

**KLARA
FESTIVAL
Mon – 13.3
2017**

**BOZAR
Horta Hall**

IN A STRANGE LAND

Stile Antico



artistic partners



main partners



driven by



PCARD+

Your access
to the city



➤ No need to pay at the payment machine

No queues, no tickets, no cash. Simplicity itself.

➤ Direct discounts and promotions

- ➔ 10% off your parking fee*
- ➔ Evening tariff from 19h00 (min €2.25 - max €5)
- ➔ Special cinema tariff : €3*
- ➔ 30 mins free in P1, P2, P3 at Brussels Airport**
- ➔ Exclusive offers via the monthly newsletter
- ➔ And lots more reductions

➤ Pcard+ also offers you

- ➔ Access to a network of 70 Interparking car parks in Belgium
- ➔ The possibility of activating the MOBIB basic function for total intermodal mobility in Brussels
- ➔ Access to the Fleet Wash network of car washes

Info on www.pcard.be

 **Interparking**
ALWAYS NEAR

*See conditions and list of participating car parks on www.pcard.be
** 2 x per day max.

Program	4
Toelichting	6
Clé d'écoute	11
Program notes	16
Artist biography	21

“Just seeing the look on people’s faces when they hear some of this music for the first time is magical... And also, seeing the look on people’s faces when they’ve heard it several times before and perhaps didn’t expect to hear it like this!”

Will Dawes, member of Stile Antico



Whether it's listening (again) to the pieces on the programme, chatting about the concert afterwards or simply relaxing over drinks, the Klarafestival Café is the place to be.



Share your Festival experiences now on social media!
#klarafestival17

IN A STRANGE LAND

Stile Antico

broadcast live on Klara at 19:00,
on Musiq'3 on 21.3 at 20:00

presented by Greet Samyn, looking stunning
thanks to Ginger (outfit), Confetti (jewellery)
& MUD (make-up)

flowers provided by Daniël Ost

CD's provided by La Boîte à Musique

co-production Klarafestival, BOZAR

with the support of



JOHN DOWLAND 1563–1626

› *Flow, my tears* (1600)

PHILIPPE DE MONTE 1521–1603

› *Super flumina Babylonis* (N.D.)

WILLIAM BYRD CA. 1540–1623

› *Quomodo cantabimus* (N.D.)

RICHARD DERING CA. 1580–1630

› *Sancta et immaculata virginitas* (1618)

THOMAS TALLIS CA. 1505–1585

› *In ieiunio et fletu* (1575)

PETER PHILIPS CA. 1560–1628

› *Regina caeli laetare* (1612)

WILLIAM BYRD

› *Tristitia et anxietas* (1589)

intermission

WILLIAM BYRD

› *Haec Dies* (1591)

PETER PHILIPS

› *Gaude Maria – Virgo prudentissima* (1612)

JOHN DOWLAND

› *In this trembling shadow cast* (1612)

RICHARD DERING

› *Factum est silentium* (N.D.)

ROBERT WHITE CA. 1538–1574

› *Lamentations* (N.D.)

the concert is expected to end at 21:50

“HOW SHALL WE SING THE LORD’S SONG IN A STRANGE LAND?”

Het Klarafestival 2017 is opgebouwd rond thema’s als migratie, identiteit en ballingschap – al dan niet gedwongen, en zowel concreet als innerlijk. Stile Antico, gespecialiseerd in Engelse polyfonie, brengt in dit kader *In a Strange Land*, een programma met muziek van hoofdzakelijk katholieke componisten uit het Engeland van de 16e eeuw. Zij kregen het zwaar te verduren onder het nieuwe anglicaanse bewind. Sommigen onder hen kozen het zekere voor het onzekere, en trokken naar het buitenland. Anderen, zoals William Byrd en Robert White, bleven trouw aan hun vaderland. Via hun muziek gaven zij uitdrukking aan hun geestelijke en innerlijke ballingschap.

De notoire breuk van Henry VIII met Rome in 1534 en de daaropvolgende ontmanteling van het religieuze apparaat veroorzaakten betrekkelijk weinig verandering in de vorm of de invulling van de kerkelijke erediensten, die gewoon bleven doorgaan volgens de eeuwenoude Sarum-rite. Maar toen Henry’s protestantse zoon Edward VI aan de macht kwam, werd de eredienst binnen enkele maanden ondersteboven gekeerd. En toen later Mary I de troon besteeg en zij, tussen 1553 en 1558, het pauselijke gezag en de Sarum-rite

weer in ere wou herstellen, lokte dit evenzeer heftig verzet uit. Tegen de tijd dat de kroon werd overgedragen aan Elisabeth I maakten de Engelse kerkgan- gers zich wellicht al geen illusies meer. De nieuwe koningin moest haar onderdanen onder haar bewind zien te verenigen, en hoewel zijzelf in wezen protestants van overtuiging was, wenste ze de aanhan- gers van de meer traditionele, katholieke strekking niet van zich af te keren. Dit verklaart allicht waarom ze voorzichtig omging met enkele uitdrukkelijk protes- tantse elementen uit Edwards *Book of Common Prayer*. Niettegenstaande er een groot ongenoegen moet hebben bestaan vanwege de opgelegde nieuwe misvieringen, lijkt het erop dat er in de vroege Elizabethaanse jaren maar weinig gelovigen wegbleven van de publieke erediensten.

Alhoewel er in de late jaren 1560 duidelijk pausgezinde stemmen weer- klonken (de echo’s hiervan zijn te horen in werken als Whites *Lamentations*), kwam er een kentering in februari 1570. Toen vaardigde paus Pius V een bul uit waarin Elisabeth beschuldigd werd van ketterij, haar onderdanen verboden werd om haar “bevelen, mandaten en wetten” te

gehoorzamen en waarin bedreigd werd om wie dat wel deed, te excommuniceren. Om een trouwe katholiek te zijn, diende men voortaan Elisabeths autoriteit te verwerpen en bijgevolg haar afzetting te wensen. Ieder die door zijn geweten werd verhinderd om de “goddeloze riten” uit het *Prayer Book* bij te wonen, kon slechts een uitweg vinden in de zogenaamde recusa- tie: het niet-bijwonen van kerkdiensten van de Anglicaanse Kerk. In de late jaren 1570 werd deze praktijk echter strafbaar gesteld. Zo brak een periode van vervol- ging aan waarin prominente katholieken gefolterd werden wegens hoogverraad en nog vele anderen gekerkerd en vervolgd werden. Een ‘clarificatie’ uit Rome stond de katholieken in 1580 alsnog toe om zich (in burgerlijke zaken) als trouwe onderdanen te gedragen tot er zich een “kans op bevrijding” zou voordoen, maar dat bracht weinig soelaas. Eerlijk gezegd waren er maar weinig mensen die wensten dat Engeland zou worden ‘bevrijd’ door de Spanjaarden. Hoe dan ook, hoewel er vele bronnen zijn die aantonen dat Elisabeth persoonlijk een grotere religieuze vrijheid voorstond dan het parlement haar toeliet, bewijzen de vele samenzweringen en pogingen tot aanslag tegen haar in de jaren 1570 en 1580 dat bekommernissen om haar veiligheid wel degelijk gegrond waren. Ondertussen werd in rooms-katho- lieke middens naarstig troost gezocht in Bijbelse teksten, vooral dan in het oudtes- tamentische verhaal over de Babylonische gevangenschap. Dit leek een gevoelige snaar te raken en was bovendien een grote inspiratiebron voor componisten.

