leo en haute estime. Les commentateurs se sont concentrés sur le style délibérément ancien de l'œuvre, affirmant qu'il représentait l'esprit noble de la musique d'église trop souvent perdu de vue par les compositeurs qui se laissaient aller au style moderne d'alors. Le nom de Leo apparaît sur les listes des compositeurs de musique sacrée dignes d'être imités dès les années 1780 et 1790, tandis que le *Miserere* reçoit les éloges de E.T.A. Hoffmann dans son essai majeur consacré à la musique sacrée ancienne et moderne publié en 1814. L'œuvre y est favorablement comparée à l'illustre *Miserere* d'Allegri: "Le fameux *Miserere* pour deux chœurs d'Allegri est écrit dans un style exactement similaire à celui de Palestrina [...], et malgré sa renommée, qui est peut-être due aux superbes exécutions des chanteurs de la Chapelle Sixtine, il doit céder le pas en regard du *Miserere* plus tardif de Leo." Peu de compositeurs se sont employés après l'époque d'Allegri à composer selon un style exactement similaire à celui de Palestrina, tendant à employer une texture généralement polyphonique associée à des éléments plus modernes. Mais puisque Palestrina était universellement encensé comme le chef suprême du *stile antico*, son nom a souvent été associé aux compositeurs qui ont écrit de la musique sacrée du même style. Ainsi un manuscrit du Musée Fitzwilliam de Cambridge non daté mais remontant certainement au XVIII^e siècle portait le titre "Miserere a duo cori alla Palestrina". Par contraste, la copie autographe de l'œuvre datée de 1739 est intitulée "Miserere concertato a due chori con una ideale cantilena Gregoriana riportata al commodo del Tuono del Salmò" (*Miserere* concertant pour deux chœurs avec

une mélodie grégorienne idéale pour chanter sur le ton du Psaume). C'est le terme *concertato* qui ressort puisqu'il était habituellement employé pour qualifier l'exact opposé du style polyphonique. Sans évoquer un style particulier, Leo renvoie au fait que la musique est écrite pour deux chœurs gérés par opposition. Le titre de Leo insiste également sur l'importance de la mélodie grégorienne du Psaume, une caractéristique qui doit peut-être beaucoup à la musique d'Allegri écrite auparavant où la polyphonie alterne avec le plain-chant.

La structure de "cathédrale monumentale" suit les versets du Psaume, avec des styles et des textures différents utilisés pour varier l'œuvre. Les quatre premiers versets sont mis en musique *in alternatim*: une musique chorale libre à quatre voix alterne avec le plain-chant énoncé par une seule voix avec continuo. C'est alors que la description "concertato a duo chori" prend tout son sens puisque les deux chœurs se font entendre séparément puis ensemble sur le même verset "Tibi soli peccavi". Les chœurs sont ainsi énoncés en opposition l'un à l'autre comme dans le célèbre *Stabat Mater* de Palestrina, mais sont ensuite réunis à l'approche de la cadence finale en une riche écriture à huit voix. Si Leo se sert de la texture à huit parties de manière parcimonieuse, uniquement dans ce contexte particulier – la conclusion de quelques versets – ces passages constituent néanmoins quelques-unes de ses pages les meilleures, comme au mot "humiliata" à la fin du verset 9. Le verset 10 porte le sceau d'un procédé nouveau, car au lieu d'énoncer le plain-chant sous la forme d'une voix seule avec continuo, Leo place la mélodie grégorienne à l'une des parties vocales tandis que les autres sont élaborées en contrepoint libre. Mis en musique pour chaque chœur seul, ces versets révèlent le talent contrapuntique considérable de Leo car les lignes d'accompagnement sont souvent extrêmement belles, particulièrement la musique du fameux texte du verset 16 "Domine labia mea aperies" (Seigneur, vous ouvrirez mes lèvres), où le plain-chant apparaît à la

basse. Le verset 11 apporte un matériau musical nouveau. A ce point, tout comme dans le verset 15, Leo semble avoir momentanément épuisé sa patience avec le *stile antico*. Un style nettement plus léger avec des voix solistes apparaît, mais cet aperçu furtif du caractère musical opposé de Leo est de courte durée. Le *Miserere* possède une coupe circulaire grâce à la réapparition aux deux derniers versets du style initial; le verset 19 assiste au retour de la ligne unique de plain-chant énoncée aux ténors puis aux basses tandis que le verset final s'ouvre avec exactement la même musique que le verset 1. Si la musique retrouve le caractère de *stile antico*, les indications de tempo et de nuances sont employées pour donner une diversité accrue aux répétitions musicales. Il n'y a aucun apogée final de la texture à huit voix, mais Leo se permet d'ajouter une seule voix d'alto à la cadence finale.

Suivant sa nomination comme *maestro di cappella* en 1744, Leo s'aventura immédiatement dans la composition d'une série de *Propres* du Carême. La majorité de sa musique sacrée qui nous est parvenue est écrite dans le style moderne de l'époque, mais ses *Propres*, comme le *Miserere*, soulignent son respect de la polyphonie traditionnelle. Les deux partitions au programme de ce disque sont celles correspondant au Deuxième Dimanche de Carême (débutant par l'introït *Reminiscere*) et au Dimanche de la Passion (*Judica me Deus*). L'écriture suit généralement le style de contrepoint strict et les deux thèmes sont souvent mêlés comme au début de *Eripe me Domine*, mais Leo s'attache à refléter l'angoisse des textes par des harmonies et une polyphonie expressives. Le flot polyphonique de *Reminiscere* par exemple, s'interrompt à "Vide humiliatatem meam" (Voyez mon humiliation) où Leo appelle des accords *forte* pour "Vide" et un chant *sotto voce* pour "humiliatatem meam". Pour les deux partitions, le *Propre* de la Communion effleure le style moderne de Leo avec des solos de soprano. Nous y découvrons quelques chocs harmoniques audacieux,

des marches harmoniques du XVIII^e siècle, une abondance de trilles et même les indications pour réaliser les cadences (qui peuvent avoir été fournies par l'éditeur). La ligne de solo sur *Intellege clamorem meum* contient une splendide ligne élancée de sixtes ascendantes et de septièmes descendantes aux mots "ad te orabo" tandis que le duo *Hoc corpus* exploite avec bonheur les dissonances de demi-tons entre les voix.

