

EŠENVALDS · CAROLYN SAMPSON · POLYPHONY · BRITTEN SINFONIA · STEPHEN LAYTON

# PASSION AND RESURRECTION



hyperion

**E**RIKS EŠENVALDS is a pragmatic composer—pragmatic in the sense that he is always the conscientious professional, tailoring each new work to the requirements of the occasion, the forces available, and the abilities (and priorities) of the performers; pragmatic, too, is his tendency to set English texts, mindful of the needs of an international audience; but also pragmatic is his use of whatever techniques, whatever degree of dissonance or consonance, of rhythmic and textural complexity, suit his expressive purposes at any point. The result might seem to be wilful eclecticism, but like many Baltic composers, his work is characterized by a lack of self-consciousness, a directness of expression that is disarming in its sincerity. Coming to maturity in a newly independent Latvia, he is not subject to the confining strictures of Socialist Realism, nor its mirror image, the equally constricting ideology of Western post-war modernism.

Following his Bachelors and Masters degrees in composition at the Music Academy in Riga, Ešenvalds undertook a wide range of occasional studies—with Jonathan Harvey and Michael Finnissy from the United Kingdom, with the American Richard Danielpour, and with Klaus Huber from Switzerland, among others. Contact with such differing aesthetic outlooks and compositional philosophies has helped him develop a flexible musical language that can encompass the fiercely articulate modernism of *Frontiers of time* (for strings), the neo-Impressionist orchestral study *Clouds*, as well as a simple a cappella arrangement of *Amazing grace*. He has written much instrumental and chamber music as well as a successful opera, *Joseph is a fruitful bough*, and if the choral medium has become an increasingly prominent strand of his practice in recent years, that should come as no surprise, for he is born of a culture that places choral singing at the very heart of its national identity. Indeed, he is intimate with the workings

of the choral repertoire from the inside, as he is also a tenor in the professional State Choir Latvija. Yes, Eriks Ešenvalds is a pragmatic composer, embracing a medium he knows he has much to offer, and a truly modern one, creating opportunities for himself by reaching out to the world from his tiny country, researching his texts on the internet, and taking his inspiration from such diverse sources as the Jan Garbarek/Hilliard Ensemble *Officium* CD on the ECM label, or a French recording of Albanian folk music.

Before realizing his true vocation lay in music, Ešenvalds studied for two years in a Baptist seminary, and he remains deeply committed to the church, serving as director of music for the Vīlande Baptist Congregation in Riga. The most substantial product to date of his profound religious faith, **Passion and Resurrection** was written in 2005 and premiered by Māris Sirmāis and the State Choir Latvija. Eschewing the single narrative perspective that characterizes the great Passion settings of the past, the composer has assembled an interlocking mosaic of texts from the gospels, from Byzantine and Roman liturgies, and from the Old Testament. The result (though given a seamless continuity by the music) is fragmentary—a series of snapshots, the tale told elliptically (if directly), combining action and reflection in equal measure; linear chronology is not always strictly observed, and the story begins with a fallen woman acknowledging the divinity of Jesus, and ends with Mary Magdalene (who may be that same fallen woman) recognizing the risen Christ. This circularity (and there are similar echoes and pre-echoes within the narrative) serves to emphasize that these are not historical events but are occurring in an eternal present, just as the passion and resurrection of Christ are re-enacted and re-experienced by Christians every week.

There are no designated characters in the piece: the chorus voices the words of Jesus *and* reports on events.

The prominent solo soprano is a distinctively Marian and maternal presence, as the woman who anoints Christ's feet, as the visionary Mary Magdalene, and as a tenderly sympathetic observer of Jesus and his mother's suffering. The string ensemble by turns amplifies the choral textures, offers a static underpinning with sustained drones, and subtly undercuts the vocal message with ironic counterpoints of its own.

The work is in four parts, each prefaced by lines from scripture, which play without a break. Part I opens with four solo voices singing a setting of *Parce mihi* by the sixteenth-century Spaniard Cristóbal de Morales; seemingly prelude, this *objet trouvé* is soon established as an important other-worldly presence as gently dissonant string chords are laid over it, and the solo quartet returns subsequently with Morales-derived material, always a hauntingly alien feature in the musical landscape. The soprano recitative that follows is both lamenting and ecstatic, supported by long-drawn string textures which reveal the distinctive harmonic tincture of the work—fluidly modal, flecked with chromaticism, and inclined to downwards semitonal step-movement in the bass. The choral benediction that ends this section has a beatific calm, though as it dissolves into whispers uncertainty returns with an uneasily transparent string chorale.

Part II begins with open-fifth drones in the lower instruments, anchoring the restless lament of the choir in a static D minor, sardonic violin figures offering their own dissident commentary. As the drama intensifies, the sense of foreboding increases, with downward harmonic shifts and greater chromatic density. There is a pounding muscularity to this account of Jesus's humiliation which culminates in hammered shouts of 'crucify', haloed by a shrieking string texture 'imitating extremely nervous clamours of seagulls' (the composer instructs). After a *fortissimo* call for forgiveness, 'they know not what they

do', subject to multiple repetitions, the solo quartet returns, their tonal certainties anointed with healing balm from the soprano, though as the chorus murmurs a Latin version of the quartet's words, instability returns as the strings tell a different harmonic story.

Part III has a simple rondo structure. Over an 'eternal' pedal C, the soloist offers up an extended meditation, ambiguous in modality and embellished with grace notes and glissandi, while a single violin provides an agitated, flickering descant. Twice the soloist is answered by the choir with luminous diatonic clarity, as two lone sopranos soar to seraphic heights; the second time around this blissful resignation erupts into anguished cries and the final grieving is shared by the soloist and the choir, the strings adding to the desolation with subtle enrichments of the voicing. Again, the solo quartet has the last word, as Jesus gives up his spirit.

The melismatic, rapturous unaccompanied solo that opens Part IV is echoed by hushed choral chanting, cushioned by strings. The landscape is bare, as sighing pairs of chords haltingly descend over an inner pedal. The dazzling moment when 'the Lord is risen' is exultant and brief; there is a hiatus of uncertainty before the act of recognition that is the crux of the matter is heralded by the solo quartet. Their rapt repetitions of 'Mariam' draw in the choir, hesitant at first yet ultimately glowing as they settle into a gentle oscillation of two chords; the voice of Mary Magdalene soars above them with quiet radiance. Over and over again they call to each other, hypnotic and serene, as a luminescent string chorale slowly ascends to the heights. Yet there is an ambiguity at the very end—which of the two chords is perceived as the 'tonic'? This lack of finality is essential, for the story must, and will, begin again.

For the next two pieces, the composer turned to secular American sources. **Evening** sets a brief poem by Sara Teasdale, who took her own life after an unhappy marriage



STEPHEN LAYTON with ERIKS EŠĒVALDS

and the suicide of a close friend and admirer, fellow-poet Vachel Lindsay. This magical little tone poem is really an exploration of just a few chords, simple triads that are subtly piqued as they frequently telescope into each other. Against this static backdrop, sopranos and altos limn the dusk chorus and a first glimpse of the stars. The piece doesn't really go anywhere, it simply *is*, full of innocent wonderment at the close of the day.

**Night Prayer** is a more extended nocturne, a prayer for protection to the goddess of night. The words are by Glendora J Bowling, a retired medical practitioner and published poet. Here we encounter again the composer's very personal extended tonality, an ever-shifting harmony that frequently contains simultaneous tonics and subdominants, often coming to rest in unexpected places, like a sudden shaft of light. Melodies are full of his characteristic flattened sixths; textures can be rich in polyphonic elaboration, octave doublings picking out salient strands of the fabric, or they can reduce down

to drones and long-held chords that support the bright shards of colour above, Ešēvalds' beloved solo sopranos (and altos) prominently spotlighted. The work begins in stillness and quiet, becoming increasingly dense and restless and reaching a fierce brilliance of 'elation' before winding down to the hushed supplication of its opening.

