



ARVO PÄRT

Spiegel im Spiegel



PÄRT, ARVO (b. 1935)

- | | | |
|------|---|------|
| [1] | FRATRES for violin and piano (1977/1980) | 9'59 |
| | VADIM GLUZMAN <i>violin</i> · ANGELA YOFFE <i>piano</i> | |
| [2] | DOPO LA VITTORIA (PICCOLA CANTATA) (1996/98) | 9'06 |
| [3] | BOGORÓDITSE DJÉVO (1990) | 0'57 |
| [4] | I AM THE TRUE VINE (1996) | 4'20 |
| | SWEDISH RADIO CHOIR · TÖNU KALJUSTE <i>conductor</i> | |
| [5] | ANNUM PER ANNUM (K-G-C-S-A) (1980) | 9'17 |
| | HANS-OLA ERICSSON · <i>the 1987 Grönlund organ of Luleå Cathedral, Sweden</i> | |
| [6] | SPIEGEL IM SPIEGEL (1978) | 8'17 |
| | VADIM GLUZMAN <i>violin</i> · ANGELA YOFFE <i>piano</i> | |
| [7] | VARIATIONEN ZUR GESUNDUNG VON ARINUSCHKA (1977) | 3'21 |
| [8] | FÜR ALINA (1976) | 2'06 |
| | ALEXEI LUBIMOV <i>piano</i> | |
| | QUINTETTINO, Op. 13 (1964) | 3'51 |
| [9] | I. <i>Schnell</i> | 0'59 |
| [10] | II. <i>Langsam</i> | 1'39 |
| [11] | III. <i>Mässig</i> | 1'09 |
| | PHILHARMONISCHES BLÄSERQUINTETT BERLIN (Berlin Philharmonic Wind Quintet) | |
| | MICHAEL HASEL <i>flute</i> · ANDREAS WITTMANN <i>oboe</i> · WALTER SEYFARTH <i>clarinet</i> | |
| | FERGUS MCWILLIAM <i>horn</i> · HENNING TROG <i>bassoon</i> | |

CONCERTO PICCOLO ÜBER B-A-C-H (1994) 7'23
for trumpet, strings, harpsichord and piano

12 I. *Preciso* 2'49

13 II. *Lento* 2'51

14 III. *Deciso* 1'37

HÅKAN HARDENBERGER *trumpet*

GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA (The National Orchestra of Sweden)

NEEME JÄRVI *conductor*

15 FRATRES for string quartet (1977 / 1985/89) 10'04

TALLINN QUARTET

URMAS VULP *violin I* · TOOMAS NESTOR *violin II*

VILJAR KUUSK *viola* · TEET JÄRVI *cello*

16 CANTUS IN MEMORY OF BENJAMIN BRITTEN 6'38

for string orchestra and bell (1977/1980)

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA · NEEME JÄRVI *conductor*

TT: 77'23

All works published by Universal Edition except Quintettino (Edition Peters) and Concerto piccolo über B-A-C-H (Sikorski)

The musical world of **Arvo Pärt** has fascinated listeners and performers for several decades. The astonishing, breathtaking musical landscape he presents brings us to another dimension in which time seems to cease to exist. Pärt is able to uncover the essence of a single chord without appearing monotonous and predictable. But Pärt's public success also triggered a reaction: his music's seemingly simplistic structures made many critics question its validity. There has been a perceived overexposure of the style that some critics refer to as 'Holy Minimalism', which has gained numerous followers within the art and popular music spheres alike (some of Thomas Newman's film music provides striking examples, and Pärt's own music has been featured in numerous films). But popularity and structural simplicity are not crimes. Arvo Pärt has taught us that newly composed western art music can play a role in society other than that of a *provocateur* or 'negative mirror of society'; it can serve to fulfil spiritual needs, not necessarily in a religious sense, as his music has been appreciated beyond its original, often religious, contexts. As the Pärt scholar Paul Hillier argued, 'simplicity of form does not necessarily translate to simplicity of experience'.

New modes of composition can still be invented within a traditional framework. Early on in his career Pärt opposed a view of musical development as one driven by an increased complexity: 'I am not sure there could be progress in art. Progress as such is present in science. Everyone understands what progress means in the technique of military warfare. Art presents a more complex situation [and] many art objects of the past appear to be more contemporary than our present art. [...] Art has to deal with eternal questions, not just sorting out the issues of today.'

This CD provides a wide-ranging overview of Pärt's œuvre, from his earlier modernist works, via some of his most famous instrumental compositions from

the mid-1970s to early 1980s that laid the foundation for his reputation, to his later, mostly choral works that develop some of his earlier techniques. Pärt's earliest works were quite in line with the European avant-garde during the 1960s. Like so many other composers, he utilized serial techniques and experimented with musical quotations during the mid-sixties. He chose historical sources, both sacred and secular, often from the baroque, and from J.S. Bach in particular. The B-A-C-H motive (B flat, A, C, B natural) is featured in several works including the second movement of the short, charming three-movement *Quintettino* and, of course, in his *Concerto piccolo über B-A-C-H* (1994), a piece that was originally composed for chamber orchestra under the title *Collage sur B-A-C-H* (1964, BIS-CD-834). In the second movement he creates a striking effect by directly quoting Bach's *D minor Sarabande* from the *Sixth English Suite*, juxtaposed against clusters. For Pärt, using quotations was not a goal in itself: 'My collages were an attempt to replant a flower in alien surroundings (the problem of the suitability of tissue: if they grow together into one, the transplantation was the right move). Here, however, the idea of transplantation was not in the foreground – I wished rather to cultivate a single flower myself.'

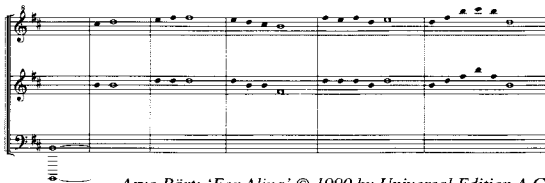
The process of real cultivation and amalgamation of historical sources became a long journey for Pärt. Between 1968 and 1976 his compositional output was virtually nil, one prominent exception being his *Third Symphony* (BIS-CD-434). During this time he rediscovered the essence of music by studying Gregorian Chant and early polyphonic music. He made up his own exercises, writing page after page of one-voice melodies in a somewhat mechanical fashion. Paul Hillier described this process as a 'purification of his musical roots [...] An image haunted him of an impenetrable wall through which he must pass.' The works that he composed after this purgatory process were revolutionary, utilizing a

method of composition that Pärt labelled tintinnabulation, from Latin's *tintinnabulum*, 'small tinkling bell'. In his often-quoted statement on tintinnabulation, Pärt emphasized the simplicity of the method and of the single sound: 'Tintinnabulation is the area I sometimes wander into when I am searching for answers – in my life, in my music, in my work. In my dark hours, I have the certain feeling that everything outside this one thing has no meaning. The complex and many-faceted only confuses me and I must search for unity... everything that is unimportant falls away. Tintinnabulation is like this. Here I am alone with silence. I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This note, or a silent beat, or a moment of silence, comforts me. I work with very few elements – with the triad, with one specific tonality. The three notes of the triad are like bells. And that is why I called it tintinnabulation.'