Concis, le duo *Christus factus* contient des lignes vocales retenues en imitation secondées par l'ostinato rythmique du continuo qui donne l'impression d'une l'écriture pour cordes telle qu'il l'utilisait dans ses accompagnements orchestraux. Si les messes de Leo furent essentiellement composées pour chœur et orchestre, sa *Messe en ut majeur* (comprenant uniquement le Kyrie, Gloria et Credo) est pour voix et continuo seulement. *Heu nos miseros* a été traditionnellement associé avec Leo même si Ralf Krause, l'auteur du seul catalogue des œuvres sacrées de Leo, estime que la paternité en revient probablement à un élève de Carissimi, Giuseppe Corsi. Certaines sources citent Corsi comme compositeur, d'autres font référence à Leo, y compris celle de 1728 présente dans les collections du Musée Fitzwilliam de Cambridge. Orchestrée pour une texture inhabituelle de neuf voix (SSATB et SATB), cette page révèle l'attention portée au tempérament tourmenté du texte (probablement une contemplation des blessures du Christ) et présente des dissonances fulgurantes, des tournures harmoniques rares qui juxtaposent avec bonheur accords majeurs et mineurs (sur le texte "heu dolentes") repris lors de la conclusion de l'ouvrage. Si la composition n'est pas de Leo, elle pointe au moins vers la source de son inspiration pour les riches cadences de son *Miserere*.

Les œuvres que nous avons examinées jusqu'à présent illustrent toutes à des degrés divers la manière dont Leo envisageait le style ancien d'écriture. Le motet pour soprano seul *Praebe Virgo* le dévoile sous un jour complètement nouveau en tant que compositeur

étroitement associé avec l'émergence du style classique. La partition a survécu parmi un certain nombre de motets pour soprano et accompagnement instrumental. Cette page sort cependant de l'ordinaire puisque l'accompagnement est pour orgue *obligato* et non pour cordes. La partition qui nous est parvenue, un manuscrit italien disponible à Münster, présente quelques problèmes pour l'exécutant moderne, en particulier l'emploi de l'orgue obligé conçue d'une manière qui ne comporte que peu de parallèles avec la musique italienne de l'époque. La partie d'orgue est écrite sur trois portées, une destinée à l'aigu de la main droite, une au centre pour la partie vocale et une grave pour la ligne basse de l'orgue. Les organistes italiens de l'époque n'avaient que peu de notes au pédalier, voire aucune, et la nature de la partie grave correspond à celle d'une main gauche de tout exécutant au clavier. Si cette partie est complète, la portée aiguë ne contient que le matériau *obligato* essentiel destiné à être joué par la main droite. La partie de continuo remplissant les vides harmoniques fait donc défaut. Il semble possible que le continuo ait été exécuté soit par un instrumentiste différent sur un autre orgue, soit de façon intermittente par le même instrumentiste quand il ne jouait pas la partie donnée d'*obligato* (auquel cas, la plupart de la partition aurait été laissée sous la forme de dessus et de basse). Il existe une question plus fondamentale encore, à savoir si cette pièce fut conçue pour orgue ou s'il s'agit d'un arrangement pour orgue d'une œuvre originalement destinée aux voix et aux cordes. Il semble possible que le motif arpégé énoncé au début à la main gauche soit une adaptation au clavier de la texture d'une note répétée pour cordes. De plus, quelques points d'écriture pour la main droite, comme les notes répétées rapides entendues après le premier énoncé à la dominante de la ritournelle, donnent l'impression d'une écriture pour cordes qui n'a pas été adaptée au clavier. Pour cette exécution, l'accompagnement a été joué comme un duo (avec l'emploi modéré du pédalier), un joueur tenant la

partie d'*obbligato* tandis que l'autre joue le continuo sur un manuel séparé. Cette solution aurait été à l'époque possible en Allemagne mais non en Italie où les orgues ne comportaient qu'un seul clavier. L'œuvre est conçue à la manière d'une cantate séculaire, alternant les airs virtuoses et les récitatifs. De forme da capo se concluant sur une cadence, le premier aria est un *Allegro* énergique d'une durée considérable. Le second est un *Andante* riche de marches harmoniques particulièrement audacieuses.

Leo ne semble pas avoir composé de musique pour orgue si bien que nous avons choisi de mettre au programme de ce disque des courtes pièces de Domenico Zipoli (1688-1726) un compositeur pratiquement contemporain. Zipoli, d'une génération légèrement plus vieille, peut avoir rencontré Leo à Naples en 1709 quand il séjourna dans la ville pour prendre des leçons avec Alessandro Scarlatti. Il n'y résida que durant une courte période avant de se rendre à Bologne, Rome et plus dramatiquement en Amérique du Sud où il officia comme missionnaire jésuite avant de rencontrer sa fin en 1726. Son superbe recueil d'œuvres pour clavier, les *Sonate d'intabatura*, fut publié à Rome en 1716 et s'attira rapidement l'admiration de tous au point d'être imprimé à Londres dès 1722. Le style de ses œuvres pour orgue est largement rétrospectif, avec des versets et des canzones conçus selon une manière similaire à celle que Frescobaldi avait adoptée un siècle auparavant. Mais comme les œuvres vocales sacrées de *stile antico* de Leo, on y décerne ça et là des touches d'un idiome plus moderne, en particulier dans le mouvement animé de l'Offertoire de la Messe *All' Offerorio*, où une longue tenue sur do est interrompue de manière surprenante par un fa dièse avant la cadence finale.

