

Peerson Latin Motets

Ex Cathedra Consort
Jeffrey Skidmore



hyperion

MARTIN PEERSON (c1572–1651) was probably born at March, Cambridgeshire, although the little that is known of his life relates to London and its immediate environs. An early connection was with the playwright Ben Jonson, for whose entertainment *The Penates*, Jonson's May-Day production for the king and queen at Highgate in 1604, Peerson wrote the madrigal *See, O see who is here come a-maying*. Two years later Peerson, along with Jonson and others, was apparently convicted of recusancy. If Peerson had Catholic sympathies at that time they probably did not last very long, for he graduated BMus at Oxford (through Lincoln College) in 1613, for which acceptance of the Thirty-nine Articles was a requirement. In 1606, too, Peerson was a sharer in the Children of the Queen's Revels, who played at the Blackfriars playhouse, an interest in theatrical affairs that may explain his connection with Jonson.

By 1609 Peerson had some reputation as a virginalist. The four pieces in the Fitzwilliam Virginal Book, his only surviving keyboard works, confirm this but hardly suggest that his reputation grew much: they are certainly attractive pieces, but only the fine setting of *Piper's Pavan* is at all substantial. Audrey Jones has noted (in her 1957 thesis on Peerson's life and works) that the acquisition of a degree in 1613 was probably the turning-point of Peerson's career, leading to new opportunities. Almost immediately he was invited to contribute three items to Sir William Leighton's *Tears and Lamentations of a Sorrowful Soule* (1614) and a commendatory poem to Thomas Ravenscroft's *Briefe Discourse* (1614). In the next two years or so Thomas Myriell included much of Peerson's work in *Tristitia Remedium* (now in London, British Library, Add. MSS 29372–7), his compilation in which music by composers connected with St Paul's Cathedral features prominently; Peerson's keyboard pieces were included in the Fitzwilliam Virginal Book; and another invitation from Ravenscroft resulted in the metrical psalm-tune 'Southwell' for *The Whole Booke of Psalmes* (1621). At this stage, when he must have been almost fifty, Peerson published a collection of songs, the *Private Musicke or The First Booke of Ayres and Dialogues* (1620); there was never a second book of airs, but ten years later Peerson published a quite different kind of collection, the *Mottects, or Grave Chamber Musique* (1630), setting poems by the poet-courtier Sir Fulke Greville.

The prefaces and contents of these two publications tell us several things. Peerson, who was a competent composer by 1604 (even assuming that the version of *See, O see who is here* published in *Private Musicke* is a revision of the original) and a very good one by 1615 or so, felt confident enough to go into print by 1620. This argues for a firm reputation as a vocal composer, at least in some circles that mattered. By then he was involved in domestic music-making,

presumably as a private teacher, for the dedicatees of his 1620 collection, both daughters of influential men, had performed some of the music and were almost certainly his (ex-)pupils. Ten years later his second publication shows him to be not only a master of large-scale composition – he was that by 1615 or so – but one who was capable of sustaining a whole collection of substantial pieces in full and verse style. The dedication also states that he had enjoyed Greville’s patronage, but does not say when or for how long.

Peerson gained stability and honour, if these had not come to him earlier, during the 1620s. Between 1623 and 1630 he was a sacrist at Westminster Abbey; and in 1624 or 1625 he became Almoner and Master of the Choristers at St Paul’s Cathedral, a post that he held for the rest of his life, even after the choir was apparently disbanded in late 1642. It is from his will that the connection with March is made, confirmed by the marriage register entry of 1570 that may relate to his parents and another from 1573 that may record the remarriage of his mother. Audrey Jones has shown that Peerson must have been married four times, although little is known about his wives. He is not known to have had children: a grandson mentioned in his will may be the son of a step-child.

Peerson is now known, when he is known at all, as a composer of very attractive miniatures. This is understandable, for while some little gems – such as the song *Upon my lap my sovereign sits* and the two keyboard genre pieces *The fall of the leafe* and *The primerose* – are easily available, his large-scale achievements, including much of his best music, are generally difficult to obtain. Survival in relatively few manuscript copies accounts for the fact that his verse-anthems, for instance, are still almost entirely unknown.

Even in these circumstances the fifteen Latin motets, here being heard for the first time since the seventeenth century, are a special case. They survive in a single copy made by Thomas Hamond, of Hawkedon, Suffolk, now MSS Mus. F 16–19 at the Bodleian Library, Oxford. Hamond’s work seems to have been completed in 1655–6; but it had been started much earlier, and Peerson’s pieces could have been copied in the 1630s. In any case, Hamond’s tastes were clearly retrospective, so that the motets could have been composed much earlier still, in the first or second decade of the century. The copy originally consisted of five partbooks, but the Cantus book is now lost; the remaining four books give only an incomplete texture, and the top voice must be reconstructed. The version presented here (Martin Peerson, *Latin Motets*, edited by Richard Rastall; Antico Edition, 2003) is apparently the only complete reconstruction and edition ever made.

The composition of Latin motets does not necessarily imply that Peerson was a Catholic when he wrote them. These motets do not demonstrate the kind of underground protest that we can see in Byrd's Latin compositions of the 1580s, for instance. Some of the texts can be traced to the pre-Reformation liturgy, but nothing here would have been unacceptable in the services of those Anglican institutions allowed to perform music with Latin texts. They could have been sung in Westminster Abbey, which is a royal peculiar and where, as already noted, Peerson was sacrist from 1623 until 1630. This would place them among Peerson's late works, which stylistic considerations would suggest in any case.

Peerson's texts for these motets are taken from the pre-Reformation liturgy (four motets), from the Psalms (five) and from unidentified sources (six). No fewer than ten motets form pairs (*prima* and *secunda partes*) presumably intended to be performed together. In some cases the reason for this is unclear, apart from the obvious affinities of the texts, although two pairs set series of Psalm verses (motets 4 and 5, Psalm 120 (121): 1–6; motets 14 and 15, Psalm 31 (32): 9–11). But in every case the two motets of a pair share their key-note, the *prima pars* ending on the 'dominant' and the *secunda pars* returning to the shared final.

In addition to this, the collection as a whole falls into three groups of motets, distinguished by both tonality and subject-matter. It is not clear whether these define larger groupings that were intended to be performed together, but it is a compelling reason to present the motets in their source order in this recording. Motets 1–5 have G as the final, with or without a flat in the key-signature; the texts concern the needs of sinful Mankind and the power of God to meet that need. Motets 6–9 have A as the final: they treat Christ's death on the cross as Man's way to salvation. The last and largest group, motets 10–15, again have G as the final: this group begins with a joyous reminder of Christ's promise to send the Comforter, and then sets out the intellectual argument for Christ as authoritative Redeemer and the individual sinner's need to consider God's mercy and to rejoice in it. It is notable that the end of the very last motet includes the only section of triple-time music in the whole collection.