Tintinnabulation is a compositional method as well as a style. It typically departs from two main voices, one melodic voice and one triadic voice that arpeggiates a triad, suggestive of, but not imitating, bells. The two voices can then be complemented with other related voices. Pärt created simple rules for each piece that govern the motion of the voices in an often-predictable fashion. The result is music with a strong tonal centre and a captivating repetitiveness. For Pärt the merging of the triad with the melody had religious connotations: the melodic voice symbolizes the 'daily egoistic life of sin and suffering' while the triadic voice represents 'objective realm of forgiveness'. Through this mode of composition, the two different worlds are united; they become one voice. Nora Pärt, Arvo Pärt's wife, came up with a revealing metaphorical equation for this process: $1+1=1$.

For Alina was the first piece utilizing the principle of tintinnabulation, and it is also a piece that clearly illustrates one way of applying the method. It is also,

apart from *Variations for the Healing of Arinushka* (1977, written for Pärt's daughter), the only solo piano composition featuring tintinnabulation. In this short piece the right hand's predominantly stepwise melody is accompanied in the left hand by the B minor triad. These left-hand notes are chosen according to a strict formula: it should be the closest note of the triad below the chosen melody note. In other works, the melody is typically organized according to a predictable formula, but in this work only the number of notes determines the structure: the number of short notes increases by one in each bar, until there are seven notes; then, the number decreases again by one. The result sounds somewhat unpredictable, but at the same time creates a sense of unity.



Arvo Pärt: 'For Alina' © 1990 by Universal Edition A.G., Wien/UE 19823

The technique of expanding a repeated melody by one note at the time is used in many works, including *Spiegel im Spiegel* for violin and piano, in which the melody consists of an unfolding scale, adding one note per phrase. Two other instrumental works from 1977 quickly became part of the repertoire and are still Pärt's best-known instrumental works, *Cantus in memory of Benjamin Britten* for string orchestra and one bell and *Fratres*, for instrumental ensemble. *Cantus* is a direct example of mediæval music's influence on Pärt and of the way in which tintinnabulation creates a true amalgam between past and present. It does not incorporate any particular mediæval melodic or harmonic structures. Instead,

the historical references are achieved through simple contrapuntal devices: The whole piece is a double canon. The first violin leads one of the melodic voices by expanding a descending diatonic scale by one step for each cycle until the low C has been reached. The lower instruments follow at different speeds – as in the mensuration-cansons by composers such as Josquin and Ockeghem. The triadic voices also appear in canon and at different speeds. The whole process ends when the lowest double bass part reaches its goal – the low A. Another mediæval reference relates to the fact that the first top melody follows the first rhythmic mode, originating from the Notre Dame school during the twelfth century – long-short-long-short. A wonderful event in this piece arrives during the final bar when the bell is struck inaudibly and then resonates after the strings have stopped playing, as if it were sounding from nowhere. ‘Why did the date of Benjamin Britten’s death – 4th December 1976 – touch such a chord in me?’ Pärt asked, and gave an answer that, somewhat surprisingly, placed Britten in a mediæval tradition: ‘Just before his death I began to appreciate the unusual purity of his music – I had had the impression of the same kind of purity in the ballads of Guillaume de Machaut. And besides, for a long time I had wanted to meet Britten personally – and now it would not come to that.’ The piece sounds anything but a scale exercise: the veil of sound created turns it into an expressive sonic monument of grief.

Fratres (1977-) is a family of pieces that exist in several versions, including an ensemble of early instruments, cello ensemble, string quartet, and violin and piano. All versions feature the same chord progression derived from a logical application of tintinnabulation. The version for string quartet, like most other versions, features a calm stepwise melody repeated through nine phrases and superimposed over a drone. One of the middle parts takes care of the triadic voice. Between each

phrase there is a short interlude for contemplation. The violin version, in which the violin presents a virtuosic set of nine variations, is the most intense version of the piece. The diversity of these pieces, created from the same material, shows the strength of Pärt's harmonic language and compositional skill.

Life under Soviet rule was destructive for Pärt. The government was intrusive and some of his works were not allowed to be performed. The most infamous case of repression occurred when his sacred cantata *Credo* was banned in the Soviet Union for a decade. Another episode illustrates the political environment in the Soviet Union: when a performance of Pärt's cello concerto *Pro et Contra* (BIS-CD-434) was aired on Estonian radio – a performance by Mstislav Rostropovich with the Estonian State Symphony Orchestra under Neeme Järvi – the announcer simply stated: 'now follows a cello concerto featuring the Estonian State Symphony Orchestra'. The composer, soloist and conductor had left the Soviet Union and were on the censorship organization's list of people whose names could not be mentioned.

As Nora was Jewish, the family was allowed to leave in 1980 (first for Austria and then Germany). *Spiegel im Spiegel* was the last work Pärt completed before his emigration. Since then, Pärt's output has consisted almost exclusively of choral works. One exception is *Annum per annum* (1980) for organ, a variation work in seven sections of which the middle ones are entitled K-G-C-S-A, after the main sections of the mass ordinary. During the 1990s Pärt received a number of commissions for different occasions, including *Dopo la vittoria* (to mark the 1,600th anniversary of the death of Bishop Ambrose of Milan) and *I Am the True Vine* (1996) (for the 900th anniversary of Norwich Cathedral). *I Am the True Vine* departs from two triads, one major and one minor, but there is not a single triadic voice. Instead, the triadic notes are distributed in all voices through-

out the work. The basic melodic and harmonic progression is repeated six times, with a few alterations, and with an addition of pedal tones in the central seventh to tenth verses of the text (St. John 15: 1-14). Also the number of notes heard simultaneously is organized according to a simple additive and subtractive principle (one very different from *For Alina*, *Cantus* and *Fratres*, however). The chords contain one note, then two, three, three, two, and then the sequence begins again. The score does not provide a definite indication of the tempo; the duration of the piece can vary extensively. This recording takes what is most likely the fastest tempo of any one ever released, lending a light, speech-like character to the realization of this very loving and sensitive text.

Dopo la vittoria is an unusual composition in that the text, which Pärt found in an old Russian encyclopædia, was not intended as poetry: 'The depiction itself has the form of a short two-person scenario. Ambrose baptizing Augustine. What I found particularly special and unusual in this story is the fact that Ambrose, whilst the ceremony was in full swing, began to sing this *Te Deum* and Augustine joined in, easily continuing the chant as if he had known it forever. And by singing antiphonally they finished off the *Te Deum*. I was fascinated and deeply influenced by this scene with two giants of Western culture and Christianity full of spontaneous joy and inspiration, and now felt able to accomplish the commissioned work for the City of Milan in a relatively short time.'

