

ARVO PÄRT
TRIODION
POLYPHONY · STEPHEN LAYTON

T R I O D I O N

A R V O P Ä R T

P O L Y P H O N Y

S T E P H E N
L A Y T O N

hyperion

30
hyperion

POLYPHONY's first Hyperion recording of Arvo Pärt's choral music (CDA66960) focused on music written between 1988 and 1991, a particularly fertile period for the composer which coincided with a surge of international performances and recordings, and resulting acclaim.

Works on that disc, and others such as the large-scale setting of Psalm 51, *Miserere*, suggested that Pärt was moving into more complex, exotic harmonic territory. With clusters, compound chords and use of the augmented second interval, he seemed to be stretching the crucial, characteristic boundary in his music between dissonance and consonance.

Judging by the more recent music on this disc—all written between 1996 and 2002—that harmonic journey was, for Pärt, something from which he has now returned. The essential purity of the triad remains paramount, and chord progressions in works such as *Triodion* and *Salve Regina* seem more diatonically conventional. And although there is less evidence in these pieces of strict 'tintinnabulation'—the rigidly maintained discourse between stepwise and triadic part-writing—there is enough austerity of structure and harmony in other ways to make it unmistakably 'Pärtian'.

Polyphony's first Hyperion disc featured Pärt's first setting in English (a section from Saint Matthew's account of *The Beatitudes*). Prior to that time, 1990, all of Pärt's sacred vocal works—*De Profundis*, *Magnificat*, *Miserere*, *St John Passion*, *Stabat Mater*, *Summa*, *Te Deum*—were Latin settings (or in the case of the *Magnificat Antiphons* and *An den Wassern*, German). Pärt's subsequent vocal works, as this disc demonstrates, has him working in other languages, and particularly in English.

Pärt's travels as an internationally celebrated composer in recent years have often taken him to the United Kingdom and the United States, and he enjoys spending



ARVO PÄRT

© Tina Foster

during the recording sessions at Temple Church, London

extended periods at his second home near Colchester in Essex—resulting in a noticeably greater fluency with English. But this, he insists, is not the reason for a greater number of English settings. If he is commissioned, he says, by choirs or institutions in the United Kingdom, America, Spain or Italy, for example, it is an 'obvious and natural choice' to write in English, Spanish or Italian. (There are exceptions of course: when asked to write a carol in 1990 for that most essentially English of institutions, the Service of Nine Lessons and Carols in the Chapel of King's College, Cambridge, Pärt produced a setting in Russian.)

As the range of languages widens for Pärt, so does the choice of text become more eclectic and intriguing. This

recording features settings in Latin of two ‘standard’ liturgical texts, and as such they are welcome additions to those other Latin works listed above. But the *Nunc dimittis* and *Salve Regina*, here, are outnumbered by a fascinating *mélange* of texts: extracts from an old Russian encyclopaedia of church music and a 160-year-old sermon, a bleak, beautiful Scottish poem, two extraordinary passages from the Gospels of Luke and John, and three Odes from the Orthodox prayer book.

The nearly 30-year journey from being obliged in Soviet-era Estonia to conceal a work’s religious derivation (*Summa*, a setting of the Credo) to this eclectic range of settings must have been a liberating one indeed.

Dopo la vittoria

As Pärt admits in a (rare) note accompanying *Dopo la vittoria*, the search for a text is not necessarily easy or quick; it took six years for him to find the right one for a commission by the City of Milan’s Cultural Department. The fact that the commissioner, Sandro Boccardi, asked him a full six years in advance of the particular anniversary the work was to mark may have contributed to Pärt’s relaxed view on the deadline!

The anniversary in question, in 1997, was the 1600th since the death of Saint Ambrosius, and so Pärt initially turned to the St Ambrosius hymns. ‘For some reason’, he writes, ‘they did not inspire me to begin the composition in question. Gradually I grew to believe I was not able to fulfil this particular task without writing a completely new *Te Deum*’ (Ambrosius is credited with the authorship of the *Te Deum* laudamus text). Pärt continues:

I was still looking for the adequate text when by chance I discovered an old church music encyclopaedia written in Russian. In it I found the story of Ambrosius and the scene of St Augustinus’ baptism, performed by Ambrosius. This description

fascinated me, and my decision was made promptly . . . So I used the unaltered Russian text [translated into Italian] and took its first line to become the title of the my work. Its phrasing, dating from the year 1903, sounded to me almost like a poem in prose. The depiction itself has the form of a short two-person scenario, Ambrosius baptizing Augustinus. What I found particularly special and unusual in this story is the fact that Ambrosius, whilst the ceremony was in full swing, began to sing his *Te Deum*, and Augustinus joined in, easily continuing the chant as if he had known it for ever. And by singing antiphonally they finished off the *Te Deum*. I was fascinated and deeply influenced by this scene, with two giants of Western culture and Christianity full of spontaneous joy and inspiration, and now felt able to accomplish the commissioned work for the City of Milano in a relatively short time.

So this ‘piccolo cantata’—premiered in Milan’s San Smpliciano Basilica in December 1997 by the Swedish Radio Choir and Tõnu Kaljuste—honours St Ambrosius with a narrative lightness that is relatively unique for Pärt. In contrast with the broader homogeneous sweep of many of his choral settings, this work is sharply defined by sections closely related to the text. The pulsing, staccato briskness of the opening and close suggest the urgent enthusiasm of a storyteller. The *Un poco tranquillo* section moves the story on at ‘It was two years later’. Low solo voices mark out with antique solemnity the words ‘An unknown early biography of Augustine writes’, followed by equally reverential, organum-like parallel tenor and bass writing. And at three climactic points, Pärt makes particular emphasis of the actual words from Ambrosius’s famous religious text: ‘*Te Deum laudamus*’ early on, the Italian equivalent a little later (‘*Lodiamo Te o Signore*’), and the *Te Deum*’s final verse, ‘*In Te, o Signore, ho posto*

la mia’—a passage as majestic and affirmative as the ‘Amen’ that follows is exquisitely sonorous.

Nunc dimittis

Pärt set the *Magnificat* text from St Luke’s gospel in 1989 for choral forces in his home city, Berlin. Perhaps to an Estonian living in Germany, the thought of setting some verses from the succeeding chapter as a companion piece was not wholly obvious or pressing. For a composer raised in, or cognisant of the Anglican music tradition, however, creating a *Nunc dimittis* to partner a *Magnificat* would almost seem like an obligation.

Pärt was indeed aware of the prevalence of partnered ‘Mag and Nunc’ settings elsewhere, and of the possible inevitability that he would set the *Nunc dimittis* in the future (though not consciously as a companion to the *Magnificat*). So he describes it as a happy coincidence—‘my wish, their wish’—that he was asked to write one for the Choir of St Mary’s Episcopal Cathedral, Edinburgh, and their director Matthew Owens. Twelve years after the Berlin *Magnificat*, this setting of three remarkable verses from Luke Chapter 2 was premiered in a cathedral Evensong during the Edinburgh Festival in August 2001.

It is a text just waiting to be set by a composer of Pärt’s sensibilities – one of serenity and tenderness, followed by transcendent, sparkling joy. The same still beauty that he achieved back in 1977 with the second part of *Tabula Rasa*, or the *Stabat Mater* in 1985, is present in the opening of this *Nunc dimittis*; and all three share the same stepwise downward sighs and intermingling dissonances of upper voices. In the equally placid ‘Gloria Patri’ (interestingly, Pärt’s *Magnificat* doesn’t feature this customary adjunct to the Evening Canticles), the two upper parts work against each other in stepwise *ascent*, then descent, around a contra-bass C sharp/G sharp pedal—playing with dissonance and consonance in the same way

that Bach so often did. Centrally, Pärt prepares the ground for a radiant climax on ‘lumen ad revelationem’ (‘a light to lighten’) with a measured procession of gradually expanding phrases and anticipations of the brief, majesterial shift from C sharp minor to major.

... which was the Son of ...

While the *Magnificat* from Luke Chapter 1—the Song of Mary—and the *Nunc dimittis* from Luke Chapter 2—the Song of Simeon—are obviously set-able texts for a composer, the same cannot necessarily be said of Luke’s Genealogy of Jesus in the following chapter. To some composers indeed, this long list of names might seem no more enticing to set than the proverbial telephone directory.

For Pärt, however, it was more than just a technical challenge or the possibility of ritual-like musical repetition. The attraction to this text (in its ‘traditional and authoritative’ translation, according to Pärt) came bound up with the nature of the commission itself—the singers the piece was for and the country it was premiered in.

Pärt was asked to write a work for the youth choir Voices of Europe, gathered in Reykjavík in 2000 to celebrate its status as European Capital of Culture that year. The choir featured ten singers each from the nine previous Cultural Capitals, aged between 18 and 23. Pärt’s first decision, therefore, was to set a text in English, Europe’s *de facto* ‘lingua franca’ as it were.

