


SUPER-AUDIO CD

SUPER AUDIO CD


harmonia
mundi
FRANCE

ARVO PÄRT

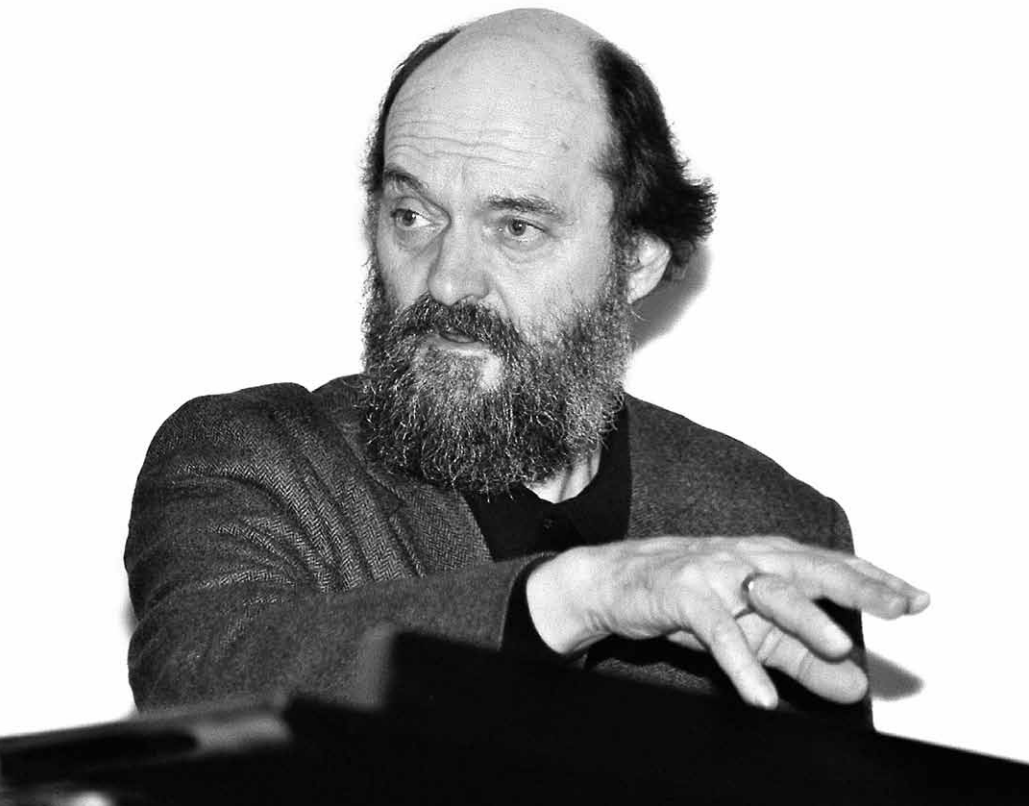
DA PACEM



Estonian Philharmonic Chamber Choir **PAUL HILLIER**

with Christopher Bowers-Broadbent *organ*


807401



ARVO PÄRT

(b. 1935)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Da pacem Domine (2004) | 5:45 |
| 2 | Salve Regina (2001/2) | 12:51 |
| | Zwei slawische Psalmen (1984 / 1997) | 7:53 |
| 3 | Psalm 117 | 3:47 |
| 4 | Psalm 131 | 4:06 |
| 5 | Magnificat (1989) | 7:13 |
| | • Kaia Urb <i>soprano</i> | |
| 6 | An den Wassern zu Babel (1976 / 1984 / 1991) | 7:14 |
| | • Kaia Urb <i>soprano</i> • Tiit Kogerman <i>tenor</i> • Aarne Talvik <i>bass</i> | |
| 7 | Dopo la vittoria (1996 / 1998) | 11:11 |
| 8 | Nunc dimittis (2001) | 6:56 |
| | • Kaia Urb <i>soprano</i> | |
| 9 | Littlemore Tractus (2000) | 5:27 |

ESTONIAN PHILHARMONIC CHAMBER CHOIR

Christopher Bowers-Broadbent *organ* (2, 6, 9)

PAUL HILLIER

DA PACEM Motets by Arvo Pärt

THIS COLLECTION of shorter sacred works by Arvo Pärt includes some of his newest compositions as well as a sprinkling of works from earlier in his career. Together with my two earlier CDs of Pärt's music on **harmonia mundi**, they provide a comprehensive survey of his choral music both a cappella and with organ accompaniment. While some of the newer pieces demonstrate a more colourful and nuanced approach to the setting of texts to music, the influence of early music on his style is a constant presence and returns with renewed strength in these recent works. This influence operates at three levels and the most significant of them concerns what may be described as Pärt's rhetorical position as reflected in the way in which he uses a text for music. His music rarely illustrates the surface meanings of words – there are no madrigalisms, very little sense of declamation or recitative – instead he reflects the overall character and function of a text, articulating its form in the structure of the music. While this is not the exclusive property of 'early music,' it does reflect a set of priorities that operated strongly in the music of the medieval church.

They are ideals, furthermore, which have surfaced again and again where some sort of ritual purpose has dominated a composer's activity. But in Pärt's case, the exact nature of his purpose is strangely obscure, as all his music is written for performance in the context of public concerts, with a paying audience, applause, and so on. Are we intended to have our conscience pricked? How are we to view (and thus to use) music which in effect dramatizes the history and practice of religion down the ages? – a music which (infamously in some people's eyes) brings a sense of religious liturgy into the concert hall, or at least makes us pretend that it does. What is the role of the performer in all this, especially as he or she stands up and faces the audience, obscuring the path to whatever altar may be available? Would these questions be less important if Pärt also composed music to 'worldly' texts? What for example is the listeners' opinion of Mary and her song [cf. *Magnificat*]? Must they

simply tell themselves, if they are not practicing Christians, that they share her joy because we can all experience those feelings at the birth of a little child? Surely the point of the text is somewhat different? And how do we deal with Simeon's song [cf. *Nunc dimittis*], radiating as it does from the other end of life's cycle? Might some of us not be turned to bitterness by our failure to find such spiritual compensation? Must we assume in fact that most people simply listen to this music, as to early music, as an aesthetic experience in which a rather generalized spirituality awakens our nostalgia for what might be or might once have been? Do we trudge through the snow with Thomas Hardy to see the oxen? – as he wrote in a poem of that name, in 1915:

If someone said on Christmas Eve,
“Come; see the oxen kneel

“In the lonely barton by yonder coomb
Our childhood used to know,”
I should go with him in the gloom,
Hoping it might be so.

Or do we believe, as I'm sure some do, that the music's religious essence or content does in fact touch us and, however briefly, brings us some measure of consolation?

These questions are brought about not by the music as abstract sound, but by the words. Yet, as I have pointed out, it is the meaning, historical purpose and ritual context of those words that Pärt seems rather directly to anticipate in composing the music. His instrumental music does not pose the same questions, and yet its effect on the listener is, perhaps, of the same general order of things. I am often asked in interviews about Pärt's music, and expected to explain or at least comment on its spirituality. I answer always that all great music, including instrumental music (perhaps especially including that), is spiritual (whatever that means), and if I am lucky the journalist will let me leave it at that.

But this merely returns us to the original question – where does that leave the actual words themselves? I am sure Pärt’s engagement is with the words in their original sense and their accumulated liturgical purpose. As with all such utterances, and any religious art, it is placed at our disposal and it’s up to us what use we make of them.

The other levels of early-music influence concern first the vocal style of performance, and second, certain musical gestures. The former needs little comment except to say that the general idiom of choral and indeed solo singing which serves medieval and early-renaissance music is also a useful background for singing Pärt’s music, although there is a degree of intensity which is more modern, and certainly the demands made on the voice, especially with regard to range, are more considerable. As for the musical gestures, there are several that have acquired an almost emblematic role within Pärt’s oeuvre, especially the use of a sequence of parallel 6/3 (or first-inversion) chords and a special melodic turn resolving with a so-called Landini cadence, both of which are deeply redolent of 14th-century English music. Pärt uses the same technique even more openly in the recent *Zwei Wiegenlieder* (2002), and also in the early *Third Symphony* (1971).

Da pacem Domine

The title track is an eloquent example of Pärt at his most characteristic – a simple texture (four parts throughout), a slow straightforward pattern with almost no rhythmic variation, and near harmonic stasis in which each pitch is carefully placed in position like stones in a Zen garden. There are two basic elements in the work: the first is a manner of composition that immediately calls to mind the organ piece *Pari intervallo* (1976), and the second comprises passages of faburden (a short succession of parallel chords with the root note either in the top voice or in the middle), resolving with a Landini cadence. The text is a prayer for peace and has been set by numerous composers over the ages. The original version is scored for choir and full orchestra.

Salve Regina

After the brief organ introduction the choir starts to sing a melody in unison, which seems like a dream sequence from a film about a peasant community crooning a half-remembered song. The underlying waltz rhythm is unexpected to say the least. Gradually, the singing asserts itself and the words move more into the foreground, rising to a fervent climax before evaporating once again into a murmur. This piece is quite unusual in Pärt's oeuvre and at first hearing seems unexpectedly sentimental. I find that it digs into much deeper soil than that, however, using the idea of collective sentiment to establish a lyrical movement that is both supported and darkened by the organ accompaniment. Guided by the composer we tried to find suitable organ registration to colour the music appropriately, and I asked the choir to imagine they were singing in a film by Fellini... Which one I leave the listener to decide.