Precies deze context heeft de keuze van de werken op dit programma bepaald. Nagenoeg alle componisten die verte- genwoordigd zijn, beleden het katholieke geloof, hetzij in eigen land – het meta- forische ‘strange land’ dat protestants Engeland voor hen geworden was – hetzij in het buitenland.

John Dowland bekeerde zich als tiener in Parijs tot de Roomse leer, maar keerde terug naar Engeland toen hij een eerste keer werd afgewezen voor een functie aan het hof. Tijdens een studiereis naar Italië, waar hij Marenzio bezocht, raakte Dowland bij toeval verwickeld in een intrige tegen Elisabeth. Hij wist er welis- waar ijlings aan te ontsnappen, maar enkel om bij zijn terugkeer te merken dat het koninklijke patronaat dat hij begeerde hem andermaal geweigerd werd. Al lijkt het misschien vergezocht, het lag in Dowlands karakter om zijn vele reizen als een vorm van ‘ballingschap’ te zien. Vol zelfbe- klag verwees hij naar zijn geloof als het obstakel om in de gunst te komen bij de koningin. Nochtans had dat andere katho- lieken nauwelijks in de weg gestaan en is het waarschijnlijker dat Elisabeth betrekke- lijk kil stond tegenover een zelfingenomen hielenlikker. Er restte Dowland naar eigen zeggen “geen andere keuze” dan in 1598 een goedbetaalde functie op te nemen aan het Deense hof, die hij in 1606 echter verloor omdat zijn thuisbezoeken te lang duurden. Uiteindelijk, in 1612, nam James I hem in dienst als luitspeler. Dowlands muziek werd bekend om haar melan- cholie, die duidelijk uit zijn persoonlijkheid spreekt maar evenzeer een trend was

onder toenmalige artiesten. Het beroemde luitlied *Flow my tears*, met zijn opvallende dalende *lacrimae*-motief, wordt als zijn signatuurstuk beschouwd en wordt in dit programma in een arrangement voor consort gebracht, wat in Dowlands tijd niet ongebruikelijk was. Ook het stuk *In this trembling shadow* is een van de vele Dowland-liederen die werden uitgegeven om op die manier te worden uitgevoerd: op de ene pagina staan de solomelodie en de luittabulatuur, en daartegenover, op de andere pagina, de drie (viola da gamba-) stemmen. Hier gebruikte Dowland eerder chromatisch muziekmateriaal om zijn melancholie te verklanken.

William Byrd bleef daarentegen altijd werkzaam in Engeland en groeide uit tot de meest bewonderde componist van zijn generatie. Zijn goede relaties in katholieke kringen zijn uitvoerig gedocumenteerd, maar het was met zijn muziek dat hij deze weerbarstige gemeenschap het openlijkst tot dienst was; bovendien garandeerde zijn vriendschap met Elizabeth hem onschendbaarheid. Byrds *Cantiones sacrae* uit 1589 en 1591 bevatten talrijke werken met uitgesproken subversieve teksten, en met de *Gradualia* uit 1605 en 1607 leverde hij korte liturgische motetten voor de viering van de eucharistie doorheen het hele jaar. Zijn drie befaamde missen, gecomponeerd in het midden van de jaren 1590, werden gevaarlijk genoeg bevonden zodat de uitgever nergens vermeld wou staan, niettegenstaande Byrds naam op elke pagina prijkt. Het buitengewone achtstemmige motet *Quomodo cantabimus* kent een memorabele ontstaansgeschiedenis.

Volgens de 18e-eeuwse antiquair John Alcock zond Philippus de Monte, kapelmeester van de Heilige Roomse Keizer Maximiliaan II, aan Byrd een kopie van zijn motet *Super flumina Babylonis*, een evocatie van de openingsverzen uit misschien wel het meest memorabele ballingschapsverhaal (Psalm 136/137 in de Engelse versie). Byrd 'repliceerde' met *Quomodo cantabimus*, een evocatie van de psalmverzen 4 tot 7, en liet het motet een antwoord formuleren op de vraagstelling uit de openingsverzen. De ingenieuze canon met inversie, in drie van de acht stemmen, vormde een getuigenis ten overstaan van de rest van de wereld dat de muzikale beleving springlevend was onder Englands vervolgd katholieken. Ook *Tristitia et anxietas* (uit de *Cantiones sacrae*) is ongetwijfeld een van Byrds knapste verwezenlijkingen. Onder meer het expressieve gebruik van halve tonen in de melodie (misschien een knipoog naar Clemens' toonzetting van dezelfde tekst) verleent de lamentatie uit het eerste deel van de tekst een grote zwaarmoedigheid, terwijl het tweede, meer hoopvolle gedeelte net een zweem van diepe hunkering verschaft. Het alomgeprezen *Haec dies* klinkt dan weer lichter van toon. De vreugde van deze psalmtekst (nauw verbonden met Pasen, waar hij dienstdoet als Graduale) roept een meer spaarzame, madrigaalachtige gevoeligheid op.

Richard Dering bracht de eerste jaren van zijn loopbaan in Engeland door, bekeerde zich waarschijnlijk in de vroege jaren 1610 tot het katholicisme tijdens een reis naar Italië en verbleef het merendeel

Nagenoeg alle componisten die vertegenwoordigd zijn, beleden het katholieke geloof, hetzij in eigen land – het metaforische 'strange land' dat protestants Engeland voor hen geworden was – hetzij in het buitenland.

van zijn latere leven in de Lage Landen. Pas in 1625 keerde hij naar Engeland terug, waar hij door Henrietta Maria, de katholieke echtgenote van Charles I, aangesteld werd als organist. Hij verleende zijn *Sancta et immaculata virginitas*, geschreven voor twee solostemmen met basso continuo, een uitgesproken moderne, Italiaans geïnspireerde klank; wat de tekst betreft, die kon in de Engelse kerk wellicht op weinig bijval rekenen. Hetzelfde kan worden gezegd over zijn bekendste motet *Factum est silentium* – een zetting van een dramatische passage uit Johannes' boek *Openbaring* – waarin hij door middel van een gote variatie in de lengte van de noten, levendig contrasterende texturen en indringende, gestileerde ritmes uitdrukking probeerde te geven aan de tekst. Deze stijl steekt nauwelijks af bij vele madrigalen uit die tijd.