Such a range of texts, with their treatment of central issues in Christian life, demands a commensurate range of expression from the composer. Peerson's response to these texts is indeed a virtuoso display in which he uses the full range of compositional techniques available to him. In a five-part texture of often dense polyphony, block chords are sometimes used for dramatic effect, as at the words 'voca; justifica' (No 3, *Pater filii paraclete*) or 'Quomodo David' (No 11, *Quid vobis videtur*), or to emphasize particularly important text (such as 'pro nobis' in No 7,

Christus factus est). Elsewhere a single voice is pitted against the rest (as at ‘O Jesu’ in No 2, *Redemptor mundi*). At the other end of the compositional spectrum, the ‘standard’ imitative exposition of the Continental style (used in England most effectively by Byrd and Gibbons) rarely appears; and when it does, as in the opening sections of the last two motets (No 14, *Nolite fieri*, and No 15, *Multa flagella peccatoris*), the resulting sections are arguably among the less interesting in the collection. More often, the imitative expositions are so irregular that they make one wonder where ‘imitation’ gives way to free polyphony; and yet the ear hears the relationships between the various lines and recognizes the imitative technique at work.

This feature is perhaps the key to Peerson’s greatest achievement in the motets. Large paragraphs are built up from obviously imitative material – sometimes fairly long points, but often very short ones – that is not used in the normal imitative way but subjected to constant melodic and rhythmic variation. The eleven-bar passage in No 11 (*Quid vobis videtur*) in which he set the word ‘Jesus’ in a largely syllabic way is an extreme case in point, but only one of many: the passage sounds entirely natural, but closer consideration shows a formidable and very individual technique at work. In the end, of course, these methods can succeed only if they are underpinned by a firm control of the harmonic flow, as regards both the speed of harmonic movement and the precise harmonic content of the music.

If they did nothing else, these works would demonstrate Peerson’s mastery of this aspect of composition, and this is one reason why these pieces are regarded as probably relatively late works. But they show much more than this, and both listener and singer will be struck by the sheer performability of the lines and the dramatic and expressive effects of the texture as a whole. Such passages as his setting of ‘Jesu miserere mei’ near the beginning of No 1 (*Deus omnipotens*), or the wonderfully luminous passage for ‘neque dormiet qui custodit te’ in No 4 (*Levavi oculos meos*), show not merely a highly intelligent composer at work, but a human being of immense compassion and religious faith.

RICHARD RASTALL © 2005

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge. The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

EX CATHEDRA CONSORT

soprano Natalie Clifton-Griffith, Elizabeth Cragg, Grace Davidson, Alice Gribbin, Kirsty Hopkins

alto Ruth Massey, Clare Wilkinson

tenor Benjamin Hulett, Nicholas Mulroy, Jeremy Budd

bass Eamonn Dougan, James Mustard

Ex Cathedra is widely acknowledged as one of the finest ensembles in Britain, with a growing international reputation for its trailblazing performances of Early Music – in particular the French and Latin American Baroque – and as a leading exponent of choral training and vocal skills education. Since its formation in Birmingham by Jeffrey Skidmore in 1969, Ex Cathedra has grown into a unique musical resource, comprising a specialist chamber choir, a vocal consort of ten to twelve voices, a period-instrument orchestra and a thriving education programme.

The Ex Cathedra Consort is made up of between ten and twelve young professional singers, many of whom also regularly feature as soloists with Ex Cathedra and all of whom are members of the Ex Cathedra chamber choir. The Consort has appeared in Ex Cathedra's Birmingham and London concert series, as well as at festivals throughout the United Kingdom and in Europe, including the Vantaa and Turku Festivals in Finland, Spitalfields Festival, Dresden Festival, Lufthansa Festival of Baroque Music, York Early Music Festival and Warwick Festival. Consort members have been tutors for the vocal chamber music course at the Dartington International Summer School. Although the Consort features prominently in Ex Cathedra's recording 'New World Symphonies – Baroque Music from Latin America' (Hyperion, CDA67380), this is its first 'solo' recording.

JEFFREY SKIDMORE was eighteen when he founded Ex Cathedra in his home city of Birmingham. He subsequently studied music with David Wulstan at Magdalen College, Oxford, where he was a choral scholar under Dr Bernard Rose. As artistic director and conductor of Ex Cathedra he has pioneered historically informed performances of Renaissance and Baroque music in Birmingham and the West Midlands, and directed the first performances of many new editions, including two French Baroque operas, *Zaïde* by Royer and *Isis* by Lully. He has prepared his own editions of Monteverdi's *Spiritual Madrigals* and has been awarded Honorary Fellowships from the University of Birmingham and the University of Central England.

Although Jeffrey now concentrates on conducting and research, he is actively involved in music education. He is director of Ex Cathedra Education, artistic director of the Early Music Programme at the Birmingham Conservatoire and a regular conductor at the Dartington International Summer School.

Other recordings by Ex Cathedra on Hyperion:

New World Symphonies

Baroque Music from Latin America

Compact Disc CDA67380

'This is arguably the most original CD of the year, and it's generated a huge number of enquiries from *Classic fM* listeners. Jeffrey Skidmore and Ex Cathedra have tapped a rich seam of baroque choral music ... Do not be put off by the unfamiliarity of the composers; this is wonderful music' (*Classic fM Magazine*); 'sumptuously realised with a varied – but historically appropriate – panoply of voices and instruments ... a richly rewarding CD ... I have been driving around with it in my car and my 11-year old son now prefers it to David Bowie ... Thoroughly recommended' (*Gramophone*); 'Jeffrey Skidmore unearths some scintillating examples of the Old World meeting the New, with Renaissance polyphony underpinned by African-Latin drums. The result is only a few beats removed from modern examples of Catholic worship. A fascinating disc' (*The Independent*); 'this really is an irresistible recording, offering a wealth of styles and colours and plenty of South American sunshine. Buy it and discover the New World for yourself' (*International Record Review*)

Marc-Antoine Charpentier (1643–1704)

Salve regina à trois chœurs; Messe à quatre chœurs; Salut de la veille des 'O'; Le reniement de St Pierre