Pärt had visited Iceland previously, and was impressed by the country’s highly educated population, their high levels of interest in European literature and, he noted, the unusually large number of writers amongst them. Add to that the composer’s interest in the deep-rooted Icelandic tradition of passing on names from one generation to generation, and his wish to impart this biblical ‘story of civilisation’ to young people, and verses 23 to 38 of Luke 3

became a compelling text. To him, one senses, this is not merely a fabulous list of ancient names, a biblical truth since challenged by Darwin; there is something germinal and sacred about it—gospel indeed.

Needless to say, Pärt ensures this text avoids monotony through variance of character and a distinct climax along the way. After an opening whose sprung rhythms give it the assuredness of a French-style baroque *ouverture*, the piece takes off with the same narrative urgency of *Dopo la vittoria*. Basses are answered by the upper three voices—shades of folksiness and Spirituals here?—and after about a third of the text is deftly dispatched in this way, a more mellifluous section in $\frac{3}{8}$ takes over. A fluid interchange of $\frac{4}{4}$ and $\frac{3}{8}$ sections takes us right through the climactic trio of Jacob, Isaac and Abraham—wondrous C major emphasis on the last of these. And through use of the surprisingly familiar ‘cycle of fifths’ harmonic sequence, the oldest ancestors of Jesus are ever more quickly revealed, almost breathlessly to reach the ultimate, fundamental truth—‘which was the son of Adam, which was the son of ...’—and here Pärt sets it all out with respectful simplicity and resolution—‘... God.’

I am the true vine

Written for the 900th anniversary of the foundation of Norwich Cathedral in 1996, this setting from Chapter 15 of St John’s Gospel shows Pärt at his most controlled. Inspired by the strength and simplicity of the metaphor, Pärt sets up a pattern of notes that is strictly repeated six times throughout the span of the work. Rhythms alter each time, to suit the text, and bass and soprano pedal notes enhance the fourth repetition—but the pitches remain the same, creating a sinuous continuity that Pärt likens to the leaf and branch patterns on oriental carpets. Within this framework of pitches, the vine metaphor is further reinforced by the systematic adding and sub-

tracting of voices. One voice part sings one note, another joins them for the second, another for the third. The pattern is rigorous—1, 2, 3, 3, 2, 1, 2, 3, 3, etc—creating a smooth switchback from lower to upper registers. Like a number of Pärt’s pieces which are governed by such compositional conceits, the expressive reality in performance is quite unlike the seemingly bleak prospect on paper. And, as ever, Pärt knows how to fashion the conclusion perfectly.

Littlemore Tractus

With its typically homogeneous, flowing organ accompaniment and intermittent homophonic choral lines, this setting has the feel of a stretched out Anglican hymn; not inappropriately so, as it sets words from a sermon preached on 19 February 1843 by one of the nineteenth century’s most influential Anglican poets—priests, John Henry Newman. Pärt is not familiar with Newman’s greatest musical memorial, Elgar’s setting of *The Dream of Gerontius*; but he is acquainted with the Vicar of the Church of St Mary the Virgin and St Nicholas, Littlemore (near Oxford), where Newman lived and worked from 1840 to 1846. And it was Reverend Bernhard Schünemann who asked him to write this *Littlemore Tractus*, to commemorate the anniversary of Newman’s birth on 21 February 2001.

Triodion

In 1976 Pärt responded to the death of Benjamin Britten (whom he never met) with the composition of one of his most powerful—and disarmingly simple—works, the *Cantus in memoriam Benjamin Britten* for strings and tubular bell. Twenty-two years later, he was able to come close to Britten again through a commission from Lancing College to mark their 150th anniversary. Not only was Britten’s partner Peter Pears an alumnus of this Sussex

school; Britten had also written the Christmas cantata *St Nicolas* for the 100th anniversary, back in 1948. St Nicolas is a patron saint of Lancing, and so Pärt sought a further connection for his commission. He selected three Odes from the Orthodox Prayer Book—one to 'Jesus the Son of God', one to the 'Most Holy Birth-giver of God', and the last to the 'Holy Saint Nicholas' (Britten's titular Saint lacks the 'h').

Each Ode is characteristically solemn, each is statically homophonic, and each builds to a climax prior to the mantra-like repetition of the final entreaty. All is stripped bare at this point: harmonic movement halts, silence becomes as important as sound, and centuries of mysticism are rolled back as Pärt communes with an ancient Orthodox past.

My heart's in the Highlands

Pärt would himself have been a teenage schoolboy when *St Nicolas* was first performed in 1948, and school would surely have been very different for him in post-War Soviet Estonia than in Sussex. But there is one way in which things would have been the same it seems, and it is surprising. Russian was the compulsory second language in Estonia at that time, but other foreign languages were learnt too. Pärt didn't necessarily learn to *speak* much English—and it wouldn't have been looked upon favourably by the authorities if he had done so—but he did learn by heart much English-language poetry (as they

would have done at Lancing too). And the poem he first learnt, and came to love most of all, was one that lilt and yearns for somewhere else, Robert Burns's *My heart's in the Highlands*. As 'the text that has resonated within me the whole of my life', it was an obvious choice for setting to music 'as a small present for my beloved David James'. It is this singer's distinctive, haunting countertenor voice that Pärt has appreciated in The Hilliard Ensemble's many performances of his music since their first BBC recording in the mid-1980s.

The organ part is strictly 'tinnabulist', with its stepwise bass and triadic upper line. The vocal line, too, picks out just the three notes of the F minor triad—one for each verse. But although its building blocks are the most minimal on this disc, Pärt's audacious setting perfectly captures the bleakness and longing of the poem.

Salve Regina

Like the *Littlemore Tractus*, Pärt's setting of the *Salve Regina* has an extended hymn-like feel to it. Typically, it builds very gradually to a late, majestic climax—unison vocal lines at the outset, broader harmonies later, some intriguing eccentricities in the organ part along the way.

It was the wish of Hubert Luthe, Bishop of Essen Cathedral, that this particular text be set in honour of the building's priceless golden Madonna. The premiere was in May 2002, to mark both the Bishop's seventy-fifth birthday and Essen's own 1150th anniversary.

MEURIG BOWEN © 2003

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

1 **Dopo la vittoria** definitiva sugli Ariani, Sant' Ambrogio compose un inno solenne di ringraziamento:

"Te Deum laudamus";

... da allora questo canto viene ripetuto in occasione di cerimonie solenni di ringraziamento.

Trascorsi due anni, quando davanti al consesso dei potenti di Milano venne battezzato Agostino, quelle strofe di ringraziamento furono cantate dagli officianti e dai battezzati e quindi entrarono a far parte da quel momento del cerimoniale religioso.

L'antico e ignoto biografo di Agostino scrive:

"Sant' Ambrogio allora con voce lieta lodò la Santissima Trinità e indusse lo stesso Agostino a proclamare la sua fede nella gloria di Dio."

Lodando e ringraziando il Signore Sant' Ambrogio diceva:

"Lodiamo Te, o Signore, in Te crediamo, o Signore."

Agostino proseguiva:

"A Te, Padre Eterno, tutta la terra rende gloria."
"A Te cantano gli angeli e tutte le potenze dei cieli."

Così entrambi cantarono l'intero inno di gloria alla Santissima Trinità. Sant' Ambrogio diceva il primo verso e Agostino cantava quello seguente.

L'ultimo verso venne proclamato da Agostino:

"In Te, o Signore, ho posto la mia speranza e mai dovrò dolermene. Amen."

... da allora questo canto viene ripetuto in occasione di cerimonie solenni di ringraziamento.

HISTORY OF CHURCH SINGERS AND CHANTS BY ARCHBISHOP PHILARET (ST PETERSBURG, 1902) Translation: GERALDINE SCHRÖDER

2 **Nunc dimittis** servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace, quia viderunt oculi mei salutare tuum, quod parasti ante faciem omnium populorum, lumen ad revelationem gentium, et gloriam plebis tuae Israel.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

*After the complete victory over the Arians
Saint Ambrose created the solemn praise:*

"We praise you, Lord";

*... this hymn is being performed to this day on every
festive Thanksgiving and Praising of the Lord.*

*It was two years later, when all faithful were
assembled in Milano to witness the baptism of Saint Augustine,
that this hymn of Praise was sung to the Baptised and Baptising
and from this time on formed part of the great body
of church chants.*

An unknown early biography of Augustine writes:

*"The blessed Ambrose praised the Holy Trinity
with joyful singing and encouraged Augustine
to confess his faith in honour of God."*

Ambrose blessed and praised the Lord and said:

"We praise you, Lord, we believe in you, O Lord."

Augustine added:

*"You, Eternal Father, the whole world praises."
"All angels powers in Heaven praise you for ever."*

*Thus, in constant interplay, they sang the Hymn in honour of
the Holy Trinity. Ambrose sang the first verse,
Augustine the next.*

And Ambrose concluded the last verse thus:

*"In you, Lord, I set my hope,
so that I will be eternally saved. Amen."*

*... this hymn is being performed to this day on every
festive Thanksgiving and Praising of the Lord.*

*Lord, now lettest thou thy servant depart in peace according
to thy word, for mine eyes have seen thy salvation,
which thou hast prepared before the face of all people, a light to
lighten the gentiles, and the glory of thy people Israel.*

*Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
world without end. Amen.*

LUKE 2: 29-32

3 ... which was the Son of ...