Thomas Tallis, een vriend en leermeester van Byrd, vertegenwoordigt een generatie die alle turbulenties rond het midden van de 16e eeuw van dichtbij

meemaakte. Dit bracht met zich mee dat een componist zijn metier voortdurend moest afstemmen op de religieuze veranderingen van het moment. Hoewel vele van Tallis' werken niet exact gedateerd zijn, suggereren de onverschrokken, expressieve harmonieën uit *In ieiunio et fletu* een wat latere datum van compositie, dicht bij de publicatie van het motet in 1575. De emotionele kracht van het werk schuilt in een paar buitengewone progressies van akkoorden die nauwelijks verwant lijken en ons het beeld geven van een scène waarin de priesters weeklagen over hun onteerde uitverkoren volk. Op de woorden van de priesters zelf klimmen de stemmen naar het hoogste punt van hun tessituur, als een hartstochtelijke schreeuw om genade. Hoewel de zwaarste periode van vervolging in Engeland nog moest aanbreken, is het verleidelijk om in dit werk een metafoor te zien voor de smart die velen voelden bij de teloorgang van hun kerk onder protestants bewind.

Nadat hij in 1582 Engeland was ontvlucht vanwege zijn geloof, bracht **Peter Philips**, na William Byrd de meest uitgegeven componist van zijn generatie, het grootste deel van zijn loopbaan in de Lage Landen door. Hij belandde via Douai in Rome, waar hij drie jaar verbleef, en trok vervolgens vijf jaar al reizend rond in dienst van Lord Thomas Paget, een prominente uitwijking. Omstreeks 1590 streek Philips in Antwerpen neer, waar hij zeven rustige jaren doorbracht. Tijdens een uitstap naar Amsterdam (waarschijnlijk om er Sweelinck te bezoeken) werd hij echter beschuldigd van samenzwering

tegen Elisabeth en kortstondig gevangen-gezet – een duidelijke herinnering aan het gevaar dat Engelse katholieken liepen, zowel in eigen land als daarbuiten. Toen de kwestie voor een rechter kwam, werd Philips van alle beschuldigingen vrijgesproken. In 1597 trad hij toe tot de entourage van aartshertog Albrecht VII, landvoogd van de Habsburgse Nederlanden, en bleef in Brussel wonen tot aan diens dood. Zoals het werk van vele continentale componisten van zijn generatie spande Philips' omvangrijke productie van religieuze en seculiere muziek de boog tussen renaissance en barok. Het verfijnde vijfstemmige *Regina caeli* op het programma is daar een mooi voorbeeld van. De vele wisselingen in ritme en kleur alsook de toepassing van 'moderne' cadenspatronen roepen het gewijde werk van Monteverdi of Gabrieli in herinnering (zeker wanneer de stemmen verdubbeld zijn door instrumenten). Maar ook de worteling van het werk in de *prima pratica*, de 'oude stijl' die vooral beroep doet op modi en een contrapuntische schrijftuur, is overduidelijk. Philips' tweedelige motet *Gaude Maria virgo* daarentegen, doet archaischer aan. De componist laat het imitatieve contrapunt overheersen en schudt tot besluit een oude truc uit de mouw door de woorden 'ut sol' (Latijn voor 'zoals de zon') met een stijgend kwintinterval te verklanken – een verwijzing naar de namen van de noten 'do' en 'sol', die gescheiden worden door een afstand van een kwint.

Ten slotte is er **Robert White**, een van die vele begaafde Engelse componisten uit de 16e eeuw die helemaal

overschaduwde werden door Tallis en Byrd, voornamelijk doordat de koningin deze laatsten het monopolie had toegekend op het drukken van muziek. Niettemin is Whites muziek zeer verbeeldingsrijk, persoonlijk en meesterlijk vervaardigd. Zijn *Lamentations* geldt als een van zijn voornaamste werken en behoort tot de reeks prachtige zettingen van deze tekst, die allemaal lijken gecomponeerd te zijn in de jaren 1560 (met Tallis' versie als de bekendste). Het stuk bewijst nogmaals dat vele Engelsen reeds voor 1570 misnoegd waren met het religieuze status quo in hun land. Dit wordt nog duidelijker wanneer je bedenkt hoezeer de Babylonische overrompeling van Jeruzalem (de historische aanzet tot de Klaagliederen van de profeet Jeremia) in de daaropvolgende decennia een notoire metafoor zou worden voor de lamenteerbare situatie van de Engelse katholieken. Anderzijds mag je niet vergeten dat er op de titelpagina van elk van de *Dow partbooks* (de voornaamste bron van Whites *Lamentations*) het Latijnse opschrift prijkt: "Wijn en muziek verblijden het hart". Zelfs te midden van de turbulente jaren 1580 werd dit uitzonderlijke werk misschien evenzeer gewaardeerd om zijn muzikale waarde en affectieve kracht als om zijn stichtelijke boodschap. De originele Hebreeuwse tekst is een acrostichon (elk korte sectie begint met een nieuwe letter van het Hebreeuwse alfabet), en ook Whites Latijnse bewerking behoudt de Hebreeuwse letternamen aan het begin van elke sectie, die hij als een muzikaal equivalent van 'geornamenteerde letters' verklankt.

« HOW SHALL WE SING THE LORD'S SONG IN A STRANGE LAND? »

Le Klarafestival 2017 s'articule autour de thèmes tels que la migration, l'identité et l'exil – que ce dernier soit forcé ou non, du corps ou de l'âme. Stile Antico, ensemble spécialisé en polyphonie anglaise, nous offre *In a Strange Land*, un programme de musique de compositeurs anglais du XVI^e siècle principalement catholiques. Durement touchés par le nouveau règne anglican, certains choisirent la sécurité et partirent vivre à l'étranger ; d'autres, comme William Byrd et Robert White, restèrent fidèles à leur patrie. Leur exil spirituel intérieur s'exprime au travers de leur musique.

La rupture d'Henry VIII avec Rome en 1534 et la destruction subséquente des institutions religieuses eurent relativement peu d'effet sur les apparences et le contenu du service religieux, qui continua à être exécuté selon le rite séculaire de Sarum. Cependant, lorsque son jeune fils protestant Édouard VI monta sur le trône d'Angleterre, le culte religieux bascula en l'espace de quelques mois. La réaction fut tout aussi violente à l'accession de Marie I^{re}, qui restaura l'autorité papale et le rite de Sarum entre 1553 et 1558. Lorsqu'Élisabeth I^{re} monta à son tour sur le trône, les fidèles anglais pouvaient

bien se sentir désabusés. La tâche de la nouvelle reine fut de rassembler ses sujets autour d'elle et, bien que ses convictions fussent protestantes, elle ne voulait en réalité pas s'aliéner ceux dont les croyances se rattachaient au culte catholique plus traditionnel – ce qui pourrait expliquer l'assouplissement de l'un ou l'autre passage plus clairement protestant du Livre de la prière commune (*Book of Common Prayer*) d'Édouard VI. Alors que nombre de croyants devaient détester le service anglican nouvellement imposé, peu semblent s'en être absentés au début du règne d'Élisabeth.