© Geoffrey Webber, 2001

ANGHARAD GRUFFYDD JONES

Soprano

Angharad Gruffydd Jones se vit décerner une bourse d'étude pour le Royal College of Music de Londres où elle se forma auprès de Margaret Kingsley, après avoir fait des études de français et d'italien à Clare College de l'Université de Cambridge. Elle a remporté l'édition 2000 du Prix Miriam Licette pour son interprétation de la mélodie française, et arriva seconde au concours 1999 Young Welsh Singer of the Year. Sa formation est généreusement parrainée par l'Arts Council of Wales et le Musicians Benevolent Fund Music Education Awards. Au concert, Angharad s'est largement produite en Grande-Bretagne et en Europe sous la direction de chefs d'orchestre tels Ivor Bolton, Sir Roger Norrington et Roy Goodman. Elle a également donné *Jauchzet Gott BWV51* de Bach à la Salle du CBSO de Birmingham, *Athalia* de Haendel à St James' Piccadilly de Londres, *Knoxville: Summer of 1915* de Barber avec Richard Hickox, la *Messe en si mineur* de Bach à la chapelle de King's College, Cambridge et le *Messie* de Haendel en Espagne avec Harry Christophers.

En l'an 2000, Angharad a été soliste au sein du Bach Cantata Pilgrimage de Sir John Eliot Gardiner avec le Monteverdi Choir. Elle est également largement demandée au récital avec son accompagnateur Alasdair Beatson, et s'est produite à la Purcell Room dans une classe de maître sur les *Lieder* de Schumann dirigée par Roger Vignoles. A l'opéra, Angharad Gruffydd Jones a incarné les rôles de Lucy (Menotti, *Le téléphone*), Despina (*Così fan Tutte*), et Giannetta (Donizetti, *L'Elisir d'Amore*) ainsi que Dorinda (Haendel, *Orlando*) avec le Cambridge Handel Opera Group.

LE CHŒUR DE GONVILLE & CAIUS COLLEGE, CAMBRIDGE

Sopranos

Catherine Bell, Abigail Boreham, Julia Doyle,
Jennifer Dunford, Alexandra Kidgell,
Elizabeth Morgan, Clare Robinson

Altos

Celia Chegwin, Clara Green, Sanjay Manohar,
Joanna Norman, Joanne Staphnill

Ténors

Andrew Griffith, John Clement Power,
John Turville, Peter Wood

Basses

Simon Capper, James Collin, Richard Hooper,
Jonathan Stainsby, David Wright

Bien que Gonville & Caius College, Cambridge ait été fondé en 1348 sous le nom de Gonville Hall, la tradition musicale actuelle du College date seulement de la seconde moitié du XIXe siècle, quand le célèbre compositeur de musique anglicane, Charles Wood, fut nommé au poste d'organiste en 1894. En son temps, les voix aiguës étaient celles de garçons; le chœur devint exclusivement composé d'étudiants bacheliers sous la direction de son successeur, le compositeur Patrick Hadley. En 1979 le College fut pour la première fois ouvert aux femmes et à compter de cette date, le chœur est demeuré mixte, constitué d'étudiants et d'étudiantes du College se consacrant à des sujets extrêmement variés et recevant pour la plupart une bourse chorale. Si le chœur participe aux offices liturgiques chantés de la Chapelle du College durant toute l'année universitaire, il maintient aussi un programme chargé d'activités extérieures, avec des concerts, des enregistrements discographiques, radiophoniques et télévisés, et des tournées. Le chœur se produit régulièrement en concert en Grande-Bretagne, collaborant souvent avec des

ensembles instrumentaux baroques comme la Cambridge Baroque Camera et Fiori Musicali tout en enregistrant régulièrement BBC Radio 3.

Les tournées les plus récentes les ont conduits en France, en Allemagne, au Danemark, en Italie, en Espagne, en Irlande, en Slovaquie, en Bulgarie et dans différentes régions des USA où ils ont donné une série de concerts consacrée à *Salomon* de Haendel en compagnie du Philharmonia Baroque Ensemble de San Francisco placé sous la direction de Nicholas McGegan. Le chœur s'est également produit sur la scène lyrique où il a participé à la première production irlandaise de *Idomeneo* de Mozart avec Opera Northern Ireland.

Au disque, le chœur s'est spécialisé dans la redécouverte du répertoire choral oublié, mettant au programme des œuvres inédites aussi bien de la tradition chorale anglaise que d'Outre-Manche. Pour ASV, il a gravé une série de disques comprenant les œuvres des compositeurs anglais Samuel Wesley (le père de S.S. Wesley), William Child & Patrick Hadley, et ceux du continent Joseph Rheinberger, Leos Janáček et Giacomo Puccini. Deux reconstructions ont fait l'objet d'enregistrement, la *Messe latine en mi bémol* de Janáček et la *Passion selon Saint Marc* de J.S. Bach, en se servant de la musique de Bach et de son contemporain, Reinhard Keiser.

GEOFFREY WEBBER

Le chef de chœur, Geoffrey Webber reçut son éducation musicale comme choriste au sein de la maîtrise de la Cathédrale de Salisbury sous la direction de Richard Seal, puis se perfectionna comme Music Scholar à King's School de Worcester où il a compté parmi ses professeurs Christopher Robinson, Harry Bramma et Paul Trepte. En 1977, il se vit décerner une bourse d'organiste pour New College de l'Université d'Oxford où parmi ses professeurs figuraient Gillian Weir et Nicholas Danby. Après avoir obtenu sa Licence de musique à Oxford, il poursuivit ses recherches dans la littérature

pour orgue allemande et italienne du XVIIe siècle, associant ses activités d'organiste et de chef de chœur. Il a servi comme Acting Organiste aussi bien à New College qu'à Magdalen College où il a été nommé Assisting Organist en 1982 et Organiste universitaire et Directeur de la musique à l'University Church en 1984. A cette époque, il est également devenu Directeur du Festival d'Edington consacré à la musique dans le cadre de la liturgie à Edington, dans le comté du Wiltshire. Après avoir achevé son doctorat, il est nommé Precentor et Directeur musical de Gonville and Caius College en 1989. Il partage actuellement ses activités entre la direction, l'orgue, l'enseignement, ses projets éditoriaux et de recherches. Il fait partie du comité du Royal College of Organists et de la Church Music Society. Parmi les ouvrages qu'il a publiés figurent North Church Music in the Age of Buxtehude (OUP, 1996) et une co-édition du Cambridge Companion to the Organ (OUP, 1998).