And Jesus himself began to be about thirty years of age, being (as was supposed) the son of Joseph, which was the son of Heli,
which was the son of Matthat, which was the son of Levi, which was the son of Melchi, which was the son of Janna, which was the son of Joseph,
which was the son of Mattathias, which was the son of Amos, which was the son of Naum, which was the son of Esli, which was the son of Nagge,
which was the son of Maath, which was the son of Mattathias, which was the son of Semei, which was the son of Joseph, which was the son of Juda,
which was the son of Joanna, which was the son of Rhesa, which was the son of Zorobabel, which was the son of Salathiel, which was the son of Neri,
which was the son of Melchi, which was the son of Addi, which was the son of Cosam, which was the son of Elmodam, which was the son of Er,
which was the son of Jose, which was the son of Eliezer, which was the son of Jorim, which was the son of Matthat, which was the son of Levi,
which was the son of Simeon, which was the son of Juda, which was the son of Joseph, which was the son of Jonan, which was the son of Eliakim,
which was the son of Melea, which was the son of Menan, which was the son of Mattatha, which was the son of Nathan, which was the son of David,
which was the son of Jesse, which was the son of Obed, which was the son of Booz, which was the son of Salmon, which was the son of Naasson,
which was the son of Aminadab, which was the son of Aram, which was the son of Esrom, which was the son of Phares, which was the son of Juda,
which was the son of Jacob, which was the son of Isaac, which was the son of Abraham, which was the son of Thara, which was the son of Nachor,
which was the son of Saruch, which was the son of Ragau, which was the son of Phalec, which was the son of Heber, which was the son of Sala,

which was the son of Cainan, which was the son of Arphaxad, which was the son of Sem, which was the son of Noe, which was the son of Lamech,
which was the son of Mathusala, which was the son of Enoch, which was the son of Jared, which was the son of Maleleel, which was the son of Cainan,
which was the son of Enos, which was the son of Seth, which was the son of Adam, which was the son of God. Amen.

LUKE 3: 23-38

4 I am the true vine, and my Father is the husbandman.

Every branch in me that beareth not fruit he taketh away: and every branch that beareth fruit, he purgeth it, that it may bring forth more fruit.

Now ye are clean through the word which I have spoken unto you.

Abide in me, and I in you. As the branch cannot bear fruit of itself, except it abide in the vine; no more can ye, except ye abide in me.

I am the vine, ye are the branches: he that abideth in me, and I in him, the same bringeth forth much fruit: for without me ye can do nothing.

If a man abide not in me, he is cast forth as a branch, and is withered: and men gather them, and cast them into the fire, and they are burned.

If ye abide in me, and my words abide in you, ye shall ask what ye will, and it shall be done unto you.

Herein is my Father glorified, that ye bear much fruit; so shall ye be my disciples.

As the Father hath loved me, so I have loved you: continue ye in my love.

If ye keep my commandments, ye shall abide in my love; even as I have kept my Father's commandments, and abide in his love.

These things have I spoken unto you, that my joy might remain in you, and that your joy might be full.

This is my commandment, that ye love one another, as I have loved you.

Greater love hath no man than this, that a man lay down his life for his friends.

Ye are my friends, if ye do whatsoever I command you.

JOHN 15: 1–14

5 Littlemore Tractus

May He support us all the day long, till the shades lengthen, and the evening comes, and the busy world is hushed, and the fever of life is over, and our work is done! Then in His mercy may He give us a safe lodging, and holy rest, and peace at the last.

JOHN HENRY NEWMAN (1801–1890): *Wisdom and Innocence*. Sermon preached on 19 February 1843 in Littlemore, Oxfordshire

6 Triodion

Introduction *ad libitum*

In the name of the Father, and of the Son, and of the Holy Spirit. Amen.

Ode I O Jesus the Son of God, Have Mercy upon Us

We do homage to Thy pure image, O Good One, entreating forgiveness of our transgressions, O Christ our God: for of Thine own good will Thou wast graciously pleased to ascend the Cross in the flesh, that Thou mightest deliver from bondage to the enemy those whom Thou hadst fashioned.

For which cause we cry aloud unto Thee with thanksgiving: with joy hast Thou filled all things, O our Saviour, in that Thou didst come to save the world.

O Jesus the Son of God, have mercy upon us.
O Jesus the Son of God, have mercy,
O Jesus the Son of God,
O Jesus,
O Jesus the Son of God,
O Jesus the Son of God, have mercy,
O Jesus the Son of God, have mercy upon us.

Ode II O Most Holy Birth-giver of God, save us

Unto the Birth-giver of God let us sinners and humble ones now diligently have recourse; and let us fall down in penitence exclaiming, from the bottom of our souls: O Sovereign Lady, help us, having compassion on us! Show zeal, for we perish with the multitude of our sins; turn not Thy servants away empty; for we have Thee as our only hope.

O Most Holy Birth-giver of God, save us.

Ode III O Holy Saint Nicholas, pray unto God for us

A rule of faith and a model of meekness, a teacher of abstinence hath the reality shewn thee unto thy flock; therewithal hast thou acquired: by humility—greatness, by poverty—riches; O Father hierarch Nicholas, intercede before Christ the God that our souls may be saved.

O Holy Saint Nicholas, pray unto God for us.

Coda *ad libitum*

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit, both now, and ever and unto ages of ages. Amen.

FROM THE ORTHODOX PRAYER BOOK

7 My heart's in the Highlands, my heart is not here,

My heart's in the Highlands a-chasing the deer—
A-chasing the wild deer, and following the roe;
My heart's in the Highlands, wherever I go.

Farewell to the Highlands, farewell to the North—
The birth place of Valour, the country of Worth;
Wherever I wander, wherever I rove,
The hills of the Highlands for ever I love.

Farewell to the mountains high cover'd with snow;
Farewell to the straths and green valleys below;
Farewell to the forests and wild-hanging woods;
Farewell to the torrents and loud-pouring floods.

My heart's in the Highlands, my heart is not here,
My heart's in the Highlands a-chasing the deer—
Chasing the wild deer, and following the roe;
My heart's in the Highlands, wherever I go.

ROBERT BURNS (1759–1796)

8 **Salve Regina**, mater misericordiae;
vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules filii Evae.
Ad te suspiramus,
gementes et flentes in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

*Hail Queen, mother of mercy;
our life, our sweetness and our hope, hail.
To thee do we cry, poor banished children of Eve.
To thee do we send up our sighs,
mourning and weeping in this valley of tears.
Turn then, most gracious advocate,
thine eyes of mercy toward us.
After this our exile show unto us the blessed fruit
of thy womb, Jesus.
O clement, O loving, O sweet Virgin Mary.*

POLYPHONY

STEPHEN LAYTON conductor

Soprano Emma Preston-Dunlop, Emily Benson, Amy Haworth, Libby Crabtree,
Elin Thomas (solo in *Nunc dimittis*), Kirsty Hopkins, Julia Doyle

Alto Keith Roberts, David Gould, Ian Aitkenhead, Ruth Massey, Kim Porter,
Abi Smetham, Frances Bourne

Tenor Rupert Jennings, Sammy Mulroy, Andrew Kennedy, Chris Watson, Simon Wall

Bass Andrew Rupp, Tom Guthrie, Charles Pott, Richard Savage, Giles Underwood,
Jonathan Arnold, Adrian Peacock

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

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

LA MUSIQUE CHORALE D'ARVO PÄRT

LE PREMIER ENREGISTREMENT que Polyphony consacra à la musique chorale d'Arvo Pärt pour Hyperion (CDA66960) se concentrait sur des compositions écrites entre 1988 et 1991, une période particulièrement fertile dans la vie du compositeur qui coïncida avec l'écllosion d'exécutions et d'enregistrements internationaux de ses œuvres et lui apporta une renommée grandissante.

Les œuvres au programme de ce premier disque, ainsi que d'autres compositions de vastes proportions comme le *Miserere* sur le Psaume 51, laissaient à penser que Pärt évoluait vers un territoire harmonique plus complexe, plus exotique. Avec l'emploi de clusters, d'accords avec notes ajoutées et de l'intervalle de seconde augmentée, il semblait élargir cette frontière entre dissonance et consonance, un élément crucial et caractéristique de son écriture.

A en juger par le répertoire plus récent présentement enregistré—des œuvres qui ont vu le jour entre 1996 et 2002—Pärt est actuellement revenu de ce voyage harmonique. La pureté essentielle de l'accord parfait demeure vitale à son œuvre. Les progressions d'accords dans des œuvres comme *Triodion* et *Salve Regina* semblent plus conventionnelles diatoniquement parlant. Et si ces pièces dévoilent moins d'éléments illustrant un « tintinnabuler » strict—un discours rigoureusement maintenu dans une conduite des voix conjointes ou en accords parfaits—il y demeure par ailleurs assez d'austérité de structure et d'harmonie pour les rendre inmanquablement « pärtiennes ».

