



SCHUMANN
missa sacra

Swedish Radio Choir
Kaspars Putniņš
Johan Hammarström, organ

SCHUMANN, Robert (1810–56)

Missa sacra, Op. 147 (1852–53) 40'34

for mixed choir, soloists and organ

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1. Kyrie. <i>Ziemlich langsam</i> | 4'41 |
| 2 | 2. Gloria. <i>Lebhaft, nicht zu schnell</i> Kathrin Lorenzen <i>soprano</i> | 9'34 |
| 3 | 3. Credo. <i>Mäßig bewegt</i> | 7'18 |
| 4 | 4. Offertorium Jennie Eriksson Nordin <i>soprano</i> | 2'27 |
| 5 | 5. Sanctus. <i>Langsam</i> – Pleni sunt coeli. <i>Lebhaft</i> – Erstes Tempo
Lisa Carlioth <i>soprano</i> · Mats Carlsson <i>tenor</i> · Lars Johansson Brissman <i>baritone</i> | 11'05 |
| 6 | 6. Agnus Dei. <i>Ziemlich langsam</i> | 4'56 |

Johan Hammarström

playing the Marcussen organ of S:t Matteuskyrkan, Stockholm

Vier doppelchörige Gesänge, Op. 141 (1849) 17'08

for mixed choir *a cappella*

- | | | |
|----|---|------|
| 7 | 1. An die Sterne. <i>Langsam</i> Text: Friedrich Rückert | 5'17 |
| 8 | 2. Ungewisses Licht. <i>Lebhaft und sehr markiert</i> Text: J. C. von Zedlitz | 2'06 |
| 9 | 3. Zuversicht. <i>Langsam, nicht schleppend</i> Text: J. C. von Zedlitz | 4'15 |
| 10 | 4. Talismane. <i>Mit Kraft und Feuer</i> Text: J. W. von Goethe | 5'17 |

58'33

Swedish Radio Choir

Kaspars Putniņš *conductor*

Robert Schumann's late interest in church music – and especially Catholic music – in works such as the *Missa sacra*, Op. 147, and the Requiem, Op. 148, is partly attributable to his new home in the Rhineland since, as music director of the city of Düsseldorf, a post he assumed in September 1850 as the successor of Ferdinand Hiller, he was also responsible for the musical organization of major festivities in the main Catholic churches. But this is only one of the reasons for his new creative direction, for in a certain sense Schumann saw church music as a kind of culmination of his almost systematic traversal of the various genres of composition – the piano years up to 1839, the song year 1840, the symphony year 1841 and the chamber music year 1842: 'It must always be the artist's highest aim to apply his powers to sacred music. But in youth we are firmly rooted to the earth by all our joys and sorrows; it is only with advancing age that the branches stretch higher, and so I hope that the period of my higher efforts is no longer distant.'

He wrote this in 1851, a time when these ideas were beginning to bear fruit since, in addition to the two aforementioned works from 1852, and despite previously having shown little interest in church music, he was pursuing several (unrealised) sacred composition projects in Düsseldorf – including a *Stabat mater*, a German Requiem and various oratorios. We should also mention the fourth movement of the 'Rhenish' Symphony (No. 3 in E flat major, 1850), initially subtitled 'with the character of an accompaniment to a solemn ceremony' and perhaps referring to the experience of being at Cologne Cathedral on the occasion of a cardinal's consecration. As a Saxon Protestant, the composer may have been particularly attracted to the Mass Ordinary because of its interdenominational texts, as well as because of its significance for the history of music, as exemplified by Bach's Mass in B minor or Beethoven's *Missa solemnis*. As early as 1837 he had enthused in the *Neue Zeitschrift für Musik* about a performance in the Leipzig Thomaskirche of a mass by Luigi Cherubini: 'If one were to call it [the work] highly ecclesiastical, wondrous, these are still not the right words for the impression it makes not only as a whole, but especially in individual passages that sound as they

were coming out of the clouds, where it eerily flows over us. Indeed, even that which sounds secular, curious, almost theatrical, belongs like incense to the Catholic ceremony and affects the imagination so that one believes to see before one all the pomp of such a service.’

Fifteen years later, he too set the Ordinary of the Mass with its five parts Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus and Agnus Dei as the *Missa sacra* for soloists, mixed choir and orchestra, Op. 147. A draft of the work was written within the space of ten days at the beginning of 1852; in his project book we read: ‘13th–22nd February: Latin Mass (in C) sketched’; Clara Schumann noted in her diary on 22nd February (one day before Rose Monday)¹: ‘Robert is now extraordinarily busy again! He is composing a mass and today, after barely eight days of working on it, he finished the outline of the whole thing.’ The orchestration, interrupted by a three-week trip to Leipzig, was completed by the end of March. Despite various plans, the première of the work, on which Schumann himself said he had worked ‘with great love’, was a long time coming, although he considered it ‘suitable for both church service and concert use’. On 3rd March 1853, the Kyrie and the Gloria – a ‘Missa brevis’, so to speak – were premièred in the Düsseldorf subscription concert in which the second version of his Symphony No. 4 in D minor was also heard for the first time. (This was to be one of the last concerts conducted by the highly controversial music director himself.) The press spoke in passing of ‘profound and noble music’; the leader of the orchestra, Ruppert Becker, noted in his diary: ‘two movements from a mass; both full of the most wonderful harmonies of which only Schumann is capable’.

At the end of the same month, Schumann added an Offertorium (‘Tota pulchra es, Maria’) to the work and, as was only discovered by Bernhard R. Appel while he was working on the edition published in 1991 as part of the new Schumann Complete Edition, expanded the rather subordinate organ part in the orchestral version into a fully independent part, allowing the work to be performed as an organ mass without orch-

¹ the highlight of the German Karneval, on the Shrove Monday before Ash Wednesday.

estra. The reason for adding the Offertorium as well as for the preparation of the separate organ part may have been Schumann's participation in a music competition in England for works with this combination of forces, but apparently came to nothing owing to a lack of entries. During Schumann's lifetime, the *Missa sacra* remained unpublished and was never performed in its entirety.

After Schumann's admission to a psychiatric institution in the spring of 1854, and especially after his death in 1856, the (mostly unpublished) compositions from his last years were widely frowned upon, as they were regarded as evidence of declining creative powers, perhaps as a result of his illness, which clouded the composer's vision rather than – as would have been more appropriate for 'late works' – transfiguring it. Even such a tireless advocate as Johannes Brahms, who advised Clara Schumann on the publication of the composer's legacy, was cautious about the Mass in August 1860 and asked for leniency: 'But again, it is excusable and can never be interpreted negatively if, in the case of such a beloved and revered man, one would like to ensure, even if immodestly, that the wreath of immortality that he made for himself should consist of nothing but never-fading blooms.'

Following the first significant part-performance (the Credo and Offertory were omitted) by Franz Wüllner in Aachen in July 1861, which Brahms had helped to organize and which served as an opportunity to assess how to proceed, Clara took a different view. She wrote to Brahms: 'You wouldn't believe how beautiful it all sounds. The Kyrie is deeply moving and as if cast in a single pour, in the Sanctus there are individual movements of such wonderful effect that it sends shivers down your spine. Apart from a few short passages, the music is very religious, ecclesiastical, which is not at all what I had expected. [...] Of course, I no longer have any reservations about having it printed.' In 1863, the same year as it was published, the first two complete performances of the *Missa sacra* took place independently of each other on the very same day (3rd May 1863), almost simultaneously, in Vienna. One critic noted that the performance 'had long been hoped for by friends of Schumann's muse', but lamented that Schumann

lacked the genuine ‘Catholic church style’ and, like Mozart, Haydn, Beethoven and Schubert, was more concerned with music than with reverence – especially since ‘in Schumann’s case, a singular colourfulness of imagination, a romantic rapture, which expresses itself in the most elegant and modern form, almost precludes ecclesiasticism’. Nevertheless, the Mass testified to ‘the composer’s appropriate sensitivity’ and contained ‘some sections of great beauty and dignity’.

