CHAN 9408 cover.qxd 26/3/08 11:34 am Page 1

Chan **9408**

CHANDOS

Stravinsky

The Rite of Spring
Requiem Canticles + Canticum Sacrum

Orchestre de la Suisse Romande

Neeme Järvi

CHAN 9408 BOOK.qxd 26/3/08 11:37 am Page 2

Igor Stravinsky
AKG London

Igor Stravinsky (1882–1971)

	The Rite of Spring	**32:42**
	PART I – Adoration of the Earth	
1	Introduction –	3:13
2	The Augurs of Spring – Dances of the Young Girls –	3:46
3	Ritual of Abduction –	1:20
4	Spring Rounds –	3:31
5	Ritual of the River Tribes –	1:51
6	Procession of the Sage –	0:43
7	The Sage –	0:23
8	Dance of the Earth	1:16
	PART II – The Sacrifice	
9	Introduction –	3:57
10	Mystic Circles of the Young Girls –	3:11
11	Glorification of the Chosen One –	1:26
12	Evocation of the Ancestors –	0:49
13	Ritual Action of the Ancestors –	3:06
14	Sacrificial Dance (The Chosen One)	4:09

Raynal Malsam bassoon solo

CHAN 9408 BOOK.qxd 26/3/08 11:37 am Page 4

		Canticum Sacrum	**16:40**
15		Dedicatio	0:40
16	I	Euntes in mundum	1:59
17	II	Surge, aquilo	2:25
	III	Ad Tres Virtutes Hortationes	
18		Caritas –	2:12
19		Spes –	1:47
20		Fides	2:46
21	IV	Brevis Motus Cantilenae	2:41
22	V	Illi autem profecti	1:58

	Requiem Canticles	**14:01**
23	Prelude	1:06
24	Exaudi	1:34
25	Dies irae –	0:58
26	Tuba mirum	1:07
27	Interlude	2:31
28	Rex tremendae	1:17
29	Lacrimosa	1:55
30	Libera me	0:58
31	Postlude	2:18

		Chorale Variations	**10:40**
		on the Christmas Carol 'Vom Himmel hoch, da komm' ich her' (J. S. Bach)	
32		Chorale	0:48
33	Variation I	In canone all'Ottava	1:13
34	Variation II	Alio modo in canone alla Quinta	1:14
35	Variation III	In canone alla Settima	1:51
36	Variation IV	In canone all'Ottava per augmentationem	2:30
37	Variation V	L'altra sorte del canone al rovescio	3:04
			TT 74:35

Irène Friedli alto

Frieder Lang tenor

Michel Brodard bass

Chœur Pro Arte de Lausanne

Chœur de Chambre Romande
André Charlet choir master

Orchestre de la Suisse Romande
Jean Piguet leader

Neeme Järvi

Igor Stravinsky: The Rite of Spring etc.

The Rite of Spring (1911–13, revised 1947) is an allegory of spring, and at its heart lies an act of sacrifice, the price to be paid for a necessary renewal. For Stravinsky it was this central image that mattered – an image of eternal recurrence, of a cyclic order in things, of endlessly renewable repetition, always the same and always different. Hence the invocation of ancient pagan rituals, articulated (in Stravinsky's choreographic vision) through 'rhythmic mass movements of the greatest simplicity'. On this and other levels the work was an almost archetypal document of its times, finding a wider aesthetic context in the sophisticated neo-primitivism of Russian and Parisian art of the second decade. Paradoxically its mechanical pulses also echo the futurist aesthetic of the modern city, no less a theme for second-decade artists. Yet, faced with the startling originality of the music, such attempts to 'place' *The Rite* seem at best glib. Even today's easy familiarity scarcely dulls the explosive modernity of the work. It erupted suddenly and shockingly from the 'dark embryo', like the 'violent Russian spring' that – as remembered by Stravinsky – 'seemed to begin in an hour and was like the whole earth cracking'.

It is tempting to extend the central metaphor of renewal to the musical language itself. This comes down to very basic changes in musical syntax, already implicit in *Petrushka* (1910–11), but fully realized in *The Rite of Spring*. Put plainly, Stravinsky turned on its head the classical relationship between harmony and rhythm in this work. The classical phrase is shaped and directed above all by harmony, while rhythm maintains a background of regular periodicity (metre). In *The Rite*, rhythm is the shaping element (specifically rhythmic asymmetries), while harmony is the unchanging, 'static' element. This transformation of syntax is at its most blatant in 'Les augures printaniers' (The Augurs of Spring), where a single chord is subject to asymmetrical rhythmic patterning, but it is present throughout *The Rite*, even in the quietly intense introductions to both parts. Within the densely interwoven counterpoints of these introductions motivic fragments derived from folk music revolve around a handful of fixed pitches, defining 'fields' of activity which remain largely unchanged. There is no growth, no development in any traditional sense of the word.

And this is true of the work's larger formal process too. In *The Rite* Stravinsky rejected evolutionary procedures in favour of a juxtaposition and superimposition of sharply differentiated and strongly characterized materials in a manner which is often analogous to cinematic 'intercutting'. Repetition and return are at the heart of the process, at the tonal level, at the level of the individual phrase, where motivic fragments oscillate continuously, and even at the level of the elemental driving pulse. The primal energy of pulse, stripped of metric regularity, acquired a new status in *The Rite*, reaching its expressive high point in the ferocious barbarity of the culminating movements of both parts, the 'Danse de la terre' (Dance of the Earth) and 'Danse sacrale' (Sacrificial Dance). Quite simply, there had been nothing like this before.