Dating from the same year, 2006, **A drop in the ocean** commemorates the life Mother Teresa of Calcutta. The piece is the most extended example of Ešēvalds' use of avant-garde techniques to serve his particular expressive ends: the 'mystical' atmosphere of the opening is achieved by a combination of whistling and the sounds of quiet breathing; a mysterious and elusive world is immediately conjured up. The altos murmur a self-communing *Pater noster* on a monotone, while the sopranos' plaintive prayer is shadowed by a blurred version of the same melody. Their serenity is contrasted with the male voices' troubled, whispered rendering of that same prayer, which increases in intensity and venom as an unsynchronized pentatonic texture builds above them, eventually introducing the flattened sixth that will characterize the music that follows. After a brief blaze of light comes a sustained paragraph of saturated, ecstatic, ten-part polyphony. Eventually a solo soprano emerges—there is something of the Evangelical call-and-response tradition in her interaction with the full choir—before a lush cadence winds down into one of Ešēvalds' 'eternal' codas, and we hear the same oscillation of tonic and subdominant chords that ends *Passion and Resurrection*. In live performance, as the soloist's repeated entreaties are gradually enveloped by muffled whistling, a semi-translucent cloth is drawn over the heads of the singers; once they are completely covered, and sound has returned to silence, the cloth reveals the face of Mother Teresa.

The winning entry in the Young Composers category of the 2006 International Rostrum for Composers

Competition, **Legend of the walled-in woman** memorializes a very different Albanian woman. It deals with another kind of (involuntary) sacrifice for the greater good, in this case the rather less earth-shattering matter of the survival of a castle in northern Albania which was built by three brothers to protect themselves from Roman and Greek invaders. According to the legend, their mother had a dream that, in order to prevent the castle from being mysteriously destroyed every night, one of them would have to offer his wife as a sacrifice. Two brothers warned their wives about the dream but the third did not; the next day she set off for the castle to bring them food, and there she was immured inside the foundations.

Like *Passion and Resurrection*, the work begins with an *objet trouvé*—in this case an Albanian folksong that is the source of the legend. Again, with its strange ululations and glissandi, its ornamentation and keening repetitions, the folksong is immediately established as an alien musical presence. Similarly, the story is told not as a straightforward narrative, but through ellipsis; the piece is not dramatic but contemplative. Its structure is simple: three times material from the original folksong (sung by a solo quintet at a distance) is followed by a setting of the same words for the full choir. The texture is characteristically sonorous, with multiple divisi; the harmony is tonal, invigorated by passing dissonances, the tessitura wide, as

intertwined upper voices soar above more slow-moving deeply rooted lower parts. In an extended coda polyphony dissolves into homophony: tolling, incantatory chords create a static pulsation that underscores plaintive wisps of melody from one, then two solo sopranos, who intone (in English) an epitaph for the walled-in woman. Gradually tendrils of folksong are re-woven into the texture, their tonality finally reconciled with that of the choir, as the music recedes into silence.

The final work in the programme is the simplest. **Long Road** is a setting of a love poem by Paulina Bārda (widow of the eminent poet Frīcis Bārda), who died in 1983 at the age of ninety-three; set in the original Latvian, it was Ešēvalds's contribution to *Love madrigals*, a collection of new commissions to celebrate the twentieth anniversary of the remarkable youth choir Kamēr..., and this English version was specially made for Stephen Layton and Polyphony, to whom it is dedicated. It has the plain sincerity of a hymn, being homophonic throughout, and its thoroughgoing diatonicism is straightforward yet lush. At the midway point, a gentle susurration of bell-sounds and ocarinas appears unexpectedly, there is a brief downwards shift of a third, followed by an elated return to the home key, decorated by soloistic descants, before sustained vocalise and a return of the evanescent tinkling ushers the piece to its close.

GABRIEL JACKSON © 2011

Recorded in All Hallows, Gospel Oak, London, on 10, 12 & 13 April 2010  
Recording Engineer DAVID HINITT  
Recording Producer ADRIAN PEACOCK  
Executive Producer SIMON PERRY  
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXI

Front illustration: *Good Friday* (2002) by Maggi Hambling (b1945)  
Private Collection / The Bridgeman Art Library, London

## Passion and Resurrection

### PART I

- 1 Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei.  
Quid est homo, quia magnificas eum?  
Aut quid apponis erga eum cor tuum?  
Usquequo non parcis mihi, nec dimittis me,  
ut glutiam salivam meam?  
Cur non tollis peccatum meum,  
et quare non auferis iniquitatem meam?  
Ecce nunc in pulvere dormiam;  
et si mane me quaesieris, non subsistam.

*Spare me, O God, for my days are as nothing.*

*What is man that you so exalt him?*

*Or why do you subject him to your scrutiny?*

*How long will you not let me alone nor set me free  
so that I can swallow my spittle?*

*Why do you not remove my sin;*

*why do you not take away my iniquity?*

*For now I shall sleep in the earth;*

*and if you seek me in the morning, I shall be no more.*

after JOB 7: 16–21

Woe is me, for my foolish love of debauchery and my cleaving  
to iniquity have become a deep night unto me in which  
no light shines.

Accept thou the wellsprings of my tears, thou who drawest the  
waters of the sea up into the clouds.

Turn thy countenance upon the sobbing of my heart, thou  
who hast come from heaven in thy inexpressible sacrifice.

I shall kiss thy immaculate feet; I shall dry them with the  
tresses of my hair.

In Paradise, Eve seeing them approaching, hid herself in fear.  
Who will examine the multitude of my sins, and thy judgements?  
O my Saviour, my Redeemer of my soul, do not turn away from  
me: I am thy handmaiden, thou who art infinitely merciful.

from BYZANTINE LITURGY

Thy sins are forgiven thee; thy faith has saved thee, go in peace!

LUKE 7: 48, 50

### PART II

- 2 My soul is very sorrowful, even to death.  
My father, if this cup may not pass away from me, except I  
drink it, thy will be done.

MATTHEW 26: 38, 42

And they stripped him, and put on him a scarlet robe.  
When they had plaited a crown of thorns, they put it upon  
his head, and a reed in his right hand, they spit upon  
him: and they have bowed the knee before him. They  
mocked him, saying Hail, King of the Jews!  
And after they had mocked him, they took the robe off from  
him, and put his own raiment on him, and led him away  
to crucify him.

after MATTHEW 27: 28–31

Father, forgive them, for they know not what they do.

LUKE 23: 34

My friend betrayed me by the token of a kiss:  
Whom I shall kiss, that is he, hold him fast!  
That was the wicked token which he gave,  
who by a kiss accomplished murder.  
Unhappy man, he relinquished the price of blood,  
and in the end hanged himself.

TENEBRAE RESPONSORY FOR MAUNDY THURSDAY

How great is thy love for mankind, O Lord!  
Thou bent down and washed Judas' feet, although he denied  
and betrayed thee!

from BYZANTINE LITURGY

Amicus meus osculi me tradidit signo:  
Quem osculatus fuero, ipse est, tenete eum!  
Hoc malum fecit signum,  
qui per osculum adimplevit homicidium.  
Infelix praetermisit pretium sanguinis,  
et in fine laqueo se suspendit.

TENEBRAE RESPONSORY FOR MAUNDY THURSDAY

### PART III

- [3] At thy mystic Supper, admit me to thy communion, O Son of God.  
For I shall not betray the secret to thy enemies, nor give thee the  
kiss of Judas.

But, like the thief, I beseech thee, Lord: remember me when  
thou comest into thy kingdom!

from BYZANTINE LITURGY

Verily I say unto thee: today thou shalt be with me in Paradise!

LUKE 23: 43

The grieving Mother stood  
beside the cross weeping  
where her Son was hanging.

Through her weeping soul,  
compassionate and grieving,  
a sword passed.

Who is the man  
who would not weep if seeing  
the Mother of Christ in such agony?

from STABAT MATER

Woman, behold thy son!  
Behold thy mother!

JOHN 19: 26–27

Eloi, Eloi, lama sabachtani?

*My God, my God, why have you forsaken me?*

MATTHEW 27: 46

They have pierced my hands and my feet, they have counted  
all my bones.

They divided my garments among them, and upon my  
garments they have cast lots.

PSALM 22: 17–19

The enemy hath persecuted my soul, they have smitten my  
life down to the ground, they have made me to dwell in  
darkness, as those that have been long dead.

PSALM 143: 3

By his stripes are we healed. ISAAH 53: 5

I thirst! JOHN 19: 28

It is finished! JOHN 19: 30

Father, into thy hands I commend my spirit.

LUKE 23: 46

### PART IV

- [4] O dulce lignum, o dulces clavos,  
o dulcia ferens pondera:  
quae sola fuisti digna sustinere  
regem caelorum et Dominum.

*O sweet wood, sweet nails,  
bearing sweet burdens:  
you who alone were worthy to support  
the king of the heavens and the Lord.*

ALLELUIA AT MASS ON THE FINDING OF THE HOLY CROSS

Why seek ye among the dead, as a mortal,  
the One who abides in everlasting light?  
Behold the linens of burial, the Lord is risen!  
after LUKE 24: 5–6

Woman, why weepest thou? Woman, whom seekest thou?  
Sir, if thou hast borne him hence, tell me where thou hast  
laid him, and I will take him away.