Traduction: Isabelle Battioni

Richard Wagner schrieb, nachdem er am 25. März 1880 in Neapel eine Aufführung von Leos *Miserere* gehört hatte, daß diese Komposition im Aufbau einer mächtigen Kathedrale ähnelte, deren Konstruktion robust, erhaben und bedeutend ist; jede Modulation weist enorme Wirkung auf, was durch die Bewegung der Stimmen hervorgerufen werde. Giuseppe Verdi, der das Werk von Leos Manuskript in Neapel durchgespielt hatte, fühlte sich im Jahr 1887 zur Planung einer Schola Cantorum angeregt. Es ist verständlich, daß zwei der größten Opernkomponisten in der Geschichte von Leos Meisterwerk so beeindruckt waren, denn Leo war selbst in erster Linie Opernkomponist. Er wurde 1694 in Neapel geboren und komponierte sowohl erste als auch komische Opern für das dortige Opernhaus und trug zur großen, neapolitanischen Schule bei, zu der auch Komponisten wie Alessandro Scarlatti, Leonardo Vinci, Giovanni Pergolesi, Francesco Durante und der Deutsche Johann Hasse gehörten. Aber Leo spielte zudem in Neapel eine wichtige Rolle als Lehrer und Komponist von Kirchenmusik. Er hatte mehrere Posten an den Konservatorien und den Kirchen der Stadt inne und stieg stetig die Ränge der Musiker der königlichen Kapelle empor, und wurde der erste Organist als Nachfolger Scarlattis im Jahr 1725, *Vicemaestro* im Jahr 1737 und schließlich während der letzten Monate seines Lebens *Maestro di Cappella* von Januar bis Oktober 1744. Das *Miserere* für Doppelchor ist zweifellos sein berühmtestes Werk in einem jeglichen Genre, wobei Leo jedoch auch einen erheblichen Umfang an Kirchenmusik für Stimmen mit und ohne Instrumentalbegleitung verfaßte. Viele seiner Oratorien und andere groß angelegte Werke für die Kirche waren während des ganzen achtzehnten Jahrhunderts weiterhin beliebt und wurden seitdem sporadisch wieder aufgeführt. So wurde zum Beispiel sein *Dixit Dominus* für Doppelchor und Orchester britischen Chören durch eine Edition von Charles Stanford, die 1900 veröffentlicht wurde, zugänglich gemacht. Die vorliegende Aufnahme

enthält eine Auswahl seiner kirchlichen Werke für Stimmen und Orgel-Continuo (und in einem Fall Obbligato) und zeigt uns einen Komponisten, der im stilistischen Eklektizismus seiner Zeit schwelgte.

Abgesehen von Verdi und Wagner steht Leos *Miserere* bei vielen anderen Musikern und Komponisten in hohem Ansehen. Kommentatoren konzentrierten sich auf den bewußt altmodischen Stil des Werkes und behaupteten, daß es den edlen Geist der Kirchenmusik repräsentierte, der bei Komponisten, die sich dem modernen Stil ihrer Zeit hingaben, oft verloren ging. Leos Name erscheint bereits in den 1780er und '90er Jahren auf Listen von Komponisten von Kirchenmusik, die der Nachahmung würdig waren, und das *Miserere* wird in E.T.A. Hoffmanns einflussreichem Essay über alte und neue Kirchenmusik, der 1814 erschien, lobend hervorgehoben, wobei das Werk vorteilhaft mit der berühmten Vertonung von Allegri verglichen wird. Hoffmann vertrat die Ansicht, daß das berühmte *Miserere* für zwei Chöre von Allegri genau im Stil von Palestrina verfaßt wurde; trotz der Berühmtheit des Werkes, die sich möglicherweise auf den ausgezeichneten Vortrag der Stimmen der Sixtinischen Kapelle zurückführen läßt, muß es jedoch für Leos späteres *Miserere* Platz machen. Wenige Komponisten nach der Zeit Allegris komponierten im genau gleichen Stil wie Palestrina und neigten zum Einsatz einer allgemein polyphonen Struktur, die sich mit modernen Elementen vereinte. Aber da Palestrina allgemein als der Hauptvertreter des *stile antico* hervorgehoben wurde, wurde sein Name oft mit Komponisten in Verbindung gebracht, die Kirchenmusik in dieser Weise komponierten. So erklärt sich der Titel der undatierten, jedoch fast mit Sicherheit aus dem achtzehnten Jahrhundert stammenden Manuskriptkopie des Werkes, die sich im Fitzwilliam Museum in Cambridge befindet, nämlich "*Miserere a due cori alla Palestrina*". Im Gegensatz hierzu trägt die signierte Kopie des Werkes aus dem Jahr 1739 den Titel

"Miserere concertato a due chori con una ideale cantilena Gregoriana riportata al comodo del Tuono del Salmo" (*Miserere* vertont in der *Concertato*-Weise für zwei Chöre mit einem entsprechenden Gregorianischen Gesang, der zum Ton des Psalms paßt). Hier hebt sich der Begriff "*concertato*" hervor, da er normalerweise zur Bezeichnung des genauen Gegenteils zum polyphonen Stil eingesetzt wird, wobei Leo sich jedoch auf die Tatsache bezieht, daß die Musik für zwei Chöre angelegt ist, die im Gegensatz zueinander zu hören sind, und sich nicht auf einen bestimmten Stil bezieht. Leos Titel betont zudem die Bedeutung des Gregorianischen Psalmtons in seiner Vertonung, ein Merkmal, das möglicherweise Allegris früherer Vertonung, bei der sich Polyphonie und Gregorianischer Gesang abwechseln, einiges zu verdanken hat.