More than most composers, Stravinsky made 'style' part of the subject of his music, itself a material to be elaborated. It is perhaps in this sense that the term 'neo-classical' may best be used of his output – not to delineate a particular period, but to define a general aesthetic which would reestablish a distance between the personal voice and the inter-personal materials on which it discourses. The near contemporaneity of *Canticum Sacrum* and the *Vom Himmel hoch* Variations (both were composed in 1955) neatly illustrates the point. The two works are demonstrably of the same sound-world, with similar orchestration and detail parallels in the instrumental point of phrases; indeed Stravinsky clearly intended them to be programmed together. Yet where the former discourses on the styles of the Venetian renaissance and of Webern, the latter is a 'transcription' of Bach's canonic variations. *Vom Himmel hoch* is of course much more than a transcription. Stravinsky adds as well as translates. And even where the notes remain the same, they take on new meaning without entirely losing touch with the old. The essential point is that stylistic difference between the two works – as always in Stravinsky – is a matter of surface, not substance.

Canticum Sacrum took its larger design from the architecture of St. Mark's, Venice, for which it was composed, specifically through the disposition of its five movements in harmony with the five domes of the Basilica. Thus the central movement has the greatest weight and the others are grouped around it in related pairs. The relations are partly textual (thematic presentations of the central teachings of the Church, drawn from a variety of biblical sources), and partly musical. The outer movements, for instance, are linked by their solid tonal foundation and 'massive' sonority, the second and fourth by their vocal solos. More tellingly, the three central movements are distinguished from the outer two by their use of a twelve-note technique

which was just then in its infancy within Stravinsky's output. The detailed manipulations of that technique need not concern us, beyond noting that it is employed in such a way that tonal polarities are not just possible, but inevitable. The strong framework of interlocking fifths built on A and A flat in the second movement ('Surge, aquilo') is characteristic.

Later works by Stravinsky formalized this tendency by devising an intricate and unique system of twelve, not only pitch polarities, but chord species which establish clear points of contact with the harmonic language of his own earlier music. **Requiem Canticles**, completed and first performed in 1966, was the last and (for many) the greatest of these later works, and, fittingly, it was the work performed five years later at Stravinsky's own funeral in Venice. Its synthetic quality ('in the best sense', as Stravinsky himself once remarked) seems to embrace the whole of his music. And this is clear from the frame of the work – a *Prelude* 'freezing' the rhythmic asymmetries of *The Rite*, and a *Postlude* translating the chorale of *Symphonies of Wind Instruments* into a soundscape of bells and pitched percussion. Within that frame Stravinsky presents a kind of précis of the Requiem Mass, and one whose commanding concision again allows echoes of earlier pieces to resonate – from the choral incantations of *Symphony of Psalms* to the aggressive, spiky piano textures of *Movements*. Underlying all is an harmonic idiom – strictly derived from the twelve-note system – whose doublings and tonal distortions neatly symbolize his distance from, and at the same time his dependence on, the sedimented materials of several centuries of harmonic tonality.

© 1995 Jim Samson

Igor Strawinsky: Le sacre du printemps usw.

Le sacre du printemps (1911–13, Überarbeitung 1947) ist eine Allegorie auf den Frühling, in deren Mittelpunkt eine Opferhandlung steht, der Preis für den Neubeginn. Strawinsky kam es genau auf dieses zentrale Bild an: ein Bild der ewigen Wiederkehr, der zyklischen Ordnung, der endlos erneuerbaren Wiederholung, die immer die gleiche ist, aber doch immer anders. Daher sein Rückgriff auf alte heidnische Rituale, die sich (laut Strawinskys choreographischer Vision) durch "rhythmische Massen-bewegungen von äußerster Schlichtheit" ausdrücken. In dieser und anderer Hinsicht ist das Werk beinahe ein archetypisches Dokument seiner Zeit, für das der anspruchsvolle Neoprimitivismus der Kunst der zwanziger Jahre in Rußland und Paris einen weiter gefaßten ästhetischen Rahmen bot.

Paradoxerweise sind die mechanischen Abläufe des Werks außerdem ein Echo auf die futuristische Ästhetik der modernen Großstadt, ein nicht minder wichtiges Thema für die Künstler der zwanziger Jahre. Doch angesichts der außergewöhnlichen Originalität erscheinen alle Versuche, *Le sacre* einzuordnen, bestenfalls oberflächlich. Und obwohl heute der Zugang zu dem Werk einfacher ist, wird seine explosive Modernität dadurch kaum abgeschwächt. Es brach plötzlich und schockierend aus dem "dunklen Embryo" hervor, wie der "gewaltige russische Frühling, der" – so erinnert sich Strawinsky – "in einer Stunde zu beginnen schien und die ganze Erde aufbrechen ließ".