The victory mentioned in the text is the theological one: Ambrose had adamantly fought against the dogma of Arianism, a school of thought that believed that the Son was a separate entity from the Father. The lightly textured, joyous atmosphere of the narrator's voice in the beginning provides a Renaissance madrigal-like impression. The narrator is eager to recount the delightful story, while the prayer is given in a slow solemn fashion.

Pärt did not grow up within the Russian Orthodox Church, which he joined in 1972, and he lived within a mixed religious family. But he has written a few works with a strong Orthodox affinity. One such piece is *Bogoróditse Djévo* (*Mother of God and Virgin*, 1990), which is sung in the traditional Orthodox Church Slavic language and alludes to traditional Orthodox compositional practices.

Indeed, as Pärt pointed out, an understanding of his music must depart from the sacred repertoire: ‘If anybody wishes to understand me, they must listen to my music; if anybody wishes to know my “philosophy” then they can read any of the Church Fathers; if anybody wishes to know about my life, then there are things that I wish to keep closed...’

© *Per F. Broman 2005*

Die musikalische Welt **Arvo Pärts** fasziniert Hörer und Musiker seit Jahrzehnten. Die erstaunliche und atemberaubende musikalische Landschaft, die er entfaltet, führt uns in eine andere Dimension, in der Zeit aufzuhören scheint. Pärt gelingt es, das Wesen eines einzelnen Akkords freizulegen, ohne monoton und vorhersehbar zu wirken. Aber Pärts Erfolg beim Publikum zeitigte auch eine andere Reaktion: Manche Kritiker zweifelten am Wert einer Musik, deren Struktur so simpel erscheint. Der Stil, den manche Kritiker als „Heiligen Minimalismus“ bezeichnen und der zahlreiche Nachahmer in der Kunst- wie der Popmusik gefunden hat (die Filmmusik von Thomas Newman etwa ist ein gutes Beispiel; Pärts eigene Musik ist in vielen Filmen verwendet worden), wurde allzusehr überstrapaziert. Aber Popularität und strukturelle Einfachheit sind keine Verbrechen. Arvo Pärt lehrt uns, daß zeitgenössische westliche Kunstmusik noch eine andere gesellschaftliche Rolle spielen kann als die des Provokateurs oder des „Negativbilds der Gesellschaft“; sie kann als eine Erfüllung geistiger, nicht notwendigerweise religiöser Bedürfnisse dienen, wird seine Musik doch auch jenseits ihrer ursprünglichen und oftmals religiösen Kontexte geschätzt. „Einfachheit der Form“, so der Pärt-Experte Paul Hillier, „bedingt nicht notwendigerweise Einfachheit der Erfahrung“.

Auch innerhalb eines traditionellen Rahmens können immer noch neue Kompositionsmethoden entwickelt werden. Bereits früh in seiner Karriere widersetzte sich Pärt der Ansicht, musikalische Entwicklung verdanke sich zunehmender Komplexität: „Ich bin mir nicht sicher, ob es einen Fortschritt in der Kunst geben kann. Fortschritt als solchen gibt es in den Wissenschaften. Jeder versteht, was Fortschritt in der Technik militärischer Kriegsführung bedeutet. Die Kunst bietet eine komplexere Situation, [und] viele Kunstwerke der Vergangenheit scheinen zeitgenössischer zu sein als unsere gegenwärtige Kunst. [...] Kunst muß sich mit

ewigen Fragen beschäftigen und nicht nur die Probleme des Tages sondieren.“

Diese CD gibt einen umfassenden Überblick über Pärt's Schaffen – von seinen frühen modernen Werken über einige seiner berühmtesten Instrumental-kompositionen aus der Mitte der 1970er bis zu den frühen 1980er Jahren, die seinen Ruhm begründeten, bis hin zu seinen späteren Werken, die, oftmals für Chor, einige seiner früheren Techniken weiterentwickeln. Pärt's Frühwerke befanden sich durchaus auf einer Linie mit der europäischen Avantgarde der 1960er Jahre. Wie so viele andere Komponisten verwendete er Mitte der 1960er Jahre serielle Techniken und experimentierte mit musikalischen Zitat. Er wählte historische Quellen sowohl sakraler wie weltlicher Herkunft, oft aus der Zeit des Barock, und insbesondere von J.S. Bach. Das B-A-C-H-Motiv taucht in mehreren Werken auf, u.a. im zweiten Satz des kurzen, bezaubernden *Quintettino* in drei Sätzen, und natürlich in seinem *Concerto piccolo über B-A-C-H* (1994; ursprünglich komponiert für Kammerorchester unter dem Titel *Collage sur B-A-C-H* (1964; BIS-CD-834). In dessen zweitem Satz erzeugt er einen eindrucksvollen Effekt durch ein direktes Zitat aus Bachs d-moll-*Sarabande* aus der *Sechsten Englischen Suite*, dem Cluster gegenüberstehen. Für Pärt war der Gebrauch von Zitat kein Endzweck: „Meine Collagen waren ein Versuch, eine Blume in fremder Umgebung neu anzupflanzen (das Problem der Gewebebeignung: Wächst es zusammen, war die Transplantation der richtige Schritt). Hier aber stand die Idee der Transplantation nicht im Vordergrund – eher wollte ich selber eine einzelne Blume aufziehen.“

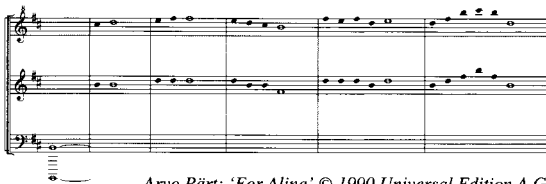
Der Prozeß wirklicher Bearbeitung und Amalgamierung historischer Quellen war ein langer Weg für Pärt. Zwischen 1968 und 1976 komponierte er so gut wie nichts – eine bedeutende Ausnahme stellt seine *Dritte Symphonie* dar (BIS-CD-434). In dieser Zeit entdeckte er das Wesen der Musik beim Studium des Grego-