Le premier disque de musique de Pärt enregistré par Polyphony comprenait la première réalisation musicale de Pärt en anglais (une section tirée du récit de saint-Matthieu des *Béatitudes*). Avant cette date de 1990, toute la musique sacrée vocale de Pärt—*De Profundis*,

Magnificat, *Miserere*, *Passion selon St Jean*, *Stabat Mater*, *Summa*, *Te Deum*—était écrite sur des textes latins (ou dans le cas du *Magnificat Antiphons* et de *An den Wassern*, en allemand). Comme en témoin ce disque, ses compositions ultérieures le montrent à l'œuvre dans d'autres langues, en particulier, l'anglais.

Très demandé sur la scène internationale au cours de ces récentes années, Pärt a été amené à beaucoup voyager, notamment au Royaume-Uni et aux Etats-Unis. Il apprécie les longs séjours en Angleterre où il possède un second domicile situé près de la ville de Colchester, dans l'Essex. Une des conséquences directes a été un maniement visiblement plus aisé de la langue anglaise. Mais ce n'est pas là qu'il faut trouver la raison du nombre accru d'œuvres en anglais, insiste-t-il. Si des institutions ou des chœurs du Royaume-Uni, des Etats-Unis, d'Espagne ou d'Italie par exemple lui passent commande, il est « évident et naturel » d'écrire en anglais, en espagnol ou en italien. (Il existe quelques exceptions, bien entendu : lorsqu'on lui demanda d'écrire un *carol* en 1990 pour cette institution parmi les plus anglaises qui soient, le « Service of Nine Lessons and Carols » qui se tient chaque année en la chapelle de King's College à Cambridge, Pärt produisit une œuvre en russe.)

Parallèlement à une plus grande diversité linguistique, la sélection des textes devient de plus en plus éclectique et intrigante. Si ce disque contient des œuvres en latin sur deux textes liturgiques « standards », autant d'additions bienvenues au corpus que nous avons cités plus haut, le *Nunc dimittis* et le *Salve Regina* sont en minorité. C'est effectivement un fascinant mélange de textes qui prévaut : des extraits d'une vieille encyclopédie russe de musique liturgique et un sermon de 160 ans, un poème écossais très beau et très austère, deux passages extraordinaires des Evangiles selon saint Luc et saint Jean, trois Odes

tirées du Livre de prières orthodoxe.

De l'obligation de dissimuler toute dérivation religieuse dans une Estonie soviétique (*Summa* élaboré sur le Credo) à ce panorama eclectique de réalisations musicales, le voyage a duré presque trente ans. En toute vraisemblance, il a aussi été éminemment libérateur.

Dopo la vittoria

Selon son propre aveu dans une note accompagnant *Dopo la vittoria* (un des rares témoignages écrits du compositeur), chercher un texte est une entreprise parfois ni facile, ni rapide ; il lui a fallu six ans pour trouver celui qui lui permette de répondre à une commande des services culturels de la ville de Milan. Le fait même que Sandro Boccardi lui ait passé commande six ans avant la commémoration particulière que l'œuvre se devait de célébrer a pu contribuer à entretenir chez Pärt une attitude dédagée envers l'échéance à venir.

L'anniversaire en question eut lieu en 1997. Il s'agissait du 1600^e anniversaire de la mort de Saint Ambroise. Dans un premier temps, Pärt se tourna vers les hymnes de saint Ambroise. « Pour quelque raison » écrivait-il, « ils ne m'ont pas inspiré ni permis d'aborder la composition en question. Peu à peu j'ai commencé à croire que je ne serais pas capable de remplir cet objectif précis sans écrire un *Te Deum* complètement nouveau. » (Ambroise serait l'auteur du texte du *Te Deum laudamus*). Pärt poursuit :

J'étais encore en train de chercher un texte qui convienne lorsque par hasard j'ai découvert une vieille encyclopédie de musique sacrée écrite en russe. Dedans, j'ai trouvé l'histoire d'Ambroise et la scène du baptême de saint Augustin exécuté par Ambroise. La description m'a fasciné et ma décision a rapidement été prise . . . Si bien que je me suis servi du texte russe tel quel [traduit en italien] et j'ai pris sa première ligne comme titre de mon œuvre. Son

phrasé qui datait de 1903 me donnait presque l'impression d'être un poème en prose. La description en soi avait la forme d'un court scénario à deux personnes, Ambroise baptisant Augustin. Ce que j'ai trouvé de particulièrement spécial et d'inhabituel dans cette histoire, c'est le fait que tandis que la cérémonie battait son plein, Ambroise a entonné le chant de son *Te Deum*, et qu'Augustin s'est joint à lui, aisément, continuant à chanter comme s'il avait connu ce chant depuis toujours. Et en chantant de manière antiphonaire, il finit le *Te Deum*. J'ai été fasciné et profondément influencé par cette scène avec ces deux géants de la culture occidentale et du monde chrétien pleins de joie et d'inspiration spontanées. C'est alors que je me suis senti capable de mettre au monde l'œuvre commanditée par la ville de Milan en un laps de temps relativement court.

Si bien que cette « piccolo cantata »—créée en la basilique San Simpliciano de Milan en décembre 1997 par le chœur de la Radio suédoise et Tõnu Kaljuste—honore Saint Ambroise par une légèreté narratrice relativement unique chez Pärt. En contraste avec le vaste élan homogène de ses nombreuses œuvres pour chœur, il s'agit d'une pièce aux sections clairement définies et étroitement associée au texte. La vivacité *staccato* au rythme régulièrement martelé du début et de la conclusion suggère l'enthousiasme pressant du conteur. Une section *Un poco tranquillo* fait avancer l'histoire donnant l'impression quasiment d'un « c'était il y a deux ans ». Des voix solistes graves soulignent sans solennel les mots « Une biographie ancienne anonyme d'Augustin écrit : », suivis par une écriture pour le ténor et la basse en parallèle à la manière d'un *organum*, écrit sans révérencieux. Aux trois passages paroxysmiques, Pärt accentue les mots mêmes du célèbre texte religieux de saint Ambroise,

« Te Deum laudamus », ou plutôt, l'équivalent italien du titre (« Lodiāmo Te, o Signore ») et le verset final du *Te Deum* « In Te, o Signore, ho posto la mia »—un passage aussi majestueux qu'affirmatif alors que l'« Amen » qui suit est exquieusement sonore.

Nunc dimittis

Pärt mit en musique le texte du *Magnificat* selon l'Évangile de saint Luc en 1989 pour les forces chorales de la ville où il vivait, Berlin. Il se peut que pour un Estonien vivant en Allemagne, l'idée de l'accompagner d'une œuvre sur quelques versets du chapitre suivant n'allait pas de soi. Pas plus n'en ressentait-il un besoin pressant. Tout compositeur élevé dans la tradition musicale anglicane, ou familier de ses coutumes, aurait cependant éprouvé une quasi-obligation à créer un *Nunc dimittis* faisant figure de partenaire au *Magnificat*.

Pärt était effectivement conscient de la prévalence des réalisations dyadiques « Mag et Nunc » dans d'autres traditions, et de la possible inévitabilité d'aborder à l'avenir le *Nunc dimittis* (quoique pas forcément consciemment comme un pendant au *Magnificat*). Il décrit donc comme une heureuse coïncidence—« mon désir rejoignant leur désir »—d'avoir été invité à en écrire un pour le cœur de la Cathédrale épiscopale Sainte-Marie d'Edimbourg et leur directeur musical Matthew Owens. Douze ans après le *Magnificat* de Berlin, cette composition élaborée sur des versets remarquables du Chapitre 2 de l'Évangile de saint Luc a été créée durant les vêpres chantées de la Cathédrale, à l'occasion de l'édition 2001 du Festival d'Edimbourg.

Il s'agit d'un texte qui, attendait précisément un compositeur de la sensibilité de Pärt pour être mis en musique. Un mélange de sérénité et de tendresse, suivi d'une joie transcendante et scintillante. La même beauté tranquille à laquelle il était parvenu en 1977 dans la



ARVO PÄRT and STEPHEN LAYTON

© Tina Foster

seconde partie de *Tabula Rasa* ou dans le *Stabat Mater* en 1985 apparaît au début de ce *Nunc dimittis* : et tous trois ont en commun le même mouvement descendant conjoint aux allures de soupirs et des dissonances qui se mélangent aux voix supérieures. Dans le « Gloria Patri », également placide (à noter que le *Magnificat* de Pärt ne comprend pas cet ajout usuel aux cantiques des vêpres), les deux parties supérieures sont traitées de nouveau avec des dissonances et consonances d'une manière que Bach employait souvent. Au cœur de l'œuvre, Pärt prépare un apogée radieux sur « lumen ad revelationem » (« Une lumière pour révéler ») avec une procession mesurée de phrases qui s'élargissent progressivement et des anticipations de la modulation courte mais majestueuse de *do dièse mineur* vers *do dièse majeur*.