Es ist verlockend, die zentrale Metapher des Neubeginns auch auf die Musik zu übertragen. Das liegt an den grundlegenden Änderungen der musikalischen Syntax, die sich bereits in *Petruschka* (1910–11) andeuteten, aber erst in *Le sacre du printemps* vollständig realisiert wurden. Strawinsky hat nämlich die klassische Beziehung zwischen Harmonie und Rhythmus schlicht auf den Kopf gestellt. In der Klassik wird die Phrase in erster Linie durch die Harmonie geprägt und geleitet, während der Rhythmus mit seiner regelmäßigen Frequenz (Takt) den Hintergrund bildet. In *Sacre* ist dagegen der Rhythmus das vorherrschende Element (insbesondere die rhythmische Asymmetrie), während die Harmonie das unveränderliche "statische" Element ist. Die Umstellung der Syntax ist in "Les augures printaniers" [Vorboten des Frühlings] besonders deutlich. In diesem Teil wird nur ein

einziger Akkord durch rhythmische Asymmetrie verändert, doch ist sie durchweg präsent, selbst in den still intensiven Introduktionen beider Teile. Innerhalb ihrer stark miteinander verflochtenen Kontrapunkte bewegen sich motivische Fragmente volksmusikalischer Herkunft um ein halbes Dutzend festgesetzter Tonlagen, wodurch "Aktivzonen" definiert werden, die größtenteils unverändert bestehen bleiben. Es findet keine Steigerung, keine Entwicklung im traditionellen Sinn des Wortes statt.

Das gilt auch für den formalen Gesamtablauf des Werks. In *Sacre* verwirft Strawinsky jeglichen Entwicklungsprozeß zugunsten der Aneinanderreihung und Gegenüberstellung von sehr unterschiedlichen, stark ausgeprägten musikalischen Strukturen, und zwar auf eine Weise, wie sie häufig für "Zwischenschnitte" bei Filmen angewandt wird. Wiederholung und Wiederkehr stehen im Mittelpunkt dieses Verfahrens, sei es auf dem Niveau der Tonalität oder dem der einzelnen Phrasen, wo sich motivische Fragmente fortwährend abwechseln, ja sogar beim elementaren treibenden Pulsschlag des Werks. Die primitive Energie des seiner metrischen Regelmäßigkeit beraubten Pulsschlags erhält in *Sacre* einen neuen Status und erreicht ihren Höhepunkt in der wilden Barbarei der zentralen Abschnitte beider Teile, im "Dance de la terre" (Tanz der Erde) und "Dance sacrale" (Opfertanz). Einfach gesagt: Es hat vorher nichts Gleichartiges gegeben.

Mehr als die meisten Komponisten hat Strawinsky "Stil" zu einem der Themen seiner Musik erhoben, zu Material, das es zu verarbeiten gilt. Vielleicht kann in dieser Bedeutung der Begriff "neoklassizistisch" am ehesten auf sein Werk angewendet werden. Es soll nämlich dadurch kein bestimmter Zeitraum abgedeckt, sondern eine allgemeine Ästhetik umrissen werden, die Distanz zwischen den persönlichen Eigenheiten des Komponisten und dem interpersonellen Material schafft, das dialogisierend verarbeitet wird. Anhand zweier fast gleichzeitig entstandener Werke, dem *Canticum Sacrum* und den Variationen über *Vom Himmel hoch* (beide wurden 1955 komponiert), läßt sich dies klar nachweisen. Die zwei Werke gehören zweifellos derselben Klangwelt an, mit ähnlicher Orchestrierung und bis ins einzelne gehenden Parallelen im Bereich der instrumentalen Phrasierung. Strawinsky hatte eindeutig eine gemeinsame Aufführung beider Werke vorgesehen. Wo jedoch das erste mit dem Stil der venezianischen Renaissance und dem von Webern im Dialog steht, ist das zweite Werk eine "Transkription" von Bachs kanonischen Variationen. *Vom Himmel hoch* ist natürlich mehr als nur eine Transkription. Strawinsky überträgt nicht nur, sondern fügt auch Neues hinzu. Und selbst da, wo die Noten dieselben bleiben, nehmen sie eine neue Bedeutung an, ohne vollständig ihre ursprüngliche Aussagekraft zu verlieren. Der springende Punkt ist, daß der stilistische Unterschied zwischen den beiden Werken – wie immer bei Strawinsky – an der Oberfläche bleibt und nicht die Substanz berührt.

Canticum Sacrum verdankt sein strukturierendes Konzept der Architektur von St. Markus in Venedig, für das es komponiert wurde. Insbesondere sind die fünf Sätze so angeordnet, daß sie den fünf Türmen der Basilika entsprechen. Demzufolge erhält der mittlere Satz das Hauptgewicht, und die anderen Sätze sind paarweise um ihn gruppiert. Die Beziehung zwischen den Sätzen ist teils durch den Text (thematische Darlegungen der zentralen Lehren der Kirche), teils durch die Musik bedingt. So werden die Ecksätze durch ihre solide tonale Grundlage und ihren "massiven" Klang verknüpft, der zweite und vierte Satz durch ihre vokalen Soli. Klarer zu erkennen ist, daß sich die drei mittleren Sätze von den beiden Ecksätzen durch den Einsatz der Zwölftontechnik unterscheiden, der damals bei Strawinsky noch in den Kinderschuhen steckte. Die Verarbeitung dieser Technik im einzelnen ist hier nicht weiter wichtig, außer daß sie so angewandt wird, daß Polaritäten nicht nur möglich, sondern unvermeidlich sind. Der feste Rahmen ineinandergreifender Quinten auf A und As im zweiten Satz ("Surge, aquilo") ist hierfür charakteristisch.

