



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 20904

Pieter
Wispelwey
violoncello

collegium vocale gent
DANIEL REUSS, CONDUCTOR

THE CANTICLE OF THE SUN

SOPIA GUBAIDULINA

Preludes for Violoncello Solo • In Croce for Cello and Bajan



SUPER AUDIO CD

PIETER WISELWEY violoncello

AN RASKIN bajan

COLLEGIUM VOCALE GENT

DANIEL REUSS conductor

SOPRANO

Edwige Cardoen, Maria Köpcke, Simone Manders (soloist),
Elisabeth Rapp, Leonore Laabs, Andrea van Beek

ALTO

Lieve Mertens, Cécile Pilorger, Barbara Tetenberg (soloist),
Sabine van der Heyden, Mieke Wouters,
Anne-Kristin Zschunke

TENOR

Friedemann Büttner (soloist), Gerhard Hölzle, José Pizarro,
Markus Schuck, Koen van Stade, René Veen

BASS

Pieter Coene, Martijn de Graaf Bierbrauwer, Yoshitaka
Ogasawara (soloist), Alois Späth, Martin Schubach,
Frits Vanhulle

MEMBERS OF THE PROMETHEUS ENSEMBLE

Carlo Willems & Marc Dufour, percussion
Piet Kuijken, celeste

PIETER WISELWEY received his early training from Dicky Boeke and Anner Bylsma in Amsterdam followed by studies with Paul Katz in the USA and William Pleeth in Great Britain. He won the Elisabeth Everts Prize (1985), which is a biennial award endowed upon the most promising musician in the Netherlands.

Wisepelwey performs exquisite both on authentic or modern cello. His expert stylistic knowledge, original and profound musical thinking, augmented by a phenomenal technique enable him to render individual, yet remarkable interpretations of the cello repertoire from J.S.Bach to Elliot Carter. For years now, he has won the hearts of critics and public alike with his unique performances of the Bach and Britten unaccompanied cello suites, and with his recitals of the Beethoven and Brahms sonatas either on authentic or modern instruments.

Wisepelwey is in keen demand as soloist. A tour through the Australian capital cities with the Australian Chamber Orchestra was a triumph. A typical review in Melbourne's 'The Age', ushered in a cellist for the 21st century when it reported: "To say Pieter Wisepelwey's music-making is ravishing is to utter an under-

statement of huge proportions...the concert did everything to confirm him as one of the world's greatest cellists. As a soloist, he played like a man possessed; his face, his whole body seemed consumed by a musical spirit whose familiar is the cello."

His recordings have all been highly acclaimed by the international press, and no less than eight have won international awards, including three Edison Awards.

In the course of more than 30 years, the **COLLEGIUM VOCALE GENT** has established a truly world-wide reputation in the field of classical music. This is clearly no mere chance occurrence but is the fruit of years of consistent and methodical effort and artistic vision.

Founded in 1970 by Philippe Herreweghe, this group of singers was the first in the 1970s to apply the new principles of style for the performance of baroque music to vocal music. Instrumentalists had already been searching for a number of years for a performing style more in the line with the historical context. To this end, they referred back to original source material, which they subjected to detailed study, and made use of authentic period instruments.

Consequently, it is not surprising that musicians such as Gustav Leonhardt, Ton Koopman and Nikolaus Harnoncourt soon expressed their interest in the parallel approach which the Flemish group had adopted in the field of vocal music. This resulted in an intense cooperation, both on stage and in recordings. Philippe Herreweghe has always been conscious of the value of such a cooperation and for this reason the group still works regularly with different conductors (René Jacobs, Paul Van Nevel, Bernard Haitink, Daniel Reuss...) and different orchestras such as the Freiburger Barock Orchester, the Concertgebouw Orchestra or the Vienna Philharmonic Orchestra.

The repertoire of Collegium Vocale Gent can not be trapped within one style period. The ensemble made an important contribution to the rediscovery of polyphonic renaissance music. Regularly the classical and romantic repertoire is programmed, as well as contemporary music. However the ensemble is and remains most known for its outstanding performances of German baroque music, in particular the music of Johann Sebastian Bach. At the end of the eighties the Orchestra of Collegium Vocale Gent was found-

ed. Through its close link with the choir, the orchestra has become an essential instrument performing this repertoire.

Throughout the years Collegium Vocale Gent has made a wide collection of recordings. A capella, together with the Orchestra of Collegium Vocale Gent, the Orchestre des Champs Elysées, the choir of La Chapelle Royale or with other vocal and instrumental ensembles. The Collegium Vocale Gent is a regular guest at all major music festivals throughout Europe. The ensemble visited the United States, South America, Israel, Hong-Kong, Japan and Australia and the Russian Federation.

The ensemble is also supported by the Flemish Government, the Province of East Flanders and the city of Gent.

DANIEL REUSS (1961) studied choral conducting under Barend Schuurman at the Rotterdam Conservatory. Since 1990 he has been the permanent conductor and artistic director of Cappella Amsterdam, which has evolved into a professional chamber choir under his supervision. Daniel Reuss was also appointed the principal conductor of the RIAS Kammerchor of Berlin in 2003.

He works throughout Europe with orchestras, choirs, and ensembles including the Groot Omroepkoor, Nieuw Ensemble, Radio Kamerorkest, Holland Symfonia, Collegium Vocale Gent, SWR Vokalensemble, Balthasar Neumann Chor, Concerto Köln, and the Akademie für Alte Musik. He produced a CD of works by Robert Heppener with the Netherlands Chamber Choir which received an Edison Award.

Daniel Reuss worked as a guest programmer to organize the International Chorus Biennale 2003 in Haarlem, organized under the auspices of the local Concertgebouw.

In addition to his work as a performer, Daniel Reuss is a busy teacher of choral conducting. From 1994 to 2000 he led the choral direction course at the Amsterdam Sweelinck Conservatory. Daniel Reuss also gives regular courses and master classes abroad, most recently at the Paris Chorus Biennale, 'Citta della Musica'.

Daniel Reuss performs repertoire ranging from 1200 to the present, and thereby has proved himself to be a 'convinced non-specialist'.

AN RASKIN, born in Belgium, plays the bayan, a variant of the push-button accordeon, an instrument which developed within the confines of Russian folk culture into a full scale concert instrument. She studied at the Netherlands Conservatories in Tilburg, Groningen (accordeon), and The Hague (chamber music). She then went to the 'Gnessin-academy' of Moscow, where she pursued specialised studies with professor Friedrich Lips, a renowned bayan player.

She has concertized both as a soloist and as a chamber ensemble player in most European countries, the United States (New York), and Japan (Osaka). She has performed with ensembles including the Telesto Trio, the Netherlands Wind Ensemble, and the ASKO Ensemble.

In December 2002 An Raskin gave the world premiere of 'Rogues' Gallery', a concerto for Bajan and Orchestra by the Canadian composer Andrew Stewart.

In 2003 she was invited by the Russian compser Sofia Gubaidulina for a work session devoted to her own compositions.