Two Slavonic Psalms Psalms 117 & 131

These two settings, which form a pair, were composed in 1984, originally for solo voices, and premiered by Collegium Vokale, Köln – the group that made its name as the first performers of Stockhausen's *Stimmung*. This was Pärt's first setting of a Russian Orthodox text and also the first a cappella work in *tintinnabuli* style. The listener may consider that there is, appropriately enough, a more Slavonic sonority in these pieces than in any other of his music before *Kanon Pokajanen* (1989–95), though technically both works use a very pure tintinnabuli technique. It is interesting also that the dancing rhythms in the first psalm are obtained by composing against the grain of 'correct' text accentuation.

Magnificat

It is possible to analyze this work, but impossible to explain why the result is so lovely. It is a prime example of Pärt's ability to seize the essence of a text and express its significance in what seems like a single moment of inspiration. The underlying form is the ancient technique of call and response. In this case the 'call' is a two-part texture in which a solo soprano is accompanied by one other voice part, and the tutti 'response' is a three-part texture sometimes doubled at the octave for fuller sonority.

An den Wassern zu Babel

This is one of the earliest *tintinnabuli* pieces from the mid-1970s. It was originally performed and published in Tallinn under the non-religious title *In Spe*, to avoid censure by Soviet officials. The new title refers us to Psalm 137, “By the waters of Babylons we sat down and wept, when we remembered thee, O Zion,” but the voices sing only the vowels of *Kyrie eleison*. In such a song of exile it is interesting to consider that, in effect, two texts are embedded in its wordless melismas, while, with a mixture of drones and conductus-style homorhythmic patterns, the influence of early-medieval polyphony, Perotin especially, is strongly in evidence.

Dopo la vittoria

This work is described as a “piccola cantata” and was commissioned by the *comune* of Milan to celebrate the 1600th anniversary of the death of Saint Ambrose (Milan of course being the home of the Ambrosian rite). The text is taken from a 1902 Historical Dictionary of Church Singers and Chants published in St. Petersburg – but set in Italian – and recounts the story of the composition of the famous hymn *Te Deum*. The work was first performed in 1997 in the concert series organised by Sandro Boccardi, who for many years has been a pivotal figure in the Milanese early-music scene, hosting groups from around the world, including the Hilliard Ensemble, Theatre of Voices, and the Estonian Philharmonic Chamber Choir.

Nunc dimittis

This piece, written in 2001, is a setting in Latin of the *Nunc dimittis*, the words of Simeon, an old man, who holds the baby Jesus in his arms, and recognizes him as the Son of God. The influence of early music here is almost completely hidden, like a memory that is buried but not forgotten. Pärt is still using the same basic technique he created back in 1976, but in those three decades he has opened it up to a wealth of new colours and textures. With both a *Magnificat* and a *Nunc dimittis* now in his oeuvre, it might appear to an Anglican that Pärt has composed an Evening Service. However, while there is nothing to prevent both pieces being used in such a context, their tonalities are distant (F minor and C-sharp minor), and there is no direct musical link between them, apart from the use of a soprano solo.



John Henry Newman (1801-1891)

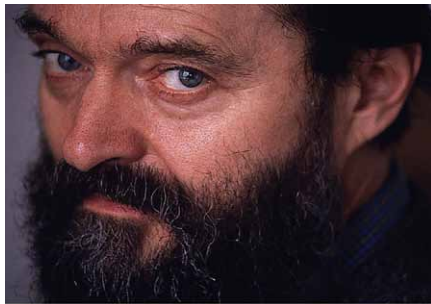
Littlemore Tractus

The title is that of the poem by John Henry Newman that Pärt set to mark the bicentenary in 2001 of Newman's birth. Newman was one of the leading figures of the Oxford Movement in the mid-19th century, which sought to restore a sense of ritual and dignity to the church service, and to re-establish the roots of Anglicanism within the ancient Catholic Church – of which, by implication, Roman Catholicism was but a branch – and move it away from its posture as a purely Protestant antagonist. Newman was savagely criticized for his views and withdrew more and more to Littlemore, the small village close to Oxford and attached to the parish of St. Mary's Oxford where he was priest. Here in 1836 he had a small church built, and lived increasingly in retreat from the world and its attacks.

Eventually, in 1843, after three years of painful deliberation spent largely in seclusion at Littlemore, Newman decided that he was left with no choice but to join the Roman Catholic Church. He went on to become a Cardinal, and to compose his finest prose work, the *Apologia pro Vita Sua* (1864), from which Elgar (also a Roman Catholic) took the text of his famous oratorio, *The Dream of Gerontius*.

– Paul Hillier © 2006

Paul Hillier's book *Arvo Pärt* was published by Oxford University Press, 1997.



Arvo Pärt

Arvo Pärt was born in Paide, Estonia on September 11, 1935, but spent most of his childhood in the little town of Rakvere. He studied in Tallinn, where his teachers included Harry Otsa, Veljo Tormis, and Heino Eller. Even while still a student, Pärt found work at Estonian Radio as a recording engineer, and also composed music for theatre and film productions, freelance employment which continued for a number of years. His children's cantata *Meie Aed* (1959) won an all-State

competition, but he also received censure for *Nekrolog* (1960), an orchestral work espousing serial technique. Throughout the 1960s he wrote a number of increasingly modernist instrumental works which culminated in the 1968 *Credo*, controversial for its religious title. He then partly withdrew from composition, to study plainsong, early music, and generally to rethink his life and approach toward composition. In 1976 he produced the first pieces in a style he called 'tintinnabuli' – these pieces earned him renewed criticism for their tonal simplicity and religious content, and his freedom of movement was continually restricted by the Soviet authorities. Eventually he and his wife were able to emigrate in 1980, first to Vienna, then settling in Berlin, which has remained their principal home ever since. During the 1980s and '90s Pärt's *tintinnabuli* music became internationally famous. The composer now divides his time between Berlin, England and Estonia, as well as making numerous foreign journeys to attend performances of his work.



Paul Hillier

His musical interests range from medieval to contemporary music and include singing, conducting, and writing. In 1990, after many years as Music Director of the Hilliard Ensemble, he founded the Theatre of Voices and began his series of acclaimed recordings for **harmonia mundi usa**. From 1996 to 2003, Hillier was Director of the Early Music Institute at Indiana University, Bloomington. In September, 2001 he was named Artistic Director and Principal Conductor of the Estonian Philharmonic Chamber Choir, with which he launched a cycle of recordings exploring the choral tradition of the Baltic Sea countries. *Baltic Voices 1* and *Baltic Voices 2* met with unanimous praise and each won Hillier a GRAMMY® nomination. *The Powers of Heaven*, a much-admired program of Russian Orthodox sacred music, was followed by Rachmaninov's *All-Night Vigil*, Op. 37 and, most recently, by *Baltic Voices 3*. In 2004 Paul Hillier was

awarded the Estonian Cultural Prize.

In 2002 he was made Honorary Professor in Music at the University of Copenhagen, and in 2003 accepted the post of Chief Conductor of Vocal Group Ars Nova (Copenhagen). Hillier is the author of a monograph “Arvo Pärt” (1997) and editor of “The Collected Writings of Steve Reich” (2002), both published by Oxford University Press. His latest project is a book about consort singing. For more information, please visit [www. paulhillier.net](http://www.paulhillier.net)



F

Estonian Philharmonic Chamber Choir

The Estonian Philharmonic Chamber Choir (*Eesti Filharmoonia Kammerkoor*) is recognized as Estonia's best-known classical music ensemble and one of the finest choral groups in the world. Founded in 1981 by Tõnu Kaljuste, its principal conductor and artistic director until 2001, when he invited conductor Paul Hillier to take over the post, the Choir has an extensive repertoire ranging from Gregorian chant to twentieth-century music, with special emphasis on Estonian composers, including Arvo Pärt and Veljo Tormis. The Choir tours regularly in Europe, the United States, Canada, Japan, and Australia. In addition to concertising, the Choir has made numerous recordings, many of which have received the highest critical acclaim, including six GRAMMY® nominations. The Estonian Philharmonic Chamber Choir works with many world-class conductors and orchestras, and has a long-standing partnership with the Tallinn Chamber Orchestra. For more information about the EPCC, please visit www.epcc.ee

Estonian Philharmonic Chamber Choir

Soprano

Kaia Urb

• Solo: tracks 5, 6, 8

Vilve Hepner

Eha Pärt

Kristiina Under

Annika Ilus

Hele-Mall Leego

Hele-Mai Poobus

Maarja Kukk

Alto

Iris Oja

Juta Roopalu-Malk

Karin Salumäe

Tiiu Otsing

Marianne Tomikas

Agnes Toomla

Tenor

Tiit Kogerman

• Solo: track 6

Toomas Tohtert

Kaido Janke

Raul Mikson

Martin Lume

Arvo Aun

Bass

Aarne Talvik

• Solo: track 6

Rainer Vilu

Allan Vurma

Kalev Keeroja

Ranno-Eduard Linde

TõnuTormis

Märt Krell

Uku Joller

PAUL HILLIER Principal Conductor & Artistic Director

Christopher Bowers-Broadbent

Christopher Bowers-Broadbent has been the foremost British organist to specialize in the contemporary repertoire for over 30 years. He has commissioned new works, given many first performances, and is often the first to give new works their important second and subsequent performances. Constantly composing, his most recent completed pieces are two substantial works for the organ.