In späteren Werken von Strawinsky wurde diese Tendenz formalisiert, so daß ein kompliziertes und einzigartiges Zwölftonsystem entstand, mit dem nicht nur Polaritäten der Tonlage erzeugt, sondern Akkordgattungen gebildet werden konnten, die einen eindeutigen Bezug zur harmonischen Sprache seiner eigenen frühen Musik herstellten. **Requiem Canticles**, das 1966 beendet und erstmals aufgeführt wurde, war das letzte und für viele das beste dieser späten Werke, das dann auch fünf Jahre später bei Strawinskys eigenem Begräbnis in Venedig aufgeführt wurde. Sein synthetischer Charakter ("im besten Sinne", wie Strawinsky selber einmal bemerkte) scheint die gesamte Musik zu umfassen. Das ergibt sich schon aus dem Rahmen des Werks – einem Vorspiel, das die rhythmischen Asymmetrien von *Sacre* festhält, und einem *Nachspiel*, das den Choral der *Symphonies d'instruments à vent* in eine Geräuschkulisse aus Glocken und abgestimmtem Schlagzeug überträgt. In diesem Rahmen bietet Strawinsky eine Art Zusammenfassung des Requiems, die trotz seiner eindrucksvollen Prägnanz wiederum Anklänge an frühere Werke zuläßt – von den chorischen Beschwörungen der *Symphonie des psaumes* bis zum aggressiv eigenwilligen Klavierwerk von *Movements*. Alledem liegt eine

– strikt vom Zwölftonsystem abgeleitete – Harmonik zugrunde, deren Verdoppelungen und tonale Verzerrungen eindeutig Strawinskys Distanz und gleichzeitig seine Abhängigkeit von den Sedimenten mehrerer Jahrhunderte harmonischer Tonalität versinnbildlichen.

© 1995 Jim Samson

Übersetzung: Sabine Schildknecht

Igor Stravinski: Le sacre du printemps etc.

Le sacre du printemps (1911–1913, retravaillé en 1947) est une allégorie du printemps. Son essence même est un acte de sacrifice, le prix à offrir pour l'indispensable renouveau. Cette image centrale – l'image d'un éternel retour, d'un ordre cyclique, d'un phénomène sans cesse récurrent, toujours identique, toujours différent – est essentielle aux yeux de Stravinski. De là, l'invocation de rites païens anciens, articulés (selon la vision chorégraphique de Stravinski) au moyen de "mouvements rythmiques d'une extrême simplicité, exécutés par de grands blocs humains". Sous cet angle et sous d'autres, l'œuvre était presque un archétype de son époque, qui s'insérait dans le contexte esthétique plus large du néo-primitivisme de l'art russe et parisien de la seconde décennie du vingtième siècle.

Ses pulsions mécanistes se font aussi l'écho, paradoxalement, de l'esthétique futuriste de la cité moderne, autre thème s'adressant aux artistes de cette époque. Toutefois, face à l'étonnante originalité de la musique, ces tentatives de "situer" *Le sacre* semblent au mieux spécieuses. Le fait que l'œuvre nous soit aujourd'hui devenue familière n'émousse guère son explosive modernité. Elle a jailli avec soudaineté de la nuit des temps, comme l'"impétueux printemps russe", un printemps – comme le rappelle Stravinski – qui "semblait débuter sur l'espace d'une heure et donnait l'illusion que la terre entière se crevassait".

Il est tentant d'étendre la métaphore du renouveau, qui domine la pièce, au langage musical lui-même. L'œuvre témoigne en effet de modifications fondamentales de la syntaxe musicale, déjà implicites dans *Petrouchka* (1910–1911), mais arrivées ici à maturation. Brusquement toutefois, Stravinski bouleversa, dans *Le sacre*, la relation classique entre l'harmonie et le rythme. La phrase classique est modelée et guidée essentiellement par l'harmonie, tandis que le rythme est une trame assurant une périodicité régulière (mètre). Dans *Le sacre*, c'est le rythme qui modèle la phrase (plus spécifiquement les asymétries rythmiques), et l'harmonie est l'élément immuable, "statique". C'est dans les " Augures printaniers" où un accord isolé est sujet à une structure rythmique asymétrique que cette transformation de la syntaxe est la plus manifeste, mais elle est perceptible tout au long du *Sacre*, même dans les introductions aux deux parties de l'œuvre qui sont d'une

tranquille intensité. Au sein de la dense interpénétration de contrepoints de ces introductions, des fragments de motifs dérivant de la musique folklorique gravitent autour de quelques jalons. Ceux-ci définissent des "champs" d'activité qui n'évoluent guère. Il n'y a pas de maturation, pas de développement au sens traditionnel du terme.