Mariam.

Rabboni.

JOHN 20: 15–16

### Evening

- [5] Evening, and all the birds  
In a chorus of shimmering sound  
Are easing their hearts of joy  
For miles around.

The air is blue and sweet,  
The few first stars are white,—  
Oh let me like the birds  
Sing before the night.

SARA TEASDALE (1884–1933): ‘Dusk in June’,  
from *Rivers to the Sea* (1915)

## Night Prayer

- 6 Mistress of night watching down on me,  
Hear my humble prayers I beg of thee.  
Send forth your healing powers,  
Ease my suffering in gloomy hours.  
Open my eyes to your beautiful realm  
Before the horned one takes up his helm.  
Return to me my joyful songs of night.  
Help restore peace in your mystical light.  
Banish from me sadness and remorse,  
Restoring my life to its proper course.  
Allow me entrance in your dusky heaven,  
With this melancholy soul so craven.  
Resuscitate please my despondent heart,  
Released from fear of eternal isolation.  
Once more to bask in true loves' elation.  
Mistress of night watching down on me,  
Hear my humble prayers.

GLENDORA J BOWLING (b1956)

## A drop in the ocean

- 7 Pater noster, qui es in caelis, sanctificetur nomen tuum.  
Adveniat regnum tuum.  
Fiat voluntas tua sicut in caelo et in terra.  
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie,  
et dimitte nobis debita nostra,  
sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.  
Et ne nos inducas in tentationem: sed libera nos a malo.  
Amen.

*Our Father, which art in heaven, hallowed be thy name,  
thy kingdom come, thy will be done  
in earth as it is in heaven.  
Give us this day our daily bread,  
and forgive us our debts,  
as we forgive our debtors.  
And lead us not into temptation, but deliver us from evil.  
Amen.*

LUKE 11: 2b–4

Lord, make me a channel of your peace,  
Where there is hatred, let me sow love,  
Where there is injury, let me sow pardon,  
Where there is discord, let me sow harmony,  
Where there is error, I may bring truth,  
Where there is doubt, let me sow faith,  
Where there's despair, let me sow hope,  
Where there is darkness, I may bring light,  
Where there is sadness, I may bring joy.

ST FRANCIS OF ASSISI (c1181–1226)

Oh, that I had the wings of a dove! Oh, the wings of a dove!  
I would fly away, I would flee far away and be at rest.  
I would find my place of shelter far from the tempest and storm.

PSALM 55: 6–8

Ah, Jesus, you are my God,  
Jesus, you are my spouse,  
Jesus, my life, my love, my all in all.

My work is nothing but a drop in the ocean, but if I did  
not put that drop, the ocean would be one drop the less.

MOTHER TERESA OF CALCUTTA (1910–1997)

## Legend of the walled-in woman

- 8 Aije te ura nē lumē,  
Ooooi, E mjera unē,  
Mos ta bēre tē bēje punē,  
Ooooi, E mjera unē.

*There at the bridge o'er the river,  
Woe, oh woe is me,  
Do not set forth a-working,  
Woe, oh woe is me.*

Qi fletē vjehrra nusēs sē madhe,  
Ooooi,  
Bjeru bukēn mos tē valē,  
Ooooi, E mjera unē.

*To her eldest son's wife speaks the mother:  
Woe, woe  
Take them food, do not fail,  
Woe, oh woe is me.*



Qi fletë vjehrra nusës së vogël,  
Oooooi,

Bjeru bukën mos të valë,  
Oooooi, E mjera unë.

*To her youngest son's wife speaks the mother:*

*Woe, woe,*

*Take them food, do not fail,*

*Woe, oh, woe is me.*

Në themelët e Kalasë,  
Oooooi,

Është pendu se ja dhanë një vashë,  
Oooooi.

*To the foundations of that fortress,*

*Woe, woe,*

*They regret that they once gave a girl,*

*Woe, woe.*

ALBANIAN FOLKSONG

English translation by ROBERT ELSIE (b 1950)

When I die, may I turn into grass  
On my mountains in spring,  
In autumn I will turn to seed.

When I die, may I turn into water,  
My misty breath  
Will fall onto the meadows as rain.

When I die, may I turn into stone,  
On the confines of my land  
May I be a landmark.

MARTIN CAMAJ (1925–1992), translated by ROBERT ELSIE (b 1950)

## Long Road

9 I love you night and day  
As a star in the distant sky.  
And I mourn for this one thing alone  
That to love, our lifetime was so short.

A long road to heaven's shining meadow  
And never could I reach its end.  
But a longer road leads to your heart  
Which to me seems distant as a star.

High above the arch of heaven bends  
And light so clear is falling.  
Like a flow'ring tree the world is blooming.  
Overwhelmed, my heart both cries and laughs.

PAULINA BÄRDA (1890–1983)

translated by ELAINE SINGLEY LLOYD (b 1957)

Every effort has been made to secure necessary permissions to reproduce copyright material in this booklet, although in some cases it has proven difficult to locate copyright holders. If any omissions are brought to our notice, we would be pleased to include appropriate acknowledgements in subsequent pressings.

---

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

**www.hyperion-records.co.uk**

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

---



© Annelies van der Vegt

## *Carolyn Sampson*

Carolyn Sampson has established a reputation as one of the most exciting sopranos to emerge in recent years. A consummate performer of opera she has appeared at English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Opéra de Paris, Opéra de Lille, Opéra de Montpellier and Opéra National du Rhin.

Embracing a wide repertoire from the Baroque to the contemporary Carolyn Sampson has appeared with some of the great orchestras and conductors in the world. These have included The Orchestra of the Age of Enlightenment, Bach Collegium Japan, The English Concert, Hallé Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, WDR Symphonieorchester Köln, Freiburg Baroque Orchestra, Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Leipzig

Gewandhaus Orchestra, San Francisco Symphony Orchestra, Detroit Symphony Orchestra and St Paul Chamber Orchestra and such conductors as Riccardo Chailly, Sir Mark Elder, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Andris Nelsons, Trevor Pinnock and Maasaki Suzuki.

Carolyn Sampson is a regular guest at the BBC Proms and has also appeared in the BBC Proms Chamber Music Series and given recitals for BBC Radio 3; she appears frequently at Wigmore Hall in London. Her many recordings for Hyperion with The King's Consort include the music of Kuhnau, Knüpfer, Vivaldi, Zelenka, Monteverdi and Handel, as well as a highly acclaimed disc of Mozart sacred music, selected as *BBC Music Magazine's* 'Record of the Month'.

## *Polyphony*

Polyphony was formed by Stephen Layton in 1986 for a concert in King's College Chapel, Cambridge. Since then the choir has performed and recorded regularly to wide critical acclaim throughout the United Kingdom and abroad. For more than a decade Polyphony has given annual sell-out performances of Bach's *St John Passion* and Handel's *Messiah* at St John's, Smith Square. These have become notable events in London's music calendar and have been broadcast by BBC Radio 3 and the EBU. Since its double BBC Proms debut in 1995, Polyphony's performance highlights include Schnittke's Symphony No 2 with the BBC Symphony Orchestra, and premiere performances in collaboration with Arvo Pärt, Thomas

Adès, Morten Lauridsen, James Dillon, and with John Tavener as part of the Barbican's Great Performers series.

Polyphony's extensive discography on Hyperion encompasses works by Tavener, Pärt, Grieg, Grainger, Britten, Poulenc, Walton, Rutter, MacMillan, Lauridsen, Whitacre and Lukaszewski. Their disc of Britten (CDA67140) won a *Gramophone* Award and a *Diapason d'Or*. Discs of works by Morten Lauridsen (*Lux aeterna*, CDA67449) and Eric Whitacre (*Cloudburst*, CDA67543) won Grammy Award nominations. The choir's recording of Bruckner's Mass in E minor and motets moved *Gramophone* to write: 'Put simply, we're unlikely to hear choral singing as fine as this for a good few years to come.'