rianischen Gesangs und früher Polyphonie wieder. Er entwickelte eigene Übungen, indem er seitenweise einstimmige Melodien in einer etwas mechanischen Weise aufschrieb. Paul Hillier hat diesen Prozeß als „Läuterung seiner musikalischen Wurzeln“ beschrieben: „Das Bild einer undurchdringlichen Mauer verfolgte ihn, die er zu durchschreiten hatte.“ Die Werke, die er nach diesem Purgatorium komponierte, waren revolutionär, sie verwendeten eine Kompositionsmethode, die Pärt „Tintinnabuli“ nannte – nach dem lateinischen *tintinnabulum*, „kleines Glöckchen“. In einer vielzitierten Äußerung über den Tintinnabuli-Stil betonte Pärt die Einfachheit der Methode und des einzelnen Klanges: „Tintinnabuli-Stil, das ist ein Gebiet, auf dem ich manchmal wandle, wenn ich eine Lösung suche, für mein Leben, meine Musik, meine Arbeit. In schweren Zeiten spüre ich ganz genau, daß alles, was eine Sache umgibt, keine Bedeutung hat. Vieles und Vielseitiges verwirrt mich nur, und ich muß nach dem Einen suchen [...] alles Unwichtige fällt weg. So etwas Ähnliches ist der Tintinnabuli-Stil. Da bin ich alleine mit Schweigen. Ich habe entdeckt, daß es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser eine Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material – mit dem Dreiklang, einer bestimmten Tonalität. Die drei Töne eines Dreiklangs wirken glockenähnlich. So habe ich es Tintinnabuli genannt.“

Tintinnabuli ist sowohl eine Kompositionsmethode als auch ein Stil. Typischerweise geht sie von zwei Hauptstimmen aus, einer Melodiestimme und einer Dreiklangsstimme, die einen Dreiklang arpeggiert und an Glockenklang erinnert, ohne daß Glocken imitiert würden. Die beiden Stimmen können dann durch andere, verwandte Stimmen ergänzt werden. Pärt hat für jedes Stück Regeln aufgestellt, die die Stimmführung in oftmals vorhersagbarer Weise definieren. Das Ergebnis ist eine Musik mit starkem tonalen Zentrum und fesselnder Repetitivi-

tät. Für Pärt hat das Verschmelzen von Dreiklang und Melodie religiöse Konnotationen: Die Melodiestimme symbolisiert das „tägliche egoistische Leben in Sünde und Leid“, während die Dreiklangsstimmen das „objektive Reich der Vergabung“ verkörpern. Seine Kompositionsmethode vereint die beiden unterschiedlichen Welten zu einer einzigen Stimme. Nora Pärt, Arvo Pärts Ehefrau, hat für diesen Prozeß eine aufschlußreiche Metapher gefunden: $1+1=1$.

Für Alina war das erste Werk, das die Tintinnabuli-Methode nutzte, und zugleich zeigt es deutlich eine Möglichkeit der Anwendung dieser Methode. Außerdem ist es – von den *Variationen zur Gesundung von Arinuschka* (1977, geschrieben für Pärts Tochter) abgesehen – die einzige Komposition für Klavier solo im Tintinnabuli-Stil. In diesem kurzen Stück wird die vorwiegend stufenweise Melodie der rechten Hand vom h-moll-Dreiklang der linken Hand begleitet. Die Töne der linken Hand werden gemäß einer strengen Formel gewählt: Dem gewählten Melodieton wird jeweils der nächstgelegene Ton des Dreiklangs zugeordnet. In anderen Werken wird die Melodie üblicherweise nach einer vorhersagbaren Formel entwickelt, aber in diesem Werk bestimmt nur die Anzahl der Töne die Struktur: Die Zahl der kurzen Töne nimmt mit jedem Takt um eins zu, bis sieben erreicht sind; dann nimmt die Zahl wieder um jeweils eins ab. Das Ergebnis klingt ein wenig unvorhersehbar, gleichzeitig entsteht ein Gefühl von Einheit.



Arvo Pärt: 'Für Alina' © 1990 Universal Edition A.G., Wien/UE 19823

Die Methode, eine wiederholte Melodie um jeweils einen Ton zu erweitern, wird in vielen Werken angewandt, u.a. in *Spiegel im Spiegel* für Violine und Klavier, wo die Melodie aus einer sich entfaltenden Skala besteht, die mit jeder Phrase um einen Ton erweitert wird. Zwei andere Instrumentalwerke aus dem Jahr 1977 wurden schnell ins Repertoire aufgenommen und sind immer noch Pärts bekannteste Instrumentalwerke: *Cantus in memory of Benjamin Britten* für Streichorchester und eine Glocke sowie *Fratres* für Instrumentalensemble. *Cantus* ist ein Beispiel für den Einfluß mittelalterlicher Musik auf Pärt und für die Weise, in der Tintinnabuli eine wahre Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart schafft. Es enthält keine besonderen melodischen oder harmonischen Strukturen des Mittelalters. Stattdessen werden historische Beziehungen durch einfache kontrapunktische Mittel hergestellt: Das ganze Stück ist ein Doppelkanon. Die erste Violine führt eine der Melodiestimmen, indem sie eine absteigende diatonische Skala mit jedem Durchlauf um einen Schritt erweitert, bis das tiefe C erreicht ist. Die tiefen Instrumente folgen in unterschiedlicher Geschwindigkeit – wie in den Mensuralkanons von Josquin und Ockeghem. Die Dreiklangsstimmen erscheinen auch im Kanon und mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Der ganze Ablauf endet, wenn die unterste Kontrabaßstimme ihr Ziel erreicht hat – das tiefe A. Ein anderer mittelalterlicher Verweis bezieht sich auf den Umstand, daß die erste Oberstimmenmelodie dem ersten rhythmischen Modus der Notre-Dame-Schule des 12. Jahrhunderts folgt – lang-kurz-lang-kurz. Ein wunderbarer Moment dieses Stücks ereignet sich im Schlußtakt, wo die Glocke unhörbar angeschlagen wird und noch nachklingt, wenn die Streicher zu spielen aufgehört haben, als ob sie aus dem Nichts komme. „Warum hat das Datum von Benjamin Britten Tod – 4. Dezember 1976 – gerade eine Saite in mir berührt?“, fragte Pärt und gab eine Antwort, die Britten etwas überraschend

in einen mittelalterlichen Kontext stellte: „Kurz vor seinem Tod bekam ich einen Eindruck von der seltenen Reinheit seiner Musik – eine Reinheit, die dem Eindruck vergleichbar ist, den ich von Balladen Guillaume de Machauts erhalten hatte. Außerdem hatte ich lange schon den Wunsch gehabt, Britten persönlich kennen zu lernen. Es kam nicht mehr dazu.“ Das Stück klingt nicht im geringsten nach einer Tonleiterstudie: Der erzeugte Klangschleier verwandelt es in ein expressives Klangmonument der Trauer.