The **PROMETHEUS ENSEMBLE** was founded in 1992 by Etienne Siebens. The ensemble consists of 18 instrumental soloists and plays an average of 50 concerts each season. An important characteristic of the Prometheus ensemble is the fact that it is equally at home in both the classical and the contemporary musical languages. Bach, Mozart, Beethoven and Brahms are placed next to works by composers such as Luc Van Hove, John Cage, György Ligeti, Iannis Xenakis, Galina Ustvolskaya or Heinz Holliger.

The Prometheus Ensemble worked with the Collegium Vocale and Philippe Herreweghe, Muziektheater Transparant, La Monnaie and appeared at the Festival Octobre in Normandie, the Covent Garden Festival, the Concertgebouw in Amsterdam, 'De Doelen' in Rotterdam, the Tokyo Opera City Concert Hall, the Festival Ars Musica, the Festival de Musique de Strasbourg, les Académies Musicales de Saintes.

SHE WAS IMPRISONED FOR MANY YEARS BEHIND THE IRON CURTAIN, BUT AFTER THE WALLS COLLAPSED SHE BECAME A MUCH-PRAISED COMPOSER, PARTICULARLY IN THE WEST: SOFIA GUBAYDULINA.

Born in 1931 in Tatarstan, the composer studied piano and composition at the Kazan conservatory, and later continued in composition with Nikolai Peiko and Vissarion Shebalin at the Moscow conservatory. Until 1992 she lived in Moscow; nowadays she lives in her house in the country, in Appen, near Hamburg. Valery Gergiev gave the world premiere of Gubaydulina's St. John Passion, a major work for soloists, choir, organ, and orchestra, composed for the 250th anniversary of Bach's death, and dedicated to Gergiev and the chorus and orchestra of the Mariinski Theatre of St. Petersburg. Since then he has repeated the work a number of times, including a performance in 2002 in his capacity as principal conductor of the Rotterdam Philharmonic.

Working for many years in complete isolation and without much official recognition, Gubaydulina produced an extensive and avant-garde instrumental oeuvre for the most unusual instrumental combinations. Since her move to Germany, she has composed one surpassingly inspired work after another. One of them is 'The canticle of the sun' (1997), a cello concerto which is actually a hybrid between cello concerto and choral music, and in fact even more than that: the piece is based on 'Il cantico frate sole', the Hymn to Brother Sun of Francis of Assisi, a song of praise dedicated to God, to the sun, to all of creation, but also to death 'da la quale nullo homo vivente può scappare' (from which no man can escape).

Gubaydulina composed 'The canticle of the sun' for the 70th birthday of a man who was, in her words, "the greatest cellist of the 20th century", "Slava" or Mstislav Rostropovich, a musician "with a sun-drenched personality". The work lasts a bit less than 40 minutes and consists of four movements. The first is dedicated to the Creator of the sun and moon, the second to the Creator of the four elements, the third to life, and the fourth to death. In order not to compromise the character of St Francis, holy in the eyes of the composer, she has limited the contribution of the chamber choir and kept it somewhat enigmatic, and delegated the most powerful expression to the cello part and the percussion section. In this way the choir's contribution has a fragmentary and coloristic effect. In the course of the piece, the cellist has to play at a lower and lower pitch until he reaches the bottom of his range. After that he must still bring forth some

scraping sounds by playing below the bridge, rattling a drum, and playing a flexatone with a double bass bow. Finally he plays the cello again but this time in steadily rising pitches, as though the soul were ascending into heaven.

'The Preludes for cello solo' (1974) open the gates into Gubaydulina's wondrous universe. In these pieces, ten in all, Gubaydulina seeks out her own world of sound and string technique. The titles speak for themselves.

Another curious combination of instruments and magical content, comparable to *The canticle of the sun*, is Gubaydulina's 'In croce' (*On the cross*), for cello and organ or bayan (Russian accordion). The premiere was given in 1979 by cellist Vladimir Toncha and organist Oleg Yanchenko at the Moscow conservatory. In 1992 the composer reworked the organ part for the accordion player Elsbeth Moser. The two instruments play in appropriately distant registers, the cello in the depths and the bayan very high. During the piece, which lasts about 15 minutes, the instrumental lines cross each other, symbolizing the form of the cross. At this climactic point, enormous energy is released. After it slowly ebbs away, the cello and bayan seem to find each other again in a calm, meditative atmosphere.

Clemens Romijn

Translation: David Shapero

PEACOCK, VULTURE OR BIRD OF PARADISE

Pieter Wispelwey

In the whole process of immersing myself in 'Canticle' the first confrontation was a gripping experience. Beauty, suspense, pain, emotions, it was all there in abundance and it was pretty overwhelming. The piece was grand scale and impressive. It was full of nobility and surprises, it contained violence and above all it was elusive and exotic. Was it a celloconcerto? A religious work? The choir was a bit like an orchestra: symphonic with lots of contrasting registers and colours and there was percussion with all its coloration. And in the opening minutes there was that bass voice solemnly intoning in some kind of latin-italian.

Listening on, devotion remained paramount throughout the piece. There were quasi buddhist moments, somewhat empty, but nevertheless intriguing. For instance the passages in which the cellist feels his way through sequences of overtones: as if in meditation, concentrating on a microcosmos and (illegitimately) hoping for a glimpse of a macrocosmos. Talking about Buddha, there were also little bells, the piece even started with one, but possibly my association should have been with deeply russian church rituals. And then there was this episode where the cellist was breaking out, producing knocking and rubbing noises as if the cello was being dissected, boned as a corpse. The 'Seventies' revisited.

But immediately after that it again became intensely exciting and particularly beautiful when the choir returned for a long upbeat to a stunning, ecstatic end. Finally that was what stayed with me, the moments of ecstasy and the roads leading to them. Sometimes patience was called for. The many climaxes often consisted of a slow chromatically ascending process. But the rewards were great. Three highlights especially turned out to be unforgettable: an overwhelming explosion of the choir (tr. 13) in the middle; not long after that a passage that sounded as the quintessence of a prayer of thanks, full of emotion, serene yet piercing (tr. 15) and of course that ending when the cello underwent its ultimate transfiguration (tr. 19).

So much for first impressions. Closer examination tells us how the text is structured and how that determines the diversity of atmosphere and instrumentation. By instrumentation I mean for instance the use of the

voice parts. The men, with virile enthusiasm (*forte*) sing the praises of the sun (tr. 3), the women deal with the moon (tr. 4, *pianissimo*). Another example is the frequent exchange of pitches, between the cello and the choir (very beautiful in tr. 18) or the other way around when the sound of the cello emerges from the choral sound. In all of tr. 2 the cellist even seems to be tuning the choir while it is basically still instrumental.

The percussion instruments are also effectively used. The first sounds of the timpani are really ominous (tr. 11) and the marimba is very touching as an echo of the cello in the 'second ecstasy' (tr. 15). The cello itself is being retuned (tr. 16) and transformed into percussion after which it is even abandoned completely by the cellist who turns to the bass drum from which he invokes some primal sounds before he picks up the flexaton. Thank God he then is allowed to grab his cello again... This whole passage demands a bit of theatre (not easy on CD) and is quite heavy with symbolism, but I'll get to that later.