This is, of course, a gross understatement. Schumann’s *Missa sacra* is a fascinating attempt to modernize the mass genre by using the resources of the post-classical idiom and, for all its compositional refinement, to make it ‘not hard to perform’ (as Schumann himself remarked); for example, the individual solo roles can certainly be filled from the ranks of the choir. Contrapuntal techniques are implied rather than applied in a strict sense; instead, the structural concept is based primarily on musical contrasts and stylistic variety, with the possibilities of advanced harmony being used to great effect. The organ version is by no means a poor substitute for the orchestral one, but rather an impressive concentration of it: what it lacks in tonal colour or dynamic differentiation, it gains in gestural immediacy and vocal transparency.

The Kyrie (*Ziemlich langsam* [rather slow]), which begins *piano*, is not far removed from the ‘Catholic church style’ and is characterized by imitations and suspensions; its sombre C minor atmosphere seems to take as its starting point the fourth movement of Schumann’s Third Symphony. Like a dazzling ray of light, the C major of the Gloria (*Lebhaft, nicht zu schnell* [lively, not too fast]) arrives unexpectedly, and more peaceful realms are not attained until we reach the fugal ‘Et in terra pax’, in which the solo soprano offers thanks to the Creator (‘Gratias agimus tibi’). The largely homophonic concord of the following lines seems to be put at risk by the final, highly chromatic ‘miserere nobis’ (an anticipation of the Agnus Dei at the end of the Mass, which is also related in terms of tonality), but everything turns out well in the radiant *fortissimo* C major of the ‘Quoniam tu solus sanctus’. The Credo (*Mäßig bewegt* [moderately fast]) is in 3/2 time, to the archaism of which the movement also owes a debt, with the four-

note ‘Credo’ motif having a form-giving function. The portrayal of God’s descent (‘Qui propter nos homines’) with downward-moving, chromatic vocal lines, the accumulated tension of which is released in the jubilant cry of ‘Et resurrexit’, has great intensity.

Schumann took the text of the Offertory ‘Tota pulchra es, Maria’ – the movement that was added later with a text that does not belong to the Ordinary of the Mass – from the Proper of a Marian feast and assigned it to a solo soprano. This song in A flat major is as short as it is intimate. (In the orchestral version, it is accompanied by organ and solo cello or, when no organ is available, by string quartet). The Sanctus (*Langsam* [slowly]), with the beguiling sonority of sustained notes, played *pianissimo*, takes up the key of the Offertory; this is an enchantingly serene passage that suddenly gives way to a lively song of praise in the ‘Pleni sunt coeli’ in E flat major, which finally leads into the ‘Hosanna’ in the traditional fugal style. The solo tenor devoutly intones the ‘Benedictus’, which is integrated into this movement (although this complicates its liturgical use), as is the ‘O salutaris hostia’ sung a little later by the solo bass, which Schumann may have included in anticipation of a planned première on the Feast of Corpus Christi in 1852. A cyclical reference to the almost mystical-sounding ‘Sanctus’ from the beginning stabilises the formal framework, before a final ‘Amen’ fugue brings the movement to a close. The Agnus Dei (*Ziemlich langsam* [rather slowly]) initially formulates its ardent plea in the smouldering shimmer of meandering chromaticism, and then the ‘Dona nobis pacem’ arrives at a conciliatory conclusion in C major.

The fact that religious sentiment, one of the essential moods of the Romantic period, did not require any confessional connection is shown by the *Vier doppelchörige Gesänge* (Four Double-Choir Songs) for mixed choir *a cappella*, Op. 141, which Schumann composed in Dresden in October 1849, a year before his departure for Düsseldorf. The searching, foreboding gaze up towards the firmament, which Freud would later call the ‘oceanic feeling’, is the programmatic connection between the poems by Friedrich Rückert, Joseph Christian von Zedlitz and Johann Wolfgang von Goethe (whose *Talismane* Schumann had already set to music in 1840 in the song collection

Myrthen, Op. 25). The scoring for double choir makes them especially suited ‘for larger choral societies’ (as mentioned on title page of the first edition) – but it was also the reason why, despite their great variety, they did not appear in print until 1858, after Schumann’s death. In October 1851, when Schumann had offered the pieces to a publisher with the remark that they were entering ‘hitherto uncharted territory’, the latter turned them down on the grounds ‘that I feel some hesitation about venturing onto such previously completely untrodden ground. The problems posed in performance by the scoring seem to me to present very significant obstacles when it comes to selling them.’ To this day, such pragmatic considerations seem to overshadow these gems of Romantic choral literature, in which Schumann pulls out all the stops in the subtle art of setting music – there can be hardly any other reason why they are still all too rarely performed.

© *Horst A. Scholz* 2023

For more than 90 years, the **Swedish Radio Choir** has contributed to the development of the Swedish *a cappella* tradition. The choir members’ ability to switch between powerful solo performances and seamlessly integrating themselves into the ensemble creates a unique and dynamic instrument praised by critics, music lovers and conductors across the world. The choir had its first concert in May 1925, and under the direction of Eric Ericson it earned great worldwide renown, leading to international tours and lasting collaborations with orchestras such as the Berliner Philharmoniker.

The Swedish Radio Choir’s permanent home of since 1979 has been Berwaldhallen, the Swedish Radio’s concert hall. As well as performing for audiences in the hall itself, the choir reaches millions of listeners on the radio and the web through *Klassiska konserter i P2*. Numerous concerts are also broadcast and streamed on Berwaldhallen Play.

In the 2020–21 season Kaspars Putniņš began his tenure as the tenth music director of the Swedish Radio Choir. Since January 2019 Marc Korovitch has been its choir-master, with responsibility for the ensemble’s continued artistic development. Two of

the choir's former music directors, Tõnu Kaljuste and Peter Dijkstra, were appointed conductors laureate in November 2019.

One of today's most exciting choral conductors, **Kaspars Putniņš** has been artistic director and chief conductor of the Swedish Radio Choir since the 2020–21 season. He held the same position with the Estonian Philharmonic Chamber Choir (EPCC) from 2014 until 2021 and has been permanent conductor of the Latvian Radio Choir since 1994. He appears regularly as a guest conductor with leading international choirs. Whilst Kaspars Putniņš' work encompasses a wide range of choral repertoire from Renaissance polyphony to works of the Romantic period, his foremost aim has always been to promote new and outstanding choral music. He has also initiated projects which involve the participation of his choirs in collaboration with visual and dramatic artists.

A wide-ranging discography includes music by Schnittke and Pärt on a disc (BIS-2292) that was awarded both a *Gramophone* Award and a Diapason d'Or and Rachmaninov's *Liturgy of St John Chrysostom* (BIS-2571) that also received a Diapason d'Or. Kaspars Putniņš is the recipient of the Latvian Music Grand Prix and the Latvian Council of Ministers Award for Achievements in Culture and Science.

Johan Hammarström assumed the position of organist and conductor at Stockholm Cathedral in the autumn of 2022. He is the director of the Stockholm Cathedral Choir and plays the organ both in Stockholm Cathedral and in St Jacob's Church. For 18 years he held the position as director of music in Västerås Cathedral where he built up an extensive concert schedule and initiated the Västerås Organ Festival as well as a programme for commissioning new music for the cathedral that resulted in around forty works for both choir and organ. He is also an active recitalist who has played all over Europe and in the USA. He has taught choral conducting at Örebro University (2009–12) and organ at the Academy of Music and Opera at Mälardalen University (since 2013) as well as being president of OrganSpace, the Stockholm International Organ Festival.