DA PACEM Motets d'Arvo Pärt

CE FLORILÈGE de brèves œuvres sacrées d'Arvo Pärt réunit des compositions parmi les plus récentes et un choix de pièces nées plus tôt dans sa carrière. Ajouté aux deux précédents albums d'œuvres de Pärt que j'ai enregistré pour **harmonia mundi**, il offre une vue d'ensemble de sa musique chorale tant a cappella qu'avec accompagnement d'orgue. Tandis que certaines des pièces récentes montrent une approche plus colorée et plus nuancée de la mise en musique des textes, l'influence constante qu'a eue la musique ancienne sur son style y fait un retour en force. Cette influence opère à trois niveaux, le plus important correspondant à ce que l'on peut appeler la position rhétorique que révèle Pärt dans sa façon de mettre un texte en musique. Il est rare qu'il illustre musicalement le sens des mots – aucun madrigalisme, très peu de déclamation ou de récitatifs –, il exploite plutôt le caractère et le rôle généraux du texte et en articule la forme dans la structure de la musique. Sans être l'apanage de la « musique ancienne », cette approche correspond cependant à un ensemble de priorités qui ont fortement travaillé la musique de l'Église médiévale.

Il y a par ailleurs des idéaux qui émergent de façon récurrente quand une sorte de dessein rituel a guidé l'activité d'un compositeur. Mais dans le cas de Pärt, la nature exacte de ce dessein est étrangement obscure, tout ce qu'il a composé l'ayant été pour être exécuté lors de concerts publics, avec un public payant, des applaudissements, etc. Est-ce pour nous donner mauvaise conscience ? Comment devons-nous considérer (et donc traiter) une musique qui en fait met en scène l'histoire et les pratiques religieuses au fil des âges – une musique qui (ce n'est pas à sa gloire pour certains) introduit une sorte de liturgie religieuse dans la salle de concerts, ou du moins nous le fait dire ? Quel rôle l'interprète a-t-il dans tout cela, surtout quand il ou elle se tient debout face au public, faisant écran à quelque autel ? Ces questions auraient-elles moins d'importance si Pärt composait aussi de la musique

sur des textes « profanes » ? Qu'inspirent par exemple Marie et son chant, le Magnificat, aux auditeurs ? Partagent-ils simplement sa joie, s'ils ne sont pas chrétiens pratiquants, car chacun d'entre nous peut éprouver ce sentiment à la naissance d'un enfant ? Pourtant, le texte n'a-t-il pas un sens quelque peu différent ? Et comment réagir au Nunc dimittis, radieux cantique que chante Siméon au soir de sa vie ? Ceux d'entre nous qui n'ont pas trouvé le secours de la foi peuvent-ils en concevoir de l'amertume ? La plupart des gens vivraient-ils l'écoute de cette musique, et de la musique ancienne, comme une expérience esthétique où une spiritualité d'ordre général éveille en eux la nostalgie de ce qu'ils pourraient être ou avoir été ? Comme dans le poème que Thomas Hardy a écrit en 1915 :

Si quelqu'un disait le soir de Noël
« Allons voir les bœufs à genoux
dans la grange de la combe
où nous allions dans notre enfance »,
j'irais avec lui dans les ténèbres,
avec l'espoir qu'il en soit ainsi.

pataugerions-nous dans la neige avec lui pour aller voir les bœufs ? Ou croyons-nous, certains le font, j'en suis sûr, que la musique nous touche par son essence ou son contenu religieux et, fût-ce brièvement, nous apporte un peu de consolation ?

Ces questions naissent non pas des sons, mais des paroles. En effet, comme je l'ai souligné, c'est sur le sens, le dessein historique et le contexte rituel des paroles que Pärt semble assez directement anticiper quand il compose. Sa musique instrumentale *ne soulève pas* les mêmes questions, alors que son effet sur l'auditeur relève peut-être du même ordre de choses. Je suis souvent interrogé *sur* la musique de Pärt, et censé expliquer ou du moins commenter sa spiritualité. Je réponds toujours que toute grande musique, y compris (et peut-être surtout) l'instrumentale, est spirituelle, quel que soit le sens donné au mot, et, avec un peu de chance, le journaliste s'en tient là. Mais cela nous ramène simplement à la question

initiale – qu'en est-il des paroles ? Je pense que c'est sur leur sens original et leurs desseins liturgiques accumulés que Pärt travaille. Comme avec tout énoncé et tout art religieux, elles nous sont proposées, et à chacun de nous d'en disposer à sa guise.

À propos des autres niveaux d'influence de la musique ancienne, il y a d'abord le style d'interprétation vocale, puis certains procédés musicaux. Du premier, il suffira de dire que l'idiome général usité pour le répertoire choral et bien sûr soliste du Moyen Âge et du début de la Renaissance constitue un bon bagage pour chanter la musique de Pärt, même si elle a un degré d'intensité plus moderne et qu'elle exige bien plus des voix, surtout en matière de tessiture. Quant aux procédés musicaux, plusieurs ont acquis un rôle presque emblématique dans l'œuvre de Pärt, en particulier les suites de sixtes parallèles (premier renversement de l'accord parfait) et la tournure mélodique que résout une cadence dite landinienne, procédés tous deux vivement évocateurs de la musique anglaise du XIV^e siècle. Pärt y a recouru encore plus nettement dans le récent *Zwei Wiegenlieder* (2002) et dans sa *Third Symphony* (1971).

F

Da pacem Domine

Cette pièce offre un éloquent exemple de ce que Pärt a de plus caractéristique – une texture simple (quatre parties tout du long), une trame limpide et lente presque sans variation rythmique, une quasi-stase harmonique, chaque son étant aussi soigneusement positionné qu'une pierre dans un jardin zen. L'œuvre exploite deux éléments de base : une façon de composer qui fait aussitôt penser à la pièce pour orgue *Pari intervallo* (1976) et, d'autre part, des passages en faux-bourdon (brève suite d'accords parallèles avec la fondamentale à la voix supérieure ou médiane), qui se résolvent dans une cadence où la sensible est répétée. Ce texte, une prière pour la paix, a été mis en musique par de nombreux compositeurs au fil des temps. Pärt en a écrit la version originale pour chœur et orchestre.

Salve Regina

Après une brève introduction de l'orgue, le chœur entame une mélodie à l'unisson, qui fait penser à une scène de film onirique où des paysans fredonneraient une chanson à demi

oubliée. Le rythme de valse sous-jacent est pour le moins inattendu. Peu à peu, le chant s'affirme, les paroles gagnent le premier plan, puis, après un sommet de ferveur, s'évaporent en un murmure. Atypique de Pärt, l'œuvre semble d'abord étonnamment sentimentale. Mais l'idée de partir d'un sentiment collectif pour susciter un élan lyrique à la fois soutenu et assombri par l'orgue lui donne selon moi beaucoup de profondeur. Le compositeur nous a guidés dans la recherche d'une registration qui colorerait la musique en ce sens, et j'ai demandé aux choristes d'imaginer qu'ils chantaient dans un film de Fellini... À l'auditeur de décider lequel.

Deux psaumes slavons Psaumes 116 et 130

Initialement composées pour des solistes, ces deux œuvres conçues en diptyque datent de 1984 et ont été créées par le Collegium Vokale de Cologne – lequel s'est fait connaître pour avoir le premier interprété *Stimmung* de Stockhausen. C'était la première fois que Pärt mettait en musique un texte orthodoxe russe, et c'est aussi la première œuvre a cappella de style *tintinnabuli*. L'auditeur peut, à juste titre, trouver que rien n'est plus slave que ces deux pièces dans tout ce que Pärt a composé avant *Kanon Pokajanen* (1989-1995), même si la technique *tintinnabuli* y est utilisée de façon très pure. À noter aussi que, dans le premier psaume, les rythmes naissent d'une écriture qui va à rebours d'une accentuation « correcte » du texte.

Magnificat

Il est possible d'analyser cette œuvre, mais impossible d'expliquer pourquoi elle a tant de charme. Elle illustre déjà l'habileté de Pärt à saisir l'essence d'un texte et à exprimer son sens, semble-t-il d'un seul jet. La pièce repose sur l'antique technique du chant alterné, avec ici deux solistes – une soprano solo et une autre voix – à qui le tutti « répond » dans une texture à trois parties parfois doublées à l'octave pour plus de plénitude sonore.

An den Wassern zu Babel

Cette œuvre, l'une des premières de style *tintinnabuli*, a été créée et d'abord publiée à Tallinn sous le titre non religieux *In Spe*, pour échapper à la censure soviétique. Son nouveau titre renvoie au psaume 137, « Près des fleuves de Babylone, nous étions assis et pleurons en nous souvenant de Sion », mais les voix ne chantent que les voyelles du *Kyrie eleison*. Il est intéressant de considérer que les mélismes sans paroles de cette chanson d'exil englobent en fait deux textes, tandis que les bourdons et l'écriture homorythmique rendent l'influence du conduit et de la polyphonie du début du Moyen Âge, surtout Pérotin, particulièrement manifeste.

Dopo la vittoria

F Décrite comme une « *piccola cantata* », cette œuvre a été commandée par la *comune* de Milan pour commémorer le 1600^e anniversaire de la mort de saint Ambroise (Milan étant bien sûr le berceau du rite ambrosien). Le texte provient d'une *Histoire des chanteurs et chants d'église* publiée en 1902 – en italien – à Saint-Petersbourg et relate les circonstances dans lesquelles fut composé le célèbre hymne *Te Deum*. L'œuvre a été créée en 1997 lors de la saison de concerts organisée par Sandro Boccardi qui est depuis longtemps une figure centrale du monde de la musique ancienne à Milan et qui, entre autres groupes des quatre coins du monde, a invité le Hilliard Ensemble, Theatre of Voices et le Chœur philharmonique de chambre d'Estonie.