Returning to the text: looking at it we also understand why halfway through the piece the atmosphere changes so drastically. First sun and moon are praised, then earth and nature (tr. 5-8) before the deity is addressed directly (*Altissimo*, tr. 12) which musically leads to the first hysterical, ecstatic climax (tr. 13) during which the cellist is asked to hit the gong seven times, in a crescendo from *forte* till triple *forte* (quite a challenge, I can tell you). After that man and death are the subjects. Interestingly the composer chooses to insert a moment of hesitation before '*Altissimo*'. The choir is tuned anew (tr. 9) and the cello is prepared for something yet unknown (tr. 10). Then in the approach to *Altissimo* a new cello sound is heard (tr. 11) that is a foreshadowing of the sound later on when the text moves to the vulnerability of man (the extremely moving 'second ecstasy') and finally even praises death (tr. 18). In these passages the sound of the cello becomes utterly human, personal and expressive.

The next phase in becoming acquainted with a piece of music is trying to imagine what it all means. In this case we are dealing with a piece that is full of symbolism but over all dramatically not exactly obvious. To start with the latter, what is the role of the cellist? Is he the high priest of the story? Is the choir an extra dimension, an extrapolation of the cello? How do they relate? This can be a very confusing phase. On the subject of symbolism, there (fortunately) are, apart from the more explicit ones, many ambiguous sym-

bolic elements. What are those eruptive glissando's? Rostropovich? What does the chafing of the women's voices mean in the beginning? Is it burning sunlight or does the rhythm of the interference carry a secret meaning?

I could give all kinds of subjective answers to an endless list of questions, but what I really want to say is that this phase leads back to a new found spontaneity. Everything that is genuinely beautiful remains enigmatic. To me this piece after listening, practising and interpreting has become an elusive phenomenon once again, beyond symbolism, beyond religion, in other words pure music again. A universe that is created out of sheer beauty of sound and that expands between the ears of the listener.

ZE IS LANG GEVANGEN GEWEEST ACHTER HET IJZEREN GORDIJN, MAAR IS NA DE VAL VAN DE MUUR EEN GELAUWERDE COMPONISTE, VOORAL IN HET WESTEN: SOFIA GUBAIDULINA.

De in 1931 in Chistopol in de Tatarstan geboren componiste studeerde piano en compositie aan het conservatorium van Kazan en later compositie aan het Moskouse conservatorium bij Nikolai Peiko en Vissarion Shebalin. Tot 1992 leefde ze in Moskou, en tegenwoordig in haar landelijke huis in Appen nabij Hamburg. In Nederland verzorgde Valery Gergjev de wereldpremière van Gubaidulina's Johannes-Passion, een groots werk voor solisten, koor, orgel en orkest, gecomponeerd voor de herdenking van Bachs 250ste sterfdag en opgedragen aan Gergjev en koor en orkest van het Mariinski Theater in St. Petersburg. Sindsdien heeft hij de uitvoering diverse malen herhaald, onder meer als chef-dirigent van het Rotterdam Philharmonisch Orkest in 2002.

In volslagen afzondering en zonder veel officiële blijken van waardering werkte Gubaidulina jarenlang aan een avant-gardistisch en omvangrijk oeuvre van vooral instrumentale muziek voor de meest gewaagde bezettingen. Sinds haar verhuizing naar Duitsland laat ze het ene hoogst geïnspireerde werk na het andere het licht zien. Een daarvan is *The canticle of the sun* (1997), een celloconcert dat eigenlijk een mengsel van celloconcert en koormuziek is en eigenlijk nog meer dan dat. Want het stuk is gebaseerd op 'Il canticum fratre sole', het zonnelied van Fransiscus van Assisi, een lofzang aan God, de zon, de hele schepping, maar ook aan de dood 'da la quale nullo homo vivente può scappare (waaraan geen enkele levende mens kan ontsnappen).

Gubaidulina componeerde 'The canticle of the sun' voor de zeventigste verjaardag van naar haar zeggen "de grootste cellist van de twintigste eeuw", Slava alias Mstislav Rostropovitsj, en een musicus "met een zonovergoten karakter." Het werk duurt een kleine veertig minuten en bestaat uit vier delen. Het eerste is gewijd aan de Schepper van zon en maan, het tweede aan de Schepper van de vier elementen, het derde aan het leven en het vierde aan de dood. Om het in haar ogen heilige karakter van Franciscus woorden niet aan te tasten, heeft ze het aandeel voor het kamerkoor beperkt en enigszins geheimzinnig gehouden, en de sterkste expressie gelegd in de cellopartij en die van het slagwerk. Daardoor doet de koorpartij fragmentarisch en coloristisch aan. De cellist dient in de loop van het stuk steeds lager te gaan spelen, tot hij

niet lager kan. Daarna moet hij nog wat schurende klanken op het staartstuk spelen, op een trom roffelen en met een contrabasstok op een flexatone strijken. Uiteindelijk bespeelt hij weer de cello, maar nu met tonen die steeds hoger worden alsof de ziel naar de hemel stijgt.

Ook de 'Preludes voor cello solo' uit 1974 openen de deur naar Gubaidulina's wonderlijke universum. In deze in totaal tien stukken zocht Gubaidulina haar eigen klankwereld en strijktechniek. De titels spreken voor zich.

Een vergelijkbaar curieuze combinatie van instrumenten en magische inhoud als in *The canticle of the sun* leverde Gubaidulina in haar werk 'In croce' (Aan het kruis), voor orgel of bayan (Russische accordeon). Cellist Vladimir Toncha en organist Oleg Yanchenko verzorgden de première in het Moskouse conservatorium in 1979. In 1992 werkte ze de orgelpartij om voor de accordeoniste Elsbeth Moser. Zeer toepasselijk en aanschouwelijk spelen de twee instrumenten op ver uiteen liggende registers, de cello laag en de bayan hoog. In de loop van het stuk, dat zo'n vijftien minuten duurt, kruisen de lijnen van cello en bayan elkaar als symbool voor het kruis. Op deze climax komt een enorme energie vrij. Nadat deze langzaam is weggeëbd lijken de twee instrumenten elkaar weer te vinden in een kalme meditatie.

Clemens Romijn

PAUW, GIER OF PARADIJSVOGEL

Pieter Wispelwey

Toen ik Canticle voor het eerst hoorde klonk het als een verheven werk vol verrassingen, zo nu en dan gewelddadig, maar bovenal ongrijpbaar en exotisch. Was het een celloconcert? Een religieus werk? Het koor had wel iets van een orkest: symfonisch en met veel contrasterende registers en kleuren en bovendien was er het slagwerk met al zijn coloriet. En in het begin was er die basstem die bezwerende formules prevelde in een soort italiaans-latijn.

Al luisterend bleef devotie zeker een van de karakteristieken. Daarnaast waren er quasi-boeddhistische momenten, een beetje leeg, bij voorbeeld die waarin de cello boventoonreeksen langsgaat. Maar misschien was dat wel intrigerend, dat meditatieve, die concentratie op een mikrokosmos, hopen op een glimp van een makrokosmos. Over Buddha gesproken, belletjes waren er ook, het stuk begon er zelfs met een, hoewel mijn associatie waarschijnlijk zou moeten zijn met diep - russische kerkrituelen. En dan was er die episode waarin echt gefreakt werd, met klop- en wrijfgeluiden, alsof de cello ontleed wordt, uitgebeend als een kadaver, waarmee we ons even in de 'seventies' wanen.