Compact Disc CDA67435

'Jeffrey Skidmore and his ensemble's expertise has long been established and is everywhere apparent here. The blend of the vocal line is superb and the handling of ornament is little short of breathtaking. In short, an issue to treasure' (*BBC Music Magazine*); 'Skidmore once again demonstrates his total empathy with French Baroque repertoire, inspiring his large choral forces to performances that capture a huge gamut of emotions ranging from thrilling grandeur to heartbreaking sublimity. The issue is a magnificent achievement all round' (*Fanfare, USA*)

Jean-Philippe Rameau (1683–1764)

'Règne Amour': Love songs from the operas

with CAROLYN SAMPSON soprano

Compact Disc CDA67447

'This is a stunning CD. Never before have I heard such fantastic performances of Rameau from an English group ... Don't miss this!' (*Early Music Review*); 'To sum up: Sampson is radiant, voluptuous and utterly captivating. This is far and away her finest recording to date, and a more inspiring selection from Rameau's operas would be hard to find ... there's a huge audience out there who, if only they knew how ravishing, how life-enhancing this music is, would buy a copy instantly' (*International Record Review*)

For further information see Ex Cathedra's website: www.ex-cathedra.org; Ex Cathedra receives funding from Birmingham City Council and Arts Council England, West Midlands. It has been the recipient of funding from the Regional Arts Lottery Programme, through Arts Council England.

Hyperion is grateful to Antico Edition for compiling these texts, and to Steven Carr, William Flynn and Nick Sandon for their assistance. For six of the texts it has proved impossible to identify an original source.

1 Deus omnipotens Prima pars

Deus omnipotens, cordis mei genu flecto.
Jesu miserere mei.
A te veniam peto;
condona, peccata condona,
et fac ut tibi prompta voluntate serviam,
te timiam colam et diligam ex animo.

*Almighty God, I bend the knee of my heart.
Jesus, have mercy on me.
I seek forgiveness from you;
forgive, forgive my sins,
and grant that I may serve you with a ready will,
that I may deeply fear, honour and love you.*

2 Redemptor mundi Secunda pars

Redemptor, O mundi redemptor,
planta in corde meo tibi amore ut serviam,
et tribue ut faciam voluntatem tuam.
O Jesu, fons vitae;
O Jesu, O sancte sanctorum.

*Redeemer, O redeemer of the world,
erect an altar in my heart that I may serve you with love;
and grant that I may do your will.
O Jesus, fount of life;
O Jesus, O Holy of Holies.*

3 Pater fili paraclete

Pater, fili, paraclete,
genitor, genite regenerans,
ex lumine vero lumen verum,
illuminatio, fons, flumen, irrigatio,
a quo, per quem,
in quo omnia meae vitae,
meae mortis mors, meae gloriae:
me perditum, me miserum, me pollutum voca;
justifica;
sanctifica amore, gratia, communionem tua.
Alleluia.

*Father, Son, Comforter,
Begetter, regenerating Begotten,
true light of true light,
illumination, fount, river, spring,
from whom, through whom,
in whom are all the things of my life,
the death of my death, my glory:
call me, lost, wretched, stained;
justify me;
sanctify me with thy love, thy grace, thy communion.
Alleluia.*

4 Levavi oculos meos Prima pars

- ¹ Levavi oculos meos in montes,
unde veniet auxilium mihi.
- ² Auxilium meum a domino,
qui fecit caelum et terram.
- ³ Non det in commotionem pedem tuum,
neque dormiet qui custodit te.

*I have lifted up mine eyes to the mountains,
from whence help shall come to me.
My help is from the Lord,
who made heaven and earth.
May he not suffer thy foot to be moved:
neither let him slumber that keepeth thee.*

PSALM 120 (121): 1-3

5 **Ecce non dormitabit** *Secunda pars*

⁴ Ecce non dormitabit neque dormiet
qui custodit Israel.
⁵ Dominus custodit te,
dominus protectio tua super manum dexteram tuam.
⁶ Per diem sol non uret te,
neque luna per noctem.

PSALM 120 (121): 4–6

*Behold, he that keepeth Israel
shall neither slumber nor sleep.
The Lord is thy keeper:
the Lord is thy protection upon thy right hand.
The sun shall not burn thee by day,
nor the moon by night.*

6 **Mulieres sedentes** *Prima pars*

Mulieres sedentes ad monumentum
lamentabantur flentes dominum.

BENEDICTUS ANTIPHON, VIGIL OF EASTER

*The women sitting at the tomb,
weeping, lamented the Lord.*

7 **Christus factus est** *Secunda pars*

Christus factus est pro nobis
obediens usque ad mortem, mortem autem crucis.

ANTIPHON AND GRADUAL, MAUNDY THURSDAY

*Christ became obedient for us unto death,
even unto the death of the Cross.*

8 **Hora nona** *Prima pars*

Hora nona dominus Jesus expiravit:
Eli clamans spiritum patri commendavit.

*At the ninth hour the Lord Jesus died:
crying 'Eli', he commended his spirit to the Father.*

9 **Latus eius** *Secunda pars*

Latus eius lancea miles perforavit.
Terra tunc contremuit et sol obscuravit.

*A soldier pierced his side with a lance.
Then the earth shook and the sun darkened.*

10 **O rex gloriae**

O rex gloriae, domine virtutum,
qui triumphator hodie
super omnes caelos ascendisti:
ne derelinquas nos orphanos,
sed mitte promissum
patris in nos spiritum veritatis.
Alleluia.

MAGNIFICAT ANTIPHON, FEAST OF THE ASCENSION

*O king of glory, Lord of hosts,
who today have ascended
above all the heavens as conqueror:
do not abandon us as orphanos,
but send into us the promise
of the Father, the spirit of truth.
Alleluia.*

11 Quid vobis videtur

Quid vobis videtur de Christo,
cuius filius est?
Dicunt ei omnes David.
Dicit eis Jesus,
Quomodo David
in spiritu vocat eum dominum, dicens,
Dixit dominus domino meo,
Sede a dextris meis?

*'What is understood by you concerning the Christ?
Whose son is he?'*
They all say to him, 'David's'.
Jesus says to them,
'How then does David,
in the Spirit, call him Lord, saying,
"The Lord said to my Lord,
Sit at my right hand"?'

MAGNIFICAT ANTIPHON, 17TH SUNDAY AFTER PENTECOST

12 O domine Jesu Christe

O domine Jesu Christe,
pastor bonus, justus,
conserva peccatores, justifica omnibus fidelibus,
miserere et propitius esto mihi peccatori.
Amen.

O Lord Jesus Christ,
good and just shepherd,
spare sinners, justify all the faithful,
have mercy and be gracious to me, a sinner.
Amen.