*soprano* Juliet Fraser, Amy Haworth, Alison Hill, Katy Hill, Emilia Hughes, Amy Moore, Laura Oldfield, Katie Thomas, Amy Wood

*alto* David Allsopp, Ruth Gibbins, Eleanor Harries, Christopher Lowrey, Harriett Webb, Tom Williams

*tenor* Ben Alden, Ronan Busfield, Jon English, Ben Hymas, Matthew Long, Graham Neal, Ben Thapa, David De Winter

*bass* Richard Bannan, William Gaunt, Edward Grint, Jimmy Holliday, Gareth John, Charles Pott, Ashley Riches, Richard Savage, Simon Whiteley

### *soloists*

#### **Passion and Resurrection**

*alto 1* David Allsopp, *alto 2* Christopher Lowrey,

*tenor* Ben Hymas, *bass* Ashley Riches

*soprano 1* Amy Haworth, *soprano 2* Amy Wood

#### **Legend of the walled-in woman**

*soprano 1* Amy Haworth, *soprano 2* Juliet Fraser, *tenor* Ben Hymas

*alto 1* David Allsopp, *alto 2* Christopher Lowrey,

*tenor* Ben Hymas, Ronan Busfield,

*bass* Gareth John, Ashley Riches

#### **A drop in the ocean**

*soprano* Amy Moore

#### **Evening**

*soprano* Amy Haworth

#### **Night Prayer**

*soprano 1* Amy Haworth, *soprano 2* Alison Hill

*soprano* Amy Wood, *alto 1* David Allsopp, *alto 2* Christopher Lowrey

#### **Long Road**

*soprano* Juliet Fraser, *alto* Christopher Lowrey

*triangles* William Gaunt, Eleanor Harries, Amy Haworth, Ben Hymas,

Gareth John, Harriett Webb, Tom Williams

*bells* Jimmy Holliday, Ronan Busfield

*ocarinas* Ruth Gibbins, Alison Hill, Katy Hill

## *Britten Sinfonia*

One of Europe's most celebrated and innovative groups, Britten Sinfonia features some of the finest chamber musicians and soloists. The orchestra is widely praised for the quality of its performance and intelligent approach to concert programming, which is centred around the development of its players. Uniquely, it does not have a principal conductor or artistic director but chooses to work with a range of the finest international guest artists, as suited to each particular project. Britten Sinfonia performs in many of Europe's finest concert halls and festivals and is a regular at the BBC Proms. It has residencies in Cambridge, Norwich, Birmingham and Krakow, with a

concert series at the Southbank Centre and Wigmore Hall in London. The ensemble enjoys a blossoming international profile, and broadcasts frequently on BBC Radio 3 and Classic FM. The orchestra has received many awards including the prestigious Royal Philharmonic Society Chamber Music Award in May 2009, the RPS Ensemble Award in 2007, and the 2008 Arts & Business International Award in recognition of its work. For Hyperion the orchestra has recorded discs of Bruckner, Poulenc, Morten Lauridsen, Paweł Lukaszewski, James MacMillan and Handel's *Messiah* with Polyphony, and Hartmann's *Concerto funebre* with violinist Alina Ibragimova.

*violin 1* Jacqueline Shave (soloist in *Passion and Resurrection*), Thomas Gould, Martin Gwilym-Jones, Gillon Cameron,

Beatrix Lovejoy, Fiona McCapra, Katherine Shave, Tom Hankey

*violin 2* Miranda Dale, Nicola Goldscheider, Alexandra Reid, Anna Bradley, Eluned Pritchard, Sally Fenton

*viola* Clare Finimore, Bridget Carey, Rachel Byrt, Cian O'Duill

*cello* Ben Chappell, Joy Hawley, Julia Vohralik, Lucy Payne

*double bass* Stephen Williams, Tim Amherst

## Stephen Layton

Stephen Layton's discography on Hyperion ranges from Handel with original instruments to Bruckner and Poulenc, Pärt and Tavener, Lukaszewski and Whitacre. A champion of new music, Layton has given premieres in collaboration with many composers. His recordings have received a *Gramophone* Award in the United Kingdom, a *Diapason d'Or* in France and two Grammy nominations in the USA.

Layton guest conducts widely, with among others the Philadelphia Orchestra, Minnesota Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, Academy of Ancient Music, English National Opera, Britten Sinfonia and the English, Scottish, Irish and Australian chamber orchestras. Founder and Director of Polyphony, Layton is Chief Guest Conductor of the Danish Radio Choir and Music Director of Holst Singers, while also working with the Estonian Philharmonic Chamber Choir, the Latvian Radio Choir and the Polish Chamber Choir. He has been Director of Music at the Temple in London and Chief Conductor of the Netherlands Chamber Choir.

In 2006 he was made a Fellow and Director of Music of Trinity College, Cambridge. In 2010 he succeeded the late Richard Hickox as Artistic Director and Principal Conductor of the City of London Sinfonia.



© Keith Saunders

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](mailto: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](http://www.hyperion-records.co.uk)

## EŠENVALDS *Passion and Resurrection*

**E**RIKS EŠENVALDS est un compositeur pragmatique—pragmatique en ce qu'il se comporte toujours en professionnel consciencieux, adaptant chaque nouvelle œuvre aux exigences de l'événement, aux forces disponibles, aux possibilités (et aux priorités) des interprètes; pragmatique aussi par sa tendance à mettre en musique des textes anglais, soucieux qu'il est de répondre aux besoins d'un auditoire international; pragmatique encore par son utilisation de toutes les techniques, de tous les degrés de dissonance ou de consonance, de complexité du rythme et de la texture, pour servir ses desseins expressifs, où qu'ils soient. Il pourrait en résulter un éclectisme délibéré mais, comme maints compositeurs baltes, Ešenvalds est l'auteur d'une œuvre où l'absence de timidité le dispute à une franchise expressive d'une sincérité désarmante. Arrivant à maturité dans une Lettonie nouvellement indépendante, il n'est soumis ni aux bornes restrictives du réalisme socialiste, ni à son image invertie, et tout aussi limitée, qu'est l'idéologie du modernisme occidental de l'après-guerre.

Après une licence et une maîtrise en composition obtenues à l'Académie de musique de Riga, Ešenvalds entreprit toute une série d'études sporadiques—avec, entre autres, Jonathan Harvey et Michael Finnissy (Royaume-Uni), Klaus Huber (Suisse) et l'Américain Richard Danielpour. Être ainsi en contact avec des perspectives esthétiques et des philosophies compositionnelles aussi variées l'aida à développer un langage musical flexible, à même d'englober le modernisme implacablement articulé de *Frontiers of time* (pour cordes), l'étude orchestrale néo-impressionniste *Clouds* aussi bien qu'un simple arrangement a cappella d'*Amazing grace*. Outre un grand nombre de pièces instrumentales et de musiques de chambre, il a signé un opéra à succès, *Joseph is a fruitful bough*; ces dernières années, le medium

choral a pris de plus en plus d'importance dans sa pratique, ce qui n'a rien de surprenant chez un musicien issu, comme lui, d'une culture plaçant le chant choral au cœur même de son identité nationale. D'autant qu'étant également ténor dans le Chœur national Latvija, il connaît de l'intérieur les rouages du répertoire choral. Oui, Eriks Ešenvalds est un compositeur pragmatique embrassant un medium résolument moderne auquel il a, il le sait, beaucoup à offrir, lui qui se forge des perspectives en atteignant le monde depuis son tout petit pays, que ce soit en recherchant des textes sur internet ou en puisant son inspiration dans des sources aussi variées que le CD *Officium* de Jan Garbarek/Hilliard Ensemble, paru chez ECM, ou un disque français de musique traditionnelle albanaise.

Avant de réaliser que sa véritable vocation était la musique, Ešenvalds étudia pendant deux ans dans un séminaire baptiste; il demeure d'ailleurs profondément engagé dans l'église, dirigeant la musique pour la congrégation baptiste Vilande de Riga. Fruit le plus substantiel, à ce jour, de sa profonde foi, **Passion and Resurrection** fut écrite en 2005 et créée par Māris Sirmajs et le Chœur national Latvija. Éluant la perspective narrative unique caractéristique des grandes Passions du passé, Ešenvalds a assemblé une mosaïque où s'imbriquent des textes tirés des évangiles, des liturgies byzantine et romaine et de l'Ancien Testament. D'où une œuvre fragmentaire (à laquelle la musique confère toutefois une continuité sans heurt), série d'instantanés où le récit narré elliptiquement (mais directement) combine également action et réflexion; la linéarité chronologique n'est pas toujours strictement observée et l'histoire s'ouvre sur une femme déchue, reconnaissant la divinité de Jésus, pour se refermer sur Marie-Madeleine (peut-être cette même femme déchue) reconnaissant le Christ ressuscité. Cette

circularité (et la narration présente des échos et des pré-échos similaires) sert à bien montrer qu'il ne s'agit pas là d'événements historiques mais d'événements se déroulant dans un présent éternel, tout comme la Passion et la résurrection du Christ sont rejouées et re-éprouvées par les chrétiens chaque semaine.