Maar dat was nog niet voorbij of het werd weer intens spannend en vooral weergaloos mooi als het koor weer inzet in een lange opmaat tot een verbluffend, extatisch slot. En dat was wat vooral bijbleef: de momenten van extase en het bereiken daarvan. Soms vergde dat laatste geduld. Bij de vele climaxwerkingen betrof het vaak een traag chromatisch stijgend proces. Maar de beloning was groot. Met name drie hoogtepunten blijken onvergetelijk: een overrompelende explosie van het koor halverwege (tr. 13); niet lang daarna de passage die in het hele stuk het meest als een dankgebed klonk, vol emotie, sereen en tegelijkertijd schrijnend (tr. 15) en natuurlijk dat slot waar de cello zijn ultieme transfiguratie beleefde (tr. 19).

Dat wat betreft eerste indrukken. Bij nadere bestudering komen we er achter hoe de tekst gestructureerd is en hoe dat de diversiteit van sferen en instrumentatie bepaalt. Met instrumentatie bedoel ik bij voorbeeld het gebruik van de stemgroepen. Zo zijn het de mannen die enthousiast en vriel de zon bezingen (tr. 3,

forte) en even later de vrouwen de maan (tr. 4, pianissimo). Een ander voorbeeld is het veelvuldig overnemen van tonen van de cello door het koor (heel mooi is tr. 18) en andersom wanneer de celloklink voortkomt uit de koorklink. Eigenlijk is de hele passage van tr. 2 een voorbeeld waarin de cellist het koor voortdurend uitnodigt tonaliteiten af te tasten, waarmee hij het koor als het ware stemt als het nog instrument is.

Het slagwerk wordt ook geraffineerd gebruikt. Zo is het eerste klinken van de pauze geweldig (tr. 11) en is de marimba prachtig als echo van de cello in de 'tweede extase' (tr. 15). De cello zelf ten slotte wordt op een gegeven moment letterlijk verstemd (tr. 16) en daarna getransformeerd tot slaginstrument. Dan legt de cellist zijn cello zelfs weg om oergeluiden uit de grote trom op te roepen en de flexaton aan te strijken. Godzijdank mag hij hem daarna weer oppakken... Deze hele passage vraagt om theater (beetje lastig op een cd) en leunt zwaar op de kracht van zijn symboliek, maar daarover later meer.

Terugkomend op de tekst: als we die bekijken begrijpen we ook waarom halverwege de sfeer zo drastisch verandert. Eerst wordt het bovenaardse (zon en maan) bezongen, vervolgens de aarde en de natuur (tr. 5-8) en dat wordt afgesloten met het aanroepen van de godheid (Altissimo, tr. 12). In de muziek mondt dat uit in het hysterisch-extatische eerste hoogtepunt waarin de cellist ook nog 7 maal de gong moet slaan in een crescendo van forte naar driewerf forte (wat overigens niet eenvoudig is kan ik u vertellen). Voor dat aanroepen last de componist echter een moment van aarzeling in. Het koor wordt opnieuw gestemd (tr. 9) en de cello wordt geprepareerd voor iets onbekends (tr. 10). De aanloop naar het Altissimo laat daarna een nieuw cellogeluid horen (tr. 11) dat een voorafschaduw is van de toon die de cello later aanslaat wanneer de mens in al zijn kwetsbaarheid het onderwerp is (de buitengewoon ontroerende 'tweede extase) en uiteindelijk zelfs de lof gezongen wordt van de dood (tr. 18). In die gedeelten is de stem van de cello pas echt menselijk geworden, persoonlijk en expressief.

De volgende fase in het kennis maken met een stuk is het fantaseren over wat het allemaal te betekenen heeft. In dit geval hebben we te maken met een stuk dat bol staat van de symboliek maar ook een stuk waarvoor de dramaturgie niet voor de hand ligt. Om met dat laatste te beginnen. Wat is de rol van de cel-

list in deze ongebruikelijke bezetting? Is hij de hogepriester van het verhaal? Is het koor een extra dimensie, een extrapolatie van de cello? Het moge duidelijk zijn, dit kan een verwarrende fase zijn. Op het gebied van symboliek zijn er, afgezien van expliciete symboliek (gelukkig) ook vele elementen die veel minder eenduidig is. Wat zijn die eruptieve glissando's? Rostropowitsj? Wat betekent het schuren van de vrouwenstemmen in het begin? Is het brandend zonlicht of heeft het ritme van de interferentie soms een geheime boodschap?

Ik zou allerlei persoonlijke antwoorden kunnen geven, maar wat ik eigenlijk wil zeggen is dat deze fase uiteindelijk weer leidt tot een hervonden spontaniteit. Alles wat echt mooi is blijft raadselachtig. Voor mij is dit stuk na beluisteren, instuderen en interpreteren weer een ongrijpbaar fenomeen geworden. Voorbij symboliek, voorbij religie, kortom weer muziek. Een universum dat gecreeerd wordt met fysieke zinnestreling en tussen de oren van de luisteraar uitdijt.

LANGE WAR SIE DURCH DEN EISERNEN VORHANG VON DER WESTLICHEN WELT ISOLIERT, DOCH SEIT DEM MAUERFALL IST SIE VOR ALLEM IM WESTEN EINE GEFEIERTER KOMPONISTIN: SOFIA GUBAIDULINA. 1931 in Tschistopol in der Tatarischen Republik (Russland) geboren, studierte sie Klavier und Komposition am Konservatorium in Kasan, später, am Moskauer Konservatorium, Komposition bei Nikolei Pejko und Wissarion Schebalin. Bis 1992 lebte sie in Moskau, dann übersiedelte sie nach Deutschland und bewohnt seitdem ein Haus auf dem Lande bei Hamburg. Ihre Johannes-Passion wurde unter der Leitung von Valery Gergiev uraufgeführt, ein groß angelegtes Werk für Solisten, Chor, Orgel und Orchester, das anlässlich des 250. Todestages Johann Sebastian Bachs entstand und Gergiev sowie dem Chor und Orchester des St. Peterburger Mariinski-Theaters gewidmet ist. Gergiev führte seitdem das Stück mehrere Male auf, unter anderem im Jahre 2002 mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra.

Völlig zurückgezogen und weitab vom Interesse der Öffentlichkeit hatte Sofia Gubaidulina jahrelang an einem umfangreichen avantgardistischen Œuvre aus überwiegend Instrumentalmusik mit gewagten Besetzungen gearbeitet. Nach ihrem Umzug nach Deutschland erschien eine Reihe von hoch inspirierten Werken, darunter auch das Cellokonzert *The canticle of the sun* (1997), das auf einer Kombination von Cellokonzert und Chorstück basiert, im Grunde aber weit darüber hinausgeht. Denn dem Stück liegt der Sonnengesang, 'Il cantico frate sole', des Franz von Assisi zu Grunde, ein Lobgesang an Gott, an die Sonne, die Schöpfung, aber auch an den Tod, 'dem kein lebender Mensch entkommen kann' ('da la quale nullo homo vivente può scappare').