Die Struktur der "mächtigen Kathedrale" folgt den Versen des Psalms, wobei unterschiedliche Stile und Strukturen eingesetzt werden, um im Verlauf des Werkes Vielfalt anzubieten. Die ersten vier Verse wurden *in alternatim* freien, vierstimmigen Vertonungen für vollen Chor in Abwechslung mit Gregorianischem Gesang, der durch eine einzelne Stimmpartitur mit Continuo-Begleitung gesungen wird, angelegt. Dann trifft die Beschreibung "*concertato a due chori*" wirklich zu, denn die beiden Chöre sind im selben Vers "*Tibi soli peccavi*" getrennt und gemeinsam zu hören. Die Chöre werden somit in Opposition zueinander gehört, genau wie in Palestrinas gefeiertem *Stabat Mater*, werden jedoch dann vereint, wenn die letzte Kadenz in reicher achtstimmiger Komposition angegangen wird. Leo setzt die volle achtstimmige Struktur äußerst sparsam und lediglich in diesem bestimmten Kontext am Abschluß einiger Verse ein, wobei jedoch diese Passagen einen Teil der erlesensten Musik liefern, wie zum Beispiel beim Wort "*humiliata*" am Ende von Vers 9. Vers 10 kündigt ein neues Vorgehen an, denn anstatt des fortgesetzten Einsatzes des Gregorianischen Gesangs als einzelne Zeile mit Continuo überträgt Leo den Gregorianischen

Gesang in eine der Stimmen, während die anderen Stimmen auf freien Kontrapunkt übergehen. Diese, für jeden Chor vertonten Verse, zeigen Leos kontrapunktuelles Können auf einzigartige Weise, denn die begleitenden Zeilen sind oft wunderschön, besonders bei der Vertonung des berühmten Texts von Vers 16, 'Domine labia mea aperies' (O Herr, öffne meine Lippen), bei dem der Gregorianische Gesang in der Baßteile auftritt. Vers 11 führt noch weiteres, neues, musikalisches Material ein. An dieser Stelle scheint Leo, wie auch bei Vers 15, vorübergehend die Geduld mit dem *stile antico* verloren zu haben. Es erscheint ein viel leichterer Stil mit Solostimmen, aber dieser flüchtige Einblick in die andere Seite von Leos musikalischem Charakter ist kurz. Das *Miserere* weist durch das Erscheinen des freien Stils der Einführung für die letzten beiden Verse eine abgerundete Form auf: Bei Vers 19 sehen wir die Rückkehr der einzelnen Gregorianischen Gesangszeile, von den Tenören und dann den Bässen gesungen wird, und der letzte Vers beginnt mit genau derselben Musik wie Vers 1. Obwohl die Musik hier den Charakter des *stile antico* beibehält, kommen Tempo und dynamische Indikationen zum Einsatz, um den musikalischen Wiederholungen Vielfalt zu verleihen. Es kommt zu keinem letzten Aufblühen der achtstimmigen Struktur, wobei Leo sich jedoch für die letzte Kadenz eine einzelne, zusätzliche Altstimme erlaubt.

Nach seiner Ernennung zum *maestro di cappella* im Jahr 1744 machte sich Leo sofort an die Komposition einer Reihe von Fastenzeitproprien. Der Großteil seiner überlebenden Kirchenmusik wurde im modernen Stil der damaligen Zeit verfaßt, aber diese Proprien unterstreichen, genau wie das beim *Miserere* der Fall war, seinen Respekt für die traditionelle Polyphonie. Die beiden, bei dieser Aufnahme mit einbezogenen Sätze, sind diejenigen für den Zweiten Sonntag in der Fastenzeit (beginnend mit dem Introitus *Reminiscere*) und für den Passionssonntag (*Judica me Deus*). Ein

Großteil der Komposition ist streng kontrapunktuell und die beiden Themen werden oft zusammen verwendet, wie zum Beginn von *Eripe me Domine*, wobei Leo jedoch sehr bestrebt ist, die Seelenqual des Textes durch ausdrucksvolle Harmonien und Homophonie zu reflektieren. Das polyphonische Dahinfließen von *Reminiscere* wird zum Beispiel bei 'Vide humilitatem meam' unterbrochen, wo Leo nach *forte* Akkorden für 'Vide' und *sotto voce* Gesang für 'humilitatem meam' verlangt. Die Kommunionproprien für beide Sätze enthalten Auswüchse in Leos modernem Stil in der Form von Sopransolos. Hier treffen wir einige kühn entgegengesetzte Harmonien, harmonische Sequenzen des achtzehnten Jahrhunderts, zahlreiche Triller und sogar Anweisungen für die Hinzufügung von Kadenz (die vom Herausgeber zur Verfügung gestellt wurden) an. Die Solozeile *Intellege clamorem meum* enthält eine wundervoll emporsteigende Zeile an aufschlagenden Sexten und absteigenden Septimen bei 'ad te orabo' und das Duett *Hoc corpus* nutzt die aufeinanderstoßenden Halbtöne zwischen den Stimmen.

Das kurze Duett *Christus factus est* enthält verhaltende, imitative Vokalzeilen, die über einem rhythmischen Ostinato in der Continuo-Begleitung, die an die Streicherkomposition in seinen orchestralen Begleitungen erinnern. Leos Messen wurden in der Hauptsache für Chor und Orchester komponiert, aber seine *Messe in C* (die nur Kyrie, Gloria und Credo enthält) ist nur für Stimmen und Continuo gedacht. *Heu nos miseros* wurde traditionell mit Leo assoziiert, obwohl Ralf Krause, der Autor des einzigen, vollständigen Überblicks über Leos Kirchenmusik, argumentiert, daß es sich wahrscheinlich um das Werk von Carissimis Schüler Giuseppe Corsi handelt. Einige der Quellen nennen Corsi als den Komponisten und andere Leo, einschließlich einer aus dem Jahr 1728, die im Fitzwilliam Museum in Cambridge überlebt hat. Die Partitur ist für die ungewöhnliche Struktur von neun Stimmen (SSATB und SATB) angelegt und der

Komponist schwelgt in der beängstigsten Natur des Textes (wahrscheinlich eine Betrachtung der Wunden Christi) und liefert schneidende Dissonanzen und eine ungewöhnliche, harmonische Wende, bei der Dur- und Moll-Dreiklänge mit guter Wirkung (für den Text 'heu dolentes') nebeneinander gestellt werden, die am Abschluß des Werkes wiederholt werden. Wenn die Komposition nicht von Leo stammt, dann liefert sie uns zumindest einen Hinweis dafür, wo er möglicherweise seine Inspiration für die reichhaltigen Kadenzen seines *Miserere* fand.