Nunc dimittis

Écrite en 2001, cette pièce reprend les paroles que prononça Siméon, vieil homme qui, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras, reconnu en lui le Fils de Dieu. L'influence de la musique ancienne se manifeste très peu ici, tel un souvenir enfoui mais non oublié. Pärt exploite toujours la technique de base qu'il a élaborée en 1976, mais au fil de ces trente années, il l'a ouverte à toute une palette de couleurs et de textures. Son œuvre comptant maintenant

un Magnificat et un Nunc dimittis, un anglican pourrait considérer que Pärt a composé un « service du soir », soit la musique pour la liturgie des vêpres. Si rien ne s'oppose à l'emploi de ces pièces dans un tel contexte, elles ont toutefois des tonalités éloignées (*fa* mineur et *do* dièse mineur) et n'ont d'autre lien musical direct que la présence d'une soprano solo.

Littlemore Tractus

Le titre est celui du poème de John Henry Newman que Pärt a mis en musique pour saluer en 2001 le bicentenaire de sa naissance. Newman fut l'une des principales figures du mouvement d'Oxford qui, au milieu du XIX^e siècle, chercha à rendre sa dimension rituelle et sa dignité à l'office religieux, à remettre l'anglicanisme dans le giron de l'antique Église catholique – dont le catholicisme romain n'est qu'une branche – et à le sortir de sa posture d'antagoniste purement protestant. violemment critiqué pour ses vues, Newman se retira toujours plus souvent à Littlemore, village proche d'Oxford et rattaché à la paroisse Saint Mary's d'Oxford où il était prêtre. En 1836, il s'y fit construire une petite église et se tint de plus en plus à l'écart du monde et de ses attaques. En 1843, après trois ans de douloureuses réflexions qu'il passa pour l'essentiel dans la solitude à Littlemore, Newman estima finalement qu'on ne lui laissait d'autre choix que de rejoindre l'Église catholique romaine. Il devint par la suite cardinal et composa sa plus belle œuvre en prose, l'*Apologia pro vita sua* (1864), à laquelle Elgar, lui aussi catholique romain, emprunta le texte de son célèbre oratorio *The Dream of Gerontius*.

– Paul Hillier © 2006
Traduction Elsa Beaulieu

Arvo Pärt est né à Paide, en Estonie, le 11 septembre 1935, mais a passé l'essentiel de son enfance dans la petite ville de Rakvere. Il a été l'élève de Harry Otsa, Veljo Tormis et Heino Eller à Tallinn. Dès avant la fin de ses études, il travaille comme ingénieur du son pour la Radio d'Estonie et compose de la musique pour le théâtre et le cinéma, activité qu'il poursuivra pendant quelques années. Il remporte un concours fédéral avec sa cantate pour enfants *Meie Aed* (1959), mais *Nekrolog* (1960), pièce orchestrale où il adopte la technique sérielle, lui vaut un blâme. Tout au long des années 1960 naissent des pièces instrumentales de plus en plus modernistes qui culminent en 1968 avec *Credo*, dont le titre religieux fait controverse. Il cesse alors de composer pour étudier le plain-chant, la musique ancienne, et, plus généralement, pour repenser sa vie et son approche de la composition. En 1976 il livre les premières pièces du style qu'il baptise *tintinnabuli* – leur simplicité tonale et leur contenu religieux suscitent de nouvelles critiques, et les autorités soviétiques restreignent sans cesse sa liberté de mouvement. Sa femme et lui peuvent finalement émigrer en 1980 pour Vienne, puis se fixent à Berlin, ville restée leur principal lieu de résidence. La célébrité internationale de Pärt grandit dans les années 1980 et 1990 avec ses œuvres de style *tintinnabuli*. Le compositeur partage aujourd'hui son temps entre Berlin, l'Angleterre et l'Estonie, et il fait de fréquents séjours à l'étranger pour assister à l'exécution de ses œuvres.

Paul Hillier est attiré par tout le répertoire musical, du médiéval au contemporain, et s'intéresse au chant, à la direction comme à l'écriture. En 1990, après avoir été le directeur musical du Hilliard Ensemble pendant de nombreuses années, il a fondé Theatre of Voices et a entamé sa brillante série d'enregistrements pour **harmonia mundi usa**. De 1996 à 2003, il a dirigé l'Early Music Institute de l'université d'Indiana à Bloomington. En septembre 2001, Paul Hillier a été nommé directeur artistique et chef principal du Chœur philharmonique de chambre d'Estonie (CPCE), avec lequel il s'est lancé dans une collection de disques consacrée à la tradition chorale des pays de la mer Baltique. Chacun des deux premiers volumes de *Baltic Voices* a suscité des louanges unanimes et a valu à Paul Hillier d'être nommé pour un GRAMMY®. Dédié à la musique orthodoxe russe, *The Powers of Heaven*, autre album enregistré avec le CPCE, a également été couronné de succès. Il a été suivi des *Vêpres*, opus 37, de Rachmaninov et, plus récemment, de *Baltic Voices 3*. Paul Hillier a reçu le Prix estonien de la Culture en 2004.

Nommé professeur de musique honoraire de l'université de Copenhague en 2002, Paul Hillier a accepté le poste de chef principal du groupe vocal Ars Nova (Copenhague) en 2003. Il est l'auteur d'une monographie sur Arvo Pärt (1997) et a édité l'intégrale des écrits de Steve Reich, deux ouvrages parus chez Oxford University Press. Il prépare actuellement un livre sur le chant d'ensemble.

Le Chœur philharmonique de chambre d'Estonie (*Eesti Filharmoonia Kammerkoor*) a été fondé en 1981 par Tõnu Kaljuste, chef principal et directeur artistique jusqu'en 2001, quand il a invité Paul Hillier à en prendre la direction. Le Chœur interprète un vaste répertoire qui va du chant grégorien à la musique du XX^e siècle, avec une place de choix pour des compositeurs estoniens comme Arvo Pärt et Veljo Tormis. Il se produit régulièrement en Europe, aux États-Unis, au Canada, au Japon et en Australie. Le Chœur a également enregistré beaucoup de disques, plusieurs d'entre eux ayant reçu les plus hautes distinctions de la critique dont six nominations aux GRAMMY®. Le Chœur philharmonique de chambre d'Estonie travaille avec de nombreux chefs et orchestres de classe internationale, et l'Orchestre de chambre de Tallinn est pour lui un partenaire de longue date. Pour plus d'informations sur le Chœur, veuillez consulter le www.epcc.ee

Christopher Bowers-Broadbent, éminent organiste anglais, est spécialisé dans le répertoire contemporain depuis plus de 30 ans. Il a commandé des œuvres, donné de nombreuses premières, et il a souvent été le premier à faire rejouer les nouvelles œuvres après leur création. Il compose sans relâche et vient d'achever deux importantes œuvres pour orgue.

Traduction Elsa Beaulieu

DA PACEM Motetten von Arvo Pärt

DIE VORLIEGENDE Sammlung mit kürzeren geistlichen Werken von Arvo Pärt enthält etliche seiner neuesten Kompositionen und außerdem einige wenige Werke aus einer früheren Schaffensperiode. Zusammen mit meinen beiden bereits früher bei **harmonia mundi** erschienenen CDs mit Musik von Pärt geben diese drei Einspielungen einen Gesamteindruck seiner Chormusik, sowohl a cappella wie auch mit Orgelbegleitung. Während Pärt in einigen seiner neueren Stücke die Texte farbiger und nuancenreicher vertont, ist der Einfluß alter Musik auf seinen Stil jederzeit zu spüren und zeigt sich in den kürzlich entstandenen Werken mit erneuter Kraft. Dieser Einfluß wirkt auf drei Ebenen, wovon die wichtigste einen Punkt betrifft, den man vielleicht mit Pärts Beziehung zur Rhetorik beschreiben könnte; sie zeigt sich in der Weise, wie er einen Text für Musik nutzt. Selten nur illustriert seine Musik die oberflächliche Bedeutung von Worten – er verwendet keine Madrigalisten und hat sehr wenig Sinn für deklamatorische oder rezitativische Formen. Statt dessen gibt er ein Bild des Gesamtcharakters und der Funktion eines Textes und vermittelt seine formale Struktur mit Hilfe der Gliederung der Musik. Wenn man diese Herangehensweise auch nicht ausschließlich der “alten Musik” zuschreiben kann, spiegelt sie doch ganz wesentliche Punkte wider, die die mittelalterliche Kirchenmusik sehr stark prägten.