Il y eut d'importantes agitations papistes (dont les échos résonnent peut-être encore dans les *Lamentations* de White) à la fin des années 1560, mais le réel basculement se produisit à la fin du mois de février 1570, quand le pape Pie V publia une bulle affirmant qu'Élisabeth était une hérétique et un imposteur, interdisant à ses sujets d'obéir « à ses ordres, mandats et lois », au risque d'être excommuniés. Ainsi, être un catholique obéissant impliquait à présent de rejeter l'autorité d'Élisabeth et donc d'en appeler à sa chute. En outre, pour ceux dont la conscience les empêchait dès lors d'assister aux « rites impies » du

Livre de la prière commune anglais, la seule option résidait dans l'insubordination ; ils se refusaient par conséquent à assister aux offices de l'Église anglicane. Dès la fin des années 1570, ce comportement fut déclaré punissable par la loi. Ainsi commencèrent des années de persécution qui virent d'influents catholiques romains martyrisés pour trahison et de nombreux autres emprisonnés et persécutés. Une « clarification » de Rome en 1580 permettant aux catholiques d'être des citoyens loyaux en matière civile jusqu'à une « opportunité d'être libérés » vint quelque peu les soulager – bien que, à dire vrai, ce n'est pas que beaucoup voulaient que l'Angleterre fût « libérée » par les Espagnols. Pourtant, bien que l'on sache qu'Élisabeth favorisait personnellement une plus grande tolérance religieuse que ce que le Parlement l'autorisait à faire, les nombreux complots et tentatives d'assassinat déjoués durant les années 1570 et 1580 démontrent que les préoccupations pour sa sécurité étaient fondées. En attendant, derrière les murs des maisons catholiques, parmi les écritures vers lesquelles les croyants se tournaient pour y puiser consolation et encouragements dans ces temps troublés, les textes de l'Ancien Testament traitant de la captivité babylonienne se révélèrent particulièrement populaires et offrirent une riche inspiration aux compositeurs.

C'est dans ce contexte que les œuvres du présent programme furent conçues. À l'exception d'un seul, tous les compositeurs représentés ici étaient des catholiques anglais, vivant soit dans le « pays étranger » métaphorique de l'Angleterre protestante, soit réellement à l'étranger.

Encore adolescent, **John Dowland** se convertit au catholicisme alors qu'il était à Paris, mais il était de retour en Angleterre quand un poste à la cour lui fut refusé. Lors d'un voyage d'études en Italie avec Marenzio, il fut accidentellement mêlé à un complot contre Élisabeth d'où il s'échappa précipitamment, mais, à son retour, il échoua à nouveau à obtenir le patronage qu'il désirait si désespérément. Il serait un peu exagéré de décrire ses voyages comme des « exils », mais, d'après ce que nous savons de son caractère, c'est bien comme tels qu'il devait les vivre. En s'apitoyant sur lui-même, il écrivit que sa religion était la raison de son échec à se gagner les faveurs d'Élisabeth – bien qu'en réalité, cela n'avait pas été un obstacle pour d'autres et que, peut-être, n'appréciait-elle simplement pas particulièrement les flagorneurs égocentriques. Il n'eut donc clairement « pas d'autre choix » que d'accepter un poste très bien payé à la cour danoise en 1598, duquel il fut renvoyé en 1606 après avoir passé trop de temps en visite chez lui. Finalement, Jacques I^{er} l'engagea comme luthiste en 1612. La musique de Dowland est célèbre pour sa mélancolie ; sa personnalité semble avoir été à l'avenant – bien qu'une telle affectation était assez en vogue parmi les artistes à l'époque. Sa fameuse *lute song* *Flow my tears*, avec son remarquable motif descendant (*lacrimae*), peut être considérée comme sa mélodie « signature », et est donnée ici dans son arrangement pour consort – pratique commune à l'époque du compositeur. En effet, la chanson *In this trembling shadow* est l'une des nombreuses de Dowland publiées

de manière à permettre ce type d'exécution : la mélodie solo et la tablature de luth sont imprimées sur une page, et trois voix (pour le chant ou la viole) – en format « de table », chaque partie étant tournée vers l'extérieur dans une direction différente pour que les musiciens puissent s'installer autour – sur l'autre page. Ici, Dowland moule sa mélancolie dans un matériau musical plutôt chromatique.

William Byrd, en revanche, resta en Angleterre où il fut le compositeur le plus admiré de sa génération. Ses connections avec les cercles catholiques sont bien documentées, mais c'est par sa musique qu'il servit le plus ouvertement la communauté récusante (tandis que son amitié avec Élisabeth lui assurait l'impunité) : ses *Cantiones sacrae* de 1589 et 1591 reprennent de nombreuses œuvres aux textes ouvertement subversifs, tandis que les *Gradualia* de 1605 et 1607 fournissaient de courts motets liturgiques pour les célébrations de la messe tout au long de l'année. Ses trois célèbres mises en musique de la messe, composées au milieu des années 1590, étaient considérées comme suffisamment dangereuses pour que l'imprimeur n'osât pas indiquer son nom sur la partition, bien que celui de Byrd apparaisse sur chaque page. L'extraordinaire motet à huit voix *Quomodo cantabimus* semble avoir connu une genèse particulièrement mémorable : John Alcock, collectionneur du XVIII^e siècle, rapporte que Philippe de Monte, maître de chapelle de l'empereur du Saint-Empire, envoya à Byrd une copie de son motet *Super flumina Babylonis*, une mise en

À l'exception d'un seul, tous les compositeurs représentés ici étaient des catholiques anglais, vivant soit dans le « pays étranger » métaphorique de l'Angleterre protestante, soit réellement à l'étranger.

musique des versets d'ouverture du texte d'exil le plus marquant, le psaume 137. Byrd « répliqua » avec *Quomodo cantabimus* – une mise en musique des versets 4 à 7 –, le motet lui-même offrant une réponse à la question posée dans la première ligne du texte. Que trois de ces huit voix forment un ingénieux canon inversé rassura sans aucun doute le reste du monde sur le fait que la musique se portait bien parmi les catholiques persécutés d'Angleterre. *Tristitia et anxietas* (des *Cantiones sacrae* de 1589) est probablement l'un de ses plus grands tours de force – une mise en musique qui fait usage d'inflexions mélodiques chromatiques expressives (peut-être un clin d'œil à celle du même texte par Clemens) et témoigne d'un sens remarquablement large de la gamme pour conférer une lourdeur dramatique à la lamentation de la première moitié du texte, tout en conférant à celle de la seconde moitié, plus chargée en espoir, un sentiment de profond désir. Le très aimé *Haec dies*, d'un autre côté, possède peu de cette *gravitas* ; ici, la joie du texte de

ce psaume (étroitement associé au jour de Pâques, quand il est utilisé comme graduel) invoque une réponse plus économique, plus madrigalesque.