Robert Schumanns späte Hinwendung zur Kirchenmusik – und namentlich der katholischen – in Werken wie der *Missa sacra* op. 147 und dem Requiem op. 148 verdankt sich einesteils seiner neuen rheinischen Heimat, hatte er doch als Musikdirektor der Stadt Düsseldorf, der er im September 1850 als Nachfolger Ferdinand Hillers wurde, auch für die musikalische Gestaltung der Hochfeste in den katholischen Hauptkirchen zu sorgen. Doch das ist nur einer der Gründe für diesen neuen Schaffensakzent, denn in gewisser Weise hat Schumann die Kirchenmusik als eine Art Kulmination seines geradezu systematisch die Gattungen durchmessenden Komponierens – man denke an die Klavierjahre bis 1839, das Liederjahr 1840, das Symphoniejahr 1841 und das Kammermusikjahr 1842 – verstanden: „Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers. Aber in der Jugend wurzeln wir Alle ja noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höheren Alter streben wohl auch die Zweige höher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr sein.“

Dies schrieb er 1851, zu einer Zeit, als diese Gedanken allmählich fruchtbar wurden, denn außer den beiden genannten Werken des Jahres 1852 verfolgte er, den Kirchenmusik bis dahin wenig gereizt hatte, in Düsseldorf mehrere (unausgeführte) geistliche Kompositionsprojekte – u.a. ein *Stabat mater*, ein Deutsches Requiem und verschiedene Oratorien; erinnert sei auch an den anfangs „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie“ überschriebenen und vielleicht mit dem Erlebnis des Kölner Doms anlässlich einer Kardinalsweihe verbundenen vierten Satz der „Rheinischen“ Symphonie Nr. 3 Es-Dur aus dem Jahr 1850. Insbesondere die Vertonung des Mess-Ordinariums mag den sächsischen Protestanten aufgrund der überkonfessionellen Texte, aber auch wegen ihrer musikgeschichtlichen Tragweite, für die etwa Bachs h-moll-Messe oder Beethovens *Missa solennis* entstehen, angezogen haben. Bereits 1837 hatte er in der *Neuen Zeitschrift für Musik* anlässlich der Aufführung einer Messe von Luigi Cherubini in der Leipziger Thomaskirche geschwärmt: „Nenne man es hochkirchlich, wundersam, so sind dies noch alles keine rechten Worte für den Eindruck, den es [das

Werk] im ganzen, aber besonders in einzelnen wie aus den Wolken klingenden Stellen macht, wo es einen schaurig überläuft; ja was selbst weltlich, kurios, beinahe bühenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholischen Zeremoniell und wirkt auf die Phantasie, daß man den ganzen Pomp eines solchen Gottesdienstes vor sich zu haben glaubt.“

Fünfzehn Jahre später vertonte auch er das Mess-Ordinarium mit seinen fünf Teilen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei als *Missa sacra* für Soli, gemischten Chor und Orchester (op. 147). Der Entwurf des Werks entstand Anfang 1852 innerhalb von zehn Tagen; in seinem Projektenbuch lesen wir: „Februar vom 13ten-22sten: lateinische Messe (in C) skizziert“; Clara Schumann notierte am 22. Februar (einen Tag vor Rosenmontag) in ihr Tagebuch: „Robert ist jetzt wieder außerordentlich fleißig! Er ist am Komponieren einer Messe und beendete heute, nachdem er kaum 8 Tage daran gearbeitet, die Anlage des Ganzen.“ Die Instrumentation, unterbrochen durch eine knapp dreiwöchige Reise nach Leipzig, war Ende März fertiggestellt. Trotz verschiedentlicher Pläne ließ die Uraufführung des Werks, an dem Schumann eigenen Worten zufolge „mit großer Liebe“ gearbeitet hatte, auf sich warten, obwohl er es sowohl „zum Gottesdienst wie zum Concert-Gebrauch geeignet“ erachtete. Am 3. März 1853 wurden das Kyrie und das Gloria – sozusagen eine „*Missa brevis*“ – in jenem Düsseldorfer Abonnementkonzert uraufgeführt, in dem auch die Zweitfassung der Symphonie Nr. 4 d-moll erstmals erklang. (Es sollte eines der letzten Konzerte sein, die der heftig umstrittene Musikdirektor selber leitete.) Die Presse sprach beiläufig von „tiefer und edler Musik“; Schumanns Konzertmeister Ruppert Becker notierte in seinem Tagebuch: „2 Theile aus einer Messe; beide voll der wunderbarsten, nur Schumann möglichen Harmonien“.

Am Ende desselben Monats ergänzte Schumann das Werk um ein Offertorium („*Tota pulchra es, Maria*“) und erweiterte, wie erst Bernhard R. Appel im Zuge der 1991 vorgelegten Edition im Rahmen der neuen Schumann-Gesamtausgabe entdeckte, die eher untergeordnete Orgelstimme der Orchesterfassung zu einer eigenständigen

Partie, die eine Alternativaufführung als Orgelmesse ohne Orchester ermöglichte. Anlass für das Offertorium wie für die Ausarbeitung der Orgelpartie war möglicherweise Schumanns Teilnahme an einem in England ausgelobten musikalischen Wettbewerb, der derlei Vorgaben beinhaltete, mangels Einsendungen aber allem Anschein nach im Sande verlief. Zu Schumanns Lebzeiten blieb die *Missa sacra* ungedruckt und in ihrer Gesamtheit unaufgeführt.

Nach Schumanns Einlieferung in eine psychiatrische Heilanstalt im Frühjahr 1854 und erst recht nach seinem Tod im Jahr 1856 hatten es die (zumeist unveröffentlichten) Kompositionen der letzten Jahre schwer, sahen sie sich doch dem Generalverdacht ausgesetzt, Zeugnisse einer nachlassenden, vielleicht krankheitsbedingt verminderten Schaffenskraft zu sein, die das Bild des Komponisten eher trübten als – wie es dem „Spätwerk“ besser anstand – verklärten. Selbst ein so unermüdlicher Fürsprecher wie Johannes Brahms, der Clara Schumann in Fragen der Herausgabe des Nachlasses beriet, äußerte sich im August 1860 in Sachen Messe zurückhaltend und bat um Nachsicht: „Aber wieder ist es zu entschuldigen und nimmer übel zu deuten, wenn man bei einem so geliebten und verehrten Mann gern sorgte, wenn auch zu unbescheiden, der Unsterblichkeitskranz, den er sich selbst gewunden, möge aus lauter unverwelklichen Blüten bestehen.“

Unter dem Eindruck der – nicht zuletzt von Brahms mit vorbereiteten – ersten größeren Teilaufführung (ohne Credo und Offertorium) durch Franz Wüllner im Juli 1861 in Aachen, die zur Einschätzung des weiteren Vorgehens diente, besann sich Clara eines anderen. An Brahms schrieb sie: „Du glaubst nicht, wie schön das alles klingt. Tief ergreifend ist das Kyrie und wie aus einem Gusse, im Sanctus einzelne Sätze von so wundervoller Klangwirkung, daß es einem kalt über den Rücken rieselt. Einzelne kleine Stellen abgerechnet, ist doch die Musik sehr religiös, kirchlich, was ich mir gar nicht so gedacht hatte. [...] Ich habe natürlich keine Bedenken mehr, es drucken zu lassen.“ 1863, noch im Jahr der Veröffentlichung, fanden unabhängig voneinander an ein und demselben Tag (3. Mai 1863) fast zeitgleich die ersten beiden Gesamtauf-

führungen der *Missa sacra* in Wien statt. Ein Kritiker vermerkte, dass die Aufführung „von den Freunden der Schumann’schen Muse längst ersehnt war“, monierte aber, dass Schumann den echten „katholischen Kirchenstyl“ vermissen lasse und, ähnlich wie freilich bereits schon Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert, mehr die Musik als die Andacht im Sinn habe – zumal „bei Schumann eine eigenthümliche Farbenpracht der Phantasie, eine romantische Schwärmerei, die sich in der elegantesten und modernsten Form bewegt, die Kirchlichkeit fast ausschließt.“ Immerhin lege die Messe Zeugnis ab „von dem richtigen Tact des Componisten“ und habe „einige Stücke von großer Schönheit und Würde“.

Was natürlich arg untertrieben ist. Schumanns *Missa sacra* ist ein faszinierender Versuch, den Typus Messe mit Mitteln der nachklassischen Tonsprache zu aktualisieren und ihn bei aller kompositorischen Raffinesse „nicht schwer ausführbar“ (Schumann) zu gestalten; nicht zuletzt sind die vereinzelt Solopartien durchaus aus den Reihen des Chors besetzbar. Kontrapunktische Techniken werden eher angedeutet als im strengen Sinne durchgeführt; stattdessen basiert das Konstruktionsprinzip vor allem auf satztechnischen Kontrasten und stilistischer Variabilität, in der zumal die Möglichkeiten avancierter Harmonik wirkungsvoll zum Einsatz kommen. Die Orgelfassung erscheint dabei keineswegs als defiziente Variante der Orchesterfassung, sondern beeindruckt als deren verdichtetes Konzentrat: Was ihr an Klangfarben oder dynamischer Differenzierung fehlt, gewinnt sie an gestischer Unmittelbarkeit und vokaler Transparenz.