... which was the Son of ...

Alors que le *Magnificat* du Chapitre 1 de Luc—le chant de Marie—et le Nunc dimittis du Chapitre 2 de Luc—le chant de Siméon—sont des textes clairement exploitables pour un compositeur, on ne peut en dire de même pour la Généalogie de Jésus du chapitre suivant de l'Évangile de Luc. Pour certains compositeurs, cette longue liste de noms n'offrirait pas plus d'attraits à que le proverbial bottin téléphonique.

Pour Pärt, pourtant, ce projet dépassait le simple défi technique ou l'éventualité d'une répétition musicale aux allures de rite. Avec sa traduction « traditionnelle qui fait autorité », selon Pärt, ce texte le séduisit en regard de la nature de la commande même—à la fois les chanteurs à laquelle cette œuvre était destinée et le pays où elle fut créée.

On demanda à Pärt d'écrire une œuvre pour le jeune chœur Voix d'Europe, réuni à Reykjavík en 2000 pour célébrer son statut de Capitale européenne de la culture cette année-là. Le chœur comprenait dix chanteurs venus des neuf capitales culturelles précédentes âgés entre 18 et 23 ans. La première décision de Pärt fut donc de mettre en musique ce texte en anglais, *de facto* la « lingua franca » de l'Europe pour ainsi dire.

Au cours de son précédent séjour en Islande, Pärt avait été impressionné par le haut degré d'éducation de la population islandaise qui manifestait de surcroît un intérêt prononcé pour la littérature européenne et possédait en son sein un nombre exceptionnellement important d'écrivains. Si l'on doit y ajouter l'intérêt du compositeur pour la tradition profondément ancrée dans la culture islandaise de passer les noms d'une génération à l'autre, et son souhait de transmettre cette « histoire de civilisation » biblique à des jeunes gens, les versets 23–38 de Luc III devinrent un texte irrésistible. Pour lui, on sent qu'il ne s'agit pas simplement d'une liste fabuleuse de

noms anciens, une vérité biblique réfutée depuis par Darwin ; elle porte en elle quelque chose de plus germinal et sacré—effectivement évangélique.

Il va sans dire que Pärt fit en sorte d'éviter toute monotonie en variant le caractère et l'apogée distinctif tout au cours de l'œuvre. Après une introduction dont les rythmes bondissants lui confèrent une assurance digne d'une ouverture baroque à la française, la pièce s'empare d'une même urgence narrative qui *Dopo la vittoria*. Aux basses répondent les trois voix aiguës—seraient-ce des ombres d'éléments venus du folklore et du Spiritual? Après qu'environ un tiers du texte a été adroitement traité de cette manière-là, une section plus suave à $\frac{3}{8}$ s'empare du discours musical. Un dialogue fluide entre des sections à $\frac{3}{4}$ et à $\frac{3}{8}$ nous amène jusqu'à l'apogée, un trio entre Jacob, Isaac et Abraham—une emphase merveilleuse en *do* majeur étant portée sur le dernier de ceux-ci. A travers l'emploi de la progression harmonique étonnamment familière du « cycle de quintes », les ancêtres les plus anciens de Jésus sont révélés encore plus rapidement, pratiquement à bout de souffle, pour attendre la vérité ultime et fondamentale « qui était le fils d'Adam, qui était le fils de ... »—et là Pärt réalise une résolution d'une simplicité toute respectueuse—« ... Dieu ».

I am the true vine

Écrite pour le 900^e anniversaire de la fondation de la Cathédrale de Norwich en 1996, cette composition sur le Chapitre 15 de l'Évangile selon saint Jean révèle Pärt au mieux de son auto-discipline. Inspiré par la force et la simplicité de la métaphore, Pärt élabore un motif de notes qui est strictement répété six fois durant toute la durée de l'œuvre. Les rythmes changent chaque fois pour s'adapter au texte, et les tenues à la basse et au soprano soulignent la quatrième répétition—mais les hauteurs de notes demeurent les mêmes, créant une continuité

sinueuse que Pärt compare aux motifs de feuille et de branche sur les tapis orientaux. Dans ce cadre sonore, la métaphore de la vigne est accentuée en plus par l'addition et la soustraction systématique d'une voix. Une partie vocale chante une note, une autre la rejoint pour la seconde, une autre pour la troisième. La succession est rigoureuse—1, 2, 3, 3, 2, 1, 2, 3, 3, etc.—créant une oscillation fluide entre les registres graves et aigus. Comme un certain nombre de pièces de Pärt gouvernées par de telles techniques d'écriture, la réalité expressive de la musique vivante semble sans comparaison par rapport à l'austérité apparente des notes sur la partition. Comme toujours, Pärt sait amener sa conclusion à merveille.

Littlemore Tractus

Avec son accompagnement d'orgue typiquement homogène et fluide et ses lignes chorales homophoniques intermittentes, cette page donne l'impression d'être une extension d'un hymne anglican. Ce rapprochement n'est pas totalement déplacé puisque cette œuvre met en musique les mots d'un sermon prêché le 19 février 1843 par l'un des prêtres-poètes anglicans les plus influents du 19^e siècle, John Henry Newman. Si Pärt n'est pas familier du plus grand hommage musical à Newman, *The Dream of Gerontius* mis en musique par Elgar, il connaît le vicaire de l'église Sainte Marie la Vierge et de Saint Nicholas, à Littlemore (près d'Oxford) où Newman a vécu et travaillé entre 1840 et 1846. C'est le Révérend Bernhard Schönemann qui lui demanda d'écrire ce *Littlemore Tractus* pour commémorer l'anniversaire de la naissance de Newman, le 21 février 2001.

Triodion

En 1976, Pärt répondait à la mort de Benjamin Britten (qu'il n'avait jamais rencontré) en composant une de ses partitions les plus puissances—et d'une simplicité

désarçonnante—le *Cantus in memoriam Benjamin Britten* pour cordes et cloche tubulaire. Vingt-deux ans plus tard, il put de nouveau se rapprocher de Britten à travers la commande du Lancing College pour célébrer leur 150^e anniversaire. Non seulement le compagnon de Britten, Peter Pears, avait fait ses études dans cette école du Sussex, mais Britten avait écrit la cantate de Noël, *Saint Nicolas*, pour leur 100^e anniversaire, en 1948. Il sélectionna trois Odes du Livre de prières orthodoxe—l'une pour « Jésus, fils de dieu », l'autre « la plus sainte mère de Dieu » et le dernier pour le « Saint Nicholas » (chez Britten, le « h » est omis).

Chaque ode se caractérise par sa solennité, son homophonie statique et chacune élabore un apogée avant d'aborder les répétitions aux allures de mantra de la dernière entrée. A cet endroit, tout est mis à nu : le mouvement harmonique s'arrête, le silence devient aussi important que le son, et des siècles de mysticisme se déroulent sous nos yeux alors que Pärt entre en communion avec l'ancien passé orthodoxe.

My heart's in the Highlands

Quand la première audition de *Saint Nicolas* eut lieu en 1948, Pärt n'était qu'un adolescent allant encore à l'école. Et son école, dans l'Estonie soviétique de l'après-guerre, devait être bien différente de celle du Sussex anglais. Au moins un aspect devait cependant être similaire, aussi surprenant que cela puisse être. Si le russe était la première langue vivante obligatoire en Estonie à l'époque, d'autres langues étrangères y étaient aussi enseignées. Pärt n'a pas nécessairement appris à parler anglais—ce qui aurait été très mal vu par les autorités—mais il apprit par cœur beaucoup de poésie anglaise (tout comme cela se faisait au Lancing College). Le poème qu'il apprit en premier et qu'il vint à aimer par-dessus tout est un de ceux qui chantent et qui se languissent pour un ailleurs,

My heart's in the Highlands de Robert Burns. Puisque « ce texte avait résonné en moi durant toute ma vie », il semblait naturel de le mettre en musique en guise de « petit cadeau pour mon cher David James ». C'est la voix particulière du chanteur—un timbre lancinant de contre-ténor—que Pärt avait appréciée dans les exécutions que le Hilliard Ensemble avait données de sa musique à de nombreuses reprises depuis leur premier enregistrement pour la BBC au milieu des années 1980.

La partie d'orgue « tintinnabule » rigoureusement, avec sa basse conjointe et ses parties supérieures en accords parfaits. La ligne vocale, également, reprend les seules trois notes de l'accord de *fa* mineur—une pour chaque strophe. Mais si les blocs sont les plus minimalistes de ce disque, la réalisation musicale audacieuse de Pärt saisit parfaitement le caractère sombre et nostalgique du poème.