Richard Dering passa les premières années de sa carrière en Angleterre, mais se convertit probablement à Rome lors d'un voyage en Italie au début des années 1610, avant de passer la plus grande partie du reste de sa vie dans les Pays-Bas. Ce n'est qu'en 1625 qu'il rentra pour investir le poste d'organiste de l'épouse catholique de Charles I^{er}, Henrietta Maria. *Sancta et immaculata virginitas* est d'expression nettement italienne et moderne, écrite pour deux voix solo avec basse continue – sans parler du texte qui aurait été difficilement approuvé par l'Église anglaise. C'est le cas aussi de son motet peut-être le plus connu, *Factum est silentium* – la mise en musique d'un passage dramatique de l'Apocalypse de saint Jean –, dans lequel le compositeur fait usage de variations considérables dans les durées de notes, dans les textures vivement contrastées et les rythmes insistants et stylisés afin de transmettre le texte ; le style est semblable à celui de nombreux madrigaux de l'époque.

Thomas Tallis, ami proche et professeur de Byrd, fait partie de la génération qui a vécu tous les bouleversements du milieu du siècle – ce qui, pour un compositeur, implique une réinvention constante de son art afin de correspondre aux goûts religieux de l'époque. Bien que nombre de ses œuvres ne puissent être précisément datées, les harmonies audacieuses et

expressives d'*In ieiunio et fletu* indiquent que le motet fut écrit à une date tardive, peu avant sa publication en 1575. En effet, son pouvoir émotionnel réside dans quelques progressions extraordinaires d'accords apparemment assez éloignés, qui nous présentent, comme étourdis, la scène des prêtres se lamentant sur leur héritage profané. Aux paroles des prêtres, les voix atteignent le sommet de leur tessiture comme pour faire écho aux cris fervents de la miséricorde. Bien que le pire de la persécution fût alors encore à venir, il est difficile de ne pas voir cette pièce comme la métaphore du chagrin de beaucoup de catholiques devant ce qu'ils percevaient comme la profanation de leur Église par le régime protestant.

Le compositeur anglais le plus publié de sa génération, **Peter Philips** passa la plus grande partie de sa carrière dans les Pays-Bas, ayant fui l'Angleterre en 1582 pour raisons religieuses. Son voyage le conduisit à Rome via Douai, où il resta trois ans avant de voyager à nouveau pendant cinq ans au service de Lord Thomas Paget, un autre important réfugié anglais. Il s'installa à Anvers vers 1590, jouissant de la tranquillité pendant sept ans, sauf lorsque, à l'occasion d'une visite à Amsterdam (probablement pour y rencontrer Sweelinck), il fut accusé de complicité dans un complot contre Élisabeth et brièvement emprisonné – un rappel brutal du risque que représentait le fait d'être un catholique anglais, que ce soit en Angleterre ou à l'étranger. Quand la question fut portée devant les tribunaux, Philips fut libéré sans charges. En 1597, il rejoignit

la maison de l'archiduc Albert II, gouverneur habsbourgeois des Pays-Bas, et resta à Bruxelles jusqu'à sa mort. Comme nombre de compositeurs continentaux de sa génération, son intense production de musique sacrée et profane fait le lien entre les styles Renaissance et baroque. La belle mise en musique à cinq voix de *Regina caeli* en est ici un bon exemple – ses différents changements de mesure et de textures et ses modulations cadentielles « modernes » ne sont pas sans rappeler la musique sacrée de Monteverdi ou de Gabrieli (ce serait le cas en particulier si les voix chantées étaient doublées par des instruments), bien que ses racines solides dans la *prima pratica* soient également évidentes. En revanche, son motet à deux voix *Maria virgo* semble plus archaïque ; le contrepoint imitatif prévaut et, à la fin, Philips fait usage d'un jeu de références musicales séculaire : les mots « *ut sol* » (« comme le soleil ») sont placés à un intervalle de quinte, référence aux noms des notes dans l'hexacorde guidonien.

Robert White est l'un des nombreux compositeurs anglais du XVI^e siècle à avoir été éclipsés par Tallis et Byrd, principalement en raison du monopole que leur avait donné la Reine pour l'impression de la musique. La musique de White est très imaginative, personnelle et magistrale, et

sa mise en musique des *Lamentations* est l'une de ses plus belles œuvres. Il s'agit de l'une des nombreuses mises en musique de ce texte (celle de Tallis étant la plus célèbre) qui semblent avoir été écrites durant les années 1560 – voilà une nouvelle preuve que, même avant 1570, tout le monde n'était pas heureux du *statu quo* religieux. Considérant que la façon dont les Babyloniens détruisirent Jérusalem (l'événement historique à l'origine des Lamentations de Jérémie) deviendrait une célèbre métaphore du sort des catholiques anglais au cours des décennies suivantes, ce constat prend un éclairage particulier. D'un autre côté, n'oublions pas que sur la page de garde de chacune des partitions séparées de *Dow partbooks* (la source principale de l'œuvre) se trouve une inscription latine qui dit : « Le vin et la musique rendent le cœur heureux. » Peut-être que, même au milieu de la tourmente des années 1580, cette extraordinaire mise en musique était appréciée plus pour son mérite musical et son pouvoir émotionnel que pour son message dévotionnel. Le texte hébreu original est un acrostiche (chaque courte section commence avec une nouvelle lettre de l'alphabet hébreu) et le texte latin de White contient les noms des lettres hébraïques au début de chaque section, qu'il établit comme un équivalent musical des « lettres enluminées ».

‘HOW SHALL WE SING THE LORD’S SONG IN A STRANGE LAND?’

Klarafestival 2017 is built up around themes like migration, identity and exile – whether or not forceful, and both physically and psychologically. It is on this stage that Stile Antico, specialised in English polyphony, presents *In a Strange Land*, a programme with music of predominantly Catholic composers from 16th-century England who suffered greatly at the hands of the new Anglican regime. Some amongst them erred on the side of caution and moved abroad. Others, like William Byrd and Robert White, remained faithful to their country. It was in their music that they expressed their spiritual and psychological exile.