Dem „katholischen Kirchenstyl“ nicht fern zeigt sich das *piano* anhebende Kyrie (*Ziemlich langsam*) in seiner von Imitationen und Vorhalten geprägten Anlage, deren düster-verhangene c-moll-Atmosphäre ihren Ausgang vom vierten Satz der Symphonie Nr. 3 Es-Dur zu nehmen scheint. Wie ein gleißender Lichtstrahl bricht unvermittelt das C-Dur des Gloria (*Lebhaft, nicht zu schnell*) herein und erreicht erst mit dem Eintritt des fugierten „Et in terra pax“ ruhevollere Gefilde, in denen der Solosopran den Dank an den Schöpfer anstimmt („Gratias agimus tibi“). Die weitgehend homophone Eintracht der Folgezeilen scheint durch das hochchromatisch ausgedeutete letzte

„miserere nobis“ (ein Vorgriff auf das auch tonartlich verknüpfte Agnus Dei am Ende der Messe) nachhaltig gefährdet zu werden, doch im *fortissimo* erstrahlenden C-Dur des „Quoniam tu solus sanctus“ wendet sich alles zum Guten. Das Credo (*Mäßig bewegt*) steht im 3/2-Takt, dessen Archaik auch die Satztechnik verpflichtet ist, in der das viertönige „Credo“-Motiv formbildende Funktion hat. Von großer Eindringlichkeit ist die Darstellung von Gottes Herabkunft („Qui propter nos homines“) mittels chromatisch sinkender Vokallinien, deren aufgestaute Spannung sich im Jubelruf des „Et resurrexit“ befreiend auflöst.

Den Text des später hinzugefügten, nicht zum Mess-Ordinarium gehörenden Offertoriums „Tota pulchra es, Maria“ hat Schumann dem Proprium eines Marienfests entnommen und dem Solosopran für einen so kurzen wie innigen As-Dur-Gesang anvertraut. (In der Orchesterfassung wird er von Orgel und Solo-Violoncello oder, in Ermangelung einer Orgel, vom Streichquartett begleitet.) *Pianissimo* knüpft das Sanctus (*Langsam*) im betörenden Klang seiner Liegetöne zunächst an die Tonart des Offertoriums an: berückend stillgestellte Zeit, die unvermittelt dem lebhaften Lobgesang des „Pleni sunt coeli“ in Es-Dur weicht, das schließlich in das traditionsgemäß fugierte „Hosanna“ mündet. Andächtig intoniert der Solotenor das „Benedictus“, das ebenso in diesen Satz integriert ist (was allerdings den liturgischen Gebrauch erschwert) wie das wenig später vom Solobass angestimmte „O salutaris hostia“, das Schumann vielleicht im Hinblick auf eine geplante Uraufführung am Fronleichnamfest 1852 eingefügt hat. Der zyklische Rückgriff auf das nachgerade mystisch anmutende „Sanctus“ des Beginns stabilisiert den formalen Rahmen, bevor eine „Amen“-Schlussfuge den Satz beendet. Das Agnus Dei (*Ziemlich langsam*) formuliert seine inständige Bitte zunächst im schwelenden Glimmen mäandernder Chromatik, worauf das „Dona nobis pacem“ zu einem versöhnlichen Ausklang in C-Dur findet.

Dass religiöse Empfindungen als kardinale Grundstimmungen der Romantik keiner konfessionellen Bindung bedurften, zeigen die *Vier doppelhörigen Gesänge* für gemischten Chor *a cappella* op. 141, die Schumann im Oktober 1849, ein Jahr vor

seinem Weggang nach Düsseldorf, in Dresden komponierte: Der suchende, ahnende Blick hinauf zum Firmament, den Freud später das „ozeanische Gefühl“ nennen wird, ist das programmatische Bindeglied der Gedichte von Friedrich Rückert, Joseph Christian von Zedlitz und Johann Wolfgang von Goethe (dessen *Talismane* Schumann bereits 1840 in den *Myrthen* op. 25 als Lied vertont hatte). Die höchst abwechslungsreich gehandhabte doppelchörige Anlage, die die Stücke vor allem „für größere Gesangsvereine“ (Titelblatt des Erstdrucks) in Betracht kommen ließ, macht einen ihrer ganz besonderen Reize aus – war aber auch der Grund, warum sie ebenfalls erst nach Schumanns Tod im Druck erschienen (1858). Im Oktober 1851 jedenfalls, als Schumann die Stücke mit den Worten, sie beträten ein „bis jetzt noch unbebautes Terrain“, einem Verleger anbot, lehnte dieser mit der Begründung ab, „daß ich einige Scheu fühle, ein bis jetzt so gänzlich unbetretenes Gebiet zu betreten. Die Schwierigkeit der Besetzung in der Aufführung scheint mir dem Verkaufe ganz besondere Hindernisse in den Weg zu legen“. Von derlei pragmatischen Erwägungen scheinen diese Gemmen romantischer Chorliteratur, in denen Schumann alle Register subtiler Vertonungskunst zieht, bis heute überschattet – anders ist kaum zu erklären, dass sie immer noch allzu selten aufgeführt werden.

© *Horst A. Scholz 2023*

Seit mehr als 90 Jahren hat der **Schwedische Rundfunkchor** die Entwicklung des schwedischen *a-cappella*-Gesangs mitgeprägt. Die Fähigkeit der Chormitglieder, zwischen ausdrucksvollen Solo-Darbietungen und nahtloser Ensembleintegration zu changieren, erzeugt ein einzigartiges, dynamisches Instrument, das von Kritikern, Musikliebhabern und Dirigenten in aller Welt gerühmt wird. Der Chor gab sein erstes Konzert im Mai 1925 und erlangte unter der Leitung von Eric Ericson großes internationales Ansehen, was zu weltweiten Tourneen und dauerhaften Kooperationen mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern führte.

Seit 1979 ist der Schwedische Rundfunkchor im Konzertsaal des Schwedischen Rundfunks (Berwaldhallen) beheimatet. Der Chor tritt indes nicht nur dort auf, sondern erreicht auch Millionen von Zuhörern im Radio und im Internet über „Klassiska konserten i P2“. Zahlreiche Konzerte werden auch auf „Berwaldhallen Play“ übertragen und gestreamt.

In der Saison 2020/21 begann Kaspars Putniņš seine Amtszeit als zehnter Musikalischer Leiter des Schwedischen Rundfunkchors. Seit Januar 2019 ist Marc Korovitch als Chorleiter für die künstlerische Entwicklung des Klangkörpers verantwortlich. Zwei der ehemaligen Musikdirektoren des Ensembles, Tõnu Kaljuste und Peter Dijkstra, wurden im November 2019 zu Ehrendirigenten ernannt.

Kaspars Putniņš, einer der spannendsten Chordirigenten der Gegenwart, ist seit der Saison 2020/21 Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Schwedischen Rundfunkchors. Dieselbe Position bekleidete er von 2014 bis 2021 beim Estnischen Philharmonischen Kammerchor (EPCC); seit 1994 ist er ständiger Dirigent des Lettischen Rundfunkchors. Als Gastdirigent leitet er regelmäßig führende internationale Chöre. Auch wenn Kaspars Putniņš Wirken ein reichhaltiges Chorrepertoire von der Renaissancepolyphonie bis hin zu Werken der Romantik umfasst, ist es sein vorrangiges Ziel, neue, herausragende Chormusik zu fördern. Daneben hat er auch Projekte initiiert, bei denen seine Chöre mit visuellen und dramatischen Künstlern zusammenarbeiten.

Zu seiner umfangreichen Diskografie gehört ein Album mit Musik von Schnittke und Pärt (BIS-2292), das sowohl mit einem *Gramophone* Award als auch einem Diapason d'Or ausgezeichnet wurde, sowie Rachmaninows *Liturgie des Heiligen Johannes Chrysostomus* (BIS-2571), die ebenfalls einen Diapason d'Or erhielt. Kaspars Putniņš wurde mit dem Lettischen Grand Prix für Musik und dem Preis des lettischen Ministerrats für kulturelle und wissenschaftliche Leistungen ausgezeichnet.