Il n'y a pas de personnages désignés dans cette pièce : le chœur exprime les paroles de Jésus *et* ce qu'on rapporte sur les événements. Le prééminent soprano solo est une présence clairement mariale et maternelle : c'est la femme qui oint les pieds du Christ, la visionnaire Marie-Madeleine et une observatrice tendrement compatissante de Jésus et des souffrances de sa mère. Tour à tour, l'ensemble des cordes amplifie les textures chorales, offre un état statique, tout de bourdons tenus, et amoindrit subtilement le message vocal par des contrepoints ironiques bien à lui.

L'œuvre compte quatre parties, précédées chacune, et sans interruption, de versets bibliques. La Partie I s'ouvre sur quatre voix solo chantant un *Parce mibi* de Cristóbal de Morales, compositeur espagnol du XVI<sup>e</sup> siècle ; cet objet trouvé, aux allures de prélude, affirme bientôt son importante présence étherée, tandis que des accords doucement dissonants, aux cordes, sont disposés par-dessus ; le quatuor revient ensuite avec un matériau dérivé de Morales, constant trait d'une obsédante étrangeté dans le paysage musical. Le récitatif de soprano qui suit, à la fois lamentable et extatique, est soutenu par des textures de cordes étirées, révélatrices de la nuance harmonique distinctive de l'œuvre—fluidement modale, mouchetée de chromatisme, avec une propension au mouvement hémitonique descendant par degrés conjoints, à la basse. La bénédiction chorale qui clôt cette section est d'un calme béat, même si sa dissolution en murmures s'accompagne d'un retour de l'incertitude avec, aux cordes, un choral d'une transparence inquiète.

Au début de la Partie II, des bourdons de quinte à vide aux instruments inférieurs ancrent la lamentation nerveuse du chœur dans un statique ré mineur, de sardoniques figures violonistiques se livrant à leur propre commentaire dissident. L'intensification du drame s'accompagne d'une montée en puissance du pressentiment, avec des transitions harmoniques descendantes et une densité chromatique accrue. Une vigueur battante est attachée à ce récit de l'humiliation de Jésus qui culmine en cris martelés—« crucifix »—, nimbés d'une perçante texture de cordes « imitant des clameurs, extrêmement nerveuses, de mouettes » (enjoie le compositeur). Passé un appel *fortissimo* au pardon, « ils ne savent pas ce qu'ils font », répété maintes fois, le quatuor revient, ses certitudes tonales ointes du dictame apaisant du soprano, encore que l'instabilité ressurgisse quand le chœur murmure une version latine des paroles du quatuor, pendant que les cordes disent une autre histoire harmonique.

La Partie III a une simple structure de rondo. Par-dessus un « éternel » ut pédale, la soliste offre une méditation prolongée, d'une modalité ambiguë, ornée de notes d'agrément et de glissandi, cependant qu'un violon fournit un déchant agité, vacillant. Par deux fois, le chœur apporte à la soliste une réponse d'une lumineuse clarté diatonique, deux sopranos se hissant à des hauteurs séraphiques ; la seconde réponse, autour de cette résignation sereine, fuse en cris angoissés et la douleur finale est partagée entre la soliste et le chœur, les cordes ajoutant à la désolation par de subtils enrichissements de ce qui est exprimé. Là encore, le quatuor a le dernier mot, quand Jésus rend l'âme.

Le solo a cappella, mélismatique et ravi, qui ouvre la Partie IV trouve un écho dans une psalmodie chorale étouffée, amortie par des cordes. Le paysage est dépourvu, de soupirants accords par deux descendant avec hésitation par-dessus une pédale intérieure. L'éblouissement du

« Seigneur est ressuscité » est exultant et bref; il y a un certain flottement avant que l'acte de reconnaissance, qui est le nœud de l'affaire, soit annoncé par le quatuor solo. Ses redites extasiées de « Mariam » attirent le chœur, d'abord hésitant mais finalement étincelant quand les voix se lancent dans une douce oscillation de deux accords; la voix de Marie-Madeleine monte en flèche par-dessus le chœur en un éclat paisible. Encore et encore, tous s'appellent les uns les autres, hypnotiques et sereins, alors qu'un luminescent choral, aux cordes, gagne lentement les hauteurs. Il y a pourtant une ambiguïté à la toute fin—lequel des deux accords est perçu comme la « tonique »? Ce côté non définitif est fondamental, car l'histoire doit recommencer, et recommencera.

Pour les deux pièces suivantes, le compositeur s'est tourné vers des sources américaines profanes. **Evening** met en musique un court poème de Sara Teasdale, poétesse qui se donna la mort après un mariage malheureux et le suicide de son ami intime et admirateur, le poète Vachel Lindsay. Ce magique petit poème symphonique se contente, au vrai, d'explorer quelques accords, de simples accords parfaits subtilement excités par de fréquents télescopages mutuels. Sur ce fond statique, sopranos et altos dessinent le chœur crépusculaire et un premier aperçu des étoiles. En vérité, cette pièce ne va nulle part, elle est, tout simplement, pleine d'émerveillement innocent à la tombée du jour.

**Night Prayer** est un nocturne plus étendu, une prière demandant protection à la déesse de la nuit. Les paroles sont de Glendora J. Bowling, médecin à la retraite, auteur de poèmes publiés. Cette pièce nous redonne à voir la tonalité complexe propre au compositeur, une harmonie sans cesse changeante, souvent chargée de toniques et de sous-dominantes simultanées s'arrêtant fréquemment à des endroits inattendus, comme un soudain rai de lumière. Les mélodies regorgent des sixièmes bémolisées

caractéristiques d'Ešenvalds; les textures peuvent se montrer d'une riche élaboration polyphonique, des redoublements à l'octave venant rehausser les brins saillants du tissu, ou bien se réduire à des bourdons et à des accords tenus pour soutenir les brillants éclats de couleur au-dessus, les sopranos (et les altos) chers au compositeur étant mis très en lumière. L'œuvre commence dans la tranquillité et la quiétude pour se faire plus intense, plus agitée, et atteindre un farouche éclat d'« exultation » avant de retomber à la supplique assourdie du début.

Datant de la même année 2006, **A drop in the ocean** célèbre la vie de Mère Teresa de Calcutta. Cette œuvre illustre, dans ce qu'il a de plus fouillé, le recours d'Ešenvalds à des techniques avant-gardistes, mises au service de desseins expressifs particuliers: l'atmosphère « mystique » inaugurale naît d'une combinaison de sifflements et de bruits d'une respiration paisible—d'emblée, un univers mystérieux et diffus surgit. Les altos murmurent un *Pater noster*, en communion avec lui-même, sur un ton monocorde, tandis qu'une version estompée de la même mélodie vient ombrer la prière plaintive des sopranos. À leur sérénité s'oppose, inquiète et murmurée, la formulation de la même prière par les voix masculines, que gagne en intensité et en venin, lorsqu'une texture pentatonique non synchronisée se construit par-dessus, pour finalement introduire la sixième bémolisée qui caractérisera la musique suivante. Passé un fugace éclat de lumière, un paragraphe tenu survient, fait d'une polyphonie à dix parties saturée, extatique. Enfin, un soprano solo apparaît—dont l'interaction avec le chœur entier a quelque chose de la tradition évangélique du call-and-response—avant qu'une cadence luxuriante ne retombe dans une des codas « éternelles » d'Ešenvalds, et l'on entend la même oscillation d'accords de tonique et de sous-dominante qu'en clôture de *Passion*



*and Resurrection*. Lors de l'interprétation, au moment où les entrées répétées de la soliste sont peu à peu enveloppées d'un sifflement étouffé, un voile semi-translucide est tiré au-dessus des têtes des chanteurs ; une fois leurs têtes complètement recouvertes, et le silence revenu, le voile laisse apparaître le visage de Mère Teresa.

Lauréate de l'International Rostrum for Composers Competition dans la catégorie Jeunes compositeurs (2006), **Legend of the walled-in woman** célèbre une tout autre Albanaise et traite d'un autre genre de sacrifice (involontaire, celui-là) pour le bien supérieur—il s'agit, en l'occurrence, de la question, moins capitale, de la survie d'un château bâti par trois frères pour se protéger d'invasisseurs grecs et romains, en Albanie septentrionale. Selon la légende, leur mère rêva que, pour empêcher le château d'être mystérieusement détruit chaque nuit, l'un d'eux devait offrir sa femme en sacrifice. Deux avertirent leur épouse de ce rêve, mais pas le troisième ; le lendemain, sa femme alla leur porter à manger au château et fut emmurée dans les fondations.