Gubaidulina komponierte 'The canticle of the sun' zum 70. Geburtstag von Mstislav Rostropowitsch, dem nach ihren Worten "größten Cellisten des 20. Jahrhunderts" und einem Musiker mit einem "sonnendurchfluteten Wesen". Das Werk ist knapp 40 Minuten lang und besteht aus vier Sätzen. Der erste Satz ist dem Schöpfer der Sonne und des Mondes geweiht, der zweite dem Schöpfer der vier Elemente, der dritte dem Leben und der letzte dem Tod. Um den in ihren Augen heiligen Charakter des Gebetes möglichst unverfälscht wiederzugeben, teilte Gubaidulina dem Chorpart eine zurückhaltende, beinahe geheimnisvolle Rolle zu, während der expressive Part von der Cellostimme und dem Schlagzeug übernommen wird.

Dadurch fällt dem Chor eine fragmentarische, koloristische Rolle zu. Der Cellist spielt sich im Laufe des Stückes in immer tiefere Register hinab, muss daraufhin dem Saitenhalter reibende Klänge entlocken, einen Trommelwirbel erzeugen und mit einem Kontrabassbogen auf einem Flexaton streichen. Schließlich kehrt er zu seinem eigenen Instrument zurück, dieses Mal mit einer melodischen Linie, die sich gleich der gen Himmel steigenden Seele empor schwingt.

Auch die 'Préludes für Cello solo' aus dem Jahre 1974, zehn Kompositionen, in denen Gubaidulina ihren Weg zu einer eigenen Klangwelt und Streichertechnik findet, gewähren uns Einblick in das wunder-same Universum Gubaidulinas. Die Titel sprechen für sich.

Ähnlich kurios wie im Canticum of the sun ist die Kombination von Instrumentation und magischem Ausdruck auch in Gubaidulinas Werk 'In croce' (Am Kreuz) für Cello und Orgel bzw. Bajan (dem russischen Akkordeon). Die Uraufführung 1979 am Moskauer Konservatorium war mit dem Cellisten Vladimir Toncha und dem Organisten Oleg Yantschenko besetzt. 1992 dann schrieb Gubaidulina für die Akkordeonistin Elsbeth Moser die Orgelstimme für Akkordeon um. Die beiden Instrumente, das Cello und das Bajan, spielen in eindringlich transparentem Satz und weit auseinander liegenden Tonlagen - das Cello tief, das Bajan hoch -, wobei die beiden Stimmen im Laufe des 15-minütigen Stückes über Kreuz geführt werden und damit symbolisch den Titel In Croce widerspiegeln. Auf diesem Höhepunkt entlädt sich eine enorme Energie, die nur langsam wieder verebbt, bis die beiden Instrumente schließlich in einer ruhigen Meditation wieder zueinander finden.

Clemens Romijn

Übersetzung: Gabriele Wahl

PFAU, GEIER ODER PARADIESVOGEL

Pieter Wispelwey

Als ich das Werk *Canticle* zum ersten Mal hörte, fand ich es herausragend und voller Überraschungen, ab und an aber aggressiv, vor allem aber ungreifbar und exotisch. Sollte es ein Cellokonzert oder ein religiöses Werk sein? Der Chor – sinfonisch, in Registern und Farben sehr kontrastreich – hatte etwas Orchesterliches, dazu kam das Schlagzeug mit seinem charakteristischen Kolorit. Ebenfalls erinnere ich mich an die Bassstimme, die zu Anfang beschwörend in einer scheinbaren Mischung aus Lateinisch und Italienisch Sprüche vor sich hin murmelte.

Devotion war sicher ein Charakteristikum. Dazu kamen fast leere, quasi-buddhistische Momente – wie zum Beispiel der Augenblick, in dem das Cello Obertonreihen abtastet. Vielleicht lag genau hierin die Faszination, nämlich im Meditativen und in der Konzentration auf einen Mikrokosmos – immer in der Hoffnung auf einen kurzen Ausblick auf einen Makrokosmos. Von Buddha gesprochen, denke ich auch an die Glöckchen, obwohl diese wohl eher mit Ritualen aus der russisch-orthodoxen Kirche assoziiert werden sollten. (Das Stück wird selbst von einem eingeläutet.) Dann erinnere ich mich an die Episode, in der mit Klopf- und Reibeklängen so richtig 'gefreakt' wird, als wolle man das Cello wie einen Kadaver zerlegen. Hier wähnt man sich für kurze Zeit in den Siebzigerjahren.

Der Abschnitt ist kaum vorbei, und die Musik nimmt schon wieder eine spannende, intensive und unvergleichlich schöne Wendung, nämlich in dem Moment, in dem der Chor einsetzt und mit einem langem Auftakt zu einem verblüffend extatischen Schluss anhebt. Es sind genau diese Momente der Extase, die mir in Erinnerung geblieben sind. Manchmal verlangte der Prozess, mit dem sich die Musik oft in langsamer, chromatisch-aufsteigender Linie dem Höhepunkt näherte, ein bißchen Geduld ab. Jedoch wird man schließlich reichlich belohnt. Drei Höhepunkte zeigten sich unvergesslich: Der völlig überraschende, explosionsartige Ausbruch des Chores in Tr. 13, kurz danach die Passage die rein und gleichzeitig schmerzhaft wie ein Dankesgebet klingt (Tr. 15), und natürlich der Schluss, wo das Cello seine ultime Transfiguration erlebt (Tr.19).

Bei näherer Beschäftigung mit dem Werk wird erkennbar, in welcher Weise der Text strukturiert ist und wie diese Struktur die Veränderungen in Instrumentation und Atmosphäre bestimmt. Mit Instrumentation meine ich zum Beispiel den Gebrauch von Stimmgruppen: Etwa die Männerstimmen, die begeistert die Sonne besingen (Tr. 3, forte) oder gleich danach die Frauenstimmen (in Tr. 4, pianissimo), die dem Mond huldigen. Ein anderes Beispiel ist das häufige Übernehmen von Tönen des Cellos durch den Chor (sehr schön in Tr. 18), und umgekehrt, die Stellen, wo der Celloklang aus dem Chorklang hervorgeht. Eigentlich zeigt die ganze Passage in Tr. 2, wie der Cellist den Chor ununterbrochen dazu anregt, neue Tonalitäten abzutasten, als wolle jener den Chor – der zu Beginn noch wortlos einem Instrument gleicht – gewissermaßen stimmen.

Auch das Schlagzeug wird ganz raffiniert eingesetzt: Allein schon der erste Paukenschlag ist überwältigend (Tr. 11). Die Marimba erklingt in der zweiten Extase wunderschön als Echo des Cellos (Tr. 15), und das Cello wird an einer Stelle tatsächlich umgestimmt (Tr. 16) und danach zum Schlagzeug umfunktioniert. Der Cellist legt sein Instrument sogar zur Seite, um der Trommel Urklänge zu entlocken und am Flexaton zu streichen. Gott sei Dank darf er gleich danach sein Instrument wieder in die Hände nehmen... Die Passage verlangt Theatralität (was bei einer Einspielung schwierig wird) und ist gespickt mit Symbolik.