Johan Hammarström übernahm im Herbst 2022 das Amt des Organisten und Dirigenten am Stockholmer Dom. Er ist Leiter des Stockholmer Domchors und spielt die Orgel sowohl im Stockholmer Dom als auch in der St. Jakobskirche. 18 Jahre lang war er Musikalischer Leiter des Doms von Västerås, wo er ein umfangreiches Konzertprogramm aufbaute und das Västerås-Orgelfestival sowie eine Reihe mit Kompositionsaufträgen für den Dom initiierte, aus der rund vierzig Werke für Chor und Orgel hervorgingen. Johan Hammarström ist außerdem ein reger Konzertorganist, der in ganz Europa und in den USA gespielt und gelehrt hat. Von 2009 bis 2012 unterrichtete er Chorleitung an der Universität Örebro, seit 2013 lehrt er Orgel an der Akademie für Musik und Oper an der Universität Mälardalen. Hammarström ist Vorsitzender des internationalen Stockholmer Orgelfestivals OrganSpace.

L'intérêt tardif de **Robert Schumann** pour la musique sacrée – et en particulier pour la musique religieuse catholique – qui se manifeste dans des œuvres comme la *Missa sacra* op. 147 et le Requiem op. 148, est dû en partie à sa nouvelle patrie rhénane puisqu'en tant que directeur musical de la ville de Düsseldorf, où il succéda à Ferdinand Hiller en septembre 1850, il devait également veiller à l'organisation musicale des fêtes solennelles dans les principales églises catholiques. Mais ce n'est qu'une des raisons derrière cette nouvelle impulsion créative car, d'une certaine manière, Schumann voyait la musique religieuse comme une sorte de point culminant de son œuvre de compositeur qui couvre presque systématiquement tous les genres : pensons aux années « de piano » jusqu'en 1839, à l'année « du lied » en 1840, à l'année « de la symphonie » en 1841 et à l'année « de la musique de chambre » en 1842. Il écrivait : « Le but le plus élevé de l'artiste doit toujours être de consacrer ses forces à la musique sacrée. Mais dans la jeunesse, nous sommes fermement enracinés à la terre par toutes nos joies et nos peines ; ce n'est qu'avec l'âge que les branches s'étendent plus haut, et j'espère donc que l'époque de mes plus grands efforts n'est plus éloignée. »

Il écrivait cela en 1851, à une époque où ces pensées commençaient à porter fruits car en dehors des deux œuvres de l'année 1852 mentionnées plus haut, il poursuivait à Düsseldorf plusieurs projets (non réalisés) d'œuvres de nature religieuse – entre autres un *Stabat mater*, un Requiem allemand et divers oratorios, lui que la musique sacrée n'avait guère attiré jusqu'alors. Rappelons-nous aussi du quatrième mouvement de la Symphonie « Rhénane » n° 3 en mi bémol majeur de 1850, avec l'épigraphe initiale, « Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie » [dans le caractère d'un accompagnement pour une cérémonie solennelle] peut-être associé à l'expérience vécue à la cathédrale de Cologne à l'occasion d'une consécration cardinalice. L'adaptation musicale de l'Ordinaire de la messe en particulier a pu attirer le protestant saxon en raison des textes supra-confessionnels, mais aussi de leur portée dans l'histoire de la musique dont témoignent par exemple la Messe en si mineur de Bach ou la *Missa solemnis* de Beethoven. En 1837 déjà, il s'était enthousiasmé dans la *Neue Zeitschrift*

für Musik après l'exécution d'une messe de Luigi Cherubini dans l'église Saint-Thomas de Leipzig : « Qu'on l'appelle hautement ecclésiastique ou miraculeuse, tout cela ne suffit pas à exprimer l'impression qu'elle [l'œuvre] laisse dans l'ensemble, mais surtout dans certains passages qui apparaissent comme sortis des nuages et où l'on est saisi d'effroi. Ce qui apparaît profane, insolite, presque scénique, fait partie, comme l'encens, du cérémonial catholique et affecte l'imagination, au point que l'on croit avoir devant soi toute la pompe de l'un de ces services religieux. »

Quinze ans plus tard, il mit lui aussi en musique l'Ordinaire de la messe avec ses cinq parties : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei sous la forme d'une *Missa sacra* pour soli, chœur mixte et orchestre (op. 147). L'ébauche de l'œuvre fut réalisée en dix jours au début de l'année 1852. Nous pouvons lire dans son carnet de projets : « Du 13 au 22 février : messe latine (en ut) esquissée ». Clara Schumann nota le 22 février (un jour avant le lundi des Roses) dans son journal : « Robert est maintenant à nouveau extraordinairement assidu ! Il est en train de composer une messe et a terminé aujourd'hui, après y avoir travaillé à peine huit jours, la mise en place de l'ensemble ». L'orchestration, interrompue par un voyage de trois semaines à Leipzig, fut terminée fin mars. Bien qu'elle fut plusieurs fois projetée, la première exécution de l'œuvre, à laquelle Schumann avait travaillé « avec beaucoup d'amour » selon ses propres termes, se fit attendre, bien qu'il jugeât qu'elle convenait « aussi bien à l'office religieux qu'au concert ». Le 3 mars 1853, le Kyrie et le Gloria – une « *Missa brevis* » pour ainsi dire – furent créés lors du concert d'abonnement de Düsseldorf au cours duquel la seconde version de la Symphonie n° 4 en ré mineur fut également jouée pour la première fois. (Ce devait être l'un des derniers concerts que le directeur musical, vivement contesté, allait lui-même diriger). La presse évoqua sobrement une « musique profonde et noble ». Le premier violon de Schumann, Ruppert Becker, nota dans son journal : « 2 parties d'une messe ; toutes deux pleines des harmonies les plus merveilleuses, qui ne peuvent provenir que de Schumann ».

À la fin du même mois, Schumann ajouta un Offertorium (« *Tota pulchra es,*

Maria ») à l'œuvre et, comme le découvrit Bernhard R. Appel en 1991 lors de la publication de l'œuvre dans le cadre de la nouvelle édition des œuvres complètes de Schumann, la partie d'orgue plutôt secondaire de la version orchestrale devint une partie indépendante, présentant une version alternative en tant que messe pour orgue sans orchestre. Il est possible que la participation de Schumann à une compétition musicale organisée en Angleterre, qui comprenait de telles exigences mais qui, selon toute vraisemblance, n'eut pas lieu, soit à l'origine de l'Offertorium et de l'élaboration de la partie d'orgue. La *Missa sacra* ne fut pas imprimée du vivant de Schumann pas plus qu'elle ne fut jouée dans son intégralité.

Les compositions des dernières années (pour la plupart non publiées) ont fait, après l'internement de Schumann dans un asile psychiatrique au printemps 1854, et plus encore après sa mort en 1856, l'objet d'un jugement sévère car elles étaient sujettes à l'impression largement répandue qu'elles étaient les témoignages d'une force créatrice déclinante, voire diminuée par la maladie, qui ternissaient l'image du compositeur plutôt qu'elles ne la transfiguraient, comme on peut normalement s'attendre d'« œuvres tardives ». Même un intercesseur aussi infatigable que Johannes Brahms, qui servi de conseiller auprès de Clara Schumann sur les questions liées au patrimoine des œuvres, s'exprima en août 1860 avec retenue au sujet de la messe et sollicita l'indulgence : « justement parce que les feuilles de laurier, dans la couronne d'immortalité que lui a tressé la postérité sont si fraîches et si touffues, nous n'avons pas le droit de penser à y ajouter une feuille fanée ».