Fratres (1977-) ist eine Werkgruppe, die in verschiedenen Fassungen existiert, u.a. für Alte-Musik-Ensemble, Celloensemble, Streichquartett und für Violine und Klavier. Sämtliche Versionen weisen dieselbe Akkordfolge auf, die aus einer logischen Verwendung der Tintinnabuli-Methode abgeleitet ist. Die Fassung für Streichquartett enthält wie die meisten anderen Fassungen eine ruhige, stufenweise Melodie, die in neun Phrasen wiederholt wird und über einem Bordun erklingt. Eine der Mittelstimmen übernimmt die Dreiklangsstimme. Zwischen den Phrasen ermöglicht ein kurzes Zwischenspiel das Nachsinnen. Die Violinfassung, in der die Violine eine virtuose Folge von neun Variationen präsentiert, ist die eindringlichste Fassung des Stücks. Die Unterschiedlichkeit dieser Versionen, die auf demselben Ausgangsmaterial basieren, zeigt die Stärke von Pärt's harmonischer Sprache und kompositorischer Kunstfertigkeit.

Das Leben unter der Sowjetherrschaft war für Pärt zerstörerisch. Die Regierung war zudringlich; einige seiner Werke wurden mit einem Aufführungsverbot belegt. Der infamste Fall von Repression ereignete sich, als seine geistliche Kantate *Credo* in der Sowjetunion ein Jahrzehnt lang verboten war. Auch eine andere Episode illustriert das repressive politische Umfeld in der Sowjetunion: Als eine Aufnahme von Pärt's Cellokonzert *Pro et Contra* (BIS-CD-434) im estnischen Rundfunk ausgestrahlt wurde – eine Aufführung durch Mstislaw Rostropowitsch

mit dem Estnischen Staatlichen Symphonieorchester unter Neeme Järvi – teilte der Ansager lediglich mit: „Nun folgt ein Cellokonzert mit dem Estnischen Staatlichen Symphonieorchester“. Der Komponist, Solist und Dirigent hatte die Sowjetunion verlassen und befand sich auf einer Liste der Zensurbehörde mit Namen von Personen, deren Nennung verboten war.

Da Nora jüdisch war, konnte die Familie 1980 offiziell ausreisen (erst nach Österreich, dann nach Deutschland). *Spiegel im Spiegel* war das letzte Werk, das Pärt vor seiner Emigration fertigstellte. Seither hat Pärt fast nur Chorwerke komponiert. Eine Ausnahme ist *Annum per annum* (1980) für Orgel, ein Variationenwerk in sieben Teilen, von denen die mittleren als K-G-C-S-A bezeichnet sind – nach den Hauptteilen des Meßordinariums. Während der 1990er Jahre erhielt Pärt eine Reihe von Aufträgen aus unterschiedlichen Anlässen, u.a. *Dopo la vittoria* (zur Feier des 1600. Todestags des Bischofs Ambrosius von Mailand) und *I Am the True Vine* (1996; für das 900. Jubiläum der Erbauung der Norwich Cathedral). *I am the True Vine* geht von zwei Dreiklängen aus – der eine in Dur, der andere in Moll –, doch gibt es keine alleinige Dreiklangsstimme. Stattdessen werden die Dreiklangstöne auf alle Stimmen verteilt. Die grundlegende melodische und harmonische Fortschreitung wird sechsmal mit geringfügigen Änderungen wiederholt; bei den zentralen Versen (7 bis 10) des Textes aus dem Johannesevangelium (Kap. 15, Verse 1-14) treten Pedaltöne hinzu. Auch die Anzahl der gleichzeitig erklingenden Töne ist nach einem einfachen additiven und subtraktiven Prinzip geregelt (das sich gleichwohl sehr von denjenigen in *Für Alina*, *Cantus* und *Fratres* unterscheidet): Die Akkorde enthalten einen Ton, dann zwei, drei, drei, zwei, bis die Folge erneut beginnt. In der Partitur findet sich keine definitive Tempoangabe, stattdessen kann die Dauer des Stückes erheblich variieren. Die vorliegende Einspielung ist die wahrscheinlich schnellste

der veröffentlichten Interpretationen, was der Realisierung dieses liebevollen und feinfühligsten Textes einen schwerelosen, sprachähnlichen Charakter verleiht.

Bei *Dopo la vittoria* handelt es sich um eine ungewöhnliche Komposition dadurch, daß der Text, den Pärt in einer alten russischen Enzyklopädie fand, nicht als Dichtung konzipiert war: „Die Erzählung selber hat die Gestalt einer kurzen Szene für zwei Personen. Ambrosius, Augustinus taufend. Was ich an dieser Geschichte besonders bemerkenswert und ungewöhnlich fand, ist der Umstand, daß Ambrosius, während die Zeremonie in vollem Gange war, das *Te Deum* zu singen begann und Augustinus mit einstimmte und dabei das Lied so selbstverständlich fortsetzte, als hätte er es schon immer gekannt. Und antiphonisch beendeten sie das *Te Deum*. Ich war fasziniert und tief angeregt von dieser Szene, die zwei Giganten der westlichen Kultur und Christenheit voll spontaner Freude und Inspiration zeigte, und fühlte mich nun in der Lage, das Auftragswerk für die Stadt Mailand in relativ kurzer Zeit zu komponieren.“

Der Sieg, der im Text genannt wird, ist ein theologischer: Ambrosius hatte unerbittlich gegen die Lehre des Arianismus gekämpft, eine Glaubensrichtung, die Sohn und Vater als zwei getrennte Wesenheiten betrachtete. Der lichte, fröhliche Charakter des Erzählerparts zu Beginn läßt an Madrigale der Renaissance denken. Der Erzähler kann es kaum erwarten, die wunderbare Geschichte zu schildern. Das Gebet wird als Dialog in langsamer, feierlicher Weise präsentiert.

Pärt wuchs nicht im Schoß der russisch-orthodoxen Kirche (der er 1972 beitrat) auf; auch er lebte in einer gemischtreligiösen Familie. Aber er hat einige Werke mit starker Affinität zur Orthodoxie komponiert. Ein solches Werk ist *Bogoróditse Djóvo* (*Mutter Gottes und Jungfrau*; 1990), das im traditionellen orthodoxen Kirchenslawisch gesungen wird und sich an traditionelle orthodoxe Kompositionsweisen anlehnt.