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 church services, which continued to be carried out according to the centuries-old Sarum rite. When his Protestant young son Edward VI came to the throne, however, church worship in England was turned upside-down within a space of months. The backlash was equally violent at the accession of Mary I, who restored papal authority and the Sarum rite between 1553

and 1558. By the time Elizabeth I came to the throne, English churchgoers might have been forgiven for feeling disillusioned. The new queen’s task was to unify her subjects behind her rule, and, although her convictions were essentially 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 perhaps be detected in a work like White’s *Lamentations*), the real turning point came in late February 1570, when Pope Pius V issued a papal 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 now entailed rejecting Elizabeth’s authority and (by implication) desiring her overthrow. Furthermore, for those whose conscience

now prevented them from attending the ‘impious rites’ of the English Prayer Book, recusancy: not attending church services in the Anglican Church. In the late 1570s, however, this practice was a punishable offence. So began the years of persecution which saw influential Roman Catholics martyred for treason, and many more imprisoned and persecuted. A ‘clarification’ from Rome in 1580 permitting Catholics to be loyal citizens in civil matters until an ‘opportunity for liberation’ helped little (nor, to be fair, did many want England 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 and assassination attempts 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 during these troubled times, Old Testament texts concerning the Babylonian captivity proved particularly popular, and provided much inspiration for composers.

This is the context out of which sprang the works in the present programme. All but one of the composers represented here were English Catholics, either in the metaphorical ‘strange land’ of Protestant England, or living abroad.

John Dowland turned to Rome while a teenager in Paris, but he 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, but, upon his return, failed again to win the royal patronage he so desperately craved. To describe his travels as ‘exile’ is far-fetched, but, from what we know of his character he wouldn’t have minded in the least. He self-pityingly wrote that his religion was the reason for his failure to win Elizabeth’s favour – though in reality it hadn’t stopped others, and, if anything, she probably just didn’t warm to such a self-absorbed sycophant. He clearly 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 rather true of his personality, 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 appears here in a consort arrangement – a not uncommon practice in Dowland’s time. Indeed, the song *In this trembling shadow* is one of many of Dowland’s songs published in such a way as to permit just that type of performance: the solo melody and lute tablature are printed on one side of the page, and three voice (viola da gamba) parts. Here, Dowland casts his melancholia in rather chromatic musical material.

William Byrd, by contrast, stayed in England and was the most admired composer of his generation. His connections in Catholic circles are well-documented, but it was through his music that he most openly served the recusant community (while his friendship with Elizabeth ensured impunity): his *Cantiones sacrae* of 1589 and 1591 included numerous works with overtly subversive texts, while the *Gradualia* of 1605 and 1607 provided short liturgical motets for the year-round celebration of the mass. His three famous mass settings, composed in the mid-1590s, were considered dangerous enough that the printer dared not include his own name, although Byrd's appears on each page. The extraordinary 8-part motet *Quomodo cantabimus*, appears to have had a particularly memorable genesis: the eighteenth-century antiquarian John Alcock records that Philippe de Monte, kappelmeister to the Holy Roman Emperor, sent Byrd a copy of his motet *Super flumina Babylonis*, a setting of the opening verses of that most memorable exile text, psalm 136 (137 in English translations). Byrd 'replied' with *Quomodo cantabimus* – a setting of verses 4-7 – the motet itself providing an answer to the question posed in the opening line of the text. That three of its eight voice parts formed an ingenious canon by inversion doubtless assured the rest of the world that music was alive and well amongst England's persecuted Catholics. *Tristitia et anxietas* (from the 1589 *Cantiones sacrae*) is without doubt one of his great tours de force. The expressive use of, amongst other techniques, half tones in the melody

(perhaps a nod to Clemens' setting of the same text) bestows great lamentation to the lamentation in the first part of the text, while lending a sense of profound yearning to the more hopeful second. The much-loved *Haec dies*, on the other hand, has little of this gravitas; here the joy of this psalm text (one closely associated with Easter day, when it is used as a Gradual) calls forth a more economical, madrigalian response.

Richard Dering 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. *Sancta et immaculata virginitas* finds him in a distinctly modern, Italianate voice, writing for two solo voices with basso continuo (not to mention setting a text which would hardly be countenanced in the English church). The same can be said of perhaps his best-known motet, *Factum est silentium* – a setting of a dramatic passage from the Revelation of St John – in which he draws upon considerable variation in note durations, vividly contrasting textures and insistent, stylised rhythms in order to convey the text; the style is not at all unlike that seen in many of the madrigals of the day.

Thomas Tallis – a close friend and teacher to Byrd – represents the generation who experienced all the mid-century upheavals first-hand – which, as a composer, meant a constant reinventing

All but one of the composers represented here were English Catholics, either in the metaphorical 'strange land' of Protestant England, or living abroad.

of his craft to suit the religious tastes of the moment. Although many of his works cannot be precisely dated, the bold, expressive harmonies of *In ieiunio et fletu* suggest a late date of composition not long before the motet's publication in 1575. Indeed, its emotive power lies in some extraordinary progressions of seemingly barely-related chords, which present to us, as if dumbstruck, the scene of priests lamenting their desecrated heritage. At the words of the priests themselves, the voices reach the highest point in their tessitura as if to echo the impassioned cries for mercy. Although the worst persecution was yet to come, it is hard not to see this piece as in some way a metaphor for the grief of many at the perceived desecration of the church by the Protestant regime.

The most-published English composer of his generation after Byrd, **Peter Philips** 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 5 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 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, 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, Hapsburg governor of the Low Countries and was to remain in Brussels until his death. Like many continental composers of his generation, Philips's extensive output of sacred and secular music spans the join between the Renaissance and Baroque styles. The fine five-voice setting of *Regina caeli* performed here is a good example – its various metrical and textural changes, and its reliance upon 'modern' cadential patters, are not unreminiscent of the sacred music of Monteverdi or Gabrieli (as would be especially the case if the voice parts were to be doubled by instruments) but its strong roots in the *prima pratica*, the "old style" that mainly relies on modes and a contrapuntal writing, is unmistakable. By contrast, Philips's two-part motet *Gaude Maria virgo* seems more archaic; imitative counterpoint prevails, and, at its conclusion, Philips employs one of the oldest gags in the book: the words 'ut sol' ('as the sun') set to a rising fifth interval – a reference to the C and G notes, which represent an interval of five notes.

Robert White is one of the several very fine sixteenth-century English composers eclipsed by Tallis and Byrd,

primarily on account of the monopoly they had been given by the queen over the printing of music. Nonetheless, White's music is highly imaginative, individual and masterful, and his *Lamentations* setting is one of his finest works. It is one of several superb settings of that text which seem to have been written during the 1560s (Tallis's being the most famous) – yet more evidence that, even before 1570, not everybody was happy with the religious status quo. The fact is particularly striking when one considers the way in which the Babylonians' sacking of Jerusalem (the historical impetus for the *Lamentations* of Jeremiah) was to become such a notorious metaphor for the plight of English Catholics

over the ensuing decades. On the other hand, it needn't go unnoticed that, on the facing page in each of the *Dow partbooks* (the work's principal source) is a 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. The original Hebrew text is an acrostic poem (each short section begins with a new letter of the Hebrew alphabet) and White's Latin text contains the Hebrew letter names at the beginning of each section, which he sets as a musical equivalent of 'illuminated letters'.