Um auf den Text zurückzukommen, so versteht man bei näherem Hinsehen, warum die Atmosphäre auf halbem Weg so drastisch umschlägt: So bezieht sich der erste Teil des Textes auf das Überirdische (die Sonne und den Mond), der zweite besingt die Erde und die Natur (Tr. 5-8) und endet mit einem Ruf an die Gottheit (Altissimo, Tr. 12). Im musikalischen Verlauf mündet dieser im ersten extatisch-hysterischen Höhepunkt des Werkes, wobei der Cellist in sieben Gongschlägen ein Crescendo vom Forte zum dreifachen Forte zu vollbringen hat (was übrigens gar nicht einfach ist!). Vor dem Ruf legt der Komponist einen Moment des Zögerns ein: Der Chor wird aufs neue 'gestimmt' (Tr. 9) und das Cello für etwas, was kommen mag, prepariert (Tr. 10). Der Anlauf zum Altissimo schließlich offenbart einen neuen Celloklang (Tr. 11), der schon den Schatten auf jenen Klang voraus wirft, den das Cello erst dann hören lässt, wenn in der ergreifenden zweiten Extase der verletzbare Mensch zum Thema wird und schließlich sogar ein Lob auf den Tod gesungen wird (Tr. 18). Erst dann ist die Stimme des Cellos voellig menschlich, expressiv und Persönlich geworden. Die nächste Phase in der Begegnung mit einer Komposition nenne ich das Fantasieren über die Bedeutung ihres

musikalischen Inhalts. Wir haben es hier mit einem Stück von hohem symbolischen Gehalt zu tun, bei dem aber gleichzeitig die dramaturgische Umsetzung nicht auf der Hand liegt. Letzteres fängt schon bei der ungebrauchlichen Besetzung an: Welche Rolle spielt der Cellist? Ist er der Hohe Priester der Geschichte? Bildet der Chor eine eigene Dimension, einen Gegenpol zum Cello? Es mag wohl einleuchten, dass diese Phase verwirrend sein kann. Und was die Symbolik betrifft, so gibt es abgesehen von den Momenten, in denen sich die symbolische Bedeutung ganz explizit zeigt, (zum Glück) auch noch solche, in denen die Symbolik im Verborgenen bleibt. Was bedeuten die eruptiven Glissandi? Haben sie etwas mit Rostropowitsch zu tun? Was bedeutet zu Anfang des Stückes das scheuernde Geräusch aus den Kehlen der Frauen? Stellt es gleißendes Sonnenlicht dar, oder birgt der Rhythmus der Schwebungen vielleicht eine geheime Botschaft?

Ich könnte ganz persönliche Antworten geben. Wichtig ist mir jedoch vor allem, dass diese Phase letztlich zu einer wiedergefundenen Spontaneität führt. Alles, was Schönheit besitzt, bleibt rätselhaft. Für mich ist dieses Stück, nachdem ich es nun gehört, einstudiert und interpretiert habe, aufs Neue zum ungreifbaren Phänomen geworden. Jenseits von Symbolik und Religion bleibt die reine Musik: Ein Universum, das aus physisch-sinnhaftem Genuss heraus entsteht und sich in den Köpfen der Hörer Raum ausdehnt.

Übersetzung: Gabriele Wahl

RESTEE PENDANT LONGTEMPS CAPTIVE DERRIERE LE RIDEAU DE FER, SOFIA GUBAYDULINA A ETE COUVERTE DE LAURIERS APRES LA CHUTE DU MUR, NOTAMMENT A L'OUEST. Ce compositeur né en 1931 à Christopol dans le Tatarstan fait des études de piano et de composition au conservatoire de Kazan, puis de composition au conservatoire de Moscou dans la classe de Nikolai Peiko et Vissarion Shebalin. Jusqu'en 1992, elle habite à Moscou. Elle vit actuellement à Appen près de Hambourg. Valery Gergjev a assuré la création mondiale de sa passion selon saint Jean, une œuvre grandiose pour solistes, chœurs, orgue et orchestre, composée pour la commémoration du 250ème anniversaire du décès de Bach, et dédiée à Gergjev et au chœur et à l'orchestre du théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg. Gergjev a depuis redonné plusieurs fois cette œuvre en concert, entre autres à la tête de l'orchestre philharmonique de Rotterdam en 2002.

Complètement isolée et jouissant de peu de marques officielles de considération, Gubaydulina a travaillé durant des années à une œuvre considérable avant-gardiste comprenant principalement des compositions instrumentales pour les effectifs les plus inhabituels. Depuis son installation en Allemagne, des œuvres très inspirées sont nées les unes après les autres de sa plume, notamment *The canticle of the sun* (1997). Il s'agit d'un concerto pour violoncelle, ou plutôt d'un mélange de concerto pour violoncelle et de musique chorale, voire plus encore. Cette œuvre est basée sur *'Il cantico frate sole'* ou chant de saint François d'Assise, cantique chantant les louanges de Dieu, du soleil, de la création entière mais aussi de la mort à laquelle aucun être humain ne peut échapper (*'da la quale nullo homo vivente puo scappare'*).

Gubaydulina a composé *'The canticle of the sun'* pour le soixante-dixième anniversaire de Slava alias Mstislav Rostropovitch. Slava est en effet pour elle "le plus grand violoncelliste du vingtième siècle" et "un musicien dont le caractère est inondé de soleil". L'œuvre dure un peu moins de quarante minutes et comprend quatre mouvements. Le premier est consacré au créateur du soleil et de la lune, le deuxième au créateur des quatre éléments, le troisième à la vie et le quatrième à la mort. Afin de ne pas écorner à ses yeux le caractère sacré de saint François, elle a limité la participation du chœur de chambre et lui a conféré un rôle quelque peu mystérieux. Elle a donné l'expression la plus forte aux parties de violoncelle et de percussion. Au cours de l'œuvre, le violoncelliste joue dans une tessiture de plus en plus grave jusqu'aux li-

mites de l'instrument. Il fait entendre ensuite quelques sons abrasifs joués sur le cordier, tape sur un tambour et fait sonner un flexatone avec un archet de contrebasse. Il reprend enfin le violoncelle pour faire entendre des sons de plus en plus aigus, illustrant ainsi le mouvement de l'âme montant au ciel.

'Les préludes pour violoncelle solo' de 1974 sont une ouverture à l'univers singulier de Gubaydulina. Dans ces dix pièces, le compositeur a cherché son propre univers sonore et sa propre technique d'archet. Les titres sont d'eux-mêmes explicites.

Dans 'In croce' (En croix), pour orgue ou bayan (accordéon russe), on retrouve une combinaison curieuse d'instruments et un contenu magique comparables à ceux du Canticum of the sun. Vladimir Toncha, violoncelliste, et Oleg Yanchenko, organiste, ont assuré la création de l'œuvre au conservatoire de Moscou en 1979. En 1992, la partie d'orgue a été arrangée pour l'accordéoniste Elsbeth Moser. De façon appropriée et particulièrement vivante, les deux instruments jouent dans des registres très divers, le violoncelle dans le grave, le bayan dans l'aigu. Au cours de l'œuvre, qui dure environ quinze minutes, les lignes du bayan et de l'orgue se croisent, symbole de la croix. De ce climax est libéré une immense énergie. Celle-ci décroît peu à peu: les instruments semblent se retrouver dans une calme méditation.