Will man Pärts Musik verstehen, so muß man – wie der Komponist selber betont hat – vom geistlichen Repertoire ausgehen. „Wer mich verstehen will, muß meiner Musik zuhören; wer meine ‚Philosophie‘ kennenlernen will, kann einen der Kirchenväter lesen; wer etwas über mein Leben wissen will – nun, da gibt es Dinge, die ich für mich behalten will ...“

© *Per F. Broman 2005*

Le monde musical d'**Arvo Pärt** fascine les auditeurs et les exécutants depuis plusieurs décennies. Le paysage musical étonnant, époustoufflant même qu'il présente nous mène dans une autre dimension où le temps semble cesser d'exister. Pärt peut divulguer l'essence d'un seul accord sans paraître monotone et prévisible. Mais le succès public de Pärt provoqua aussi une réaction : les structures apparemment simplistes de sa musique poussèrent plusieurs critiques à mettre sa valeur en question. On a trouvé une surexposition du style que certains critiques appelèrent le « saint minimalisme » qui a gagné de nombreux adeptes dans les sphères de la musique autant artistique que populaire (une partie de la musique du film de Thomas Newman fournit des exemples frappants et la propre musique de Pärt a été utilisée dans plusieurs films). Mais la popularité et la simplicité structurale ne sont pas des crimes. Arvo Pärt nous a enseigné que la musique artistique occidentale nouvellement composée peut jouer, dans la société, un rôle autre que celui de provocateur ou de « miroir négatif de la société » ; elle peut servir à remplir des besoins spirituels, pas nécessairement dans un sens religieux car sa musique a été appréciée au-delà de ses contextes originaux souvent religieux. Paul Hillier, spécialiste de Pärt, soutint que simplicité de la forme ne veut pas nécessairement dire simplicité de l'expérience.

De nouveaux modes de composition peuvent encore être inventés dans les cadres traditionnels. Au début de sa carrière, Pärt s'opposa à une vue du développement musical poussée par une complexité toujours croissante : « Je ne suis pas sûr qu'il puisse y avoir du progrès en art. Le progrès comme tel est présent dans la science. Tout le monde comprend ce que le progrès veut dire en technique de guerre militaire. L'art expose une situation plus complexe [et] plusieurs objets d'art du passé semblent plus contemporains que notre art actuel. [...]

L'art doit traiter des questions éternelles, non pas seulement mettre de l'ordre dans les questions d'aujourd'hui. »

Ce CD fournit une présentation générale importante de la production de Pärt, partant de ses premières œuvres modernistes en passant par certaines de ses plus célèbres compositions instrumentales des années 1975 au début de la décennie 1980, période qui forme la base de sa réputation, jusqu'à ses œuvres dernières, chorales en général, qui développent certaines de ses techniques antérieures. Les premières œuvres de Pärt s'alignaient assez bien sur l'avant-garde européenne au cours des années 1960. Comme tant d'autres compositeurs, il utilisa des techniques sérielles et expérimenta avec des citations musicales vers 1965. Il choisit des sources historiques sacrées et profanes, souvent du baroque et de J.S. Bach en particulier. Le motif B-A-C-H (si bémol, la, do, si naturel) est inséré dans plusieurs œuvres dont le second mouvement du court *Quintettino* en trois mouvements charmants et, évidemment, dans son *Concerto piccolo sur B-A-C-H* (1994), une pièce composée d'abord pour orchestre de chambre et intitulée *Collage sur B-A-C-H* (1994, BIS-CD-834). Dans le second mouvement, il crée un effet frappant en citant directement la *Sarabande* en ré mineur tirée de la *Suite anglaise no 6*, juxtaposée à des clusters. Pour Pärt, l'emploi de citations n'était pas un but en soi : « Mes collages étaient un essai de replanter une fleur dans un environnement étranger (le problème de compatibilité des tissus : s'ils se fusionnent, la transplantation est réussie). Ici cependant, l'idée de transplantation n'était pas la principale – je préférerais plutôt cultiver une seule fleur moi-même. »

Le processus de culture véritable et d'amalgamation des sources historiques tourna en un long voyage pour Pärt. Sa production entre 1968 et 1976 fut littéralement nulle, à la grande exception de sa *Troisième symphonie* (BIS-CD-434). Pendant ce temps, il redécouvrit l'essence de la musique en étudiant le chant

grégorien et la musique polyphonique première. Il inventa ses propres exercices, écrivant page sur page de mélodies à une voix de manière un peu mécanique. Paul Hillier décrit ce processus comme une « purification de ses racines musicales [...] Il était hanté par l'image d'un mur impénétrable qu'il devait traverser. » Les œuvres composées après ce purgatoire étaient révolutionnaires, utilisant une méthode de composition que Pärt étiqueta de tintinnabulation, du latin *tintinnabulum*, « clochette tintante ». Dans sa déclaration souvent citée sur la tintinnabulation, Pärt souligne la simplicité de la méthode et du son unique : « La tintinnabulation est la région où je me promène parfois à la recherche de réponses – dans ma vie, dans ma musique, dans mon travail. Dans les moments noirs, j'ai le sentiment certain que tout ce qui sort de cela n'a pas de signification. Je ne suis parfois que confus par ce qui est complexe et aux multiples facettes et je dois rechercher l'unité ... tout ce qui n'importe pas est écarté. La tintinnabulation est ainsi. Je suis seul ici avec le silence. J'ai découvert qu'il suffisait qu'une seule note soit jouée avec beauté. Cette note, ou un temps de silence, ou un moment de silence, me reconforte. Je travaille avec très peu d'éléments – avec l'accord parfait, avec une tonalité spécifique. Les trois notes de l'accord parfait sont comme des cloches. Et c'est pourquoi je l'appelle tintinnabulation. »

La tintinnabulation est une méthode de composition ainsi qu'un style. Elle commence typiquement avec deux voix principales, une voix mélodique et une voix d'accord parfait qui arpégie ce dernier, suggérant mais n'imitant pas les cloches. Les deux voix peuvent ensuite être complétées par d'autres voix reliées. Pärt créa, pour chaque pièce, des lois simples qui gouvernent le mouvement des voix de manière souvent prévisible. Il en résulte de la musique au centre tonal assuré et à la répétition captivante. Pour Pärt, la fusion de l'accord parfait avec la mélodie prend un sens religieux: la voix mélodique symbolise « la vie quoti-

dienne de péché et de souffrance » tandis que la voix d'accord parfait représente « le domaine objectif du pardon ». Ce mode de composition unifie les deux mondes différents ; ils deviennent une voix. Nora Pärt, la femme d'Arvo Pärt, décrit ce processus par une équation métaphorique révélatrice : $1+1=1$.

For Alina fut la première pièce à utiliser le principe de tintinnabulation et c'est aussi un morceau qui illustre clairement une façon d'appliquer la méthode. C'est également, en plus des *Variations for the Healing of Arinushka* (1977, écrit pour la fille de Pärt), la seule composition pour piano solo à présenter la tintinnabulation. Dans ce bref morceau, la mélodie diatonique prédominante de la main droite est accompagnée par l'accord parfait de si mineur à la main gauche. Ces notes à la main gauche sont choisies selon une formule stricte : elles doivent être la note la plus proche de l'accord parfait sous la note choisie de la mélodie. Dans d'autres œuvres, la mélodie est organisée typiquement selon une formule prévisible mais, dans cette œuvre, seul le nombre de notes détermina la structure : le nombre de notes brèves s'accroît d'une unité dans chaque mesure jusqu'à sept notes ; puis, le nombre décroît encore d'une note à la fois. Le résultat sonore est parfois imprévisible mais il crée en même temps un sens d'unité.