À l'instar de *Passion and Resurrection*, cette œuvre s'ouvre sur un objet trouvé—ici, un chant traditionnel albanais à la source de la légende. Avec ses curieux ululements et glissandi, avec son ornementation et ses répétitions douloureuses, il est d'emblée posé comme une présence musicale étrangère. De même, le récit n'est pas une simple narration mais procède par ellipse ; et cette pièce n'est pas dramatique mais contemplative. Sa structure est simple : par trois fois, un matériau pris au chant traditionnel (chanté par un lointain quintette solo) est suivi par une mise en musique à chœur entier des mêmes paroles. La texture est, pour ne pas changer, sonore, avec de multiples divisi ; l'harmonie est tonale,

vivifiée par des dissonances éphémères ; la tessiture est large, les voix supérieures entremêlées s'élevant par-dessus les parties inférieures profondément enracinées, qui évoluent avec davantage de lenteur. Une coda prolongée voit sa polyphonie se dissoudre en homophonie : des accords carillonnants, incantatoires engendrent une pulsation statique soulignant de plaintifs brins mélodiques d'un soprano, puis de deux, qui entonnent (en anglais) une épitaphe pour la femme emmurée. Peu à peu, des boucles de chant traditionnel sont retissées dans la texture, leur tonalité se trouvant enfin réconciliée avec celle du chœur, lorsque la musique s'éloigne dans le silence.

**Long Road**—la dernière œuvre de ce programme, la plus simple, aussi—met en musique en poème d'amour de Paulina Bārda (veuve de l'éminent poète Frīcis Bārda, morte en 1983, à l'âge de quatre-vingt-treize ans) ; originellement en letton, cette pièce fut la contribution d'Ēšvalds aux *Love madrigals*, une série de commandes passées pour célébrer le vingtième anniversaire du remarquable chœur de jeunes Kamēr... ; la présente version anglaise fut réalisée spécialement pour Stephen Layton et Polyphony, à qui elle est dédiée. Homophone de bout en bout, elle a la franche sincérité d'une hymne et son diatonisme approfondi est simple mais touffu. À mi-chemin, un doux susurrement de sonorités carillonnantes et d'ocarinas surgit au débotté ; il y a une brève transition descendante d'une tierce, suivie d'un retour extasié à la tonalité principale, ornée de déchants solistiques, avant qu'une vocalise tenue et un retour de l'évanescence timentement ne mènent la pièce à sa conclusion.

GABRIEL JACKSON © 2011

Traduction HYPERION

## EŠENVALDS *Passion and Resurrection*

**E**RIKS EŠENVALDS ist ein pragmatischer Komponist—pragmatisch in dem Sinne, dass er stets gewissenhaft und professionell arbeitet und jedes neue Werk genau den Erfordernissen der Gelegenheit, der zur Verfügung stehenden Besetzung und den Fähigkeiten (und Prioritäten) der Ausführenden anpasst. Ebenfalls pragmatisch ist seine Tendenz, englische Texte zu vertonen, so dass er sich an ein internationales Publikum richten kann; doch pragmatisch ist auch das Verwenden bestimmter Techniken, eines bestimmten Maßes an Dissonanzen, beziehungsweise Konsonanzen, rhythmischer und struktureller Komplexität, das seinen jeweiligen expressiven Absichten gerade entspricht. Das Ergebnis mag eigenwillig und eklektisch wirken, doch ebenso wie es bei vielen anderen baltischen Komponisten der Fall ist, weist sein Werk keine Befangenheit auf, sondern zeichnet sich durch einen direkten Ausdruck aus, dessen Aufrichtigkeit geradezu gewinnend ist. Er erreicht seine Reife in einem gerade unabhängigen Lettland und ist also nicht den einengenden Beschränkungen des sozialistischen Realismus unterworfen und auch nicht dessen Spiegelbild, der ebenso einschränkenden Ideologie der westlichen Moderne der Nachkriegszeit.

Nach seinem Bachelor- und Master-Abschluss in Komposition an der Musikakademie in Riga setzte er sein Studium zeitweilig und in sehr unterschiedlicher Weise fort—unter anderem bei Jonathan Harvey und Michael Finnissy aus Großbritannien, bei dem Amerikaner Richard Danielpour und bei dem Schweizer Klaus Huber. Der Kontakt mit derart divergierenden ästhetischen Auffassungen und kompositorischen Philosophien führte mit dazu, dass er selbst einen flexiblen musikalischen Ausdruck entwickelt hat—so hat er etwa das sehr deutlich moderne *Frontiers of time* (für Streicher), ebenso wie die neo-impressionistische Orchesterstudie *Clouds* und eine

schlichte A-cappella-Bearbeitung von *Amazing grace* komponiert. Außerdem hat er viel instrumentale und Kammermusik sowie eine erfolgreiche Oper, *Joseph is a fruitful bough*, geschrieben und wenn das Medium Chor in den letzten Jahren eine zunehmend prominente Stellung in seinem Oeuvre eingenommen hat, so ist das nicht weiter überraschend, stammt er doch aus einer Kultur, in der der Chorgesang im Herzen der nationalen Identität verankert ist. Tatsächlich ist er mit dem Chorrepertoire aufs Engste vertraut, da er auch als Tenor in dem professionellen Staatlichen Chor Latvija tätig ist. Eriks Ešenvalds ist ein wahrhaft pragmatischer Komponist, der sich ein Medium zu eigen macht, von dem er weiß, dass es besonders fruchtbar und modern ist. Er entwickelt sich weiter, indem er sich von seinem winzigen Land aus an die Welt wendet, seine Texte mit Hilfe des Internets recherchiert und sich von so unterschiedlichen Quellen wie der Aufnahme *Officium* mit Jan Garbarek und dem Hilliard Ensemble auf dem ECM Label oder einer französischen Einspielung albanischer Volksmusik inspirieren lässt.

Bevor er sich darüber bewusst wurde, dass seine eigentliche Berufung in der Musik lag, studierte Ešenvalds zwei Jahre lang in einem Baptisten-Seminar. Er ist der Kirche auch weiterhin sehr verbunden und ist als Musikdirektor der Baptistengemeinde Vīlande in Riga tätig. Das bisher gehaltvollste Produkt seines tiefen religiösen Glaubens ist das Werk **Passion and Resurrection**, das 2005 entstand und von Māris Sirmāis und dem Staatlichen Chor Latvija uraufgeführt wurde. Der Komponist bedient sich dabei nicht eines einzelnen Erzählers, wie es in den großen Passionsvertonungen der Vergangenheit üblich ist, sondern konstruiert stattdessen ein ineinander greifendes Mosaik von Texten aus den Evangelien, aus byzantinischen und römischen Liturgien und aus dem

Alten Testament. Das Ergebnis (obwohl durch die Musik eine nahtlose Kontinuität gegeben ist) ist fragmentarisch—eine Reihe von Schnappschüssen, wobei die Geschichte elliptisch (wenn auch direkt) erzählt wird und Handlung und Reflexion in gleichem Maß vorkommen. Eine lineare Chronologie ist nicht immer gegeben; die Geschichte beginnt mit einer gefallenen Frau, die die Göttlichkeit Jesu anerkennt, und endet mit Maria Magdalena (die dieselbe gefallene Frau sein könnte), die den auferstandenen Christus erkennt. Diese kreisartige Form (daneben finden sich noch ähnliche Anklänge und vorgezogene Anklänge innerhalb der Erzählung) hebt hervor, dass es sich hier nicht um historische Ereignisse, sondern um Phänomene handelt, die in einer ewigen Gegenwart auftreten—ebenso wie die Passion und Auferstehung Christi jede Woche von Christen nachgespielt und nachempfunden wird.

In dem Werk kommen keine ausgewiesenen Figuren vor: der Chor äußert die Worte Jesu *und* kommentiert gleichzeitig das Geschehen. Der hervortretende Solosopran ist eine offensichtlich Marianische und mütterliche Präsenz, die als die Frau, die Christi Füße salbt, als hellseherische Maria Magdalena und als warmherzige und mitleidvolle Beobachterin Jesu und des Leidens seiner Mutter auftritt. Das Streicherensemble verstärkt abwechselnd die Strukturen innerhalb des Chors, fungiert als statisches Fundament mit ausgehaltenem Bordunbass und untergräbt in subtiler Weise die vokale Botschaft mit einem eigenen ironischen Kontrapunkt.