Sous l'impression de la première grande exécution partielle (sans Credo, ni Offertorium) sous la direction de Franz Wüllner en juillet 1861 à Aix-la-Chapelle – préparée en partie par Brahms – qui devait servir à déterminer la suite des événements, Clara écrivit à Brahms : « Tu ne croiras jamais à quel point tout cela est beau. Le Kyrie est profondément émouvant et, dans le Sanctus, certaines phrases font un effet si merveilleux qu'elles donnent le frisson. Si l'on fait abstraction de quelques petits passages, la musique est très religieuse, ecclésiastique, ce que je n'avais pas du tout imaginé. [...] »

Je n'ai naturellement plus aucun scrupule à la faire imprimer. » En 1863, l'année même de la publication, les deux premières exécutions intégrales de la *Missa sacra* eurent lieu indépendamment l'une de l'autre, presque simultanément, le même jour (3 mai 1863) à Vienne. Un critique nota que la représentation « était attendue depuis longtemps par les amis de la muse de Schumann », mais se plaignit du fait que Schumann manquait du véritable « style catholique d'église » et, comme certes déjà Mozart, Haydn, Beethoven et Schubert auparavant, pensait davantage à la musique plutôt qu'à la dévotion, d'autant plus que « chez Schumann, la singulière richesse de couleurs de l'imagination, l'exaltation romantique qui se meut dans la forme la plus élégante et la plus moderne, excluent presque le caractère ecclésiastique ». Toujours est-il que la messe témoigne « de la justesse du jugement du compositeur » et possède « quelques pièces d'une grande beauté et dignité ».

Ce qui est bien sûr un euphémisme. La *Missa sacra* de Schumann est un essai fascinant d'actualisation du genre de la messe au moyen du langage musical post-classique afin de la rendre, avec tous les raffinements compositionnels, « plus aisément exécutable » (Schumann), en particulier les quelques passages solistes tout à fait réalisables par les membres du chœur. Les techniques contrapuntiques sont plutôt suggérées que strictement appliquées. À la place, le principe de construction repose avant tout sur les contrastes de la technique d'écriture et la variabilité stylistique dans laquelle les possibilités offertes par une structure harmonique raffinée sont efficacement mises en œuvre. La version pour orgue n'apparaît en aucun cas comme une variante réduite de la version orchestrale, mais impressionne au contraire en apparaissant comme un concentré de celle-ci : ce qui lui manque en termes de couleurs sonores ou de différenciation dynamique, est compensé par l'immédiateté du geste et la transparence vocale.

Le Kyrie (*Ziemlich langsam* – assez lent), qui s'élève dans la nuance *piano*, n'est pas éloigné du « style catholique » dans sa disposition marquée par des imitations et des préludes, dont l'atmosphère sombre et voilée dans la tonalité d'ut mineur semble prendre son origine dans le quatrième mouvement de la Symphonie « Rhénane ». Tel

un rayon de lumière éclatant, l'ut majeur du Gloria (*Lebhaft, nicht zu schnell – animé, pas trop rapide*) fait brusquement irruption et n'atteint des contrées plus calmes qu'au moment de l'entrée de l'« Et in terra pax » fugué dans lequel le soprano solo entonne des remerciements au Créateur (« Gratias agimus tibi »). L'harmonie largement homophonique des lignes suivantes semble être durablement menacée par le dernier « misereere nobis » hautement chromatique (une anticipation de l'Agnus Dei, à la fin de la messe, auquel il est également relié au niveau de la tonalité), mais tout s'arrange dans l'ut majeur *fortissimo* du « Quoniam tu solus sanctus ». Dans une mesure à 3/2 à l'archaïsme inhérent, le Credo (*Mäßig bewegt – modéré*) fait entendre le motif « credo » de quatre notes qui a ici une fonction génératrice. La grande intensité suscitée par la représentation de la descente de Dieu (« Qui propter nos homines ») au moyen de lignes mélodiques chromatiques descendantes se résout de manière libératrice dans le cri de joie d'« Et resurrexit ».

Schumann a tiré le texte de l'offertoire « Tota pulchra es, Maria », ajouté plus tard et ne faisant pas partie de l'Ordinaire de la messe, du Propre d'une fête mariale et l'a confié à la soprano solo pour un chant en la bémol majeur aussi bref qu'intime. (Dans la version orchestrale, il est accompagné par l'orgue et le violoncelle solo ou, en l'absence d'orgue, par le quatuor à cordes). Le Sanctus (*Langsam – lent*) renoue d'abord dans la nuance *pianissimo* avec l'atmosphère de l'Offertorium avec la sonorité envoûtante de ses bourdons : la suspension du temps y est envoûtante. Ce climat est brusquement interrompu par le chant de louange animé du « Pleni sunt coeli » dans la tonalité de mi bémol majeur qui débouche sur le « Hosanna » fugué, comme le veut la tradition. Le ténor solo entonne avec recueillement le « Benedictus », qui est également intégré à ce mouvement (ce qui rend toutefois son utilisation liturgique plus difficile), tout comme le « O salutaris hostia » entonné un peu plus tard par la basse solo et que Schumann a peut-être ajouté en vue d'une première représentation prévue pour la Fête-Dieu de 1852. Le recours cyclique au « Sanctus » du début, d'apparence quasi mystique, stabilise le cadre formel avant qu'une fugue finale sur l'« Amen » ne vienne

conclure le mouvement. L'« Agnus Dei » (*Ziemlich langsam* – plutôt lent) exprime d'abord sa demande instante dans la lueur couvante d'un chromatisme sinueux après quoi le « *Dona nobis pacem* » parvient à une conclusion conciliante en ut majeur.

Les *Vier doppelchörige Gesänge* (Quatre chants à deux chœurs) pour chœur mixte *a cappella* op. 141 composés à Dresde en octobre 1849, un an avant son départ pour Düsseldorf, démontrent que les sentiments religieux, en tant que sentiments cardinaux du romantisme, ne sont pas nécessairement liés à une confession. Le lien programmatique qui relie les poèmes de Friedrich Rückert, Joseph Christian von Zedlitz et Johann Wolfgang von Goethe (dont Schumann avait déjà mis en musique *Talismane* dans le recueil *Myrthen* op. 25 en 1840) est le regard inquisiteur portant au loin, ce que Freud appellera plus tard le « sentiment océanique ». La conception du double chœur qui permet un traitement extrêmement varié, qui convenait avant tout aux « grandes sociétés chorales » (ainsi que l'annonçait la page titre de la première édition), constitue l'un de leurs attraits – mais c'est aussi la raison pour laquelle elles ne furent publiées qu'après la mort de Schumann (1858). Lorsque celui-ci proposa ces pièces à un éditeur en octobre 1851 en lui disant qu'elles abordaient un « terrain encore vierge », ce dernier refusa en arguant qu'il ressentait « une certaine gêne à m'aventurer sur un tel terrain. La difficulté de la distribution dans la représentation me semble constituer des obstacles certains à la vente ». De telles considérations pragmatiques semblent avoir contribué à l'oubli jusqu'à aujourd'hui ces joyaux de la littérature chorale romantique dans lesquels Schumann tire tous les registres de l'art subtil de l'adaptation musicale. Il est difficile d'expliquer autrement le fait que ces pièces soient encore trop rarement jouées.

© *Horst A. Scholz 2023*

Depuis plus de 90 ans, le **Chœur de la Radio suédoise** contribue au développement de la tradition suédoise du chœur *a cappella*. La capacité des membres du chœur à alterner entre des performances solistes puissantes et une intégration harmonieuse dans un tout contribue à la création d'un instrument unique et dynamique salué par les critiques, les mélomanes et les chefs d'orchestre du monde entier. Le chœur a donné son premier concert en mai 1925 et a acquis, sous la direction d'Eric Ericson, une importante renommée internationale menant à des tournées et à des collaborations durables avec des ensembles de tout premier plan comme l'Orchestre philharmonique de Berlin.

Le Chœur de la Radio suédoise a élu domicile en 1979 à Berwaldhallen, la salle de concert de la Radio suédoise. En plus de se produire dans cette salle, le chœur rejoint des millions d'auditeurs à la radio et sur le web grâce à Klassiska konserten i P2. De nombreux concerts sont également diffusés sur Berwaldhallen Play.

Lors de la saison 2020–21, Kaspars Putniņš a entamé son mandat en tant que dixième directeur musical du Chœur de la Radio suédoise. Depuis janvier 2019, Marc Korovitch en est le chef de chœur, chargé de poursuivre le développement artistique de l'ensemble. Deux des anciens directeurs musicaux du chœur, Tõnu Kaljuste et Peter Dijkstra, ont été nommés chefs d'orchestre lauréats en novembre 2019.