Arvo Pärt: 'For Alina' © 1990 Universal Edition A.G., Vienne/UE 19823

La technique d'expansion d'une mélodie par une note à chaque répétition est utilisée dans plusieurs œuvres, y compris *Spiegel im Spiegel* pour violon et piano

où la mélodie consiste en une gamme qui se déploie, ajoutant une note par phrase. Deux autres œuvres instrumentales de 1977 s'ajoutèrent rapidement au répertoire et sont encore les mieux connues de Pärt, *Cantus à la mémoire de Benjamin Britten* pour orchestre à cordes et une cloche et *Fratres* pour ensemble instrumental. *Cantus* est un exemple direct de l'influence de la musique médiévale sur Pärt et de la manière dont la tintinnabulation crée un vrai amalgame entre le passé et le présent. Il ne renferme pas de structures harmoniques ou mélodiques médiévales particulières. Les références historiques sont plutôt obtenues grâce à des recours contrapuntiques simples: la pièce en entier est un double canon. Le premier violon mène l'une des voix mélodiques en augmentant une gamme diatonique descendante d'un ton à chaque cycle jusqu'au do grave. Les instruments graves suivent à des vitesses différentes – comme dans les canons mesurés de Josquin et Ockeghem par exemple. Les voix des accords parfaits apparaissent aussi en canon et à des vitesses variées. Le processus au complet se termine quand la partie la plus grave de contrebasse arrive à son but – le la grave. Une autre référence médiévale se rapporte au fait que la première mélodie du dessus suit le premier mode rythmique originaire de l'école de Notre-Dame au 12^e siècle – long-court-long-court. Un moment merveilleux dans la pièce arrive dans la mesure finale quand la cloche est frappée sans qu'on l'entende et résonne ensuite après que les cordes aient fini de jouer, comme si elle venait d'on ne sait où. « Pourquoi la date de la mort de Benjamin Britten – le 4 décembre 1976 – a-t-elle fait vibrer une telle corde en moi ? » se demanda Pärt et il apporta une réponse qui, chose un peu surprenante, plaça Britten dans une tradition médiévale: « Juste avant sa mort, j'avais commencé à apprécier la pureté exceptionnelle de sa musique – j'avais eu l'impression de la même sorte de pureté dans les ballades de Guillaume de Machaut. Et de plus, j'avais longtemps voulu rencontrer Britten en

personne – et cela ne serait maintenant jamais fait. » La pièce n'est en rien un exercice de gammes : le voile sonore qui est créé en fait un expressif monument sonique de deuil.

Fratres (1977-) est une famille de pièces qui existent en plusieurs versions, incluant un ensemble d'instruments anciens, ensemble de violoncelles, quatuor à cordes ainsi que violon et piano. Toutes les versions présentent la même progression d'accords dérivée d'une application logique de la tintinnabulation. Comme la plupart des versions, celle pour quatuor à cordes offre une mélodie diatonique calme répétée au cours de neuf phrases et superposée sur un faux-bourdon. L'une des parties centrales s'occupe de la voix d'accord parfait. Un bref interlude de contemplation sépare les phrases l'une de l'autre. La version pour violon, où le violon présente une série virtuose de neuf variations, est la plus intense des versions de la pièce. La diversité de ces pièces, créées à partir du même matériel, montre la force du langage harmonique et de l'adresse compositionnelle de Pärt.

La vie sous la férule soviétique était destructrice pour Pärt. Le gouvernement était importun et l'exécution de certaines de ses œuvres fut défendue. Le cas le plus infâme de répression eut lieu quand sa cantate sacrée *Credo* fut interdite par l'Union Soviétique pendant dix ans. Un autre épisode illustre l'environnement politique répressif en URSS : quand une exécution du concerto pour violoncelle *Pro et Contra* (BIS-CD-434) de Pärt fut diffusée sur les ondes de la Radio Estonienne – un concert de Mstislav Rostropovitch avec l'Orchestre Symphonique National Estonien sous la direction de Neeme Järvi – l'annonceur dit simplement : « Écoutons maintenant un concerto pour violoncelle mettant en vedette l'Orchestre Symphonique National Estonien ». Le compositeur, le soliste et le chef d'orchestre avaient quitté l'Union Soviétique et figuraient sur la liste, dres-

sée par l'organisation de la censure des gens dont les noms ne pouvaient pas être mentionnés.

Comme Nora était juive, la famille reçut la permission de quitter le pays en 1980 (d'abord pour l'Autriche, puis pour l'Allemagne). *Spiegel im Spiegel* fut la dernière œuvre que Pärt termina avant son émigration. Depuis, la production de Pärt a consisté presque exclusivement en œuvres chorales. Une exception est *Annum per annum* (1980) pour orgue, une œuvre de variations en sept sections dont les centrales sont intitulées K-G-C-S-A d'après les sections principales de l'ordinaire de la messe. Dans les années 1990, Pärt reçut plusieurs commandes pour différentes occasions, dont *Dopo la vittoria* (pour souligner le 1600^e anniversaire de la mort de l'évêque saint Ambroise de Milan) et *I Am the True Vine* (1996) (pour le 900^e anniversaire de la cathédrale de Norwich). *I Am the True Vine* part de deux accords parfaits, un majeur et un mineur, mais il n'y a pas une seule voix d'accord parfait. Les notes de l'accord sont plutôt distribuées dans toutes les voix tout au long de l'œuvre. La progression mélodique et harmonique fondamentale est répétée six fois, avec quelques changements et avec l'addition de pédales dans les versets centraux sept à dix du texte (Jn 15:1-14). Le nombre de notes entendues simultanément est aussi organisé selon un simple principe d'addition et soustraction (principe très différent de celui de *For Alina*, *Cantus* et *Fratres* cependant). Les accords renferment une note, puis deux, trois, trois, deux, une, et la suite recommence. La partition ne donne pas d'indication précise de tempo ; la durée de la pièce peut varier beaucoup. Cet enregistrement choisit ce qui est probablement le tempo le plus rapide des enregistrements déjà sortis, prêtant à l'interprétation de ce texte très plaisant et sensible un caractère léger et récit.

Dopo la vittoria est une composition qui sort de l'ordinaire dans ce sens que le texte, que Pärt trouva dans une vieille encyclopédie russe, ne devait pas être

de la poésie : « La description elle-même prend la forme d'un bref scénario pour deux personnes, Ambroise baptisant Augustin. Ce que j'ai trouvé particulièrement spécial et inhabituel dans cette histoire est le fait qu'Ambroise, en plein milieu de la cérémonie, se met à chanter ce *Te deum* et qu'Augustin s'y joint, continuant facilement le chant comme s'il l'avait toujours connu. Et ils finissent le *Te Deum* en chantant en alternance. Je fus fasciné et profondément influencé par cette scène avec deux géants de la culture et de la chrétienté occidentales, pleins de joie et d'inspiration spontanées et je me suis senti capable de réaliser l'œuvre commandée pour la ville de Milan en relativement peu de temps. »

La victoire mentionnée dans le texte est théologique : Ambroise a inflexiblement combattu le dogme de l'arianisme, une école de pensée qui croyait que le Fils était une entité séparée du Père. La joyeuse atmosphère à la texture légère de la voix du narrateur au début crée une impression de madrigal de la Renaissance. Le narrateur est impatient de raconter la ravissante histoire tandis que la prière est redonnée de manière lente et solennelle.