Das Werk besteht aus vier Teilen, denen jeweils Bibelverse vorangestellt sind und die ohne Pausen ineinander übergehen. Teil I beginnt mit vier Solostimmen, die eine Vertonung von *Parce mihi* des Spaniers Cristóbal de Morales aus dem 16. Jahrhundert singen. Zunächst scheint es eine einleitende Funktion zu haben, doch bald nimmt dieses *objet trouvé* eine wichtige, entrückte Rolle

ein, wenn leicht dissonante Akkorde der Streicher darüber gelegt werden und das Soloquartett danach mit Material zurückkehrt, das von Morales inspiriert ist—stets eine gespenstische, fremdartige Erscheinung innerhalb der musikalischen Landschaft. Das darauffolgende Sopranrezitativ ist sowohl klagend als auch ekstatisch und wird von ausgedehnten Streichertexturen unterstützt, die die charakteristische harmonische Tinktur des Werks offenbaren—fließend-modal, chromatisch gesprenkelt und abwärts in halbtönigen Schritten im Bass geneigt. Die Segnung durch den Chor, mit der dieser Teil endet, besitzt eine selbige Ruhe, die sich jedoch in Flüstern auflöst, woraufhin die Ungewissheit mit einem unbehaglich transparenten Streicherchoral zurückkehrt.

Teil II beginnt mit einem Bordunbass aus leeren Quinten in den tieferen Instrumenten, der die ruhelose Klage des Chors in einem statischen d-Moll verankert; hämische Violinfiguren geben dazu ihren dissentierenden Kommentar ab. Das Drama intensiviert sich und gleichzeitig verstärken sich auch die düsteren Vorahnungen mit abwärts gerichteten harmonischen Wechseln und größerer chromatischer Dichte. Bei dieser Version der Erniedrigung Jesu ist eine pochende Muskelkraft spürbar, die in den herausgehämmerten Rufen „crucify“ gipfelt, die von einer kreischenden Streichertextur umgeben sind, die—gemäß der Anweisung des Komponisten—„das extrem nervöse Geschrei von Möwen imitiert“. Nach einem *Fortissimo*-Ruf um Vergebung, „sie wissen nicht was sie tun“, der mehrmals wiederholt wird, kehrt das Soloquartett wieder und die tonale Sicherheit wird durch den heilenden Balsam des Soprans gesalbt, doch wenn der Chor eine lateinische Version des Texts des Quartetts murmelt, kehrt die Labilität zurück und die Streicher befinden sich auf einem anderen harmonischen Weg.

Teil III hat eine schlichte Rondo-Struktur. Über einem „ewigen“ ausgehaltenen C im Bass präsentiert der Solist

eine ausgedehnte Mediation in einer nicht eindeutigen Modalität, ausgeschmückt mit Vorhalten und Glissandi, während eine einzelne Violine als erregte, flackernde Diskantstimme auftritt. Zweimal antwortet ihr der Chor mit leuchtender diatonischer Klarheit, wenn zwei einzelne Sopranstimmen sich in engelhafte Höhen empor-schwingen; beim zweiten Mal bricht diese glückselige Ergebenheit in schmerzgeplagte Schreie aus und die Trauer am Ende wird von der Solostimme und dem Chor geteilt, wobei die Streicher mit subtilen Anreicherungen zu der Trostlosigkeit beitragen. Wiederum hat das Solo-quartett das letzte Wort, wenn Jesus verscheidet.

Das melismatische, verzückte unbegleitete Solo, mit dem Teil IV beginnt, hallt in dem leisen Chorgesang wider, der von den Streichern gedämpft wird. Die klangliche Landschaft, die sich einem auftut, wenn seufzende Akkordpaare stockend über einem inneren Orgelpunkt abwärts schreiten, ist kahl. Bei „the Lord is risen“ wird die Musik kurz jubelnd aufgehellt, doch dann folgt eine Pause der Ungewissheit, bevor das Wiedererkennen—die Crux der Angelegenheit—von dem Soloquartett angekündigt wird. Ihre verzückten „Mariam“-Wiederholungen ziehen den Chor an, der zunächst zögerlich ist, doch dann glänzt, wenn er sich auf zwei Akkorde einpendelt; die Stimme der Maria Magdalena schwingt sich über ihnen mit ruhigem Strahlen empor. Wieder und wieder rufen sie einander zu, in hypnotischer und ruhiger Weise, wenn ein leuchtender Streicher-Choral langsam in die Höhe steigt. Doch hält sich eine gewisse Unklarheit bis zum Schluss—welcher der beiden Akkorde wird als „Tonika“ wahrgenommen? Diese Ungewissheit ist notwendig, da die Geschichte wieder von Neuem beginnen muss und wird.

Bei den nächsten beiden Stücken wandte sich der Komponist nichtkirchlichen amerikanischen Quellen zu. **Evening** ist eine Vertonung eines kurzen Gedichts von Sara Teasdale, die sich nach einer unglücklichen Ehe

und dem Selbstmord eines guten Freundes und Bewunderers—ihr Dichter-Kollege Vachel Lindsay—das Leben nahm. Diese zaubernde kleine Tondichtung ist in Wirklichkeit ein Erkunden von nur wenigen Akkorden, schlichte Dreiklänge, die geschickt behandelt und mehrfach ineinandergeschoben werden. Gegen diesen statischen Hintergrund malen die Sopran- und Altstimmen den Sonnenuntergangschor und den ersten Blick auf die Sterne. Das Stück bewegt sich nicht wirklich in eine bestimmte Richtung, es *ist* einfach nur, voll des arglosen Staunens über das Tagesende.

**Night Prayer** ist ein ausgedehnteres Nocturne, in dem die Göttin der Nacht um Schutz gebeten wird. Der Text stammt von Glendora J. Bowling, einer pensionierten Ärztin und veröffentlichten Dichterin. Hier treffen wir wiederum auf die persönliche, ausgedehnte Tonalität des Komponisten, eine sich stets ändernde Harmonie, in der häufig gleichzeitige Toniken und Subdominanten vorkommen, die oft an unerwarteten Stellen zur Ruhe kommen, ähnlich wie plötzlich auftauchende Lichtstrahlen. Die Melodien sind voller erniedrigter Sexten, die für ihn so charakteristisch sind; die Texturen können reich polyphon ausgeschmückt sein, wobei durch Oktaverdoppelungen wichtige Stränge des Klanggewebes herausgearbeitet werden, oder sie können zu Bordunbässen und lang ausgehaltenen Akkorden reduziert sein, die helle Farben darüber akzentuieren, wobei die Sopran- und Altstimmen, die Ešenvalds besonders liebt, stets besonders herausgestellt sind. Das Werk beginnt still und gemessen, ist dann zunehmend dicht gearbeitet und wird immer ruheloser, bis es eine brillante Hochstimmung erreicht, bevor es wieder ruhiger wird und zu dem gedämpften Flehen des Anfangs zurückkehrt.

Aus demselben Jahr (2006) stammt auch **A drop in the ocean**, mit dem das Leben von Mutter Teresa in Erinnerung gebracht wird. Dieses Werk ist das

umfangreichste Beispiel für Ešenvalds Einsatz avantgardistischer Techniken, die bestimmten expressiven Vorhaben dienen. So wird die „mystische“ Stimmung zu Beginn durch eine Kombination von Pfeifen und den Klängen leisen Atmens erzeugt und es stellt sich sofort eine geheimnisvolle und schwer fassbare Atmosphäre ein. Die Altstimmen raunen wie im Selbstgespräch ein monotonen *Pater noster*, während das klagende Gebet der Soprane von einer verschwommenen Version derselben Melodie abgeschattiert wird. Ihrer Ruhe wird die aufgewühlte, geflüsterte Darbietung desselben Gebets durch die Männerstimmen gegenübergestellt, dessen Intensität und Gehässigkeit zunimmt, wenn sich eine nicht synchronisierte pentatonische Textur über ihnen aufbaut, in der schließlich die erniedrigte Sexte präsentiert wird, die die dann folgende Musik charakterisiert. Nach einem kurzen Aufblenden von Licht folgt ein Abschnitt dichter, ekstatischer, zehnstimmiger Polyphonie. Schließlich tritt ein Solosopran hervor—es sind hier bei dem Wechselspiel zwischen Solistin und Chor Elemente der *Call-and-Response*-Technik zu beobachten—bevor eine üppige Kadenz in eine „ewige“ Coda Ešenvalds' mündet und wir dasselbe Pendeln zwischen Tonika- und Subdominant-Akkorden hören wie in *Passion and Resurrection*. Bei Live-Aufführungen wird das wiederholte Flehen der Solostimme allmählich von gedämpften Pfeifen umgeben und gleichzeitig wird ein durchscheinendes Stofftuch über die Sänger gezogen; wenn sie völlig bedeckt sind und der Klang zur Stille zurückgekehrt ist, ist auf dem Tuch das Gesicht von Mutter Teresa zu erkennen.