Stile Antico

N

Het Londense vocaal ensemble Stile Antico brengt geëngageerde en expressieve vertolkingen waarmee het het publiek in zowel Europa als Noord-Amerika weet te bekoren. Dit is het resultaat van een unieke samenwerking tussen de zangers, waarbij elke zanger zijn/haar eigen artistieke bijdrage levert. Stile Antico is nauw verbonden met de Wigmore Hall en treedt op in huizen als het Concertgebouw Amsterdam en de Cité de la Musique. Het ensemble was te gast op o.m. de festivals van Lucerne, Rheingau, Schleswig-Holstein, Brugge en Utrecht. Ook nieuwe muziek is de zangers niet vreemd: ze brachten premières van John McCabe en Huw Watkins en combineerden in één programma William Byrd en James MacMillan. Verder verzorgen ze masterclasses en workshops in o.m. de Dartington International Summer School. De discografie van Stile Antico (Harmonia Mundi) is omvangrijk en werd meermaals bekroond: Gramophone Award, Diapason d'or de l'année, Edison Klassiek, Preis der deutschen Schallplattenkritik en twee Grammy-nominaties.

F

L'ensemble vocal londonien Stile Antico réunit des interprètes dont l'investissement et l'expressivité ont fait la réputation en Europe et en Amérique du Nord. Il est le fruit d'une collaboration unique reposant sur l'apport artistique de chaque

chanteur ou musicien. Étroitement lié au Wigmore Hall, Stile Antico s'est produit dans des lieux tels que le Concertgebouw Amsterdam et la Cité de la Musique. L'ensemble est également invité par les grands festivals de Lucerne, Rheingau, Schleswig-Holstein, Bruges et Utrecht. Si la musique ancienne représente une grande part de son répertoire, une place importante est également accordée à la musique contemporaine ; en témoignent les programmes combinant créations d'œuvres de John McCabe et Huw Watkins et compositions de William Byrd et James MacMillan. Stile Antico dirige des master class et ateliers entre autres à la Dartington International Summer



© Marco Borggreve

School. Sa discographie (Harmonia Mundi), aussi étendue qu'appréciée, a reçu de nombreuses récompenses : Gramophone Award, Diapason d'or de l'année, Edison Klassiek, Preis der deutschen Schallplattenkritik, deux nominations aux Grammys.

E

London-based vocal ensemble Stile Antico offers dedicated and expressive arrangements that please audiences in both Europe and North America. It is the result of a unique collaboration between the singers in which each singer makes her or his own artistic contribution. Stile Antico is closely affiliated with Wigmore Hall and performs at venues like the Concertgebouw Amsterdam

and the Cité de la Musique. The ensemble has also featured at festivals like those of Lucerne, Rheingau, Schleswig-Holstein, Brugge and Utrecht. The singers are furthermore well-acquainted with new music. They have sung premières by John McCabe and Huw Watkins and have combined William Byrd and James MacMillan in a single programme. They also offer masterclasses and workshops at schools including the Dartington International Summer School. Stile Antico's (Harmonia Mundi) discography is elaborate and has been nominated and has received many awards: Gramophone Award, Diapason d'or de l'année, Edison Klassiek, Preis der deutschen Schallplattenkritik and two Grammy nominations.

SOPRANO

Helen Ashby
Kate Ashby
Rebecca Hickey

ALTO

Emma Ashby
Eleanor Harries
Katie Schofield

TENOR

Andrew Griffiths
Matthew Howard
Tom Kelly

BASS

Will Dawes
Tom Flint
James Arthur

John Dowland*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 contemn light.
 Happy they that in hell
 Feel not the world's despite.

Super flumina Babylonis*Psalms 137*

Super flumina Babylonis, illic sedimus
 et flevimus dum recordaremur tui, Sion.
 Illic interrogaverunt nos, qui captivum ab-
 duxerunt nos, verba cantionum. Quomo-
 do cantabimus canticum Domini in terra
 aliena? In salicibus in medio eius suspen-
 dimus organa nostra.

Quomodo cantabimus*Psalms 137*

Quomodo cantabimus canticum Domini
 in terra aliena? Si oblitus fuero tui, Jerusa-
 lem, oblivioni detur dextera mea. Adhae-
 rat lingua mea faucibus meis, si non me-
 minero tui. Si non proposuero Jerusalem
 in principio laetitiae meae. Memor esto,
 Domine, filiorum Edom, in die Jerusalem.

Sancta et immaculata virginitas*Responsory at matins of Christmas*

Sancta et immaculata virginitas, quibus te
 laudibus esseram nescio, quia quem caeli
 capere non poterant, tuo gremio contulis-
 ti. Benedicta tu in mulieribus, et benedic-
 tus fructus ventris tui.

By the streams of Babylon, there we sat
 and wept when we remembered you, Sion.
 There our captors questioned us about
 the words of our songs. How shall we sing
 the Lord's song in a strange land? On the
 willows in its midst we hung up our harps.

How shall we sing the Lord's song in a
 strange land? If I forget thee, O Jerusalem,
 let my right hand forget her cunning.
 If I do not remember thee, let my tongue
 cleave to the roof of my mouth. Yea if
 I prefer not Jerusalem in my mirth.
 Remember the children of Edom, O Lord,
 in the day of Jerusalem.

Holy and spotless virginity, I know not
 what praises to bring to thee, for Him
 whom the Heavens could not contain thou
 didst bear in thy womb. Blessed art thou
 among women, and blessed is the fruit of
 thy womb.

In ieiunio et fletu*Matins respond, first Sunday of Lent*

In ieiunio et fletu plorabant sacerdotes, parce Domine, parce populo tuo, et ne des haereditationem in perditionem. Inter vestibulum et altare plorabant sacerdotes dicentes: parce populo tuo.

With fasting and weeping let the priests pray, saying: spare, O Lord, spare Thy people, and give not Thine heritage to destruction. Let the priests weep between the porch and the altar, and let them say: spare Thy people.

Regina caeli*Marian antiphon at compline during Eastertide*

Regina caeli laetare, alleluia. Quia quem meruisti portare, alleluia. Resurrexit sicut dixit, alleluia. Ora pro nobis Deum, alleluia.

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

Tristitia et anxietas*After Lamentations, Psalm 112 (113): 2*

Tristitia et anxietas occupaverunt interiora mea. Moestum factum est cor meum in dolore, et contenebrati sunt oculi mei. Vae mihi, quia peccavi. Sed tu, domine, qui non derelinques sperantes in te, consolare et adjuva me propter nomen sanctum tuum, et miserere mei.

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 thou, O Lord, who dost not forsake those whose hope is in thee, comfort and help me, for thy holy name's sake, and have mercy on me.

Haec dies*Psalm 117: 24*

Haec dies quam fecit Dominus; exultemus et laetemur in eia. Alleluia.

This is the day which the Lord has made; let us rejoice and be glad therein. Alleluia.

Gaude Maria Virgo*Tract for Votive Mass of the Blessed Virgin; Magnificat antiphon at Assumption*

Gaude Maria Virgo, cuncta haereses 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.