Clemens Romijn

Traduction: Clémence Comte

PAON, VAUTOUR OU OISEAU DU PARADIS

Pieter Wispelwey

Lorsque j'ai écouté *Canticle* pour la première fois, j'ai eu l'impression d'entendre une œuvre noble pleine de surprises, parfois violente, mais surtout insaisissable et exotique. Était-ce un concerto pour violoncelle, une œuvre religieuse? Le chœur avait des résonances d'orchestre: il était symphonique, comprenait de nombreux registres et couleurs contrastants entre eux. Il y avait en outre la percussion avec toute sa palette de couleurs, et enfin cette voix de basse qui au début marmonnait des formules ensorcelantes dans une sorte de latin italien.

La dévotion était certainement une de ses caractéristiques. Je notais d'autre part des moments quasi bouddhistes, un peu vides, par exemple lorsque le violoncelle faisait entendre des séries d'harmoniques. Mais peut-être était-ce aussi intrigant, ce sentiment de méditation, de concentration sur un microcosme, dans l'espoir d'appréhender le macrocosme. Et puis il y avait cet épisode dans lequel le violoncelliste se défonçait vraiment, faisant entendre des bruits de coups et de frottements. C'était comme si le violoncelle était disséqué, désossé comme un cadavre. On pouvait croire un moment à un retour aux années soixante-dix.

Mais ce passage n'était pas terminé que tout redevenait intensément captivant et surtout infiniment beau alors que le chœur faisait de nouveau son entrée dans une longue anacrouse jusqu'à une fin extatique, stupéfiante. Et c'est surtout cela qui restait à l'esprit: les moments d'extase et la façon dont on y accédait. Ceci exigeait parfois de la patience. On notait souvent avant les nombreux climax un processus lent, ascendant, chromatique. Mais la récompense était grande. Trois sommets notamment sont restés inoubliables: une explosion surprenante du chœur à mi-chemin (page 13); peu après, le passage qui dans toute l'œuvre sonnait le plus comme une prière d'action de grâces, plein d'émotion, serein et en même temps pénible (page 15), et naturellement cette fin où le violoncelle connaissait son ultime transfiguration (page 19).

Voilà ce que furent mes premières impressions. Une étude plus approfondie permet de voir comment le texte est structuré et comment cette structure définit l'instrumentation et la diversité des atmosphères. Par

instrumentation, je désigne par exemple l'utilisation des groupes de voix. On entend en effet les hommes qui de manière virile et enthousiaste glorifient le soleil (page 3) et un peu après les femmes qui rendent grâce à la lune (page 4). On peut mentionner aussi la reprise fréquente des sons du violoncelle par le chœur (comme à la page 18, très belle), et inversement les moments où le son du violoncelle est issu du son du chœur. En réalité tout le passage de la page 2 est un exemple dans lequel le violoncelliste invite constamment le chœur à tâter des tonalités, avec lesquelles il accorde en quelque sorte le chœur quand ce dernier est encore un instrument (sans mots).

La percussion est aussi traitée avec raffinement. Les premiers sons de la timbale sont formidables (page 11) et la marimba est merveilleuse comme écho du violoncelle dans la 'deuxième extase' (page 15). Le violoncelle lui-même est à un certain moment littéralement désaccordé (page 16) avant d'être transformé en instrument à percussion. Le violoncelliste pose alors son instrument pour tirer des sons primitifs du grand tambour et faire sonner le flexatone avec son archet. Dieu merci, il peut ensuite reprendre son instrument... Tout ce passage possède une dimension théâtrale (difficile à rendre dans un disque compact) et est rempli de symbolisme. Il en est peut-être même trop rempli, mais nous reviendrons plus tard sur ce point.

Retournons au texte: lorsque nous l'étudions, nous comprenons facilement pourquoi l'atmosphère change aussi radicalement au milieu de l'œuvre. Les éléments célestes (le soleil et la lune) sont tout d'abord glorifiés, ensuite la terre et la nature, et cette première partie est conclue par un appel à la divinité (Altissimo, page 12). Sur le plan musical, cela aboutit à un premier climax hystérique, extatique, où le violoncelliste doit frapper le gong sept fois et faire évoluer la dynamique d'un forte à un triple forte (ce qui n'est d'ailleurs pas facile, je peux vous le dire). Avant cet appel, le compositeur insère toutefois un moment d'hésitation. Le chœur est de nouveau accordé (page 9) et le violoncelle est préparé pour quelque chose d'inconnu (page 10). Le préambule à l'Altissimo fait entendre ensuite un nouveau son de violoncelle (page 11), préfiguration du son que le violoncelle fait entendre plus tard lorsque le texte a pour objet la fragilité de l'être humain ('deuxième extase' extraordinairement émouvante), puis finalement fait l'éloge de la mort devient fragile être humain (page 18). Dans ces sections, la voix du violoncelle est vraiment devenue humaine, personnelle, expressive.

La phase suivante dans la prise de connaissance de l'oeuvre est d'imaginer ce que tout cela peut bien vouloir signifier. Nous avons en tous cas affaire à une composition pleine de symbolisme mais où la dramaturgie n'est pas évidente. En effet, la distribution des rôles est inhabituelle: quel est le rôle du violoncelle? Est-il le grand prêtre de l'histoire? Le chœur représente-t-il une dimension supplémentaire, une extrapolation du violoncelle? Il est clair que cela peut être une phase déconcertante. Outre le symbolisme explicite, l'oeuvre comprend aussi (heureusement) de nombreux éléments beaucoup moins univoques. Que signifient ces glissendi éruptifs? Rostropovitch? Que traduit le frottement des voix de femmes au début? Fait-il un soleil éclatant ou bien le rythme des interférences livrerait-il un message caché?

Je pourrais donner toutes sortes de réponses personnelles à ces questions et autres, mais en fait j'aimerais simplement dire que cette phase aboutit finalement à une spontanéité retrouvée. Tout ce qui est vraiment beau reste mystérieux. Après avoir écouté, travaillé et interprété cette oeuvre, elle est redevenue pour moi un phénomène insaisissable. Le symbolisme est passé, la religion aussi. Ils laissent place à la musique. C'est là un univers recréé avec une volupté physique qui se dilate entre les oreilles de l'auditeur.

Traduction: Clémence Comte

IL CANTICO FRATE SOLE

Francesco di Assisi (c.1182-1226)

1

Altissimo onnipotente bon Signore,
tue so le laude, la gloria,
l'honore et onne benedictione.
Ad te solo, Altissimo, se konfano,
et nullo homo ene digno te mentovare.

3

Laudato si, mi Signore,
cun tucte le tue creature,
spetialmente messer lo frate sole,
lo qual è iorno et allumini noi per lui;
et ello è bello e radiante
cun grande splendore: de te,
Altissimo, porta significatione.

4

Laudato si, mi Signore,
per sora luna e le stelle;
in celo l'ài formate
clarite et pretiose et belle.

5

Laudato si, mi Signore,
per frate vento
et per aere et nubilo

THE CANTICLE OF THE SUN

Francesco di Assisi (c.1182-1226)

1

Most High, omnipotent good Lord,
to you be all praise and glory,
honour and all benediction.
To you alone, most High, they belong
and no man is worthy to name you.