Il en est de même pour le processus formel plus général de l'œuvre. Dans *Le sacre*, Stravinski rejette toute démarche évolutive en faveur d'une juxtaposition et d'une superposition de matériaux nettement différenciés et très spécifiques, suivant un procédé souvent analogue au procédé cinématographique de l'"intercutting". Répétition et récurrence se trouvent au cœur du processus, au niveau tonal, au niveau de la phrase individuelle au sein de laquelle des fragments de motifs oscillent sans cesse, et même dans la charge pulsionnelle fondamentale. L'énergie primaire de cette pulsion, dénuée de régularité métrique, a acquis un nouveau statut dans *Le sacre*, atteignant un sommet d'expressivité dans la barbarie féroce des mouvements culminants des deux parties: la "Danse de la terre" et la "Danse sacrale". Il n'y avait, tout simplement, rien eu de semblable auparavant.

Pour Stravinski, plus que pour la plupart des compositeurs, le "style" devient partie intégrante du sujet de ses compositions; c'est un matériau à modeler. C'est peut-être pour cette raison que le terme "néo-classique" s'applique particulièrement bien à sa musique – pour définir non pas une période particulière, mais une esthétique générale qui réintroduit une distance entre la voix individuelle et les matériaux supra-individuels sur lesquels elle discourt. La quasi contemporanéité de *Canticum Sacrum* et des Variations *Vom Himmel hoch* (datant toutes deux de 1955) illustre très nettement cet aspect. Les deux œuvres appartiennent manifestement au même univers sonore, l'orchestration en est similaire et il y a dans l'instrumentation des parallèles très nets. Stravinski voulait de toute évidence qu'elles soient programmées en même temps. Toutefois, si la première évoque les styles de la Renaissance vénitienne et de Webern, la seconde est une "transcription" des Variations canoniques de Bach. *Vom Himmel hoch* est indiscutablement bien plus qu'une transcription. Stravinski y ajoute une touche personnelle. Et même lorsque les notes restent identiques, elles se parent d'une signification nouvelle sans couper tout lien avec le sens originel. La différence de style entre les deux œuvres – comme toujours chez Stravinski – porte sur des éléments superficiels et non sur la substance; c'est là le point essentiel.

La structure générale de **Canticum Sacrum** s'inspire de l'architecture de Saint-Marc à Venise, pour laquelle cette pièce fut composée, plus particulièrement par la disposition de ses cinq mouvements, semblables à celle des cinq coupoles de la basilique. Le mouvement central est le plus important. Autour de lui sont regroupés les quatre autres, par paires conjointes. Ils sont apparentés partiellement par le texte (présentations thématiques des principaux préceptes de l'Eglise, extraits de diverses sources bibliques), partiellement par la musique. Les premier et dernier mouvements, par exemple, sont liés par leur solide assise tonale et leur sonorité "massive", les deuxième et quatrième, par les solos vocaux. Et les trois mouvements centraux – ceci est plus révélateur encore – se distinguent des deux autres par leur technique dodécaphonique à laquelle Stravinski commençait à recourir dans ses œuvres. Les détails de cette technique importent peu, mais il est bon de noter qu'elle est utilisée de manière telle que les polarités tonales ne sont pas seulement possibles, mais inévitables. La solide structure de l'enchevêtrement de quintes sur le la ou le la bémol dans le second mouvement ("Surge, aquilo") est caractéristique.

Stravinski a formalisé cette tendance dans des œuvres plus tardives, en inventant un système complexe et unique de composition dodécaphonique. Celui-ci permettait non seulement l'introduction de notes polaires, mais de certains types d'accords établissant un lien avec le langage harmonique de ses compositions antérieures. **Requiem Canticles**, achevée et créée en 1966, fut la dernière et (aux yeux de beaucoup) la plus magistrale de ces œuvres tardives. Elle fut exécutée – la pièce s'y prêtait – cinq ans plus tard aux funérailles de Stravinski à Venise. De par ses qualités synthétiques ("dans le meilleur sens du terme", comme le fit remarquer Stravinski lui-même), elle semble embrasser la musique tout entière. La structure de l'œuvre en témoigne – un *Prélude* "pétrifiant" à jamais les asymétries rythmiques du *Sacre* et un *Postlude* traduisant le choral des *Symphonies pour instruments à vent* en un paysage sonore de cloches et d'instruments à percussion d'une hauteur fixe. A l'intérieur de cette structure, Stravinski présente une sorte de précis de la messe de Requiem, dont l'impérieuse concision laisse la place à nouveau à certains échos de pièces antérieures – des incantations chorales de la *Symphonie des psaumes* aux textures pianistiques agressives, pointues de *Mouvements*. La trame de l'œuvre tout entière est constituée par un langage harmonique – strictement issu du dodécaphonisme – dont les doublures et les distorsions tonales témoignent nettement, à la fois d'une distanciation et d'une dépendance par rapport aux sédiments de plusieurs siècles de tonalité harmonique.

© 1995 Jim Samson

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Canticum Sacrum

Dédicace
À la ville de Venise, à la louange de son Patron, Saint Marc, l'Apôtre.