13 Laboravi in gemitu meo

⁷ Laboravi in gemitu meo;
lavabo per singulas noctes lectum meum;
lachrimis meis stratum meum rigabo.
PSALM 6: 7(6)

*⁶ I have laboured with my groaning;
I will wash my bed through each successive night;
I will water my coverlet with my tears.*

14 Nolite fieri *Prima pars*

⁹ Nolite fieri sicut equus et mulus,
quibus non est intellectus.
In camo et freno maxillas eorum constringe,
qui non approximant ad te.
PSALM 31 (32): 9

Do not become like the horse and the mule,
which have no understanding:
with bit and bridle bind fast their jaws,
which come not near unto thee.

15 Multa flagella peccatoris *Secunda pars*

¹⁰ Multa flagella peccatoris:
sperantem autem in domino
misericordia circumdabit.
¹¹ Laetamini in domino et exsultate justi:
et gloriamini omnes recti corde.
PSALM 31 (32): 10–11

*Many are the scourges of the sinner:
but mercy shall encompass him
that hopeth in the Lord.*
*Be glad in the Lord, and rejoice, ye righteous:
and glory, all ye that are upright in heart.*

Motets latins de Martin Peerson

MARTIN PEERSON (env. 1572–1651) naquit probablement à March, dans le Cambridgeshire, même si le peu que nous savons de lui le rattache à Londres et à ses environs immédiats. Nous lui connaissons ainsi un lien précoce avec Ben Jonson, puisqu'il composa le madrigal *See, O see who is here come a-maying* pour *The Penates*, le divertissement que le dramaturge écrivit pour le Premier Mai 1604 du roi et de la reine à Highgate. Deux ans plus tard, il fut apparemment accusé avec Jonson, entre autres, d'être réfractaire. Mais, même s'il put alors avoir des sympathies catholiques, elles furent de courte durée car l'année 1613 le vit obtenir une licence de musique au Lincoln College d'Oxford, diplôme qui requérait l'acceptation des Thirty-Nine Articles, les trente-neuf articles de foi de l'Église anglicane. Il fut aussi, toujours en 1606, partie prenante dans les Children of the Queen's Revels, qui jouaient au théâtre des Blackfriars – des intérêts dans les affaires théâtrales qui peuvent expliquer ses liens avec Jonson.

En 1609, Peerson était un virginaliste réputé, comme l'attestent les quatre pièces incluses dans le Fitzwilliam Virginal Book (ses seules œuvres pour clavier à nous être parvenues) qui, pour être assurément séduisantes, ne suggèrent guère, cependant, que cette réputation ait beaucoup grandi – seule la belle mise en musique de la *Piper's Pavan* est tant soit peu substantielle. Dans sa thèse consacrée à la vie et à l'œuvre de Peerson (1957), Audrey Jones souligne que l'obtention d'un diplôme, en 1613, marqua probablement un tournant dans la carrière du compositeur, lui ouvrant de nouvelles perspectives. Et de fait, il fut presque aussitôt invité à contribuer, avec trois morceaux, aux *Teares and Lamentations of a Sorrowful Soule* (1614) de Sir William Leighton et à produire un poème de recommandation pour le *Briefe Discourse* (1614) de Thomas Ravenscroft. Dans les deux années qui suivirent, Thomas Myriell inséra une grande partie de l'œuvre de Peerson dans son *Tristitia Remedium* (désormais conservé à la British Library de Londres, Add. MSS 29372-7), compilation qui fait une large place à la musique des compositeurs rattachés à la cathédrale Saint-Paul. Aux pièces pour clavier de Peerson intégrées dans le Fitzwilliam Virginal Book s'ajouta une nouvelle invitation de Ravenscroft qui se traduit par le psaume métrique « Southwell », inclus dans *The Whole Booke of Psalmes* (1621). À ce moment de sa vie, alors qu'il devait frôler les cinquante ans, Peerson publia un recueil de *songs* intitulé *Private Musicke or The First Booke of Ayres and Dialogues* (1620) – le second livre ne vit jamais le jour. Dix ans plus tard, il publia cependant un recueil d'un genre totalement différent, *Motects, or Grave Chamber Musique* (1630), mettant en musique des poèmes du poète-courtisan Sir Fulke Greville.

Les préfaces et les contenus de ces deux publications nous apprennent plusieurs choses. Tout d'abord que Peerson, compositeur compétent en 1604 (et ce quand même la version de *See, O see who is here* publiée dans *Private Musicke* serait une révision de l'original) et remarquable en 1615, se sentit suffisamment sûr de lui pour passer à l'impression en 1620. Ce qui plaide en faveur d'une solide réputation de compositeur vocal, du moins dans certains cercles influents. Entre-temps, Peerson s'était engagé dans la musique domestique, probablement comme professeur privé – les dédicataires de son recueil de 1620, deux filles d'hommes importants, qui avaient exécuté certains morceaux, étaient très certainement ses (anciennes) élèves. Dix ans plus tard, sa seconde publication prouve qu'il était un maître de la composition à grande échelle – il l'était déjà vers 1615 –, mais aussi quelqu'un capable de fournir tout un recueil de pièces substantielles en style « full » et « verse ». La dédicace nous apprend également qu'il avait apprécié le patronage de Greville, mais sans nous préciser quand ni pendant combien de temps.

Peerson acquit stabilité et honneur – si tel n'était pas encore le cas – dans les années 1620. Sacristain à l'abbaye de Westminster de 1623 à 1630, il devint en 1624 (ou 1625) Almoner and Master of the Choristers à la cathédrale Saint-Paul, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort, même après l'apparent démantèlement du chœur, à la fin de 1642. Quant au lien avec March, établi grâce au testament de Peerson, il fut confirmé par une entrée du registre de mariage de 1570, qui pourrait concerner ses parents, et par une autre entrée, de 1573, qui pourrait correspondre à l'enregistrement du remariage de sa mère. Selon Audrey Jones, Peerson dut se marier quatre fois, même si nous ignorons presque tout de ses épouses ; il n'eut, à notre connaissance, pas d'enfant – un petit-fils mentionné dans son testament pourrait être un enfant issu de sa belle-famille.

Peerson est surtout connu – lorsqu'il est connu – pour ses fort séduisantes miniatures. Ce qui se comprend sans peine car, si certains petits bijoux (tels le *song Upon my lap my sovereign sits* et les deux pièces de genre pour clavier, *The fall of the leafe* et *The primerose*) sont aisément disponibles, ses œuvres à grande échelle, qui renferment l'essentiel de sa meilleure musique, sont, elles, souvent difficiles à se procurer. N'existant plus que dans des copies manuscrites relativement peu nombreuses, ses *verse-anthems* demeurent, par exemple, presque entièrement méconnus.