Rejoice, Virgin Mary, you alone have destroyed all heresies in the whole world, alleluia. Most wise virgin, whither do you go, shining gloriously as the morning? Daughter of Sion, you are all comely and sweet, fair as the moon, excellent as the sun, alleluia.

In this trembling shadow cast*Pilgrimes Solace (1612), no. 12*

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.

Factum est silentium

Benedictus antiphon at Lauds on Michaelmas

Factum est silentium in caelo dum committeret bellum draco cum Michaele Archangelo. Audita est vox milia milium, dicentium: salus, honor et virtus omnipotentis Deo. Alleluia.

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.

Lamentations 1: 8-13**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.

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 quaerens panem; dederunt pretiosa quaeque pro cibo ad refocillandam animam. Vide, Domine, et considera quoniam facta sum vilis!

Lamech

O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus, quoniam vindemiavit me, ut locutus est Dominus, in die irae 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 moerore confectam.

Jerusalem, Jerusalem., convertere ad Dominum Deum tuum.

Heth

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

Teth

Her own filth is upon her feet, and she has given no thought to her purpose. She has been brought very low, and has none to comfort her. 'Look, Lord, upon my suffering, and see how my enemy is exalted.'

Joth

The enemy has laid hands on all that was dear to her, for she has seen the foreigner enter her sanctuary, the men you decreed should never be admitted into your assembly.

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

Caph

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

Lamech

O all ye that pass by in the way, hearken, and see if there be any sorrow like unto my sorrow. For he hath plucked me like a grape, as the Lord uttered in the day of his fierce anger.

Mem

From on high he hath sent fear into my bones, and hath chastised me: he hath spread a net for my feet, and turned me back; he hath made me desolate, and all the day I am consumed with sorrow.

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

BOZAR

09 MAY '17 – 20:00



Église
Notre-Dame
de la Chapelle · Kerk
van Onze Lieve
Vrouw ter
Kapelle

ŒUVRES DE · WERKEN VAN
JOHANN SEBASTIAN BACH, JAMES MACMILLAN

STILE ANTICO

PALAIS DES BEAUX-ARTS
BRUXELLES
PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
BRUSSEL

Rue Ravensteinstraat 23
1000 Brussels
+32 2 507 82 00 / bozar.be



LE VIF

LE SOIR

MUSIC

Klara

canvas

ds De standaard

Knack

© Photo - Foto: Stile Antico © Marco Borggreve

MUSIC
CENTRE FOR FINE ARTS
BRUSSELS



main partners



driven by concert partners



business seats

BASF, FEBELFIN, AG REAL ESTATE, KLARA, BNP PARIBAS FORTIS, YAKULT, MR. E. DRALANS, MS. I. MARIËN

public funding



Vlaamse Gemeenschap

> Kabinet van de Minister van Cultuur, Media, Jeugd en Brussel
De Heer Sven Gatz

Brussels Hoofdstedelijk Gewest / Région de Bruxelles-Capitale

: Kabinet van de Minister van Financiën, Begroting, Externe Betrekkingen en Ontwikkelingssamenwerking & Voorzitter van het College van de Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC), belast met Onderwijs, Vorming, Begroting en Communicatie
De Heer Guy Vanhengel

: Staatssecretaris van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest belast met Ontwikkelingssamenwerking, Verkeersveiligheidsbeleid, Gewestelijke en gemeentelijke Informatica en Digitalisering, Gelijkekansenbeleid en Dierenwelzijn
Mevrouw Bianca Debaets

: Minister van de Brusselse Hoofdstedelijke Regering, belast met Mobiliteit & Openbare Werken : Minister, Lid van het College van de Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC), belast met Cultuur, Jeugd, Sport en Stedelijk Beleid
De Heer Pascal Smet

associations

AMARANT, BILL, BRUSSELS NV, DAVIDSFONDS, ERASMUSHOGESCHOOL BRUSSEL, GEZINSBOND, HANNICK REIZEN, KUL ALUMNI, MARKANT, MASEREELFONDS, ODISEE HOGESCHOOL, OKRA, RODENBACHFONDS, VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL, WILLEMSFONDS, TURKSE UNIE, DE FOYER, GLOBE AROMA, DE VAARTKAPOEN, FMDO, JES, KA KOEKLBERG, MARTHA SOMERS, D'BROEJ, JHOB KOEPEL VAN DE BRUSSELSE JEUGDHUIZEN, SCOUTS BRUSSEL, BRONKS VZW, HOBO VZW, COSMOS VZW, FEMMA VZW, LOKAAL DIENSTENCENTRUM ELLIPS, VIVES, DE HARMONIE, LOTUS, LASSO

official festival suppliers



media partners



Tue 14.3 (sold out!) & Thu 16.3



IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

René Jacobs

Conducted by René Jacobs, the Baroque orchestra B'Rock and an excellent cast of singers tell the captivating story of Penelope, waiting for the return of her husband Odysseus.

Wed 15.3



MÁ VLAST

Mahler Chamber Orchestra / Magdalena Kožená

In addition to the Folk Songs by Berio, the Mahler Chamber Orchestra presents two gems of Czech Romanticism: The Moldau by Smetana and Symphony No. 7 by Dvořák.

Tue 21.3



SALAAM SYRIA

Syrian Expat Philharmonic Orchestra

The Syrian Expat Philharmonic Orchestra is completely made up of Syrian refugees. The ensemble joins forces with the National Orchestra of Belgium for a unique concert in the spirit of reconciliation and solidarity.

Wed 22.3 & Thu 23.3



VANISH BEACH

Hof van Eede

Arnold Schönberg travelled to the USA in the early 1930s to escape the Nazis but found it difficult to adjust. His struggle with his new environment was the starting point for Hof van Eede's latest production.

Always close



Would you like to receive music news?
Watch the most prestigious operas again?
Win tickets to fantastic concerts?

Join us on proximusklassiek.be
or proximusclassique.be

proximus

close partner of

klara
festival



flagey



MUSIQ³
FESTIVAL

FESTIVAL
MUSIQ'3

30/06 - 2/07 2017
FLAGEY & MARNI

3 DAYS, 50 CONCERTS,
7 STAGES AND 300 ARTISTS
www.musiq3.be





Driven by Music

KPMG and Klarafestival
await you with amazing
performances

Since its early beginnings music has been a part of history. Over time, while the notes have remained the same, technology has made it possible to bring music into the digital age. This is what KPMG can do for you: improve performance, manage risks, stimulate growth, and help you flourish in a digital world.

Some things never change.
They only get smarter.

kpmg.com/be

The Klara festival logo is a white, irregularly shaped tag-like graphic with the words 'klara festival' in a lowercase, sans-serif font. The background of the entire advertisement is a close-up photograph of a person's hands playing a violin, with the bow and strings visible in the foreground and the person's face blurred in the background.

klara
festival