Salve Regina

Comme *Littlemore Tractus*, la musique que Pärt écrit pour le *Salve Regina* donne l'impression d'un hymne de vastes proportions. D'une manière caractéristique, il élabore très progressivement un apogée tardif et majestueux—des lignes vocales à l'unisson du début, des harmonies plus larges ultérieurement avec en chemin quelques excentricités étonnantes.

C'est Hubert Luthé, Evêque de la Cathédrale de Essen qui souhaitait voir ce texte mis en musique en l'honneur de la Madone en or inestimable de la Cathédrale. La première audition fut donnée en mai 2002 pour célébrer à la fois les soixante-quinze ans de l'évêque et les 1150 ans de Essen.

MEURIG BOWEN © 2003

Traduit de l'anglais par ISABELLE BATTIONI

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, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

CHORMUSIK VON ARVO PÄRT

POLYPHONYS ERSTE EINSPIELUNG von Arvo Pärts Chormusik bei Hyperion (GDA66960) konzentrierte sich auf Musik, die zwischen 1988 und 1991 geschrieben wurde, ein besonders fruchtbarer Lebensabschnitt des Komponisten, der mit einem Aufschwung von internationalen Aufführungen und Einspielungen und der daraus resultierenden Anerkennung einherging.

Die auf jener CD eingespielten Kompositionen ließen neben anderen Werken jener Zeit wie der groß angelegten Vertonung des 51. Psalms, *Miserere*, die Vermutung aufkommen, dass sich Pärt auf harmonisch komplexerem und exotischerem Boden zu bewegen begann. Mit Clustern, zusammengesetzten Akkorden und dem Einsatz übermäßiger Sekundintervalle schien er die für seine Musik entscheidenden, charakteristischen Grenzen zwischen Dissonanz und Konsonanz zu lockern.

Angesichts der Musik jüngeren Entstehungsdatums auf der hier vorliegenden CD—alle Werke wurden zwischen 1996 und 2002 komponiert—lässt sich konstatieren, dass Pärt mittlerweile von dieser harmonischen Erkundungsreise zurückgekehrt ist. Die charakteristische Reinheit der Akkorde bleibt ausschlaggebend, und der harmonische Verlauf in solchen Werken wie *Triodion* und *Salve Regina* scheint diatonisch konventioneller. Obwohl es in diesen Stücken weniger Hinweise auf eine strenge „Tintinnabulation“ gibt—die streng eingehaltene Beziehung zwischen horizontaler Stimmführung und vertikalen Intervallproportionen—gibt es auf anderen Gebieten genug strukturelle und harmonische Enthaltsamkeit, die diesen Werken ihren für Pärt ganz eigenen Ton verleiht.

Polyphons erste CD bei Hyperion enthält Pärts erste Vertonung eines englischen Textes (ein Abschnitt aus dem Bericht des Heiligen Mattheus aus den Selbpreisungen). Bevor Pärt 1990 jene *Beatitudes* komponierte, beruhten alle seine geistlichen Chorwerke—*De Profundis*,

Magnificat, *Miserere*, *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*, *Stabat Mater*, *Summa*, *Te Deum*—auf lateinischen Texten (beziehungsweise auf deutschen in den Fällen der *Magnificat-Antiphonen* und *An den Wassern*). Pärts folgende Kompositionen für Chor wandten sich, wie die vorliegende CD beweist, auch anderen Sprachen zu, besonders dem Englischen.

Pärts in jüngster Zeit unternommenen Reisen als international gefeierter Komponist führten ihn häufig nach Großbritannien und in die USA, und er genießt die ausgedehnten Aufenthalte an seinem zweiten Wohnort in der Nähe von Colchester in Essex/England—was zu einer eindeutig größeren Vertrautheit mit der englischen Sprache führte. Aber das sei nicht der Grund, insistiert er, für die höhere Anzahl englischer Textvertonungen. Wenn ihn Chöre oder Institutionen zum Beispiel in Großbritannien, den USA, in Spanien oder Italien einen Kompositionsauftrag erteilen, sagte er, wäre es eine „offensichtliche und natürliche Entscheidung“, sich auf englische, spanische oder italienische Texte zu beziehen. (Es gibt natürliche Ausnahmen: Als Pärt 1990 für die urtypischste aller englischen Einrichtungen, dem *Service of Nine Lessons and Carols* in der Kirche des King's College Cambridge [der dort entstandene und traditionell gepflegte Weihnachtsgottesdienst aus neun Bibellesungen und Weihnachtsliedern], um ein Weihnachtslied gebeten wurde, schuf er eine Komposition auf eine russische Textvorlage.)

Mit der Erweiterung der Sprachen wurde auch seine Textauswahl zunehmend vielseitiger und spannender. Die vorliegende CD präsentiert zwei Kompositionen auf „übliche“ lateinische Liturgietexte, die in dieser Form eine willkommene Ergänzung zu den oben aufgeführten lateinischen Werken darstellen. Aber das *Nunc dimittis* und *Salve Regina* sind hier in der Minderheit gegenüber

einer faszinierenden Mischung von Texten: Ausschnitte aus einer alten russischen Enzyklopädie von Kirchenmusiklexikon und eine 160 Jahre alte Predigt, ein raues, schönes schottisches Gedicht, zwei außergewöhnliche Passagen aus dem Lukas- und dem Johannes-Evangelium, und drei Oden aus dem Gebetsbuch der Orthodoxen Kirche.

Die fast 30 Jahre andauernde Reise, angefangen bei dem im Estland der Sowjetzeit ausgesetzten Zwang, Werke mit religiösen Themen zu kaschieren (*Summa*, eine Vertonung des Credo) bis zu dieser bunten Mischung von

Textvorlagen, muss tatsächlich eine befreiende Erfahrung gewesen sein.

Dopo la vittoria

Wie Pärt in einem (seltenen) Einführungstext zu *Dopo la vittoria* zugibt, fällt die Entscheidung für einen bestimmten Text nicht unbedingt leicht oder schnell. Sieben Jahre lang suchte er nach einem geeigneten Text für ein Auftragswerk der Kulturabteilung der Stadt Mailand. Die Tatsache, dass der Auftraggeber, Sandro



Boccardi, Pärt ganze sechs Jahre vor jenem durch das Auftragswerk zu feiernden Gedenktermin fragte, mag hier zur entspannten Entscheidungshaltung des Komponisten bezüglich des Textes beigetragen haben!

Das in Frage stehende Gedenkjahr war 1997, auf das der 1600. Todestag des Heiligen Ambrosius von Mailand fiel, und so wandte sich Pärt zuerst den Ambrosianischen Hymnen zu. Aber „Irgendwie übten sie auf mich nicht die nötige Faszination ausdas hat mich nicht weitergebracht“, schrieb Pärt, „die fragliche Komposition in Angriff zu nehmen. Mit der Zeit bin ich sogar zu dem Schluss gekommen, diese Aufgabe nicht erfüllen zu können, ohne ein zweites *Te Deum* zu schreiben“. (Ambrosius wird die Urheberschaft des *Te Deum laudamus*—Textes zugeschrieben.) Pärt fährt fort:

Zufällig stieß ich auf meiner Suche auf ein altes Kirchenmusiklexikon auf Russisch. Dort, in einer Darstellung der Ambrosius-Geschichte, wird die Taufe des Heiligen Augustinus durch Ambrosius geschildert. Diese Beschreibung hat mich so gefesselt, dass die Entscheidung sofort getroffen war: Das sollte mein Text werden, ich würde den originalen Lexikontext vertonen. Ich habe ihn unverändert übernommen und der Titel meines Werkes ist nichts anderes als die erste Textzeile. Die Formulierungen auf Russisch, die aus dem Jahr 1903 stammen, klangen in meinen Ohren fast wie ein Gedicht in Prosa. Die Schilderung selbst hat die Form eines kleinen Zwei-Personen-Szenariums, in dem Ambrosius den Augustinus taufte. Das Besondere und Ungewöhnliche dabei war, dass Ambrosius während der Taufhandlung begann, sein *Te Deum* zu singen, und Augustinus es aufnahm und ganz selbstverständlich fortführte, so als ob er es schon immer gekannt hatte, und beide auf diese Weise in antiphonalem Singen das *Te Deum* zu Ende brachten. Diese Szene spontaner Freude und

Inspiration der beiden Giganten abendländischer Kultur und des Christentums hat mich so fasziniert und beeinflusst, dass in der Folge die Erfüllung meines Auftrages der Stadt Mailand in einer für meine Verhältnisse sehr kurzen Zeit zustande kam.