Mais les quinze motets latins, entendus ici pour la première fois depuis le XVII^e siècle, sont un cas encore à part : nous ne les connaissons que par une copie unique exécutée par Thomas Hamond, de Hawkedon (Suffolk), aujourd'hui conservée sous la cote MSS Mus. F16–19 à la Bodleian Library d'Oxford. Apparemment achevé en 1655–6, le travail de Hamond avait débuté bien auparavant, et les pièces de Peerson ont donc pu être copiées dans les années 1630 – leur composition pourrait même remonter aux années 1610 ou 1620, Hamond ayant eu, à l'évidence, des goûts rétrospectifs.

La copie comprenait, à l'origine, cinq parties séparées, mais le livre de Cantus s'est perdu et, les quatre livres restants n'offrant qu'une texture incomplète, la voix supérieure est à reconstituer. La version proposée ici (Martin Peerson, *Latin Motets*, préparés par Richard Rastall, Antico Edition, 2003) est, semble-t-il, l'unique reconstitution/édition complète jamais réalisée à ce jour.

Qu'il ait composé des motets latins n'implique pas forcément que Peerson était catholique au moment de leur conception. Ces motets ne font en effet pas montre de protestations implicites comparables à celles des compositions latines du Byrd des années 1580, par exemple. Quelques textes remontent à la liturgie d'avant la Réforme, mais rien n'eût été inacceptable dans les services des institutions anglicanes autorisées à interpréter de la musique pourvue de textes latins. Ces œuvres ont toutes pu être chantées à l'abbaye de Westminster, chapelle royale où, rappelons-nous, Peerson fut sacristain de 1623 à 1630 – ce seraient donc des pièces tardives, hypothèse que des considérations stylistiques tendraient par ailleurs à confirmer.

Peerson emprunta les textes de ces motets à la liturgie d'avant la Réforme (quatre), aux psaumes (cinq) et à diverses sources non identifiées (six). Pas moins de dix motets forment des paires (*prima* et *secunda partes*), probablement destinées à être interprétées ensemble. Les raisons de ces appariements sont parfois obscures, hormis les flagrantes affinités textuelles et le fait que deux paires mettent en musique une série de versets psalmiques (motets 4 et 5, psaume 121 de l'Authorized Version, vv. 1–6; motets 14 et 15, psaume 32 de l'Authorized Version, vv. 9–11). Par contre, les deux motets de chaque paire partagent systématiquement la même fondamentale, la *prima pars* s'achevant sur la « dominante » et la *secunda pars* revenant à la note finale commune.

Le recueil est, en outre, découpé en trois groupes de motets, établis selon des critères de tonalité et de sujet. Nous ignorons s'il faut y voir des regroupements plus importants de pièces destinées à être interprétées ensemble, mais cela nous a paru assez convaincant pour respecter l'ordre de la source. Les motets 1 à 5 ont sol pour note finale, avec ou sans bémol à la clef, et leurs textes évoquent les difficultés de l'Humanité pécheresse et la puissance de Dieu pour y faire face. Les motets 6–9 ont la pour note finale et envisagent la mort du Christ sur la Croix comme moyen de salut de l'homme. Le dernier groupe de motets (10–15), le plus important, présente de nouveau sol comme note finale : il s'ouvre sur un joyeux rappel de la promesse du Christ d'envoyer le Consolateur, puis expose l'argument intellectuel en faveur du Christ-Rédempteur impérieux et de la nécessité, pour le pécheur, de considérer la miséricorde de Dieu, de se réjouir en elle. Il est à noter que la fin du tout dernier motet recèle l'unique section ternaire du recueil.

Des textes d'une telle envergure, abordant les questions centrales de la vie chrétienne, requièrent du compositeur une palette expressive congruente. Et Peerson de se livrer à un véritable tour de virtuosité, mettant en œuvre toutes les techniques de composition alors à sa disposition. Dans une texture à cinq parties d'une polyphonie souvent dense, des blocs d'accords servent parfois à des fins dramatiques, comme aux mots « voca; justifica » (n° 3, *Pater fili paraclete*) ou « Quomodo David » (n° 11, *Quid vobis videtur*), à moins qu'ils ne viennent rehausser un texte particulièrement important (ainsi « pro nobis » dans le n° 7, *Christus factus est*). Ailleurs, une voix seule vient s'opposer aux autres (comme à « O Jesu » dans le n° 2, *Redemptor mundi*). À l'autre bout du spectre des techniques de composition, l'exposition imitative « standard » du style continental (utilisée en Angleterre, avec la plus grande efficacité, par Byrd et par Gibbons) n'apparaît que rarement et, lorsqu'elle le fait, comme dans les sections initiales des deux derniers motets (n° 14, *Nolite fieri*, et n° 15, *Multa flagella peccatoris*), le résultat est parmi les moins intéressants du recueil. Très souvent, les expositions imitatives sont si irrégulières que l'on en vient à se demander où l'« imitation » cède la place à la polyphonie libre; l'oreille n'en entend pas moins les relations entre les différentes lignes, reconnaissant la technique imitative alors à l'œuvre.

Peut-être la plus grande réalisation de Peerson, dans les motets, tient-elle à cette caractéristique. De vastes paragraphes sont construits à partir d'un matériau manifestement imitatif – des passages parfois assez longs, mais souvent très courts – qui n'est pas employé de la manière imitative habituelle, mais est soumis à une constante variation mélodico-rythmique. Cas typique parmi tant d'autres, le passage de onze mesures du n° 11 (*Quid vobis videtur*), où Peerson met en musique le mot « Jésus » d'une manière essentiellement syllabique, illustre à l'extrême pareille pratique: il semble tout ce qu'il y a de plus naturel mais, à y regarder de plus près, on décèle une extraordinaire technique, des plus personnelles. En définitive, ces méthodes ne peuvent fonctionner, bien sûr, que si elles sont soutenues par une ferme maîtrise du flux harmonique, relative et à la vitesse du mouvement harmonique, et au contenu harmonique précis de la musique.

Rien qu'avec cela, ces pièces démontreraient la maîtrise de Peerson quant à cet aspect particulier de la composition – raison pour laquelle elles sont d'ailleurs considérées comme relativement tardives. Mais elles vont bien au-delà, et auditeurs et chanteurs seront frappés par l'absolue interprétabilité des lignes, mais aussi par les effets dramatico-expressifs de la texture d'ensemble. Des passages comme la mise en musique de « Jesu miserere mei », non loin du début du n° 1 (*Deus omnipotens*), ou le « neque dormiet qui custodit te » merveilleusement lumineux du n° 4 (*Levavi oculos meos*), trahissent l'œuvre d'un compositeur extrêmement intelligent, doublé d'un être humain doué d'une compassion et d'une foi religieuse immenses.