Alle der bisher erörterten Stücke repräsentieren in verschiedenem Maße eine Retrospektive über Leos Kompositionsstil. Aber die Solosopranmotette *Praebe Virgo* zeigt uns einen völlig anderen Komponisten, nämlich einen, der sehr am sich entwickelnden, klassischen Stil beteiligt war. Das Werk überlebt als eine in einer Reihe von Motetten für Sopran mit Instrumentalbegleitung, wobei diese jedoch ungewöhnlich ist, da die Begleitung eher für Orgel-Obbligato anstelle von Streichern gedacht ist. Die überlebende Partitur, ein italienisches Manuskript in Münster, liefert einige Rätsel für den modernen Vortragenden, insbesondere deshalb, weil das Orgel-Obbligato in dieser Weise so wenige Parallelen hat in der Musik jener Zeit hat. Es wurde auf drei Linien, eine Partitur für die rechte Hand des Organisten oben, die Vokalpartitur in der Mitte und eine Basslinie für die Orgelpartitur unten angelegt. Italienische Orgeln jener Zeit wiesen sehr wenige Pedalnoten oder gar keine auf, und die Natur der unteren Partitur entspricht sehr derjenigen der linken Hand eines Tastaturspielers. Obwohl diese Partitur vollständig ist, enthält die obere Linie lediglich das wesentliche Obligato-Material, das von der rechten Hand gespielt werden soll. Es fehlt daher völlig eine Continuo-Partitur, welche die notwendigen Harmonien einfügt. Es scheint möglich, daß das Continuo entweder durch einen separaten Vortragenden auf einem anderen Instrument oder von

dem einem Vortragenden dazwischen geliefert wurde, wenn er nicht die gegebene Obligato-Partitur vortrug (in welchem Fall ein Großteil der Musik nur als Sopran- oder Baßstruktur belassen würde). Wichtiger ist jedoch die Frage, ob dieses Stück ursprünglich für Orgel angelegt war oder ob es sich um ein Arrangement für Orgel eines Werkes handelt, das ursprünglich für Sopran und Streicher komponiert worden war. Es scheint möglich, daß die Arpeggiatur, die zu Beginn in der linken Hand zu hören ist, eine Adaption für Tasteninstrument einer Streicherstruktur mit wiederholten Noten sein könnte. Hinzu kommt, daß ein Teil der Komposition für die rechte Hand, wie zum Beispiel die schnell wiederholten Noten, die nach der ersten dominanten Aussage des Ritornello zu hören sind, Streicherkomposition, die *nicht* für die Tastatur adaptiert wurde, zeigen könnte. Für diesen Vortrag wurde die Begleitung als Duett (mit gewissem Einsatz der Pedale) gespielt, wobei einer der Vortragenden die Obligato-Partitur und der andere das Continuo auf einem separaten Manual liefert, eine Vortragsart, die wohl im damaligen Deutschland, jedoch nicht in Italien, wo die Orgeln nur eine Tastatur hatten, möglich gewesen wäre. Das Werk ist wie eine typische, säkulare Kantate angelegt, wobei sich virtuose Arien und Rezitative abwechseln. Bei der ersten Arie handelt es sich um ein kraftvolles *Allegro* von beachtlicher Länge, das in 'da capo' Form vorliegt und mit einer Kadenz abschließt, während die zweite ein durchkomponiertes *Andante* mit einige besonders vorwärtshinweisenden, harmonischen Progressionen ist.

Es ist nicht bekannt, daß Leo Orgelmusik komponiert hat, und für diese Aufnahme wurden einige kurze Kompositionen seines älteren Zeitgenossen Domenico Zipoli (1688-1726) mit einbezogen. Es ist möglich, daß Zipoli mit Leo 1709 in Neapel zusammentraf, als er sich dorthin begab, um bei Alessandro Scarlatti Unterricht zu nehmen, wobei er sich dort jedoch nur kurze Zeit aufhielt, bevor er nach

Bologna, Rom und dann, was noch dramatischer war, nach Südamerika weiterzog, wo er als zukünftiger Jesuitenmissionar arbeitete, bevor er 1726 frühzeitig verstarb. Seine ausgezeichnete Sammlung für Tasteninstrumente, die *Sonate d'intavolatura*, wurde 1716 in Rom veröffentlicht und wurde schon bald nah und fern bewundert und wurde bereits 1722 in London gedruckt. Der Stil der Orgelwerke ist größtenteils retrospektiv, mit Versen und Kanzenen in der selben grundlegenden Weise, die Frescobaldi ein Jahrhundert früher adoptiert hatte, berührt aber, genau wie Leo kirchliche Vokalwerke in *stile antico* ein modernes Idiom, das sich hier und da findet und besonders im lebhaften Satz für das Offertorium der Messe, *All' Offertorio*, findet, wo eine verlängerter Pedalpunkt auf dem C vor der letzten Kadenz überraschend durch ein Fis unterbrochen wird.

© Geoffrey Webber, 2001

ANGHARAD GRUFFYDD JONES

Sopran

Angharad Gruffydd Jones erhielt ein Stipendium für das Royal College of Music, wo sie nach ihrem Studienabschluß in Französisch und Italienisch am Clare College in Cambridge bei Margaret Kingsley studiert. Sie erhielt die sogenannten Miriam Licette Scholarship 2000 für französisches Lied und erlangte 1999 beim Wettbewerb 'Young Welsh Singer of the Year' den zweiten Platz. Ihr Studium wird durch großzügige Stipendien vom Arts Council of Wales sowie den Musicians Benevolent Fund Music Education Awards unterstützt. Auf der Konzertbühne trat Angharad bereits umfangreich in Großbritannien und Europa unter Dirigenten wie Ivor Bolton, Sir Roger Norrington und Roy Goodman auf. Sie trat in Bachs *Jauchzet Gott*, BWV51 im CBSO Centre in Birmingham, in Händels *Athalia* in St. James, Piccadilly, Barbers *Knoxville: Summer of 1915* mit Richard Hickox, Bachs *Messe in H-Moll* in der King's College Kapelle in Cambridge und Händels

Messias in Spanien mit Harry Christophers auf.