So ehrt diese „piccolo cantata“ – die in Mailands *San Smpliciano Basilica* im Dezember 1997 durch den Schwedischen Radiochor unter Tönu Kaljuste uraufgeführt wurde—den Heiligen Ambrosius mit einer erzählenden Leichtigkeit, die relativ ungewöhnlich für Pärt ist. Im Gegensatz zu den breiteren homogenen Flächen in vielen seiner Chorwerke ist diese Komposition dem Text folgend deutlich in Abschnitte unterteilt. Die pulsierende, *staccato* dargebotene Lebhaftigkeit des Anfangs und Endes vermitteln den drängenden Enthusiasmus eines Geschichtenerzählers. Der Abschnitt *Un poco tranquillo* führt die Geschichte weiter mit den Worten „zwei Jahre später“. Tiefe Solostimmen heben die Worte „ein anonymen früher Biograph des Augustinus schreibt“ mit altherwürdiger Feierlichkeit hervor. Dem schließt sich eine ebenso andächtige, an ein Organum erinnernde Passage mit parallel geführtem Tenor und Bass an. Auf drei Höhepunkten betont Pärt Ambrosius eigene Worte, die er aus dessen berühmten religiösen Text zitiert. Anfänglich erscheint *Te Deum laudamus* auf Lateinisch. Ein wenig später folgt die italienische Version dieser Worte („Lodiamo Te, o Signore“). Den dritten Höhepunkt bildet der letzte Vers des *Te Deum*, wiederum auf Italienisch, „In Te, o Signore, ho posto la mia“—eine Passage so erhaben und bejahend, wie das darauf folgende „Amen“ beeindruckend klangvoll ist.

Nunc dimittis

Pärt schuf in seiner Wahlheimatstadt Berlin 1989 eine Komposition für Chor auf den *Magnificat*-Text aus dem Lukas-Evangelium. Vielleicht lag für einen in Deutschland

lebenden Esten der Gedanke, einige Verse aus dem auf das *Magnificat* folgenden Kapitel als Begleitstück zum schon existierenden *Magnificat* zu vertonen, nicht sonderlich nahe oder erschein besonders dringend. Für einen Komponisten aber, der in der anglikanischen Musiktradition aufgewachsen ist oder sie kennt, ist die Schaffung eines *Nunc dimittis* als Partner zum *Magnificat* wohl fast eine Verpflichtung.

Pärt war sich der Vorliebe für kombinierte „Mag and Nuncs“ [die in anglikanischen Kirchenkreisen weit verbreitete Abkürzung] in anderen Ländern wohl bewusst. Auch akzeptierte er die potentielle Unausweichlichkeit, in Zukunft den *Nunc dimittis*-Text musikalisch zu fassen (wenn auch nicht vorsätzlich als Begleitstück zu seinem *Magnificat*). Den Umstand, dass er vom Chor der *St Mary's Episcopal Cathedral* in Edinburgh und seinem Direktor Matthew Owens befragt wurde, ein *Nunc dimittis* zu komponieren, beschrieb Pärt deshalb als einen glücklichen Zufall—„mein Wunsch, sein Wunsch“. Zwölf Jahre nach dem Berliner *Magnificat* wurde diese Vertonung der drei bemerkenswerten Verse aus dem zweiten Kapitel des Lukas-Evangeliums in einem *Evensong* [anglikanische Abendandacht] der *St Mary's Episcopal Cathedral* während des Edinburgh-Festivals im August 2001 uraufgeführt.

Der Text wartet geradezu darauf, durch einen Komponisten von Pärts Sensibilität vertont zu werden. Die Worte strahlen eine Gelassenheit und Zärtlichkeit aus, gefolgt von transzendenter, strahlender Freude. Der gleichen stillen Schönheit, die Pärt schon 1977 im zweiten Teil von *Tabula Rasa* bzw. 1985 in seinem *Stabat Mater* geschaffen hatte, begegnet man am Anfang des *Nunc dimittis* wieder. Alle drei Werke verzeichnen die gleichen abwärts schreitenden Seufzer und verschränkten Dissonanzen der hohen Stimmen. Im ebenfalls ruhigen „Gloria Patri“ (interessanterweise enthält Pärts

Magnificat nicht diesen im anglikanischen *Evensong* sonst üblichen Anhang zu den *Magnificat*- und *Nunc dimittis*-Texten) arbeiten die zwei hohe Stimmen auf dem Hintergrund eines tiefen Orgelpunktes Cis/Gis zuerst abwärts und dann aufwärts schreitend gegeneinander, wobei hier wie so oft bei Bach mit Dissonanzen und Konsonanzen gespielt wird. Im Mittelteil bereitet Pärt mithilfe einer gemessenen Abfolge allmählich zunehmender Phrasen und durch Vorausnahmen des kurzen, majestätischen Schrittes von cis-Moll nach Cis-Dur den Boden für einen funkelnden Höhepunkt auf die Worte „lumen ad revelationem“ („ein Licht, das die Heiden erleuchtet“) vor.

... which was the Son of ...

Nun mögen das aus dem ersten Kapitel des Lukas-Evangeliums (Der Besuch Marias bei Elisabet) stammende *Magnificat* und das aus dem zweiten Kapitel des Lukas-Evangeliums (Das Zeugnis des Simeon) stammende *Nunc dimittis* für einen Komponisten besonders geeignete Texte sein. Das gleiche kann man nicht unbedingt über Lukas Auflistung der Vorfahren Jesu im folgenden Kapitel sagen. Viele andere Komponisten würden von dieser langen Namensliste keine stärkere Anregung zum Komponieren erhalten als sprichwörtlich vom Telefonbuch.

Für Pärt war sie allerdings mehr als nur eine technische Herausforderung oder die Möglichkeit ritueller musikalischer Repetition. Sein Interesse an diesem Text (in seiner „traditionellen und autoritativen“ Übersetzung, so Pärt) stand mit der Natur des Auftrags (den Sängern, für die das Stück geschrieben wurde, und dem Land der Uraufführung) selbst in Verbindung.

Man hatte Pärt gebeten, ein Werk für den sich 2000 in Reykjavik versammelnden Jugendchor *Voices of Europe* zu schreiben, um die Stadt als Europäische Kulturhauptstadt jenes Jahres zu feiern. Der Chor bestand aus

jeweils zehn Sängern im Alter von 18 bis 23 Jahren aus den ehemaligen neun Kulturhauptstädten. Pärt's erste Entscheidung bestand demzufolge darin, seiner Komposition einen englischen Text zugrunde zu legen, da Englisch wohl quasi die europäische Verkehrssprache darstellt.

Pärt hatte Island schon früher besucht und war vom hohen Bildungsstand der isländischen Bevölkerung, ihrem großen Interesse an europäischer Literatur und, so stellte er fest, der ungewöhnlich hohen Anzahl von Schriftstellern unter ihnen sehr beeindruckt gewesen. Zudem faszinierte den Komponisten die tief verwurzelte isländische Tradition, Namen von Generation zu Generation weiterzureichen. Darüber hinaus hegte er den Wunsch, die biblische „Zivilisationsgeschichte“ jungen Menschen zu vermitteln. All dies zusammen erklärt, warum die Verse 23–38 aus dem dritten Kapitel des Lukas-Evangeliums plötzlich für einen Komponisten interessant wurden. Man spürt, dass diese Aufstellung von Namen für Pärt nicht nur eine erstaunliche Liste altherwürdiger Namen, eine seit Darwin widerlegte biblische Wahrheit darstellt. In dieser Auflistung ist etwas Keimendes und Geheiliges—ein richtiges Evangelium.

Selbstredend war Pärt bestrebt, eine durch diesen Text mögliche Monotonie zu vermeiden. Das gelang ihm, indem er den Stimmungscharakter variierte und im Verlauf des Stückes einen markanten Höhepunkt herbeiführte. Nach einer Einleitung, deren lebhaft punktierte Rhythmen an das Selbstbewusstsein einer französischen Ouvertüre erinnern, beginnt das Werk mit der gleichen erzählenden Dringlichkeit wie das *Dopo la vittoria*. Den Bässen antworten die drei hohen Stimmen. Hört man hier Anklängen an Volksmusik und Spirituals? Nachdem ungefähr ein Drittel des Textes auf diese Weise geschickt abgearbeitet ist, übernimmt ein honigsüßer Abschnitt im $\frac{3}{8}$ -Takt das Geschehen. Ein fließender

Austausch zwischen $\frac{4}{4}$ - und $\frac{3}{8}$ Passagen bringt uns geradewegs zum Höhepunkt bildenden Dreiergespann Jakob, Isaak und Abraham, mit einer wunderbaren Betonung des letztgenannten Namens in C-Dur. Durch den Einsatz der erstaunlich vertrauten Quintenzirkel-Sequenz erklingen die Namen der ältesten Vorfahren Jesu schneller und schneller, fast atemlos, bis die elementarste, grundlegende Wahrheit erreicht wird: „Adam; (der stammte von)“, und hier gestaltet Pärt alles mit demütiger Einfachheit und Überzeugung, „Gott“.