Lateinische Motetten von Martin Peerson

MARTIN PEERSON (ca. 1572–1651) wurde wahrscheinlich in der Ortschaft March, im englischen Cambridgeshire geborenen. Man weiß sehr wenig über sein Leben, und das bezieht sich hauptsächlich auf seine Zeit in London und dessen unmittelbare Umgebung. Peerson lernte schon früh den Schriftsteller Ben Jonson kennen, für dessen Stück zu den Maifestunterhaltungen des Königs und der Königin in Highgate 1604, *The Penates*, er das Madrigal *See, O see who is here come a-maying* komponierte. Zwei Jahre später wurde Peerson zusammen mit Jonson und anderen angeblich wegen Kirchenabtrünnigkeit zu einer Geldstrafe verurteilt. Selbst wenn Peerson zu jener Zeit Sympathien zur katholischen Kirche hegte, hielten sie wahrscheinlich nicht lange an, da er 1613 seine Studien in Oxford (am Lincoln College) mit einem Bakkalaureus in Musik abschloss, was nur mit Annerkennung der 39 Glaubensartikel der Anglikanischen Kirche möglich war. Ebenfalls im Jahre 1606 wurde Peerson Teilhaber der nunmehr am Londoner Blackfriars-Theater angebundenen *Children of the Queen's Revels* (wohl die berühmteste englische Schauspieltruppe aus Jungen, die im 16. und 17. Jahrhundert vom Königshaus gefördert unter diversen Namen und an verschiedenen Theatern auftrat). Dieses Interesse am Theater erklärt vielleicht seine Beziehung zu Jonson.

Seit 1609 war Peerson auch als Virginalspieler und -komponist bekannt. Die vier Stücke im *Fitzwilliam Virginal Book*, seine einzigen überlieferten Werke für Tasteninstrument, bestätigen das, lassen aber kaum die Schlussfolgerung zu, dass von ihm noch Ungeheuerliches auf diesem Gebiet zu erwarten gewesen wäre: Diese Stücke sind zweifellos attraktiv, aber nur die feine Bearbeitung von *Piper's Pavan* hat etwas Gewicht. Audrey Jones schrieb (in ihrer Dissertation von 1957 über Peersons Leben und Werk), dass der Bakkalaureus von 1613 wahrscheinlich einen Wendepunkt in Peersons Leben darstellte, weil sich für ihn damit neue Gelegenheiten boten. Fast sofort danach wurde er gebeten, drei Stücke für Sir William Leightons *Teares and Lamentations of a Sorrowful Soule* (1614) und ein Lobgedicht für Thomas Ravenscrofts *Briefe Discourse* (1614) zu schreiben. In den nächsten zwei Jahren nahm Thomas Myriell zahlreiche Kompositionen von Peerson in das *Tristitia Remedium* (jetzt in London, British Library, Add. MSS 29372–7) auf, eine Werksammlung, in die viele Komponisten, die mit der St. Paul's Cathedral in Verbindung standen, Eingang fanden. Zu jener Zeit wurden auch Peersons schon erwähnte Werke für Tasteninstrument in das *Fitzwilliam Virginal Book* aufgenommen. Gleichzeitig führte eine weitere Anfrage von Ravenscroft zur metrisch gehaltenen Psalmenmelodie „Southwell“ für *The Whole Booke of Psalmes* (1621). Peerson, nunmehr fast 50 Jahre alt, veröffentlichte in jenen Jahren auch eine Liedersammlung unter dem Titel *Private Musicke or*

The First Booke of Ayres and Dialogues (1620). Ein zweites Buch solcher Airs und Dialoge folgte nie. Dagegen veröffentlichte Peerson zehn Jahre später eine ganz andere Werksammlung, die *Motsects, or Grave Chamber Musique* (1630), in denen er Gedichte des Dichters and Höflings Sir Fulke Greville vertonte.

Die Vorwörter und Inhalte dieser zwei Veröffentlichungen lassen diverse Schlüsse zu. Peerson, der sich bis 1604 zu einem kompetenten Komponisten entwickelt hatte (und das, selbst wenn man berücksichtigt, dass die in der *Private Musicke* abgedruckte Fassung von *See, O see who is here* eine Überarbeitung des Originals ist), und sich ab ungefähr 1615 zu den sehr guten Komponisten zählen konnte, verfügte seit 1620 offenbar über so viel Selbstvertrauen, dass er sich wagte, einen eigenen Band seiner Kompositionen zu veröffentlichen. Diese Tatsache spricht von Peersons gefestigtem Ruf als Komponist von Vokalmusik, zumindest in den entscheidenden Kreisen. Inzwischen hatte er sich auch in der privaten Hausmusikpflege einen Namen geschaffen, vermutlich als Lehrer. Die Widmungsträger seiner Sammlung von 1620, in beiden Fällen Töchter einflussreicher Männer, waren höchstwahrscheinlich seine (ehemaligen) Schülerinnen. Man weiß, dass sie einige seiner Werke aufführten. Mit seiner zweiten Veröffentlichung zehn Jahre später bewies Peerson nicht nur, dass er groß angelegte Kompositionen meistern konnte – das gelang ihm schon seit ca. 1615 – sondern auch, dass er eine ganze Sammlung von gewichtigen Stücken im sowohl vollchörigen als auch solistisch-instrumentalen Stil durchzuhalten vermochte. In der Widmung zu seiner zweiten Veröffentlichung steht übrigens auch, dass Peerson von Greville gefördert wurde, aber nicht, wann und wie lange.

Peerson genoss in den 1620iger Jahren Stabilität und Hochachtung, insofern sie ihm nicht schon früher zuteil wurden. Zwischen 1623 und 1630 war er Sakristan an der Westminster Abbey. 1624 oder 1625 wurde er dann Almosenpfleger und *Master of the Choristers* (Religions- und Musiklehrer mit Verantwortungen für das leibliche Wohl der Chorknaben) an der St. Paul's Cathedral, eine Position, die er bis zum Ende seines Lebens innehatte, anscheinend auch dann noch, als der Chor gegen Ende 1642 aufgelöst wurde. Aus seinem Testament stammt der Hinweis auf March, der auch von einer sich womöglich auf seine Eltern beziehenden Hochzeitsurkunde von 1570 bestätigt wird. March wird auch in einer Hochzeitsurkunde von 1573 erwähnt, die eventuell eine erneute Eheschließung seiner Mutter dokumentiert. Audrey Jones zeigte, dass sich Peerson mindestens viermal verheiratete. Über seine Frauen ist allerdings wenig bekannt. Man nimmt an, dass keine Kinder aus den Ehen hervorgingen. Ein im Testament erwähnter Enkel war wohl der Sohn eines Stiefkinds.