Im Jahr 2000 trat Angharad als Solistin als Stimme in Sir John Eliot Gardiners *Bach Cantata Pilgrimage* mit dem Monteverdi Choir auf. Sie ist zudem als Vortragskünstlerin mit ihrem Begleiter Alasdair Beaton gefragt und trat im Purcell Room in einer Meisterklasse über Schumann-Lieder zusammen mit Roger Vignoles auf. Zu Opernrollen zählten Lucy (Menottis *The Telephone*), Despina (Mozarts *Così Fan Tutte*) und Giannetta (Donizettis *L'Elisir d'Amore*) sowie Dorinda (Händels *Orlando*) mit der Cambridge Handel Opera Group.

DER CHOR DES GONVILLE & CAIUS COLLEGE, CAMBRIDGE

Sopran

Catherine Bell, Abigail Boreham, Julia Doyle,
Jennifer Dunford, Alexandra Kidgell,
Elizabeth Morgan, Clare Robinson

All

Celia Chegwin, Clara Green, Sanjay Manohar,
Joanna Norman, Joanne Staphnill

Tenor

Andrew Griffith, John Clement Power,
John Turville, Peter Wood

Baß

Simon Capper, James Collin, Richard Hooper,
Jonathan Stainsby, David Wright

Obwohl das Gonville & Caius College in Cambridge ursprünglich im Jahr 1348 gegründet wurde, ist die gegenwärtige musikalische Tradition lediglich ein Jahrhundert als und beginnt mit der Ernennung von Charles Wood zum Organisten und 'Fellow' im Jahr 1894. Zu Woods Zeiten waren im Chor Knabensopranen, aber unter Woods Nachfolger, dem Komponisten Patrick Hadley, wurde er ausschließlich ein Chor für

nichtgraduierte Studenten. 1979 nahm das College zum ersten Mal Frauen auf und seitdem setzt sich der Chor aus nichtgraduierten Studenten und Studentinnen zusammen, von denen die meisten an Chorvorträgen teilnehmen und die eine umfangreiche Reihe an verschiedenen Fächern studieren. Zusätzlich zu regelmäßigen Vorträgen bei den Gottesdiensten in der College-Kapelle während des Universitätsstrimesters, nimmt der Chor an einem vielfältigen Programm an außeruniversitären Aktivitäten, einschließlich von Konzerten, Aufnahmen, Rundfunk- und Fernseharbeiten, teil. Der Chor gibt regelmäßig Konzerte in ganz Großbritannien, oft in Zusammenarbeit mit einem barocken Instrumentalensemble, wie zum Beispiel dem Cambridge Baroque Camerata und Fiori Musicali, und wird zudem häufig auf BBC Radio 3 übertragen.

Jüngere Tourneen führten den Chor nach Frankreich, Deutschland, Griechenland, Dänemark, Italien, Spanien, Irland, Slowenien, Bulgarien sowie verschiedene Teile der USA, wo er in San Francisco unter der Leitung von Nicholas McGegan an einer gefeierten Vortragsreihe von Händels *Solomon* mit dem Philharmonia Baroque Ensemble teilnahm.

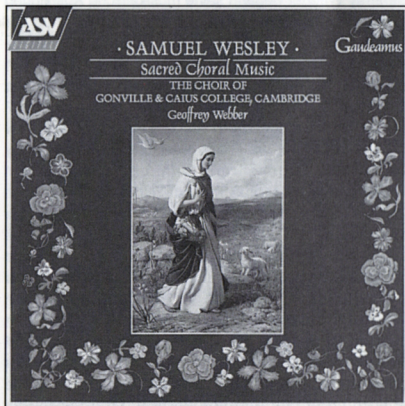
Bei seinen Aufnahmen spezialisiert sich der Chor auf die Wiederentdeckung des in Vergessenheit geratenen Chorrepertoires, zu denen Musik, sowohl innerhalb als auch außerhalb der englischen Chortradition, gehört, die noch nie zuvor veröffentlicht wurde. Zu einer Reihe von Aufnahmen auf ASV gehörten bisher Musik von den englischen Komponisten Samuel Wesley (dem Vater von S.S. Wesley), William Child & Patrick Hadley sowie der kontinentalen Komponisten Joseph Rheinberger, Leos Janáček und Giacomo Puccini. Es wurde auch zwei Rekonstruktionen aufgenommen, nämlich die *Lateinische Messe in Es* von Janáček und die *St. Markus-Passion* von J.S. Bach unter Verwendung von Musik von Bach und seinem Zeitgenossen Reinhard Keiser.

GEOFFREY WEBBER

Geoffrey Webber begann seine musikalische Ausbildung als Chorknabe in der Kathedrale von Salisbury unter der Leitung von Richard Seal und setzte dann seine Ausbildung als Musikstudent an der King's School in Worcester fort, wo Christopher Robinson, Harry Bramma und Paul Trepte zu seinen Lehrern gehörten. 1977 erhielt er ein Stipendium als Orgelstudent am New College in Oxford, wo Gillian Weir und Nicholas Danby zu seinen Orgellehrern zählten. Nach einem Musikstudiumsabschluss mit Auszeichnung blieb er in Oxford, wo Forschungsarbeiten im Bereich der deutschen und italienischen Kirchenmusik des siebzehnten Jahrhunderts zu verfolgen, wobei er diese mit Aktivitäten als Organist und Dirigent vereinte. Er war stellvertretender Organist am New College und am Magdalen College und wurde schließlich 1982 zum Zweiten Organisten am Magdalen College und 1984 zum Universitätsorganisten und Leiter für Musik an der Universitätskirche ernannt. Während dieser Zeit wurde er auch Leiter des Edington Festival, Musikfestspielen innerhalb der Liturgie in Edington in Wiltshire. Nach Beendigung seiner Doktorarbeit wurde er 1989 Kantor und Direktor für Musik am Gonville & Caius College in Cambridge. Heute teilt er seine Zeit zwischen Dirigieren, Orgelspiel, Unterrichten und Editions- und Forschungsprojekten. Er gehört zum Komitee des Royal College of Organists und der Church Music Society und zu seinen Veröffentlichungen zählen *North German Church Music in the Age of Buxtehude* (OUP, 1996) und, als Koeditor, der *Cambridge Companion to the Organ* (CUP, 1998).