Überdies sind es Modelle, die immer wieder auftauchen, sobald sich ein Komponist mit Werken beschäftigt, die in irgendeiner Form rituellen Zielen dienen. In Pärts Fall jedoch bleibt der eigentliche Kern seines Ziels merkwürdig verschwommen, denn er hat seine sämtlichen Werke für Aufführungen komponiert, die im Rahmen öffentlicher Konzerte mit zahlendem Publikum, Applaus usw. stattfinden. Sollen wir vielleicht Gewissensbisse bekommen? Wie müssen wir Musik betrachten (und dementsprechend verwenden), welche im Grunde die Religionsgeschichte und -praxis aller Zeiten in Szene setzt? – eine Musik, die (in den Augen mancher Leute auf ehrenrührige Weise) ein Gefühl religiöser Liturgie in den Konzertsaal trägt oder zumindest so tut als ob. Welche Rolle spielt hier der ausführende Musiker, besonders wenn er oder sie aufsteht und dem Publikum gegenübertritt und es darüber im Unklaren läßt, welcher Weg zu einem möglicherweise vorhandenen Altar eingeschlagen wird? Würden diese Fragen weniger Gewicht haben, wenn Pärt auch Musik zu “weltlichen” Texten komponierte? Was denken die Hörer zum Beispiel bei dem

Lied der Maria (*Magnificat*)? Müssen sie, wenn sie nicht praktizierende Christen sind, sich lediglich sagen, daß sie an ihrer Freude teilnehmen, weil wir alle dieses Gefühl bei der Geburt eines kleinen Kindes erleben? Deutet dieser Text nicht eigentlich in eine andere Richtung? Und wie gehen wir mit dem Lied des Simeon (*Nunc dimittis*) um, das sozusagen vom Ende des Lebens her zu uns herüberklingt? Könnten einige von uns vielleicht bitter werden, weil wir keinen solchen spirituellen Trost finden? Müssen wir grundsätzlich davon ausgehen, daß die meisten Menschen diese Musik einfach so anhören wie alte Musik, wie ein ästhetisches Erlebnis, bei dem eine recht allgemein gehaltene Spiritualität unsere Sehnsucht nach etwas weckt, was sein könnte oder vielleicht einst existierte? Stapfen wir mit Thomas Hardy durch den Schnee um den Ochsen zu sehen? – wie er 1915 in einem Gedicht mit diesem Titel schrieb:

Wenn jemand am Heiligabend sagte:
“Komm; sieh den Ochsen knien

in dem einsamen Stall drüben im Tal!”,
wuß’ ich in frühesten Kindheit immer schon,
ich sollte im Dunkel mit ihm gehen
und hoffen, es könnte so sein.

Oder glauben wir, wie ich von einigen annehme, daß die religiöse Substanz oder der Inhalt der Musik uns tatsächlich berührt und uns, wenn auch nur kurz, ein wenig Trost bringt?

Diese Fragen werden nicht von der Musik als abstrakter Klang gestellt sondern durch die Worte. Wie ich schon erwähnte, scheint jedoch Pärt beim Komponieren seiner Musik die Worte in ihrer Bedeutung, ihrer ursprünglichen Verwendung und ihrem rituellen Kontext unmittelbar mit einzubeziehen. Obwohl seine Instrumentalmusik nicht dieselben Fragen aufwirft; wirkt sie auf den Hörer vielleicht trotzdem in gleicher Weise. In Interviews werde ich häufig über Pärts Musik befragt und man erwartet Erklärungen oder zumindest Kommentare über ihre Spiritualität. Ich beantworte diese Fragen immer damit, daß alle große Musik einschließlich der Instrumentalmusik (vielleicht sogar besonders diese) spirituell ist (was immer das heißt). Und wenn ich Glück habe, läßt der Journalist das so stehen. Aber das führt uns lediglich zurück zu

der ursprünglichen Frage – welche Rolle spielt dann der eigentliche Text? Ich bin sicher, daß sich Pärt dem Text in seiner ursprünglichen Bedeutung und der daraus erwachsenen liturgischen Verwendung verpflichtet fühlt. Wie mit all solchen Äußerungen und mit jeder religiösen Kunst wird uns etwas zur Verfügung gestellt, und es liegt an uns, was wir daraus machen.

Die beiden anderen Ebenen, auf welche die alte Musik Einfluß nimmt, sind zunächst der dargebotene Gesangsstil und als zweites bestimmte musikalische Ausdrucksformen. Ersteres braucht keine lange Erklärung; man muß sich nur klar darüber sein, daß der in Mittelalter und Frührenaissance übliche Singstil im Ensemble- und besonders Sologesang auch für das Singen von Pärts Musik einen brauchbaren Hintergrund abgibt. Allerdings gibt es hier einen moderneren Grad von Intensität, und an die Stimme werden zweifellos höhere Ansprüche gestellt, besonders hinsichtlich ihres Umfangs. Was die musikalischen Ausdrucksformen betrifft, so gibt es einige, die eine fast symbolhafte Rolle in Pärts Werk erlangt haben, besonders die Verwendung von einer Folge von parallelen Sext- und Terzakkorden (oder deren erster Umkehrung), sowie eine besondere melodische Wendung mit doppelt erhöhten Leitttönen bei der Kadenz; beide Formen erinnern stark an englische Musik des 14. Jahrhunderts. Die gleiche Technik verwendet Pärt sogar noch unverblümt in den erst 2002 entstandenen *Zwei Wiegenliedern*, wie auch in seiner *Third Symphony* aus dem Jahr 1971.

Da pacem Domine

Das Titelstück dieser CD ist ein ausdrucksvolles, besonders charakteristisches Beispiel Pärtscher Musik – der einfache (durchweg vierstimmige) Aufbau besteht aus einem langsamen schlichten Muster fast ohne rhythmische Veränderung und harmonisch nahezu unbeweglich, wobei jede Erhöhung sorgsam plaziert wird, wie Steine in einem Zen-Garten. Das Werk wird von zwei Elementen geprägt: das erste ist eine Kompositionsweise, die sofort die Erinnerung an das Orgelstück *Pari intervallo* (1976) wachruft. Das zweite enthält Fauxbourdon-Passagen (eine kurze Folge von Parallelakkorden mit dem Grundton entweder in der Ober- oder Mittelstimme), die mit einem doppelten Leitton in der Kadenz aufgelöst werden. Der Text ist ein Gebet um Frieden und wurde im Laufe der Zeit von zahlreichen Komponisten vertont. Die Originalfassung hat eine Besetzung mit Chor und Orchester.

Salve Regina

Nach einer kurzen Orgeleinleitung beginnt der Chor mit einer unisono gesungenen Melodie, die wie eine Traumpassage aus einem Film über eine Dorfgemeinschaft klingt, die ein vage erinnertes Lied summt. Der unterlegte Walzertakt ist, gelinde gesagt, verblüffend. Allmählich setzt sich der Gesang durch; die Worte treten deutlicher in den Vordergrund und steigern sich zu einem leidenschaftlichen Höhepunkt, bevor sie erneut in ein Gemurmel zurücksinken. Dieses Stück ist recht ungewöhnlich, verglichen mit Pärts anderen Werken und erscheint beim ersten Anhören ungewohnt sentimental. Ich finde jedoch, daß dieses Stück mehr Tiefe hat, indem hier die Vorstellung von Gemeinschaftsgefühl genutzt wird, um eine emotionale Bewegung – von der Orgelbegleitung sowohl unterstützt als auch verdeckt – zu erzeugen. Unter der Leitung des Komponisten versuchen wir, die Register der Orgel so zu wählen, daß die Musik eine passende Klangfarbe erhielt, und den Chor bat ich, sich vorzustellen, in einem Film von Fellini zu singen ... – in welchem, diese Entscheidung überlasse ich dem Hörer.

Zwei slawische Psalmen Psalm 117 und 131

Diese beiden als Paar komponierten Stücke entstanden 1984. Ursprünglich für Solostimmen gedacht, wurden sie vom Collegium Vocale Köln uraufgeführt – dem Ensemble, das sich zunächst mit der Uraufführung von Stockhausens *Stimmung* einen Namen gemacht hatte. Pärt vertonte hier zum ersten Mal einen russisch-orthodoxen Text, und es war auch sein erstes a-cappella-Werk im Tintinnabuli-Stil. Der Hörer möge bedenken, daß dem Text entsprechend eine stärker slawisch geprägte Klangfülle herrscht als in allen anderen von Pärts Werken vor seinem 1989-1995 komponierten *Kanon pokajajanen*, obwohl in beiden Stücken reine *Tintinnabuli*-Technik verwendet wird. Interessant ist auch, daß Pärt die tänzerischen Rhythmen im ersten Psalm dadurch erreicht, daß er die musikalischen Akzente entgegen der “richtigen” Textbetonung setzt.

Magnificat

Es ist durchaus möglich, dieses Werk zu analysieren, aber es ist unmöglich zu erklären, warum das Ergebnis so wunderbar ist. Das Stück ist ein hervorragendes Beispiel für Pärts Gabe, die Substanz eines Textes zu erfassen und seine Bedeutung in einem – wie es scheint – einzigen Augenblick der

D

Inspiration auszudrücken. Zugrunde liegt das uralte Gestaltungsprinzip von Ruf und Antwort. In diesem Fall besteht der “Ruf” aus zweistimmigen Abschnitten, in denen ein Solosopran von einer anderen Stimme begleitet wird, während die Tutti-“Antwort” dreistimmig gesetzt und zuweilen oktaviert wird, um die Klangfülle zu steigern.

An den Wassern zu Babel

Dieses Werk aus den 70er Jahren gehört zu den frühesten Stücken in *Tintinnabuli*-Technik. Es wurde ursprünglich in Tallinn aufgeführt und gedruckt, und zwar unter dem Titel *In spe*, um die Zensur der sowjetischen Behörden zu umgehen. Der neue Titel bezieht sich auf Psalm 137 “An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten”, doch die Stimmen beschränken sich auf die Vokale von *Kyrie eleison*. Es ist faszinierend, wie Pärt in einem solchen Exil-Gesang im Grunde zwei Texte in wortlose Melismen einbettet. Daneben spüren wir in der Mischung aus Bordun und Conductus-Stil in den rhythmischen Akkordmustern ganz deutlich den Einfluß frühmittelalterlicher Mehrstimmigkeit, wie sie besonders bei Perotin vorkommt.