I
Allez par tout le monde, et prêchez la bonne nouvelle à toute la création.
Marc XVI, 15

II
Lève-toi, acquilon! viens, autan! Soufflez sur mon jardin, et que les parfums s'en exhalent!
Que mon bien-aimé entre dans son jardin, et qu'il mange de ses fruits excellents.
J'entre dans mon jardin, ma sœur, ma fiancée; je cueille ma myrrhe avec mes aromates, je mange mon rayon de miel avec mon miel, je bois mon vin avec mon lait; mangez, amis, buvez, enivrez-vous d'amour.
Cantique des Cantiques IV, 16; V, 1

III
La charité
Tu aimeras l'Éternel, ton Dieu, de tout ton cœur, de toute ton âme et de toute ta force.
Deutéronome VI, 5

Canticum Sacrum

Widmung
Der Stadt Venedig, zum Lobe ihres Schutzpatrons, des heiligen Apostels Markus.

I
Gehet hin in alle Welt und prediget das Evangelium aller Kreatur.
Markus XVI 15

II
Steh auf, Nordwind, und komm, Südwind, und wehe durch meinen Garten, daß der Duft seiner Gewürze ströme.
Mein Freund komme in seinen Garten und esse von seinen edlen Früchten.
Ich bin gekommen, meine Schwester, liebe Braut, in meinen Garten. Ich habe meine Myrrhe samt meinen Gewürzen gepflückt; ich habe meine Wabe samt meinem Honig gegessen; ich habe meinen Wein samt meiner Milch getrunken.
Eßt, meine Freunde, und trinkt und werdet trunken von Liebe.
Hobelied IV 16; V 1

III
Liebe
Und du sollst den Herrn, deinen Gott, liebhaben von ganzem Herzen, von ganzer Seele und mit aller deiner Kraft.
Moses VI 5

Canticum Sacrum

Dedicatio
15 Urbi Venetiae, in laude Sancti sui Presidis, Beati Marci Apostoli.

I
16 Euntes in mundum universum, praedicate evangelium omni creaturae.
Vulgata, Evang. secundum Marcum, XVI, 15

II
17 Surge, aquilo; et veni, auster; perfla hortum meum, et fluant aromata illius.
Veniat dilectus meus in hortum suum, et comedat fructum pomorum suorum.
Veni in hortum meum, soror mea, sponsa; messui myrrham meum cum aromatibus meis; comedi favum meum cum melle meo; bibi vinum meum cum lacte meo.
Comedite, amici, et bibite; et inebriamini, carissimi.
Vulgata, Canticum Canticorum, IV:16; V

III
Caritas
18 Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo, et ex tota anima tua, et ex tota fortitudine tua.
Vulgata, Deuter., VI:5

Canticum Sacrum

Dedication
To the City of Venice, in praise of its Patron Saint, the Blessed Mark, Apostle.

I
Go ye into all the world, and preach the gospel to every creature.
St. Mark XVI: 15

II
Awake, O north wind; and come, thou south; blow upon my garden, that the spices thereof may flow out. Let my beloved come into his garden, and eat his pleasant fruits.
I am come into my garden, my sister, my spouse; I have gathered my myrrh with my spice; I have eaten my honeycomb with my honey; I have drunk my wine with my milk:
Eat, O friends; drink, yea, drink abundantly, O beloved.
Song of Solomon, IV: 16; V

III
Charity
Thou shalt love the Lord thy God with all thine heart, and with all thy soul, and with all thy might.
Deuteronomy, VI: 5

Aimons-nous les uns les autres; car l'amour est de Dieu, et quiconque aime est né de Dieu et connaît Dieu.
I Jean IV, 7

L'espérance
Ceux qui se confient en l'Éternel sont comme la montagne de Sion:…
J'espère en l'Éternel, mon âme espère, et j'attends sa promesse.
… elle ne chancelle point…
… Mon âme compte sur le Seigneur, plus que les gardes ne comptent sur le matin.
… elle est affermie pour toujours.
Psaumes CXXV, 1; CXXX, 5; CXXV, 1; CXXX, 6; CXXV, 1

La foi
J'avais confiance, lorsque je disais; je suis bien malheureux.
Psaume CXVI, 10

IV
Jésus lui dit: Si tu peux, tout est possible à celui qui croit.
Aussitôt le père de l'enfant s'écria: Je crois; viens au secours de mon incrédulité.
Marc IX, 23–24

V
Et ils s'en allèrent prêcher partout. Le Seigneur travaillait avec eux, et confirmait la parole par les miracles qui l'accompagnaient. Amen.
Marc XVI, 20

Lasset uns einander liebhaben; denn die Liebe ist von Gott, und wer liebhat, der ist von Gott geboren und kennt Gott.
I Johannes IV 7

Hoffnung
Die auf den Herrn hoffen,…
Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort…
… werden nicht fallen,…
Meine Seele wartet auf den Herrn mehr als die Wächter auf den Morgen.
… sondern ewig bleiben wie der Berg Zion.
Psalmen CXXV 1; CXXX 5; CXXV 1; CXXX 6; CXXV 1

Glaube
Ich glaube, auch wenn ich sage: Ich werde sehr geplagt.
Psalm CXVI 10

IV
Jesus aber sprach zu ihm: Wie sprichst du: Kannst du was?
Alle Dinge sind möglich dem, der da glaubt.
Alsbald schrie des Kindes Vater und sprach: Ich glaube; hilf meinem Unglauben.
Markus IX 23–24

V
Sie aber gingen aus und predigten an allen Orten. Und der Herr wirkte mit ihnen und bekräftigte das Wort durch die mitfolgenden Zeichen. Amen.
Markus XVI 20