I am the true vine

Diese auf einem Text aus dem 15. Kapitel des Johannes-Evangeliums beruhende Komposition wurde 1996 zum 900. Gründungsjahr der *Norwich Cathedral* komponiert und zeigt Pärt in seiner kontrolliertesten Verfassung. Inspiriert von der Stärke und Einfachheit des gewählten Metapher entschied sich Pärt für ein Notenmotiv, das im Verlauf des Werkes sechsmal rigoros wiederholt wird. Auch wenn sich die Rhythmen jedes Mal ändern, um dem Text gerecht zu werden, und die vierte Wiederholung zusätzliche ausgehaltene Noten im Bass und Sopran vorweist, bleiben die Tönhöhen erhalten, wodurch eine sich schlängelnde Kontinuität entsteht, die Pärt mit den Blatt- und Rankenmustern orientalischer Teppiche vergleicht. Innerhalb des Tönhöhengerüsts wird das Bildnis der Rankpflanze durch systematisches Hinzufügen und Abziehen von Stimmen weiter bestärkt. Eine Stimmgruppe singt eine Note, eine andere stellt sich ihr mit der zweiten Note zur Seite, ein andere mit der dritten. Das Muster wird streng eingehalten—1, 2, 3, 3, 2, 1, 2, 3, 3, usw.—und schafft damit ein geschmeidiges Pendeln zwischen tiefen und hohen Registern. Wie in vielen Werken Pärt's, die durch solche kompositorische Eingriffe beherrscht werden, hat die Klangrealität in einer Aufführung mit dem, was auf dem Papier vermeintlich kargen Anschein

erweckt, nicht viel gemein. In üblicher Fassung weiß Pärt einen perfekten Abschluss herbeizuführen.

Littlemore Tractus

Mit seiner typisch homogenen, fließenden Orgelbegleitung und den periodisch einsetzenden, homophonen Chorpässagen erinnert dieses Werk an ein ausgedehntes anglikanisches Kirchenlied. Das ist so unpassend nicht, beruht diese Komposition doch auf einer Predigt, die am 19. Februar 1843 von einem der einflussreichsten anglikanischen Dichter-Priester des 19. Jahrhunderts gehalten wurde, John Henry Newman. Pärt ist mit dem größten musikalischen Denkmal für Newman, Elgars Vertonung des *Dream of Gerontius*, nicht vertraut. Aber er kennt den Pfarrer der Kirche *St Mary the Virgin and St Nicholas* in Littlemore (in der Nähe von Oxford), wo Newman zwischen 1840 und 1846 lebte und arbeitete. Jener hochwürdige Bernhard Schünemann bat Pärt, den hier vorliegenden *Littlemore Tractus* zu komponieren, um Newmans Jahrestag seiner Geburt am 21. Februar 2001 zu gedenken.

Triodion

1976 reagierte Pärt auf den Tod von Benjamin Britten (den er niemals persönlich kennen gelernt hatte) mit der Komposition eines seiner beeindruckendsten—und betörend einfachsten—Werke, das *Cantus in memoriam Benjamin Britten* für Streicher und Röhrenglocken. 22 Jahre später war er aufgrund eines Auftrags des Lancing College zur 150. Jahrfeier seines Bestehens in der Lage, sich Britten wieder zu nähern. Nicht nur war Britten Lebenspartner Peter Pears ein ehemaliger Schüler dieses College in Sussex, sondern Britten selber hatte schon im Jahre 1948 für den 100. Jahrestag des College die Weihnachtskantate *St Nicolas* komponiert (im Titel von Britten's Kantate fehlt das in der englischen Schreibweise

des Heiligen sonst übliche H [Nicholas]). Der Heilige Nikolaus ist der Schutzheilige des Lancing College, und so suchte Pärt für seinen Auftrag nach einer weiteren Verbindung. Er wählte drei Oden aus dem Orthodoxen Gebetbuch aus—eine zu „Jesus, der Sohn Gottes“, eine zu „Mehr als alle geheiligte Mutter Gottes“ und die letzte zu „Der Heilige Nikolaus“.

Jede Ode ist entsprechend feierlich, jede ist statisch homophon und jede schwingt sich vor der Mantra-artigen Wiederholung der letzten Bitte zu einem Höhepunkt auf. Alles ist an diesem Punkt völlig entblößt: die harmonische Bewegung stoppt, die Stille erscheint so wichtig wie der Klang, und Jahrhunderte des Mystizismus werden aufgerollt, wenn Pärt mit einer tiefen Vergangenheit der orthodoxen Kirche in Verbindung tritt.

My heart's in the Highlands

Pärt ging noch zur Schule, als Britten's *St Nicolas* 1948 aufgeführt wurde. Schule war für ihn im sowjetischen Estland der Nachkriegszeit bestimmt eine ganz andere Erfahrung verglichen mit Sussex. Aber es scheint, als ob es doch eine Übereinstimmung zwischen den zwei Einrichtungen gab, und das überrascht. Russisch war zu jener Zeit in Estland die erste Fremdsprache, die jeder Schüler lernen musste, aber andere Fremdsprachen wurden ebenso unterrichtet. Pärt lernte nicht unbedingt, Englisch fließend zu *sprechen*—und die Behörden wären nicht gerade begeistert gewesen, wenn Pärt es gemeistert hätte—aber er lernte viele englische Gedichte auswendig (wie das wohl auch im Lancing College geschah). Das Gedicht, was er zuerst lernte und das zu seinem Lieblingsgedicht avancieren sollte, war Robert Burns' *My heart's in the Highland*, jener Ruf und artikuliert Sehnsucht nach einem anderen Ort. Da „der Text mein ganzes Leben in mir widerhallte“, lag es nahe, ihn als „kleines Geschenk für meinen geliebten David James“ einer Komposition

zugrunde zu legen. Pärt schätzt die ganz eigene, unvergessliche Kontratenorstimme dieses Sängers, die er in den vielen Aufführungen seiner Musik durch das Hilliard Ensembles seit dessen erster BBC-Einspielung Mitte der 1980iger Jahre immer wieder gehört hat.

Die Orgelstimme mit ihrem schrittweise fortschreitenden Bass und der einen Dreiklang bildenden Linie in der höchsten Stimme ist streng im „Tintinnabuli“-Stil gehalten. Auch die Gesangsstimme wählt nur die drei Noten des F-Moll-Dreiklangs aus—eine für jeden Vers. Auch wenn die Bausteine dieser kühnen Vertonung die spartanischsten auf dieser CD sind, findet Pärt mit seiner Musik hier eine perfekte Entsprerung für die Rauheit und Sehnsucht des Gedichtes.

Salve Regina

Wie der *Littlemore Tractus* enthält auch Pärts Vertonung des *Salve Regina*-Textes Anklänge an ein Kirchenlied. Ein spät im Stück erscheinender, würdevoller Höhepunkt wird wie üblich nur ganz allmählich erreicht—unisono gesungene Gesangsstimmen zu Beginn, breitere Harmonien später, einige erstaunliche Merkwürdigkeiten in der Orgelstimme auf dem Weg.

Der Bischof des Essener Doms, Hubert Luthé, hatte den Wunsch geäußert, dass genau dieser Text für ein musikalisches Werk verwendet werden sollte, um die unschätzbare Goldene Madonna des Gebäudes zu ehren. Die Uraufführung fand im Mai 2002 zum 75. Geburtstag des Bischofs und dem 1150. Jahrestags der Stadt Essen statt.

MEURIG BOWEN © 2003

Übersetzung aus dem Englischen 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

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

ARVO PÄRT

(B 1935)

- | | | | |
|---|------------------------------|--------|---------|
| 1 | Dopo la vittoria | 1996 | [10'00] |
| 2 | Nunc dimittis | 2001 | [7'33] |
| 3 | ... which was the Son of ... | 2000 | [7'30] |
| 4 | I am the true vine | 1996 | [10'15] |
| 5 | Littlemore Tractus | 2001 † | [6'28] |
| 6 | Triodion | 1998 | [14'13] |
| 7 | My heart's in the Highlands | 2000 † | [9'11] |
| | DAVID JAMES countertenor | | |
| 8 | Salve Regina | 2002 † | [12'13] |

POLYPHONY

† with CHRISTOPHER BOWERS-BROADBENT organ

STEPHEN LAYTON CONDUCTOR

Recorded in Temple Church, London, on 2–5 January 2003

Recording Engineer JULIAN MILLARD

Recording Producer MARK BROWN

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© Hyperion Records Limited, London, 2003

© Hyperion Records Limited, London, 2010

(Originally issued on Hyperion CDA67375)



ARVO PÄRT

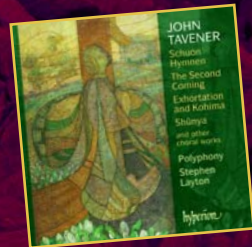
(b1935)

- [1] **Dopo la vittoria** [10'00] [2] **Nunc dimittis** [7'33]
[3] **... which was the Son of ...** [7'30]
[4] **I am the true vine** [10'15]
[5] **Littlemore Tractus** [6'28] [6] **Triodion** [14'13]
[7] **My heart's in the Highlands** [9'11]
(DAVID JAMES countertenor)
[8] **Salve Regina** [12'13]

POLYPHONY

with CHRISTOPHER BOWERS-BROADBENT *organ*

STEPHEN LAYTON *conductor*



*Nothing will dissuade me from the conclusion
that Polyphony under Stephen Layton
is the best chamber choir in the country*