D Dopo la vittoria (Piccola cantata)

Diese Komposition wird als eine “piccola cantata” beschrieben; sie ist ein Auftragswerk der Stadt Mailand zum Gedenken an den 1600. Todestag des Heiligen Ambrosius (Mailand ist natürlich die Heimat des Ambrosianischen Ritus). Der Text stammt aus einem 1902 erschienenen Geschichtsllexikon über Kirchensänger und -gesänge. Gedruckt in St. Petersburg – aber gesetzt in Italien –, erzählt es die Entstehungsgeschichte des berühmten Hymnus *Te Deum*. Pärts Werk wurde 1997 in der von Sandro Boccardi veranstalteten Alte-Musik-Konzertreihe uraufgeführt. Boccardi war viele Jahre hindurch die Hauptfigur der Mailänder Szene für Alte Musik. Von überall in der Welt her holte er Gruppen nach Mailand, darunter auch das Hilliard Ensemble, das Theatre of Voices und den Estnischen Philharmonischen Kammerchor.

Nunc dimittis

In diesem 2001 geschriebenen Stück vertonte Pärt den lateinischen Text *Nunc dimittis*, die Worte des alten Simeon, der das Kind Jesus in seinen Armen hält, in ihm den Sohn Gottes erkennt

und weiß, daß er nun sterben muß. Der Einfluß alter Musik ist hier kaum noch zu erkennen, wie eine Erinnerung, die begraben, aber nicht vergessen ist. Pärt verwendet weiterhin dieselbe, 1976 geschaffene grundlegende Technik, doch hat er in den drei Jahrzehnten seitdem eine Fülle neuer Farben und Strukturen daraus entwickelt. Es scheint so, als habe Pärt mit *Magnificat* und *Nunc dimittis* in seinen Werken Musik für einen Abendgottesdienst der anglikanischen Kirche komponiert. Während nichts dagegen spricht, beide Stücke in einem solchen Kontext zu verwenden, bleibt anzumerken, daß ihre Tonarten weit auseinander liegen (f-moll und cis-moll) und auch keine direkte musikalische Verbindung zwischen ihnen besteht, abgesehen davon, daß beide einen Solosopran verwenden.

Littlemore Tractus

Der Titel ist derjenige eines Gedichtes von John Henry Newman, das Pärt vertonte, um im Jahre 2001 an Newmans 200. Geburtstag zu erinnern. Newman gehörte zu den führenden Köpfen der Oxford-Bewegung in der Mitte des 19. Jahrhunderts, die sich darum bemühten, dem Gottesdienst einen Sinn für Ritual und Würde zurückzugeben. Sie wollten die Wurzeln des Anglikanismus in der alten katholischen Kirche – wovon der römische Katholizismus eigentlich nur ein Zweig war – neu verankern und die anglikanische Kirche von ihrer Stellung als rein protestantische Gegenspielerin abbringen. Wegen seiner Ansichten wurde Newman heftig kritisiert und zog sich immer mehr nach Littlemore zurück, einem kleinen Dorf bei Oxford, das der Pfarrgemeinde von St. Mary's in Oxford angegliedert war und wo Newman als Priester amtierte. Hier ließ er 1836 eine kleine Kirche bauen und lebte zunehmend zurückgezogen von der Welt und ihren Attacken. Nach drei Jahren mühsamer Überlegung, die er weitgehend in der Abgeschiedenheit von Littlemore verbrachte, entschied Newman 1843, daß ihm keine andere Wahl blieb, als in die römisch-katholische Kirche einzutreten. Er brachte es bis zum Kardinal und verfaßte sein schönstes Prosawerk *Apologia pro vita sua* (1864), dem Edward Elgar (auch er römisch-katholisch) den Text seines berühmten Oratoriums *The Dream of Gerontius* entnahm.

– Paul Hillier © 2006
Übersetzung Ingeborg Neumann

Arvo Pärt, geboren am 11. September 1935 in Paide (Estland), ist in der Kleinstadt Rakvere aufgewachsen. Er studierte in Tallinn u.a. bei Harry Otsa, Veljo Tormis und Heino Eller. Schon als Student arbeitete er als Tonmeister beim Estnischen Rundfunk, daneben komponierte er Bühnen- und Filmmusik und war einige Jahre als freischaffender Komponist tätig. Mit seiner Kinderkantate *Meie Aed* ("Unser Garten", 1959) gewann er einen Landeswettbewerb, für *Nekrolog* (1960), ein von seriellen Techniken geprägtes Werk, handelte er sich die Mißbilligung der Kunstbehörde ein. In den 1960er Jahren schrieb er eine Reihe zunehmend modernistischer Instrumentalwerke, die ihren Höhepunkt 1968 in *Credo* fanden, einem wegen seines religiösen Titels umstrittenen Werk. Danach zog er sich weitgehend von der Komposition zurück und beschäftigte sich eingehend mit dem Gregorianischen Choral und der alten Musik. Nach diesen Jahren der persönlichen und künstlerischen Neubesinnung komponierte er 1976 die ersten Stücke im sogenannten *Tintinnabuli*-Stil. Auch für diese Stücke mußte er sich öffentlichen Tadel gefallen lassen, diesmal wegen ihrer tonalen Einfachheit und ihrer religiösen Inhalte, zudem wurde seine Bewegungsfreiheit von den sowjetischen Behörden immer mehr eingeschränkt. 1980 schließlich hatte er die Möglichkeit zur Ausreise; er ging mit seiner Frau nach Wien und ließ sich später in Berlin nieder, wo er auch heute noch seinen Hauptwohnsitz hat. In den 1980er und 90er Jahren gelangte die *Tintinnabuli*-Musik Pärts zu internationalem Ruhm. Heute nimmt der Komponist berufliche Verpflichtungen in Berlin, England und Estland wahr und reist häufig ins Ausland, um Aufführungen seiner Werke beizuwohnen.

Die musikalischen Interessen von **Paul Hillier** reichen von der mittelalterlichen bis zur zeitgenössischen Musik, er ist als Sänger, Dirigent, Komponist und Schriftsteller tätig. Er war viele Jahre musikalischer Leiter des Hilliard Ensembles; 1990 gründete er das Theatre of Voices und begann mit seinen vielbeachteten Einspielungen für **harmonia mundi usa**. Von 1996 bis 2003 war er Direktor des Instituts für Alte Musik an der Indiana University (Bloomington).

Im September 2001 ist Paul Hillier zum künstlerischen Leiter und Chefdirigenten des Estnischen Philharmonischen Kammerchors ernannt worden, mit dem er eine Aufnahmereihe produziert, die der Chortradition der Länder des Baltikums gewidmet ist. *Baltic Voices 1* und *2* haben bei der Kritik einhellige Zustimmung gefunden und beide brachten Hillier eine GRAMMY®-

Nominierung. Nach der Einspielung *The Powers of Heaven*, einem vielbeachteten Programm mit russisch-orthodoxer geistlicher Musik, folgte die Vesperliturgie op.37 von Rachmaninow und jüngst *Baltic Voices 3*. 2004 ist Paul Hillier der Estnische Kulturpreis verliehen worden.

2002 wurde er zum Honorarprofessor für Musik an der Universität Kopenhagen ernannt und übernahm 2003 die Stelle des Chefdirigenten des Vokalensembles Ars Nova (Kopenhagen). Hillier ist der Verfasser einer Monographie "Arvo Pärt" und Herausgeber von "The Collected Writings of Steve Reich", alle im Verlag der Oxford University Press erschienen. Sein jüngstes Projekt ist ein Buch über Consort-Gesang.

Der **Estnische Philharmonische Kammerchor** (*Estonian Philharmonic Chamber Choir*) wurde 1981 von Tõnu Kaljuste gegründet, der als erster Dirigent und künstlerischer Leiter des Chors wirkte, bis er im Jahr 2001 Paul Hillier ersuchte, diese Aufgabe zu übernehmen. Der Chor verfügt über ein breites Repertoire vom gregorianischen Choral bis zur Musik des 20. Jahrhunderts und widmet sich insbesondere estnischen Komponisten wie Arvo Pärt und Veljo Tormis. Der Chor unternimmt regelmäßig Konzertreisen in Europa, den Vereinigten Staaten, Kanada, Japan und Australien. Neben seiner Konzerttätigkeit hat der Chor zahlreiche Einspielungen produziert, von denen einige bei der Kritik begeisterte Zustimmung fanden und zu sechs GRAMMY®-Nominierungen führten. Der Estnische Philharmonische Kammerchor arbeitet mit zahlreichen Dirigenten und Orchestern von Weltrang zusammen und ist durch eine langjährige Partnerschaft mit dem Kammerorchester Tallinn verbunden. Weitere Informationen über den Kammerchor finden Sie im Internet unter www.epcc.ee

Christopher Bowers-Broadbent ist der englische Organist, der sich am intensivsten und längsten, nämlich seit über dreißig Jahren, mit zeitgenössischer Musik beschäftigt. Er hat Kompositionen in Auftrag gegeben und viele Werke uraufgeführt; oft war er der erste, der einem neuen Werk zu seiner so wichtigen zweiten und noch weiteren Aufführungen verhalf. Christopher Bowers-Broadbent komponiert unermüdlich; seine letzters fertiggestellten Kompositionen sind zwei umfangreiche Orgelwerke.

Übersetzung Ingeborg Neumann

Da pacem Domine

Give peace in our time,
O Lord,
because there is none other
that fighteth for us,
but only thou, O Lord.