Man kennt Peerson heutzutage, wenn man ihn überhaupt kennt, als einen Komponisten von sehr attraktiven Miniaturen. Das ist verständlich, sind doch seine groß angelegten Werke, zu denen ein Großteil seiner besten Musik gehört, im Gegensatz zu den kleinen Perlen – wie zum Beispiel das Lied *Upon my lap my sovereign sits* oder die zwei Genrestücken für Tasteninstrument *The fall of the leafe* und *The primrose* – normalerweise schwer zugänglich. Die Tatsache, dass nur relativ wenige Manuskriptabschriften überliefert sind, erklärt, warum zum Beispiel seine vollchörigen Anthems immer noch fast völlig unbekannt sind.

Selbst unter diesen Umständen bilden die 15 lateinischen Motteten, die hier zum ersten Mal seit dem 17. Jahrhundert zu hören sind, einen besonderen Fall. Sie wurden in einer einzigen Abschrift überliefert, die von Thomas Hamond aus Hawkedon/Suffolk (jetzt MSS Mus. F 16-19 in der Bodleian Library in Oxford) angefertigt wurde. Hamond scheint die Abschrift 1655–1656 abgeschlossen zu haben, begonnen hatte er sie aber schon viel früher. Peersons Stücke kopierte Hamond wohl in den 1630er Jahren. Bei Hamonds offensichtlicher Neigung zu Werken der Vergangenheit kann es auch gut sein, dass die aufgenommenen Peerson-Motetten noch früher entstanden sind, womöglich schon in der ersten oder zweiten Dekade des Jahrhunderts. Die Abschrift bestand ursprünglich aus fünf Stimmbüchern, aber das Stimmbuch für den Cantus ist abhand gekommen. Da die verbleibenden vier Bücher nur einen unvollständigen Stimmsatz wiedergeben, musste die Oberstimme rekonstruiert werden. Die hier vorgestellte Fassung (Martin Peerson, *Lateinische Motetten*, hrsg. von Richard Rastall; Antico Edition, 2003) ist anscheinend die einzige veröffentlichte vollständige Rekonstruktion und Ausgabe.

Die Tatsache, dass Peerson auf lateinische Texte zurückgriff, bedeutet nicht unbedingt, dass Peerson katholisch war, als er seine Motteten komponierte. Diese Werke demonstrieren nicht die Art unterschwelliger Protests, den man zum Beispiel aus Byrds lateinischen Kompositionen aus den 1580er Jahren kennt. Einige Texte lassen sich zwar auf die Liturgie aus der Zeit vor der Reformation zurückführen, aber kein von Peerson hier herangezogene Text hätten nicht auch in den Gottesdiensten jener anglikanischen Kirchen eingesetzt werden dürfen, in denen lateinische Texte zugelassen waren. Vielleicht wurden Peersons lateinische Motetten in der Westminster Abbey gesungen, war dieses Gotteshaus doch ein *royal peculiar* (diverse englische Monarchen annullierten die bischöfliche/erzbischöfliche Zuständigkeit für einige Kirchen im Lande und stellten sie unter ausschließlich königliche Jurisdiktion, was unter anderem auch zu anderen Regeln bezügliche lateinischer Texte in der Liturgie führte). Dort war Peerson ja auch, wie schon erwähnt, von 1623 bis 1630 Sakristan. Das würde bedeuten, die Motetten stammen aus Peersons später Schaffensphase. Die stilistischen Eigenheiten der Motteten legen diese Vermutung ohnehin nahe.

Peersons Texte für diese Motetten stammen einerseits aus der Liturgie der Zeit vor der Reformation (vier Motetten) und andererseits aus den Psalmen (fünf) und unbekanntem Quellen (sechs). Nicht weniger als zehn Motetten bilden Paare (*prima* und *secunda partes*), die wahrscheinlich gemeinsam aufgeführt werden sollten. Nicht immer ist der Grund für die Paarbildung klar, mal von den offensichtlichen Affinitäten zwischen den Texten abgesehen. Der Zusammenhang ist bei zwei Paaren allerdings sehr deutlich. Sie beruhen auf zusammenhängenden Psalmversen (die Motetten 4 und 5 auf dem 121. Psalm [engl. Bibelübersetzung von 1611], Verse 1–6; die Motetten 14 und 15 auf dem 32. Psalm [engl. Bibelübersetzung von 1611], Verse 9–11). In allen Fällen drehen sich die Motetten eines Paares um den gleichen Grundton: Die mit *prima pars* bezeichnete Motette endet auf der „Dominante“ und die mit *secunda pars* bezeichnete Motette kehrt am Ende zum gemeinsamen Grundton zurück.

Darüber hinaus lassen sich die Motetten in drei Gruppen unterteilen. Die Gruppen unterscheiden sich durch Tonart und Textgegenstand voneinander. Es ist nicht klar, ob die Motetten einer Gruppe eine größere Einheit bilden und zusammen aufgeführt werden sollten. Diese Gruppierung liefert aber einen guten Grund, die Motetten auf dieser CD in der Reihenfolge aufzunehmen, wie sie in der originalen Quelle angeordnet sind. Motetten 1–5 haben G als Schluss tonart, mit oder ohne einem vorgeschriebenen b. Der Text handelt von den Bedürfnissen der sündigen Menschheit und der Macht Gottes, dieses Bedürfnis zu befriedigen. Die Schluss tonart der Motetten 6–9 ist A. Diese Motetten drehen sich um den Tod Christus am Kreuz, der die Menschheit erlösen mag. Die Motetten 10–15, die die letzte und größte Gruppe bilden, enden wiederum in der Tonart G. Diese Gruppe beginnt mit einer freudigen Erinnerung an das Versprechen Christus, den Heiligen Geist zu senden, und fährt dann mit einer geistreichen Reflektion über Christus als einzigen Erlöser fort sowie mit Gedanken über die Notwendigkeit des Einzelnen, sich Gottes Gnade zu besinnen und über sie zu freuen. Interessanterweise enthält das Ende der allerletzten Motette den einzigen Abschnitt im Dreiertakt in der ganzen Sammlung.