Übersetzt von Elke Davies

ALSO AVAILABLE



SAMUEL WESLEY

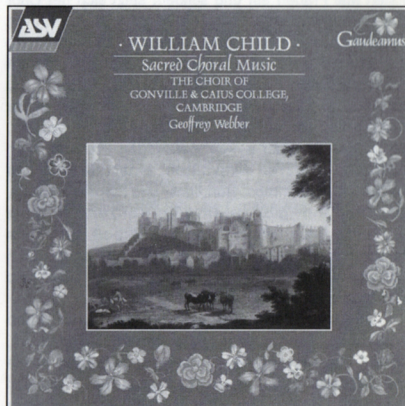
Air & Gavotte / Ave Regina caelorum / Dixit Dominus / Domine salvam fac / Ecce panis angelorum / In exitu Israel / Jubilate / Magnificat anima mea / Might I in thy sight appear / Nunc dimittis / O Lord God most holy / Omnia vanitas / Ostende nobis Domine Tu es sacerdos / Voluntary in D

The Choir of Gonville and Caius College,
Cambridge
Geoffrey Webber

"*Delightful*" BBC Music Magazine

GRAMOPHONE GOOD CD GUIDE RECOMMENDATION

CD GAU 157



CHILD

Sacred Choral Music

Behold how good and joyful / The earth is the Lord's / Glory be to God on high / Holy, holy, holy / Jubilate Deo / Magnificat for four means / Nunc dimittis for four means / O bone Jesu / O God, wherefore art thou / O Lord God, the heathen / O Lord, grant the King / O Lord, rebuke me not / Psalm 1: Blessed is the man / Psalm 6: O Lord, rebuke me not / Psalm 9: I will give thanks unto thee / Psalm 11: In the Lord put I my trust / Psalm 14: The fool hath said in his heart / Psalm 54: Save me O God / Sing we merrily / Turn thou us, O good Lord

Rachel Platt, Rebecca Outram – *sopranos* / William Towers – *counter-tenor* / Timothy Mirfin – *bass* / Andrew Arthur, Jeremy Bines – *organ* / The Choir of Gonville and Caius College, Cambridge / Geoffrey Webber

"*World Premiere Recordings and highly welcome too*"
Gramophone

GRAMOPHONE GOOD CD GUIDE RECOMMENDATION

CD GAU 182

ALSO AVAILABLE



J. S. BACH

St Mark Passion (*ed. Gomme; Recitatives & Turbae by Keiser*)

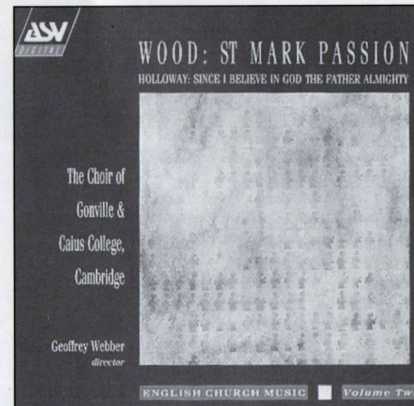
c/w

KEISER: Laudate Pueri Dominum

Ruth Gomme – *soprano*
William Towers – *alto*
Jeremy Ovenden (Evangelist), James Gilchrist, Paul Thompson – *tenors*
Timothy Mirfin – *bass* (Jesus)
The Choir of Gonville & Caius College, Cambridge
The Cambridge Baroque Camerata
Geoffrey Webber

"*... sympathetic and intimately expressive*"
Gramophone

CD GAX 237 – 2 CD set



CHARLES WOOD

St. Mark Passion

c/w

HOLLOWAY: Since I believe in God the Father Almighty

Peter Harvey / William Kendall / Paul Robinson
Kwamé Ryan – *soloists*
The Choir of Gonville & Caius College,
Cambridge / Richard Hill – *organ*
Geoffrey Webber

"*... magnificently performed*" Gramophone

GRAMOPHONE GOOD CD GUIDE RECOMMENDATION

CD DCA 854



Gaudiamus



LEONARDO LEO

(1694-1744)

- | | |
|---|-------|
| 1. MISERERE MEI DEUS concertato a due chori | 19.38 |
| 2. VERSE (I) and CANZONA in G minor | 4.59 |
| 3. JUDICA ME DEUS (Introit) | 3.30 |
| 4. ERIPE ME, DOMINE (Gradual) | 2.53 |
| 5. HOC CORPUS, QUOD PRO VOBIS TRADATUR (Communion) | 4.03 |
| PRAEBE VIRGO* | |
| 6. Aria: Praebe Virgo; Recitativo: In tot undique malis | 10.13 |
| 7. Aria: Te mihi dante vires; Recitativo: Salve, o regina mundi | 6.03 |
| 8. ALL' OFFERTORIO – organ solo (Domenico Zipoli) | 1.50 |
| 9. REMINISCERE MISERATIONUM TUARUM (Introit) | 2.39 |
| 10. TRIBULATIONIS CORDIS MEI (Gradual) | 2.12 |
| 11. INTELLEGE CLAMOREM MEUM (Communion) | 3.00 |
| 12. VERSE (I) and CANZONA in E minor – organ solo (Domenico Zipoli) | 3.29 |
| 13. KYRIE (from Mass in C) | 3.34 |
| 14. CHRISTUS FACTUS EST PRO NOBIS | 1.51 |
| 15. HEU NOS MISEROS (Leo/Giuseppe Corsi) | 2.49 |

Total time = 74.07

***Angharad Gruffydd Jones - soprano**
THE CHOIR OF GONVILLE AND CAIUS
COLLEGE, CAMBRIDGE
 Timothy Uglow – organ (tracks 2-5, 8-13)
 Gavin Roberts – organ (tracks 1, 14, 15)
GEOFFREY WEBBER

DDD

CD GAU 226
 © 2001 ASV Ltd.
 STEREO
 Made in England
 Printed in England

LC 07967

Texts & translations included
 Booklet notes in English
 Notes de livret en français
 Broschüre auf Deutsch



All rights reserved.
 Unauthorised copying, hiring,
 lending, public performance
 and broadcasting prohibited

ASV Ltd., LONDON, England
www.asv.co.uk