Salve Regina

Hail, queen,
mother of mercy;
Our life, our sweetness,
and our hope, hail.
We cry to thee,
the exiled children of Eve,
We send up our sighs to thee,
mourning and weeping
in this vale of tears.
Turn then, our advocate,
those merciful eyes of thine
toward us,
And after our exile,
show us the blessed fruit of thy womb,
Jesus,
O mild, O loving,
O sweet virgin Mary.

1 Da pacem Domine 2004

Da pacem Domine
in diebus nostris
quia non est alius
qui pugnet pro nobis
nisi tu Deus noster.

2 Salve Regina 2001/2002

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.

Da pacem Domine

Seigneur, donne la paix
à nos jours,
car nul autre que Toi
ne combat pour nous,
ô notre Dieu.

Salve Regina

Salut, ô reine,
mère de miséricorde,
notre vie, notre douceur
et notre espérance, salut.
Nous élevons nos voix vers vous,
enfants d'Ève, exilés ici-bas.
Vers vous nous soupignons,
gémissant et pleurant
dans cette vallée de larmes.
Ô toi qui es notre avocate,
tourne vers nous
tes regards si miséricordieux.
Et après l'exil de cette vie,
montre-nous Jésus,
le fruit béni de tes entrailles,
ô clémente, ô pieuse,
ô douce Vierge Marie.

Da pacem Domine

Gib uns Frieden, Herr,
an allen unseren Tagen,
denn es ist sonst keiner,
der für uns streitet,
als Du, Herr, unser Gott.

Salve Regina

Gruß dir, Königin,
Mutter der Barmherzigkeit,
des Lebens Süßigkeit,
o Hoffnung, sei begrüßt.
Zu dir rufen wir,
verbannte Kinder Evas.
Zu dir rufen wir,
seufzend, trauernd,
in diesem Tal der Tränen.
Wohlan denn, sei unsere Fürsprecherin,
wende deine barmherzigen Augen
zu uns;
und Jesum,
die gebenedeite Frucht deines Leibes,
zeige uns gütig nach diesem Elend.
O gütige, o milde,
o süße Jungfrau Maria.

Two Slavonic Psalms

O praise the Lord, all ye nations:
praise him, all ye people.
For his merciful kindness is great toward us:
and the truth of the Lord endureth for ever.
Alleluia.

Psalm 117

Glory to the Father, the Son and
the Holy Ghost, now and for ever.
Amen.

Lord, my heart is not haughty,
nor mine eyes lofty:
neither do I exercise myself in great matters,
or in things too high for me.

Surely I have behaved
and quieted myself,
as a child that is weaned of his mother:
my soul is even as a weaned child.

Let Israel hope in the Lord
from henceforth and for ever.

Psalm 131

Two Slavonic Psalms 1984/1997

3 **Хвалите Господа вси языцы,
похвалите Его вси людие,
яко утвердися милость Его на нас
и истина Господня пребывает во век.
Аллилуйя.**

Псалом 117

4 **Слава Отцу и Сыну и Святому Духу
и ныне и присно и во веки веков.
Аминь.**

**Господи, не вознеся сердце мое,
ниже вознесется очи мои:
ниже ходих в великих,
ниже в дивных паче мене.**

**Аще не смиренно мудрствовах,
но вознесох душу мою,
яко отдоеное на матерь свою,
такое воздася на душу мою.**

**Да уповает Израиль на Господа,
от ныне и до века.**

Псалом 131

Deux psaumes slavons

Louez le Seigneur, ô nations, louez-Le, ô peuples !
Car Sa bonté l'a emporté pour nous,
et la fidélité du Seigneur subsiste à jamais.
Louez le Seigneur.
Allélouia.

Psaume 116

Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit,
maintenant et à jamais.
Amen.

Seigneur, mon cœur n'est pas altier,
ni mes regards hautains,
je ne recherche pas des choses trop hautes
ni trop difficiles pour moi.

Non, mais j'ai apaisé
et j'ai calmé mon âme,
comme un enfant sevré sur le sein de sa mère :
mon âme est en moi comme un enfant sevré.

Israël, sois dans l'attente du Seigneur,
dès maintenant et à jamais.

Psaume 130

Zwei slawische Psalmen

Lobet den Herrn, alle Heiden;
preiset ihn, alle Völker!
Denn seine Gnade und Wahrheit
waltet über uns in Ewigkeit.
Halleluja!

Psalm 117

Ehr sei dem Vater und dem Sohn und dem
Heiligen Geist, jetzt und immerdar
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Herr, mein Herz ist nicht hoffärtig,
und meine Augen sind nicht stolz;
ich wandle nicht in großen Dingen,
die mir zu hoch sind.

Ja, ich habe meine Seele
gesetzt und gestillt;
so ist meine Seele in mir
wie ein entwöhntes Kind bei seiner Mutter.

Israel, hoffe auf den Herrn
von nun an bis in Ewigkeit!

Psalm 131

Magnificat

My soul doth magnify the Lord, and my spirit hath rejoiced in God my Saviour. He hath regarded the low estate of His handmaiden: for, behold, from henceforth all generations shall call me blessed. For He that is mighty hath done to me great things; and holy is His name. And His mercy is on them that fear Him from generation to generation. He hath shewed strength with His arm; He hath scattered the proud in the imagination of their hearts. He hath put down the mighty from their seats, and exalted them of low degree. He hath filled the hungry with good things; and the rich He hath sent empty away. He hath holpen His servant Israel, in remembrance of His mercy; as He spake to our fathers, to Abraham, and to His seed for ever.

Luke 1, 46–55

An den Wassern zu Babel

The voices sing only the vowels of Kyrie eleison.

5 Magnificat 1989

Magnificat anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen eius. Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis: et divites dimisti inanes. Suscepit Israel, puerum suum, recordatus misericordiae suae. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.

6 An den Wassern zu Babel

1976 / 1984 / 1991

The voices sing only the vowels of Kyrie eleison.

Magnificat

[Et Marie dit :] Mon âme exalte le Seigneur, et mon esprit se réjouit en Dieu, mon Sauveur, parce qu'il a jeté les yeux sur la bassesse de sa servante. Car voici, désormais toutes les générations me diront bienheureuse, parce que le Tout-Puissant a fait pour moi de grandes choses. Son nom est saint, et sa miséricorde s'étend d'âge en âge sur ceux qui le craignent. Il a déployé la force de son bras ; il a dispersé ceux qui avaient dans le cœur des pensées orgueilleuses. Il a renversé les puissants de leurs trônes, et il a élevé les humbles. Il a rassasié de biens les affamés, et il a renvoyé les riches à vide. Il a secouru Israël, son serviteur, et il s'est souvenu de sa miséricorde – comme il l'avait dit à nos pères – envers Abraham et sa postérité pour toujours.

Luc 1, 46-55

An den Wassern zu Babel

Les voix chantent les voyelles du Kyrie eleison.

Magnificat

Meine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist hat frohlockt in Gott, meinem Heiland. Denn er hat hingeblickt auf die Niedrigkeit seiner Magd; denn siehe, von nun an werden mich glücklich preisen alle Geschlechter. Denn Großes hat der Mächtige an mir getan, und heilig ist sein Name. Und seine Barmherzigkeit ist von Geschlecht zu Geschlecht über die, welche ihn fürchten. Er hat Macht geübt mit seinem Arm; er hat zerstreut, die in der Gesinnung ihres Herzens hochmütig sind. Er hat Mächtige von Thronen hinabgestoßen und Niedrige erhöht. Hungrige hat er mit Gütern erfüllt und Reiche leer fortgeschickt. Er hat sich Israels, seines Knechtes, angenommen, daß er gedenke der Barmherzigkeit – wie er zu unseren Vätern geredet hat – gegenüber Abraham und seinen Nachkommen in Ewigkeit.

Lukas 1, 46-55

An den Wassern zu Babel

Die Stimmen beschränken sich auf die Vokale von Kyrie eleison.

Following the victory

Following the decisive victory over the Arians, Saint Ambrose composed a festive song of thanksgiving: “Te Deum laudamus”; from that time forward, this hymn has come to be sung on festive occasions of offering thanks to the Lord. Some two years later when all the faithful of Milan were assembled to witness the baptism of Saint Augustine, this song of praise was sung to the baptised and to the baptising, and thus entered the repertoire of church chants. An anonymous early biographer of Saint Augustine wrote, “On that occasion [of Augustine’s conversion], the blessed Ambrose praised the Holy Trinity with joyful singing and urged Augustine to proclaim his faith in the glory of the Lord.” Exalting and praising the Lord, Saint Ambrose said, “We praise you, O Lord, we acknowledge you, O Lord.” Saint Augustine continued, “To you, Father Immortal, the world sings praises.” “To you the angels and heavenly host offer songs of praise.”

Thus alternating, the two sang the entire hymn to the glory of the Holy Trinity, Saint Ambrose singing the first line, and Saint Augustine the next. The last line was delivered by Augustine: “In you, O Lord, I have placed my faith; I shall not want. Amen.” ...from that time forward, this hymn has come to be sung on festive occasions of offering thanks to the Lord.