L'un des chefs de chœurs les plus passionnants de la scène musicale actuelle, **Kaspars Putniņš** est directeur artistique et principal chef du Chœur de la Radio suédoise depuis la saison 2020–21. Il a auparavant occupé ce poste avec le Chœur de chambre philharmonique d'Estonie (CCPE) de 2014 à 2021 et était, en 2023, chef permanent du Chœur de la Radio lettone, un poste qu'il occupe depuis 1994. Il est de plus régulièrement invité à diriger d'importants ensemble vocaux ailleurs en Europe. Bien que le travail de Kaspars Putniņš soit consacré à une part importante de la littérature chorale, des œuvres de la polyphonie de la Renaissance à celles de la période romantique, son but principal a toujours été de soutenir la musique chorale nouvelle et exceptionnelle.

Il a aussi initié des projets qui incluent la participation de ses chœurs en collaboration avec des artistes provenant des arts visuels et du théâtre.

Son importante discographie comprend des enregistrements consacrés à la musique d'Alfred Schnittke et d'Arvo Pärt (BIS-2292) qui a été récompensé par un *Gramophone Award* et un Diapason d'Or ainsi que la *Liturgie de Saint Jean Chrysostome* de Rachmaninov (BIS-2571) qui a également reçu un Diapason d'Or. Kaspars Putniņš a reçu le Grand Prix de la musique lettone et le Prix du conseil des ministres letton pour sa contribution exceptionnelle à la culture et à la science.

Johan Hammarström a pris ses fonctions d'organiste et de chef d'orchestre à la cathédrale de Stockholm à l'automne 2022. Il est également à l'orgue de l'église St Jacob. Il a auparavant occupé pendant 18 ans le poste de directeur musical de la cathédrale de Västerås où il a établi un vaste programme de concerts, fondé un festival d'orgue et mis sur pied un programme de commande de nouvelles œuvres pour la cathédrale qui allait mener à une quarantaine de compositions pour chœur et orgue. Il se produit régulièrement en récital à travers l'Europe et les États-Unis. Il enseigne la direction chorale à l'Université d'Örebro (2009–2012) et l'orgue à l'Académie de musique et d'opéra de l'Université de Mälardalen (depuis 2013). En 2023, il était également président d'OrganSpace, le festival international d'orgue de Stockholm.

Missa sacra, Op. 147

1. Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

2. Gloria

Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te,
benedicimus te,
adoramus te,
glorificamus te,
gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili Unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
qui tollis peccata mundi,
 miserere nobis;
qui tollis peccata mundi,
 suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
 miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus,
 tu solus Altissimus,
Jesu Christe, cum Sancto Spiritu:
 in gloria Dei Patris.
Amen.

Glory to God in the highest,
and on earth peace to people of good will.
We praise you,
we bless you,
we adore you,
we glorify you,
we give you thanks for your great glory,
Lord God, heavenly King,
O God, almighty Father.
Lord Jesus Christ, Only Begotten Son,
Lord God, Lamb of God, Son of the Father,
you take away the sins of the world,
 have mercy on us;
you take away the sins of the world,
 receive our prayer;
you are seated at the right hand of the Father,
 have mercy on us.
For you alone are the Holy One, you alone are
 the Lord, you alone are the Most High,
Jesus Christ, with the Holy Spirit,
 in the glory of God the Father.
Amen.

3. Credo

Credo in unum Deum;
Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae,
visibilem omnium et invisibilem.

Credo in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
Genitum non factum, consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines, et propter nostram
Salutem descendit de caelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex

Maria Virgine:

Et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas.

Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria
iudicare vivos et mortuos:
cujus regni non erit finis.

Credo in Spiritum Sanctum, Dominum,
et vivificantem:

qui ex Patre Filioque procedit.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur et
conglorificatur:

qui locutus est per Prophetas.

I believe in one God,
the Father almighty, maker of heaven and earth,
of all things visible and invisible.

I believe in one Lord Jesus Christ,
the Only Begotten Son of God,
born of the Father before all ages.
God from God, Light from Light,
true God from true God,
begotten, not made, consubstantial with the Father;
through him all things were made.

For us men and for our salvation
he came down from heaven,
and by the Holy Spirit was incarnate of the

Virgin Mary,

and became man.

For our sake he was crucified under Pontius Pilate,
he suffered death and was buried,
and rose again on the third day
in accordance with the Scriptures.

He ascended into heaven
and is seated at the right hand of the Father.

He will come again in glory
to judge the living and the dead
and his kingdom will have no end.

I believe in the Holy Spirit, the Lord,
the giver of life,
who proceeds from the Father and the Son,
who with the Father and the Son is adored
and glorified,
who has spoken through the prophets.

Credo in unam, sanctam, catholicam et apostolicam
Ecclesiam. Confiteor unum baptismum in
remissionem peccatorum.

Et expecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi sæculi. Amen.

I believe in one, holy, catholic and apostolic
Church. I confess one Baptism
for the forgiveness of sins

and I look forward to the resurrection of the dead
and the life of the world to come. Amen.

4. Offertorium

Tota pulchra es, Maria.
Et macula non est in te.
Tu gloria Jerusalem.

Tu laetitia Israel.

Tu honorificentia populi nostri.

Tu advocata peccatorum.

O Maria. Virgo prudentissima.

Mater clementissima. Ora pro nobis.

Intercede pro nobis ad Dominum Jesum Christum.

You are all beautiful, Mary,
and the original stain [of sin] is not in you.

You are the glory of Jerusalem.

You are the joy of Israel,

You who are the honour of our people.

You are the advocate of sinners.

O Mary. Most prudent Virgin.

Mother most merciful. Pray for us,

Intercede for us to the Lord Jesus Christ.

5. Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini.

O salutaris Hostia

Quae coeli pandis ostium.

Bella premunt hostilia;

Da robur, fer auxilium.

Holy, holy, holy Lord God of Hosts.

Heaven and earth are full of your glory.

Hosanna in the highest.

Blessed is he who comes in the name of the Lord.

O saving Victim,

Who expandest the door of Heaven,

Hostile wars press.

Give strength; bear aid.

6. Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
have mercy on us

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
grant us peace.

Vier doppelchörige Gesänge, Op. 141

☐ 1. An die Sterne

Sterne,
In des Himmels Ferne!
Die mit Strahlen besser Welt
Ihr die Erdendämmerung hellt;
Schau'n nicht Geisteraugen
Von euch erdenwärts,
Dass sie Frieden hauchen
Ins umwölkte Herz?

Sterne,
In des Himmels Ferne!
Träumt sich auch in jenem Raum
Eines Lebens flücht'ger Traum?
Hebt Entzücken, Wonne,
Trauer, Wehmut, Schmerz,
Jenseit unsrer Sonne
Auch ein fühlend Herz?

Sterne,
In des Himmels Ferne!
Winkt ihr nicht schon Himmelsruh'
Mir aus euren Fernen zu?
Wird nicht einst dem Müden
Auf den goldnen Au'n
Ungetrübter Frieden
In die Seele tau'n?

Sterne,
In des Himmels Ferne!
Bis mein Geist den Fittich hebt
Und zu eurem Frieden schwebt,

Stars,
In distant heaven!
Who brighten with rays of a better world
Earth's twilight;
Do not your spectral eyes
Gaze down on earth,
Breathing peace
Into the darkened heart?

Stars,
In distant heaven!
Does not life's fleeting dream
Also dream up there in space?
Does not rapture, bliss,
Sadness, gloom, pain,
Beyond our sun
Also revive a feeling heart?

Stars,
In distant heaven!
Do you not promise me heavenly peace
From your distant realm?
Will not unalloyed peace
One day thaw
The hearts of the weary
On the golden meadows?

Stars,
In distant heaven!
Till my spirit spreads its wings
And soars to your peace,

Hang' an euch mein Sehnen
Hoffend, gläubevoll!
O, ihr holden, schönen,
Könnt ihr täuschen wohl?

Text: Friedrich Rückert

8 2. Ungewisses Licht

Bahnlos und pfadlos, Felsen hinan
Stürmet der Mensch, ein Wandersmann.
Stürzende Bäche, wogender Fluß,
Brausender Wald, nichts hemmet den Fuß!

Dunkel im Kampfe über ihn hin,
Jagend im Heere die Wolken zieh'n;
Rollender Donner, strömender Guß,
Sternlose Nacht, nichts hemmet den Fuß!