Pärt ne grandit pas au sein de l'Eglise orthodoxe russe à laquelle il se joignit en 1972 et il vécut dans une famille mixte du point de vue religion. Mais il a écrit quelques œuvres à l'affinité fortement orthodoxe. Une telle pièce est *Bogoróditse Djévo* (*Mère de Dieu et Vierge*, 1990) chantée dans la langue slave traditionnelle de l'Eglise orthodoxe et faisant allusion aux pratiques orthodoxes traditionnelles en composition.

Pärt fit remarquer bien à propos qu'une compréhension de sa musique doit partir du répertoire sacré : « Si quelqu'un désire me comprendre, il devra écouter ma musique ; si quelqu'un désire connaître ma « philosophie », il pourra lire les Pères de l'Eglise ; si quelqu'un désire connaître ma vie, alors là il y a des choses que je désire garder pour moi ... »

© *Per F. Broman 2005*

② ARVO PÄRT: DOPO LA VITTORIA (AFTER THE VICTORY)

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.

*From 'History of Church Singers and Chants' by
Archbishop Philaret, St. Petersburg 1902*

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

'We praise you, Lord';

This hymn is being performed until today
on every festive Thanksgiving and
Praising of the Lord.

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

An unknown early biography of Augustine writes: 'On the
occasion of Augustine's conversion the blessed Ambrose
praised the holy Trinity with joyful singing and encouraged
Augustine to confess his faith in honour of God.'

Ambrose blessed and praised the Lord and said:
'We praise you, my Lord, we confess in you, oh Lord.'

Augustine added:

'You, Eternal Father, the whole world praises.'

'All angels, heavens and powers (in Heaven) praise you
forever.'

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

And Ambrose concluded the last verse thus:
'In you, my Lord, I set my hope,
so that I will be eternally saved. Amen.'

...This hymn is being performed until today
on every festive Thanksgiving and Praising of the Lord.

Translation: Geraldine Schröder

3 ARVO PÄRT: BOGORÓDITSE DJÉVO (MOTHER OF GOD AND VIRGIN)

Богородице Деве, радуйся, Благодатная Марие,
Господь с Тобою;
Благословена Ты в женах
и благословен плод чрева Твоего,
яко Спаса родила еси душ наших.

Rejoice, O virgin Mary, full of grace,
the Lord is with thee:
Blessed art thou among women,
and blessed is the fruit of thy womb,
for thou hast borne the Saviour of our souls.

4 ARVO PÄRT: I AM THE TRUE VINE

1. I am the true vine, and my Father is the husbandman.
2. Every branch in me that beareth not fruit he taketh away: and every branch that beareth fruit, he purgeth it, that it may bring forth more fruit.
3. Now ye are clean through the word which I have spoken unto you.
4. Abide in me, and I in you. As the branch cannot bear fruit of itself, except it abide in the vine; no more can ye, except ye abide in me.
5. I am the vine, ye are the branches: He that abideth in me, and I in him, the same bringeth forth much fruit: for without me ye can do nothing.
6. If a man abide not in me, he is cast forth as a branch, and is withered: and men gather them, and cast them into the fire, and they are burned.
7. If ye abide in me, and my words abide in you, ye shall ask what ye will, and it shall be done unto you.
8. Herein is my Father glorified, that ye bear much fruit; so shall ye be my disciples.
9. As the Father hath loved me, so have I loved you: continue ye in my love.
10. If ye keep my commandments, ye shall abide in my love; even as I have kept my Father's commandments, and abide in his love.
11. These things have I spoken unto you, that my joy might remain in you, and that your joy might be full.
12. This is my commandment, that ye love one another, as I have loved you.
13. Greater love hath no man than this, that a man lay down his life for his friends.
14. Ye are my friends, if ye do whatsoever I command you.

John 15, verses 1-14

DDD

RECORDING DATA

FRATRES FOR VIOLIN & PIANO; SPIEGEL IM SPIEGEL:

Recorded in July 2002 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Recording producer, sound engineer and digital editing: Martin Nagorni

DOPO LA VITTORIA; BOGORÓDITSE DJÉVO; I AM THE TRUE VINE:

Recorded in March 2000 at Högalidskyrkan, Stockholm, Sweden

Recording producer: Gunnar Andersson. Sound engineer: Ian Cederholm. Digital editing: Gunnar Andersson

ANNUM PER ANNUM:

Recorded in March 1992 at Luleå Cathedral, Sweden

Recording producer and sound engineer: Ingo Petry. Digital editing: Jeffrey Ginn

VARIATIONEN ZUR GESUNDUNG VON ARINUSCHKA; FÜR ALINA:

Recorded in September 1994 at the Sibelius Hall, Järvenpää, Finland

Recording producer and sound engineer: Robert von Bahr. Digital editing: Jens Braun

QUINTETTO

Recorded in April 2002 at the Kammersmusiksaal, Berlin Philharmonie, Germany

Recording producer: Robert Suff. Sound engineer: Siegbert Ernst. Digital editing: Annette Rauhaus

CONCERTO PICCOLO ÜBER B-A-C-H:

Recorded in August 2000 at the Gothenburg Concert Hall, Sweden

Recording producer: Lennart Dehn. Sound engineer: Michael Bergek. Digital editing: Torbjörn Samuelsson

FRATRES FOR STRING QUARTET

Recorded in August 1992 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Recording producer, sound engineer and digital editing: Ingo Petry

CANTUS IN MEMORY OF BENJAMIN BRITTEN:

Recorded in November 1988 at the Grieg Hall, Bergen, Norway

Recording producer and digital editing: Robert von Bahr. Sound engineer: Siegbert Ernst

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Per F. Broman 2005

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

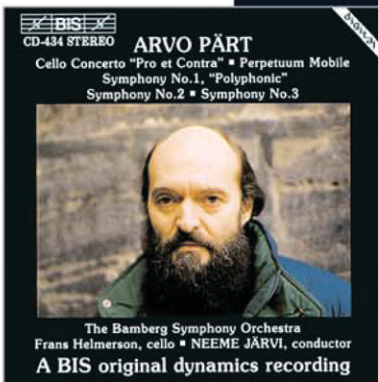
If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1434 © 1988-2002 & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-434



BIS-CD-834