Solch eine Spannweite von Texten mit ihrer Behandlung zentraler Themen des christlichen Lebens fordert eine entsprechend breite Ausdruckspalette vom Komponisten. Peerson reagierte auf diese Texte tatsächlich virtuos, wobei er alle ihm zur Verfügung stehenden Kompositionstechniken zur Anwendung brachte. Zur erhöhten dramatischen Wirkung fügte er manchmal blockförmige Akkorde in den fünfstimmigen Satz von häufig dichter Polyphonie ein, wie auf die Worte „voca; iustifica“ (Nr. 3, *Pater filii paraclete*) oder „Quomodo David“ (Nr. 11, *Quid vobis videtur*). Auf diese Weise betont Peerson auch einen besonders wichtigen Text (wie „pro nobis“ in Nr. 7, *Christus factus est*). An anderer Stelle wird eine einzelne Stimme dem restlichen Chor gegenübergestellt

(wie auf „O Jesu“ in Nr. 2, *Redemptor mundi*). Dagegen taucht die kontrapunktische Pflichtübung, jene besonders auf dem europäischen Festland übliche Exposition in Imitation (die in England besonders wirksam von Byrd und Gibbons genutzt wurde) in Peersons Motetten selten auf, und wenn, wie in den einleitenden Takten der letzten beiden Motetten (Nr. 14, *Nolite fieri* und Nr. 15, *Multa flagella peccatoris*), dann gehören die resultierenden Abschnitte wohl zu den weniger interessanten Passagen der Sammlung. Man fragt sich bei diesen irregulären Expositionen in Imitation, wo die Imitation aufhört und wo die freie Polyphonie beginnt. Und doch hört das Ohr die Beziehungen zwischen den diversen Stimmlinien und erkennt die sich hier abspielende Imitation.

Hierin liegt womöglich Peersons größte Errungenschaft in den Motetten. Große Abschnitte werden offenbar aus imitierendem Material aufgebaut – bisweilen ziemlich lange Phrasen, aber oft sehr kurze. Aber dieses Material wird nicht genau wiederholt, sondern einer konstanten melodischen und rhythmischen Variation unterzogen. Die elftaktige Passage aus Nr. 11 (*Quid vobis videtur*), in der Peerson das Wort „Jesus“ in einer mehr oder weniger syllabischen Form vertont, ist dafür ein extremes Beispiel, aber nur eins von vielen. Die Passage klingt völlig natürlich, aber eine genauere Prüfung offenbart eine formidable und sehr individuelle Technik an der Arbeit. Am Ende überzeugen diese Techniken natürlich nur, wenn sie von einer starken Kontrolle des harmonischen Flusses untermauert sind, und das sowohl hinsichtlich des Tempos der harmonischen Bewegung als auch des eigentlichen harmonischen Inhalts der Musik.

Diese Stücke demonstrieren, mal von allem anderen abgesehen, Peersons Meisterschaft auf diesem kompositorischen Gebiet. Hier liegt auch ein Grund zur Annahme, dass diese Werke aus seiner späten Schaffensperiode stammen. Die Motetten verdeutlichen allerdings noch viel mehr. Hörer und Sänger werden gleichermaßen von der interpretengerechten Art der Gesangslinien und von der dramatischen und expressiven Wirkung des Stimmsatzes als Ganzes beeindruckt sein. Solche Passagen wie Peersons Vertonung des „Jesu miserere mei“ kurz nach Beginn der ersten Motette (*Deus omnipotens*) oder die wunderbar leuchtende Passage auf „neque dormiet qui custodit te“ aus Nr. 4 (*Levavi oculos meos*) zeigen nicht nur einen äußerst intelligenten Komponisten am Werk, sondern auch einen Menschen mit immensem Mitgefühl und religiösem Glauben.

RICHARD RASTALL © 2005
Übersetzung ELKE HOCKINGS

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog. Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Martin Peerson

(c1572–1651)

1	Deus omnipotens <i>Prima pars</i>	[4'33]
2	Redemptor mundi <i>Secunda pars</i>	[3'54]
3	Pater fili paraclete	[3'32]
4	Levavi oculos meos <i>Prima pars</i>	[5'39]
5	Ecce non dormitabit <i>Secunda pars</i>	[3'58]
6	Mulieres sedentes <i>Prima pars</i>	[4'08]
7	Christus factus est <i>Secunda pars</i>	[3'28]
8	Hora nona <i>Prima pars</i>	[4'21]
9	Latus eius <i>Secunda pars</i>	[3'17]
10	O rex gloriae	[4'37]
11	Quid vobis videtur	[6'01]
12	O domine Jesu Christe	[5'55]
13	Laboravi in gemitu meo	[5'26]
14	Nolite fieri <i>Prima pars</i>	[2'37]
15	Multa flagella peccatoris <i>Secunda pars</i>	[3'09]

EX CATHEDRA CONSORT JEFFREY SKIDMORE conductor

Recorded in St Paul's Church, New Southgate, London, on 29–31 January 2004

Recording Engineer JULIAN MILLARD

Recording Producer MARK BROWN

Front Design TERRY SHANNON

Front Picture Research RICHARD HOWARD

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMV

Front illustration: Interpretation of Rublev's *Icon of the Trinity* (1995) by Sophie Hacker (b1963)

Private Collection / Bridgeman Art Library, London

Edition: *Martin Peerson: Complete Works, volume 1, Latin Motets*, ed. Richard Rastall (Antico Edition, 2003)

Martin Peerson

(c1572–1651)

- 1 **Deus omnipotens** *Prima pars* [4'33]
- 2 **Redemptor mundi** *Secunda pars* [3'54]
- 3 **Pater fili paraclete** [3'32]
- 4 **Levavi oculos meos** *Prima pars* [5'39]
- 5 **Ecce non dormitabit** *Secunda pars* [3'58]
- 6 **Mulieres sedentes** *Prima pars* [4'08]
- 7 **Christus factus est** *Secunda pars* [3'28]
- 8 **Hora nona** *Prima pars* [4'21]
- 9 **Latus eius** *Secunda pars* [3'17]
- 10 **O rex gloriae** [4'37]
- 11 **Quid vobis videtur** [6'01]
- 12 **O domine Jesu Christe** [5'55]
- 13 **Laboravi in gemitu meo** [5'26]
- 14 **Nolite fieri** *Prima pars* [2'37]
- 15 **Multa flagella peccatoris** *Secunda pars* [3'09]

EX CATHEDRA CONSORT

soprano Natalie Clifton-Griffith, Elizabeth Cragg, Grace Davidson, Alice Gribbin, Kirsty Hopkins

alto Ruth Massey, Clare Wilkinson

tenor Benjamin Hulett, Nicholas Mulroy, Jeremy Budd

bass Eamonn Dougan, James Mustard

JEFFREY SKIDMORE conductor

LC7533



MADE IN ENGLAND

www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