History of Church Singers and Chants,
by Archbishop Philaret, published 1902,
St. Petersburg, Russia

7 Dopo la vittoria 1996/1998

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, published 1902,
St. Petersburg, Russia

Après la victoire

Après la victoire décisive sur les Ariens, saint Ambroise composa un hymne solennel de grâce, « *Te Deum laudamus* » ; depuis lors, ce chant sert la liturgie des cérémonies solennelles d'actions de grâce. Deux ans plus tard, lors du baptême d'Augustin devant l'assemblée des prélats milanaïsi, les officiants et les baptisés chantèrent ces versets qui furent dès lors associés au cérémoniel religieux. Un ancien biographe anonyme d'Augustin rapporte : « Alors, d'une voix joyeuse, saint Ambroise loua la Très Sainte Trinité et poussa Augustin à proclamer sa foi dans la gloire de Dieu. » Louant le Seigneur et Lui rendant grâce, saint Ambroise dit : « Nous Te louons, ô Seigneur, en Toi nous croyons, ô Seigneur. » Augustin poursuivit : « Père éternel, la terre entière Te révère. » « Les anges et toutes les puissances célestes Te glorifient. » Tous deux chantèrent ainsi tout l'hymne de louange à la Très Sainte Trinité, saint Ambroise disant un verset, et Augustin le suivant. Il revint à Augustin de proclamer le dernier : « En Toi, ô Seigneur, j'ai mis toute mon espérance et je ne serai pas confondu à jamais. Amen. » [...] depuis lors, ce chant sert la liturgie des cérémonies solennelles d'actions de grâce.

Histoire des chanteurs et chants d'église
de Mgr l'archevêque Philarete,
Saint-Pétersbourg, 1902.

Nach dem Sieg

Nach dem endgültigen Sieg über die Arianer komponierte der heilige Ambrosius einen hymnischen Lobgesang "Te Deum laudamus", den man seit dieser Zeit in feierlichen Gottesdiensten der Danksagung zu singen pflegte. Etwa zwei Jahre später, als in Anwesenheit der versammelten Potentaten Mailands Augustinus getauft wurde, wurden die Verse vom Zelebranten und dem Täufling gesungen und gingen so in das Repertoire des Kirchengesangs ein. Ein unbekannter zeitgenössischer Biograph schrieb: "Da pries der heilige Ambrosius mit freudigem Gesang die Heilige Dreifaltigkeit und forderte Augustinus auf, seinen Glauben an die Herrlichkeit Gottes zu bekennen." Den Herrn preisend und ihm Dank sagend, sprach der heilige Ambrosius: "Herr Gott, dich loben wir, Herr Gott, wir danken dir." Der heilige Augustinus fuhr fort: "Dich, Vater in Ewigkeit, ehrt die Welt weit und breit." "All Engel und Himmels Heer, und was dienet deiner Ehr." So sangen beide im Wechsel den gesamten Lobgesang zur Ehre der Heiligen Dreifaltigkeit, der heilige Ambrosius die erste Zeile, der heilige Augustinus die nächste. Die letzte Zeile wurde von Augustinus gesungen: "Auf dich hoffen wir, lieber Herr. In Schanden laß uns nimmermehr. Amen." [...] seit dieser Zeit ist dieser Hymnus ein fester Bestandteil feierlicher Dankgottesdienste.

History of Church Singers and Chants des
Erzbischofs Philaret, erschienen 1902,
St. Petersburg, Rußland

Nunc dimittis

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.

Luke 2, 29–32

8 Nunc dimittis 2001

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.

9 Littlemore Tractus 2000

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 a holy rest,
and peace at the last.

John Henry Newman (1801–1890),
Wisdom and Innocence,
sermon preached on 19 February 1843
in Littlemore

Nunc dimittis

Maintenant, ô Seigneur, Tu peux congédier Ton serviteur en paix, selon Ta parole, car de mes yeux, j'ai vu le salut que Tu as préparé en faveur de tous les peuples, lumière qui se révélera aux païens et gloire d'Israël, Ton peuple.

Luc 2, 29-32

Littlemore Tractus

Puisse-t-Il nous soutenir tout au long du jour, jusqu'à ce que les ombres s'allongent, que le soir vienne, que le silence descende sur le monde, que la fièvre de vie se tarisse et que nos tâches soient accomplies ! Dans Sa miséricorde, puisse-t-Il alors nous donner un asile sûr, un saint repos et la paix éternelle.

John Henry Newman (1801-1890),
Wisdom and Innocence,
sermon prononcé le 19 février 1843 à Littlemore.

Traduction Elsa Beaulieu

Nunc dimittis

Nun läßt du, Herr, deinen Knecht, wie du gesagt hast, in Frieden scheiden. Denn meine Augen haben das Heil gesehen, das du vor allen Völkern bereitet hast, ein Licht, das die Heiden erleuchtet, und Herrlichkeit für dein Volk Israel.

Lukas 2, 29-32

Littlemore Tractus

Möge Er uns diesen ganzen Tag behüten, bis die Schatten länger werden und es Abend wird und die geschäftige Welt zur Ruhe kommt und die Aufregungen unseres Tuns und Treibens vorüber sind und unser Tagewerk getan ist! Dann lasse Er uns in Seiner Gnade in sicherer Hut sein und gebe, daß wir ruhig und in Frieden schlafen.

John Henry Newman (1801-1890),
Wisdom and Innocence,
Predigt am 19. Februar 1843 in Littlemore

Übersetzung Heidi Fritz

ACKNOWLEDGMENTS

Digipac & Booklet Cover: *Ash Tree* by Sebastian Spreng (b. 1956) © 2005

Pages 2 & 41: Photos of Arvo Pärt by Eric Marinitsch © Universal Edition, A. G.

Page 9: Portrait of Cardinal Newman by Sir John Everett Millais (1829–96). Oil on canvas. Private Collection. Bridgeman Art Library

Page 13: Photo of EPCC by Tarvo Hanno Varres

All texts and translations © **harmonia mundi usa** except as noted.

Publisher: Universal Edition, A. G., Vienna, and Universal Edition Inc., New York.

Nigulistekirik Organ by Rieger-Klosa, 1981. 4 manuals (including a Vox Humana register heard in “Salve Regina” at 3:18) and Pedal.

Tracks 1 & 5: Recorded January 2006, Nigulistekirik, Tallinn, Estonia

Tracks 2–4, 6, 8 & 9: Recorded September 2005, Nigulistekirik, Tallinn, Estonia

Track 7: Recorded October 2004, Tallinn Methodist Church, Estonia

Recorded, edited & mastered in DSD



© 2005, 2006 **harmonia mundi usa**
1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

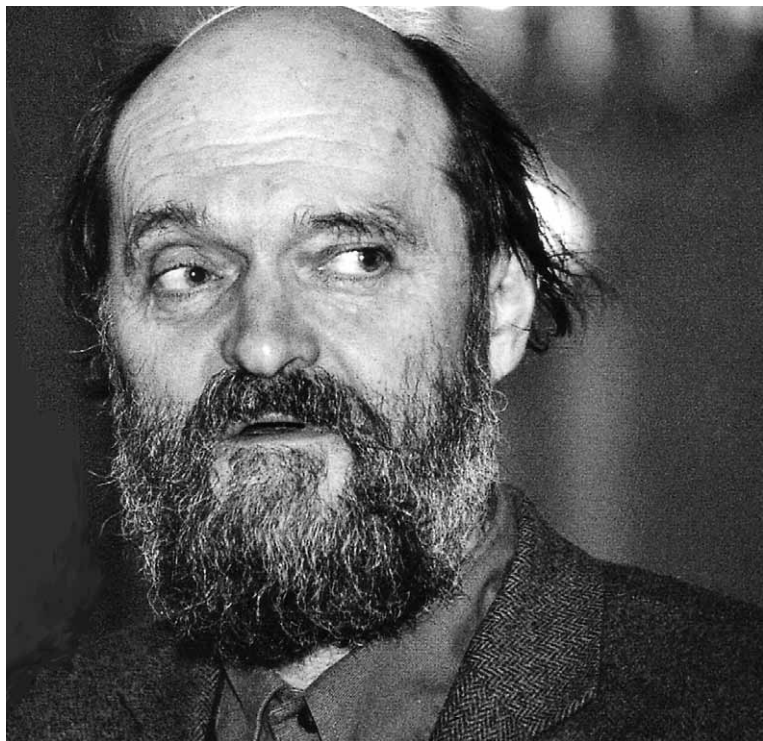
Executive Producer: Robina G. Young

Sessions Producers: Robina G. Young & Brad Michel

Balance Engineer & Editor: Brad Michel

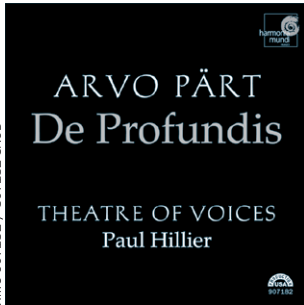
DSD Engineer: Chris Barrett

Design: Scarlett Freund

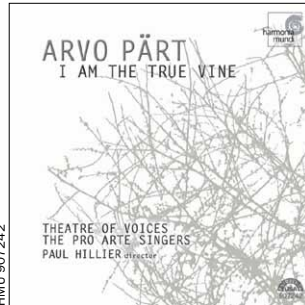


ALSO AVAILABLE

HMU 907182 / 807182 SACD



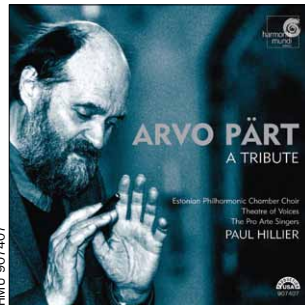
HMU 907242



HMU 907384 / 807384 SACD



HMU 907407



Estonian Philharmonic Chamber Choir • PAUL HILLIER