Endlich, ha! endlich schimmert's von fern!
Ist es ein Irrlicht, ist es ein Stern?
Ha! wie der Schimmer so freundlich blinkt,
Wie er mich locket, wie er mir winkt!

Rascher durchheilt der Wanderer die Nacht,
Hin nach dem Lichte zieht's ihn mit Macht!
Sprecht wie, sind's Flammen, ist's Morgenrot?
Ist es die Liebe, ist es der Tod?

Text: Joseph Christian von Zedlitz

9 3. Zuversicht

Nach oben musst du blicken,
Gedrücktes, wundes Herz,
Dann wandelt in Entzücken
Sich bald dein tiefster Schmerz.

May my longing cling to you,
Full of hope and faith!
O kind and beautiful stars,
Could you ever lead astray?

Man, the wanderer, climbs the rocks
Impulsively on neither track nor path:
Cascading streams, swirling rivers,
Roaring forest – nothing bars his way!

Banks of dark cloud scud above his head,
Chasing one another;
Rolling thunder, streaming torrent,
Starless night, nothing bars his way!

Finally, ha! finally a distant shimmer!
Is it a will-o'-the-wisp, is it a star?
Ha! how sweetly the shimmer glows,
How it tempts and beckons me!

The wanderer hastens faster through the night,
He's drawn powerfully towards the light!
Tell me: is it a flame, is it the dawn?
Is it love – is it death?

You must gaze aloft,
Oppressed, wounded heart,
Your deepest pain will soon then
Turn to rapture.

Froh darfst du Hoffnung fassen,
Wie hoch die Flut auch treibt.
Wie wärest du denn verlassen,
Wenn dir die Liebe bleibt?

Text: Joseph Christian von Zedlitz

10 4. Talismane

Gottes ist der Orient!
Gottes ist der Okzident!
Nord und südliches Gelände
Ruht im Frieden seiner Hände.

Er, der einzige Gerechte,
Will für jedermann das Rechte.
Sei von seinen hundert Namen
Dieser hochgelobet! Amen.

Mich verwirren will das Irren;
Doch du weißt mich zu entwirren,
Wenn ich handle, wenn ich dichte,
Gib du meinem Weg die Richte!

Text: Johann Wolfgang von Goethe

Happy, you can start to hope,
However high the waters rise.
How could you ever feel bereft,
If love dwells in your heart?

God is the East!
God is the West!
Northern and southern lands
Repose in the peace of his hands.

He, who alone is just,
Wills what is right for each.
Of his hundred names,
Let this one be highly praised! Amen.

Wandering may lead me astray;
But you can disentangle me.
When I act, when I write,
May you guide me on my way!

Op. 141: Translations by Richard Stokes, author of 'The Book of Lieder' (Faber, 2005)

The Marcussen organ of S:t Matteuskyrkan, Stockholm

Built in 1971–72 by Marcussen & Søns orgelbyggeri, Aabenraa, Denmark

Positiv (man 1)

- 55 Rörflöjt 8'
- 56 Kvintadena 8'
- 57 Principal 4'
- 58 Koppelflöjt 4'
- 59 Waldflöjt 2'
- 60 Nasat 1 1/3'
- 61 Sesquialtera 2 chor
- 62 Mixtur
- 63 Krumhorn 8'
- 64 Tremulant

Huvudverk (man 2)

- 65 Principal 16'
- 1 Principal 8'
- 2 Flute Harmonique 8'
- 3 Gamba 8
- 4 Traversflöjt 8'
- 5 Oktava 4'
- 6 Oktava 2'
- 7 Cornett
- 8 Mixtur
- 9 Dulcian 16'
- 10 Trumpet 8'

Pedal

- 15 Untersatz 32'
- 16 Principal 16'
- 17 Subbas 16'
- 18 Gedackt 16' (transm)
- 19 Gedackt 8'
- 20 Oktava 8'
- 21 Oktava 4'
- 22 Nachthorn 2'
- 23 Mixtur
- 24 Basun 16'
- 25 Trumpet 8'
- 26 Trumpet 4'

Svällverk (man 3)

- 38 Borduna 16'
- 39 Principal 8'
- 40 Gedackt 8'
- 41 Fugara 8'
- 43 Voix céleste 8'
- 44 Oktava 4'
- 45 Hålflöjt 4'
- 46 Salicet 4'
- 47 Kvinta 2 2/3'
- 48 Svegel 2'
- 49 Ters 1 3/5'
- 50 Mixtur
- 51 Oboe 8'
- 52 Trumpet 8'
- 53 Clairon 4
- 54 Tremulant

Bröstverk (man 4)

- 32 Gedackt 8'
- 33 Rörflöjt 4'
- 34 Principal 2'
- 35 Sifflöjt 1'
- 36 Klockcymbel 2 chor
- 37 Vox humana 8'
- 42 Tremulant

Koppel

- 11 Pos/Hv
- 12 Sv/Hv
- 13 Bv/Hv
- 14 Bv/Sv
- 27 Hv/Ped
- 28 Pos/Ped
- 29 Pos 4'/Ped
- 30 Sv/Ped
- 31 Bv/Ped

The instrument is a tracker organ with mechanical stop actions, and there are swell shutters for both the Svällverk and the Bröstverk.

The couplers to the Huvudverk play through a Barker lever.

Compass: manuals C–a3, pedal C–f¹

Swedish Radio Choir

Soprano:

Marie Alexis
Lisa Carlioth
Maria Demérus
Jennie Eriksson Nordin
Nora Kalnina
Kathrin Lorenzen
Sofia Niklasson
Eleonora Poignant
Elin Skorup

Tenor:

Mats Carlsson
Niklas Engquist
Patrik Kesselmark Lundgren
Thomas Köll
Philip Sherman
Gunnar Sundberg
Love Tronner
Magnus Wennerberg

Alto:

Anna Graca
Henrike Henken
Christiane Höjlund
Annika Hudak
Maria Klein
Tove Nilsson
Ingrid Rådholm Konvicka
Mathilda Sidén Silfver
Janna Vettergren

Bass:

Daniel Alling
Gustav Åström
Mathias Brorson
Rickard Collin
Bengt Eklund
Lars Johansson Brissman
Andreas Olsson
Johan Pejler
Arturs Svarcbahs

Also available from the Swedish Radio Choir:



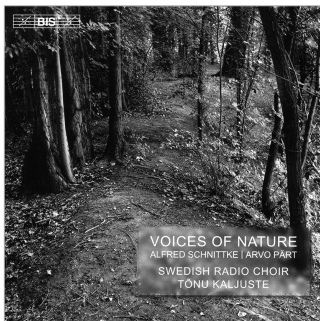
Requiems by Fauré and Duruflé Malena Ernman · Ola Håkansson Miah Persson · Olle Persson · Mattias Wager Fredrik Malmberg *conductor*

BIS-1206 SACD

'The Swedish Radio Choir is among the finest worldwide, and here it gives the performance you would expect.' *Choir & Organ*

'The Swedish Radio Choir is first-rate, well blended, and precise...' *Fanfare*

„Braucht man unbedingt noch eine Einspielung? Nicht unbedingt, mag man denken. Aber nur, bis man die Interpretation des Schwedischen Rundfunkchores unter der Leitung Frederik Malmbergs hört.“ *klassik.com*



Voices of Nature – music by Schnittke and Pärt Tõnu Kaljuste *conductor*

BIS-1157 CD

„Stets sicher und klangschön, führen die Mitglieder des Chores die präzisen Anweisungen Kaljustes aus. [...] Vor allem den Damen des Chores muss ein Lob ausgesprochen werden.“ *klassik.com*

„Das renommierte schwedische Ensemble mit seinen 33 Berufssängerinnen und Sängern brilliert ... mit einem Höchstmaß an Klarheit, Dynamik und Ausgewogenheit.“ *klassik-heute.de*

'Their technical assurance is so great that one can easily admire their powerful identification with the music...' *musicweb-international.com*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD). Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

In memory of Horst Scholz (1964–2023)

Recording Data

Recording: 14th–17th June and 29th November 2022 at S:t Matteuskyrkan, Stockholm, Sweden
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD! optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Horst A. Scholz 2023
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2697 © & © 2023, BIS Records AB, Sweden