Mit der **Legend of the walled-in woman**, in der einer ganz unterschiedlichen albanischen Frau gedacht wird, wurde Ešenvalds 2006 Preisträger in der Kategorie Junge Komponisten des Wettbewerbs des International Rostrum for Composers. Hier handelt es sich um eine andere (unfreiwillige) Art des Opfers für das öffentliche Wohl, in

diesem Falle das deutlich weniger weltbewegende Thema des Fortbestehens einer Burg in Nordalbanien, die von drei Brüdern erbaut wurde, um sich vor römischen und griechischen Eindringlingen zu schützen. Laut der Legende hatte ihre Mutter einen Traum, demzufolge einer der Brüder seine Frau opfern müsse um zu verhindern, dass die Burg auf rätselhafte Weise jeden Abend zerstört würde. Zwei der Brüder warnten ihre Frauen davor, der dritte jedoch nicht. Am nächsten Tag machte sich diese Frau auf den Weg zur Burg, um ihnen Essen zu bringen, und wurde dort im Fundament eingemauert.

Ebenso wie *Passion and Resurrection* beginnt das Werk mit einem *objet trouvé*—hier handelt es sich um ein albanisches Volkslied, das der Legende zugrunde liegt. Auch hier wird das Volkslied mit seinem seltsamen Geheul, seinen Glissandi, Ornamenten und klagenden Wiederholungen sofort als ein fremdes musikalisches Objekt dargestellt. Auch die Geschichte wird nicht als geradlinige Erzählung dargestellt, sondern durch Auslassungen; das Stück ist nicht dramatisch angelegt, sondern kontemplativ. Die Struktur ist einfach—ein Soloquintett singt aus der Ferne dreimal Material aus dem ursprünglichen Volkslied und darauf folgt eine Vertonung desselben Texts für den gesamten Chor. Die Textur besitzt eine charakteristische Klangfülle mit mehreren *divisi*, die Harmonie ist tonal gehalten und wird mit Durchgangsdissonanzen belebt, der Tonumfang ist weit, besonders wenn die ineinandergreifenden Oberstimmen über den sich langsamer bewegenden, tief verwurzelten Unterstimmen emporsteigen. In der ausgedehnten Coda löst sich die Polyphonie in Homophonie auf: läutende, beschwörende Akkorde erzeugen ein statisches Pulsieren, das die klagenden Melodiestränge betont, die zuerst von einem, dann zwei Solosopranen gesungen werden, die (auf Englisch) ein Epitaph für die eingemauerte Frau singen. Allmählich werden Ranken des Volkslieds wieder

in die Textur eingewebt und ihre Tonalität derjenigen des Chors angepasst, wenn die Musik in die Stille entschwindet.

Das letzte Werk der vorliegenden Aufnahme ist das schlichteste. **Long Road** ist eine Vertonung eines Liebesgedichts von Paulina Bārda (die Witwe des bedeutenden Dichters Frīcis Bārda), die 1983 im Alter von 93 Jahren verstarb. Das Gedicht ist in der lettischen Originalsprache vertont und das Werk war Ešenvalds' Beitrag zu *Love madrigals*, eine Sammlung von neuen Werken, die anlässlich des 20. Jubiläums des bemerkenswerten Jugendchors Kamēr... in Auftrag gegeben wurden, und diese englische Version wurde speziell für Stephen Layton und

Polyphony angefertigt, denen sie auch gewidmet ist. Das Stück ist durchweg homophon gehalten, weshalb es auch die schlichte Aufrichtigkeit eines Kirchenliedes besitzt; seine absolute Diatonik ist geradlinig, doch gleichzeitig opulent. In der Mitte erklingen unerwartet leise Glockenklänge und Okarinen. Dann verlagert sich das Ganze kurz um eine Terz nach unten, worauf eine freudige Rückkehr zur Grundtonart erfolgt, was von solistischen Diskantstimmen verziert wird, bevor mit ausgehaltenen Vokalisationen und einer Rückkehr des ausklingenden Klimperns das Werk auf sein Ende hinsteuert.

GABRIEL JACKSON © 2011  
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

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 E-Mail unter [info@hyperion-records.co.uk](mailto: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](http://www.hyperion-records.co.uk)

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk), et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : [www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

*Also available from Polyphony and Stephen Layton on Hyperion*

**GABRIEL JACKSON (b1962)**

Not no faceless Angel; To Morning; Song 'I gaze upon you'; Cecilia Virgo; Orbis  
patrator optime; Ave Maria; Hymn to the Trinity (Honor, virtus et potestas);  
O sacrum convivium; Lux mortuorum; Salve regina; Salve regina 2

*Compact Disc CDA67708*

'There are many striking features of this ravishing disc, beautifully and  
imaginatively performed by Stephen Layton and Polyphony' (*Gramophone*)

**MORTEN LAURIDSEN (b1943)**

Lux aeterna; Madrigali: Six 'Fire Songs' on Italian Renaissance Poems;  
Ave Maria; Ubi caritas et amor; O magnum mysterium  
(with BRITTEN SINFONIA)

*Compact Disc CDA67449*

'Run out and buy it as soon as you can' (*Fanfare, USA*)

**MORTEN LAURIDSEN (b1943)**

Nocturnes; Mid-Winter Songs; Les chansons des roses; I will lift up  
mine eyes; O come, let us sing unto the Lord; Ave, dulcissima Maria  
(with BRITTEN SINFONIA)

*Compact Disc CDA67580*

'Spectacular ... sensational singing' (*International Record Review*)

**PAWEŁ LUKASZEWSKI (b1968)**

Via Crucis (with BRITTEN SINFONIA)

*Compact Disc CDA67724*

'This eminently accessible oratorio, whose impact is unquestionable ...  
is delivered with passionate, almost frightening intensity'  
(*International Record Review*)

**ARVO PÄRT (b1935)**

Triodion and other choral works

*Compact Disc CDA67375*

'A triumph ... warm melodies and bursts of colourful chords ... sublime,  
ethereal beauty ... Polyphony's is a gorgeous performance' (*Gramophone*)



Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

# ĒRIKS EŠENVALDS

(b1977)

	<b>Passion and Resurrection</b> 2005	[27'37]
1	Part I	[8'37]
2	Part II	[4'41]
3	Part III	[6'29]
4	Part IV	[7'50]
5	<b>Evening</b> 2006	[3'21]
6	<b>Night Prayer</b> 2006	[9'23]
7	<b>A drop in the ocean</b> 2006	[6'43]
8	<b>Legend of the walled-in woman</b> 2005	[10'23]
9	<b>Long Road</b> 2010	[6'40]

**CAROLYN SAMPSON** SOPRANO 1–4

**POLYPHONY**

**BRITTEN SINFONIA** 1–4

JACQUELINE SHAVE LEADER

**STEPHEN LAYTON** CONDUCTOR



NOTES EN FRANÇAIS + MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR

CDA67796

Duration 64'09

DDD

# ĒRIKS EŠENVALDS

(b1977)

1 **Passion and Resurrection** 2005 [27'37]

5 **Evening** 2006 [3'21]

6 **Night Prayer** 2006 [9'23]

7 **A drop in the ocean** 2006 [6'43]

8 **Legend of the walled-in woman** 2005 [10'23]

9 **Long Road** 2010 [6'40]

**CAROLYN SAMPSON SOPRANO** 1-4

**POLYPHONY**

**BRITTEN SINFONIA** 1-4

**STEPHEN LAYTON CONDUCTOR**

LC 7533



COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

MADE IN FRANCE

[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

Hyperion  
CDA67796

ERIKS EŠENVALDS PASSION AND RESURRECTION and other choral music  
CAROLYN SAMPSON · POLYPHONY · BRITTEN SINFONIA / STEPHEN LAYTON

ERIKS EŠENVALDS PASSION AND RESURRECTION and other choral music  
CAROLYN SAMPSON · POLYPHONY · BRITTEN SINFONIA / STEPHEN LAYTON  
Hyperion  
CDA67796