Diligamus nos invicem, quia caritas ex Deo est; et omnis qui diligit ex Deo natus est, et cognoscit Deum.
Vulgata, Prima Epistola Beati Joannis Apostoli, IV:7

Spes
19 Qui confidunt in Domino, sicut mons Sion…
Sustinuit anima mea in verbo ejus; speravit anima mea in Domino…
… non commovebitur in aeternum…
… speravit anima mea in Domino, a custodia matutina usque ad noctem.
… qui habitat in Jerusalem.
Vulgata, Libr. Psalm CXXIV: 1; CXXIX: 4–5; CXXIV: 1, CXXIX:5–6; CXXIV: 1–2

Fides
20 Credidi, propter quod locutus sum; ego autem humiliatus sum nimis.
Vulgata, Libr. Psalm CXV:10

IV
21 Jesus autem ait illi: Si potes credere, omnia possibilia sunt credenti. Et continuo exclamans pater pueri, cum lacrimis aiebat: Credo, Domine; adjuva incredulitatem meam.
Vulgata, Ev. secundum Marcum, IX:22–23

V
22 Illi autem profecti praedicaverunt ubique, Domino cooperante et sermonem confirmante, sequentibus signis. Amen.
Vulgata, Ev. secundum Marcum, XVI:20

Beloved, let us love one another: for love is of God; and everyone that loveth is born of God, and knoweth God.
First Epistle General of John, IV: 7

Hope
They that trust in the Lord, shall be as mount Zion…
My soul doth wait, and in his word do I hope. My soul waiteth for the Lord…
… which cannot be removed…
… My soul waiteth for the Lord more than they that watch for the morning.
… but abideth for ever.
Psalm 125:1; Psalm 130:5; Psalm 125:1; Psalm 130:6; Psalm 125:1–2

Faith
I believed, therefore have I spoken: I was greatly afflicted.
Psalm 116:10

IV
Jesus said unto him, If thou canst believe, all things are possible to him that believeth. And straightway the father of the child cried out, and said with tears, Lord, I believe; help thou mine unbelief.
St. *Mark IX:23–24*

V
And they went forth, and preached everywhere, the Lord working with them, and confirming the word with signs following. Amen.
St. Mark XVI:20

CHAN 9408 BOOK.qxd 26/3/08 11:37 am Page 20

Requiem Canticles

Prélude

Exaudi
Ecoutez ma prière. Vous, vers qui va toute chair.

Dies irae
Jour de colère que ce jour-la
où le monde sera réduit en cendres,
selon les oracles de David et de la Sibylle.

Quelle terreur nous saisira,
lorsque le juge descendra
pour juger toute faute impitoyablement.

Tuba mirum
La trompette répandant la stupeur
parmi les sépulcres,
rassemblera tous les hommes devant le trône.

Interlude

Rex tremendae
O Roi, dont la majesté est redoutable,
vous qui sauvez par grâce,
sauvez-moi, ô source de miséricorde.

Lacrimosa
Oh! Jour plein de larmes,
où l'homme ressuscitera de la poussière:
Cet homme coupable que vous allez juger:
Epargnez-le, mon Dieu!
Seigneur doux Jésus,
donnez-leur le repos éternel. Amen.

Requiem Canticles

Präludium

Exaudi
Erhöre mein Gebet: zu dir komme alles Fleisch.

Dies irae
Tag des Zornes, Tag der Klage,
Wird das Weltall sich entzünden,
Wie Sibyll und David künden.

Welch ein Graus wird sein und Zagen,
Wenn der Richter kommt, mit Fragen
Streng zu prüfen alle Klagen!

Tuba mirum
Laut wird die Posaune klingen,
Durch der Erde Gräber dringen.
Alle hin zum Throne zwingen.

Interludium

Rex tremendae
König schrecklicher Gewalten,
Frei ist deiner Gnade Schalten:
Gnadenquell, laß Gnade walten!

Lacrimosa
Tag der Tränen, Tag der Wehen,
Da vom Grabe wird erstehen
Zum Gericht der Mensch voll Sünden;
Laß ihn, Gott, Erbarmen finden:
Milder Jesus, Herrscher du,
Schenk den Toten ew'ge Ruh. Amen.

Requiem Canticles

23 **Praeludium**

Exaudi
24 Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.

Dies irae
25 Dies irae, dies illa
Solvet saeculum in favilla:
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
Quando Judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum
26 Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum
Coget omnes ante thronum.

27 **Interludium**

Rex tremendae
28 Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

Lacrimosa
29 Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus;
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem. Amen.

Requiem Canticles

Prelude

Exaudi
O hear my prayer: all flesh shall come to Thee.

Dies irae
Day of wrath and doom impending,
David's word with Sibyl's blending!
Heaven and earth in ashes ending!

Oh, what fear man's bosom rendeth,
When from heaven the Judge descendeth,
On whose sentence all dependeth!

Tuba mirum
Wondrous sound the trumpet flingeth,
Through earth's sepulchres it ringeth,
All before the throne it bringeth.

Interlude

Rex tremendae
King of majesty tremendous,
Who dost free salvation send us,
Fount of pity, then befriend us.

Lacrimosa
Ah! that day of tears and mourning!
From the dust of earth returning.
Man for judgement must prepare him;
Spare, O God, in mercy spare him!
Lord, all pitying, Jesu blest,
Grant them Thine eternal rest. Amen.

Libera me
Délivre-moi, Seigneur, de la mort éternelle dans ces jours de terreur,
alors que le ciel et la terre vacillent,
Lorsque tu apparaîtra pour juger le monde par le feu.
La crainte et la terreur me saisissent à la pensée de ton jugement et de ta colère
alors que le ciel et la terre vacillent.
Jour de colère que ce jour, calamité et misère.
Délivre-moi.

Postlude

Variations chorales
Du haut des cieux, je viens vers toi
Pour t'apporter de bonnes nouvelles;
De bonnes et joyeuses nouvelles, je t'apporte,
Que e te dirai et te chanterai.

Libera me
Errette mich, Herr, vom ewigen Tode an jenem Schreckenstage,
Wo Himmel und Erde wanken,
Wenn du erscheinen wirst, das Weltall mit Feuer zu richten.
Zittern und Zagen erfaßt mich vor deinem künftigen Gericht und Zorn,
Wenn Himmel und Erde wanken.
Tag der Klage, Tag des Zornes, furchtbarer Schreckenstag.
Errette mich.

Postludium

Choralvariationen
32 Vom Himmel hoch, da komm' ich her,
Ich bring' euch gute neue Mär.
Der guten Mär bring' ich so viel.
Davon ich sing'n und sagen will.

Libera me
30 Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda:
Quando coeli movendi sunt et terra:
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira.
Quando coeli movendi sunt et terra.
Dies illa, dcies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde.
Libera me.

31 **Postludium**

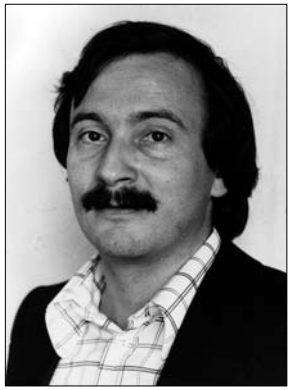
Deliver me
Deliver me, O Lord, from everlasting death on that dreadful day
When the heavens and the earth shall be moved:
When Thou shalt come to judge the world by fire.
I quake with fear and I tremble, awaiting the day of account and the wrath to come.
When the heavens and the earth shall be moved.
That day, the day of anger, of calamity, of misery, that great day and most bitter.
Deliver me.

Postlude

Chorale Variations
From heaven high I come to you,
I bring you tidings good and new,
Good tidings of great joy I bring:
Thereof will I both say and sing.

Irène Friedli

Frieder Lang



Michel Brodard

CHAN 9408 BOOK.qxd 26/3/08 11:37 am Page 26

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our quarterly review please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone (00 44) (0) 1206 225225 for Chandos Direct.

With the support of the Foundation of the Orchestre de la Suisse Romande

Producer Ralph Couzens (*The Rite of Spring*) & Brian Couzens (other works)
Sound engineer Ralph Couzens (*The Rite of Spring*) & Ben Connellan (other works)
Assistant engineer Ben Connellan (*The Rite of Spring*)
Editor Annabel Weeden
Recording venue Victoria Hall, Geneva; 22–23 June 1994 (*The Rite of Spring*) & 28–29 June 1994 (other works)
Cover Image by Jim Friedman
Design Jaquetta Sergeant
Booklet typeset by Dave Partridge
Publisher Boosey & Hawkes
℗ 1995 Chandos Records Ltd
© 1995 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England
Printed in the EU

Neeme Järvi
Suzie Maeder

CHAN 9408 Inlay.qxd 26/3/08 11:39 am Page 1

CHANDOS DIGITAL **CHAN 9408**

Igor Stravinsky (1882–1971)

1 - 14		**The Rite of Spring**	32:42
		Canticum Sacrum	16:40
15		Dedicatio	0:40
16	I	Euntes in mundum	1:59
17	II	Surge, aquilo	2:25
	III	Ad Tres Virtutes Hortationes	
18		Caritas –	2:12
19		Spes –	1:47
20		Fides	2:46
21	IV	Brevis Motus Cantilenae	2:41
22	V	Illi autem profecti	1:58
		Requiem Canticles	14:01
23		Prelude	1:06
24		Exaudi	1:34
25		Dies irae –	0:58
26		Tuba mirum	1:07
27		Interlude	2:31
28		Rex tremendae	1:17
29		Lacrimosa	1:55
30		Libera me	0:58
31		Postlude	2:18
32 - 37		**Chorale Variations** on the Christmas Carol 'Vom Himmel hoch, da komm' ich her' (J.S.Bach)	10:40

Irène Friedli alto
Frieder Lang tenor
Michel Brodard bass
Chœur Pro Arte de Lausanne
Chœur de Chambre Romande
Orchestre de la Suisse Romande
Neeme Järvi

TT 74:35 (DDD)

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England
(LC) 7038

(P) 1995 Chandos Records Ltd. (C) 1995 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

0 95115 94082 2

STRAVINSKY: THE RITE OF SPRING ETC. - Soloists/OSR & Choirs/Järvi

CHANDOS CHAN 9408

STRAVINSKY: THE RITE OF SPRING ETC. - Soloists/OSR & Choirs/Järvi

CHANDOS CHAN 9408