3

Be praised, my Lord,
with all your creation,
especially sir brother sun,
who is day and through whom you illuminate us;
and he is beautiful and radiant
with great splendour; of you, most High,
he is the symbol.

4

Be praised, my Lord,
for sister moon and the stars;
in the heavens you have formed them
bright and precious and beautiful.

5

Be praised, my Lord,
for brother wind
and for the air and clouds

DER SONNENGESANG

Francesco di Assisi (c.1182-1226)

1

Höchster, allmächtiger, gütiger Herr,
dir seien Lob und Ruhm,
Ehre und ewiger Segen geweiht.
Dir allein, Allerhöchster, gebühren Sie,
und kein Mensch ist würdig, Deinen Namen zu nennen.

3

Gepriesen seist Du, Herr,
Mit allem, was Du erschaffen hast,
und besonders Schwester Sonne;
Sie bringt den Tag, durch den Du uns erleuchtest;
Sie ist herrlich und strahlt
mit mächtigem Glanz;
Dein Gleichnis, Allerhöchster, ist Sie.

4

Gepriesen seist Du, Herr,
für Bruder Mond und die Sterne;
am Firmament hast Du Sie geformt,
hell und kostbar und herrlich.

5

Gepriesen seist Du, Herr,
für Bruder Wind,
für die Luft und die Wolken,

LE CANTIQUE DU SOLEIL

Francesco di Assisi (c.1182-1226)

1

Tres-Haut, omnipotent Seigneur plein de bonté,
à toi a louange et la gloire,
l'honneur et toutes les bénédictions.
À toi seul, ils t'appartiennent, Très-Haut,
et aucun homme n'est digne de préférer ton nom.

3

Sois loué, mon Seigneur,
avec toute ta création,
en particulier sieur frère le soleil,
qui est le jour et par qui tu nous illumines;
et il est beau et radieux
avec une grande splendeur:
de toi, Très-Haut, il est le symbole.

4

Sois loué, mon Seigneur,
pour soeur la lune et les étoiles;
dans le ciel tu les as formées
claires, précieuses et belles.

5

Sois loué, mon Seigneur,
pour frère le vent
et pour l'air et les nuages

et sereno et onne tempo
per lo quale a le tue creature
dai sustentamento.

6

Laudato si, mi Signore,
per sora acqua,
la quale è molto utile
et humile et pretiosa et casta.

7

Laudato si, mi Signore,
per frate foco,
per lo quale enn'allumini la nocte;
et ello è bello et iocundo
et robustoso et forte.

8

Laudato si, mi Signore,
per sora nostra matre terra,
la quale ne sustenta et governa,
et produce diversi fructi,
con coloriti fiori et herba.

12

Altissimo, Altissimo

and fair weather and all weathers,
through which to all your creation
you give sustenance.

6

Be praised, my Lord,
for sister water,
who is most useful
and humble and precious and chaste.

7

Be praised, my Lord,
for brother fire,
with whom you illuminate the night;
and he is beautiful and cheerful
and robust and strong.

8

Be praised, my Lord,
for our sister, mother earth,
who sustains and governs us,
and produces all manner of fruit,
with colourful flowers and grass.

12

Most High, most High

für mildes Wetter und arges Wetter,
durch Sie gewährt Du allem, was da lebt, das
leibliche Wohl.

6

Gepriesen seist Du, Herr,
für Schwester Quelle,
denn Sie ist wohlthuend,
bescheiden, kostbar und keusch.

7

Gepriesen seist Du, Herr,
für Schwester Quelle,
denn Sie ist wohlthuend,
bescheiden,
kostbar und keusch.

8

Gepriesen seist Du, Herr,
für unsere Schwester, Mutter Erde,
die uns nährt und leitet,
und Früchte aller Arten trägt
mit bunten Blumen und Kräutern.

12

Allerhöchster, Allerhöchster

et le beau temps et tous les temps,
par lesquels tu nourris
toute ta création

6

Sois loué, mon Seigneur,
pour soeur l'eau,
qui est très utile
et humble et précieuse et chaste.

7

Sois loué, mon Seigneur,
pour frère le feu,
avec qui tu illumines la nuit;
et il est beau et joyeux
et robuste et fort.

8

Sois loué, Mon Seigneur,
pour notre soeur, la mère terre,
qui nous soutient et nous gouverne,
et produit toutes sortes de fruits,
avec les fleurs colorées et l'herbe.

12

Très-Haut, Très-Haut

15

Laudato si, mi Signore,
per quelli ke perdonano
per lo tuo amore,
et sostengo infirmitate et tribulatione.
Beati quelli
ke'l sosterrano in pace,
ka da te, Altissimo,
sirano incoronati.

17

Domine. Miserere. Amen

18

Laudato si, mi Signore,
per sora nostra morte corporale,
da la quale nullo homo vivente
po skappare. Guai a quelli
ke morranno ne le peccata mortali;
beati quelli ke troverà
ne le tue sanctissime voluntati, ka la morte secunda
nol farà male.

19

Laudate et benedicete mi Signore,
et rengretiate et servieteli
cun grande humilitate.

15

Be praised, my Lord,
for those who forgive
for your love,
and bear infirmities and tribulations.
Blessed those
who endure in peace,
who by you, most High,
shall be crowned.

17

Lord. Have mercy. Amen

18

Be praised, my Lord,
for our sister, corporeal death,
from whom no living man may escape.
Woe to those who die in mortal sin;
blessed those whom she finds
doing your most holy will,
to whom the second death
can do no ill.

19

Praise and bless my Lord,
give thanks unto Him, and serve Him
with great humility.

15

Gepriesen seist Du, Herr,
für jene, die vergeben
um Deiner Liebe willen
und Krankheiten und Prüfungen ertragen.
Selig seien jene,
die in Frieden leiden;
denn von Dir, Allerhöchster
werden sie gekrönt werden.

17

Herr, Erbarme dich unser. Amen

18

Gepriesen seist Du, Herr,
für unseren Bruder, den Tod des Leibes,
dem kein Mensch auf Erden entrinnen kann.
Wehe denen die sterben, mit Todsünden
behaftet; selig, die, wenn er Sie findet,
Deinen heiligen Willen ausführen,
denn der zweite Tod
kann ihnen keinen Schaden zufügen.

19

Gepriesen seiest du, mein Herr,
und Dank sei Ihm und dienet Ihm
mit großer Demut.

15

Sois loué, mon Seigneur,
pour ceux qui pardonnent
par amour de toi,
et endurent les infirmités et les tribulations.
Bénis soient ceux
qui souffrent en paix,
ceux qui par toi, Très-Haut,
seront couronnés.

17

Seigneur. Prends pitié. Amen

18

Sois loué, mon Seigneur,
pour notre soeur, la mort corporelle,
de qui aucun homme vivant ne peut s'échapper.
Malheur à ceux qui meurent dans le péché mor-
tel; bénis ceux qu'elle trouve
en train de faire ta très sainte volonté,
à qui la seconde mort
ne pourra pas faire de mal.

19

Louez et bénissez mon Seigneur et remerciez
et servez-le avec grande humilité.

COLOPHON

Production	Channel Classics Records bv
Producer	C. Jared Sacks, Pieter Wispelwey
Recording engineer, editing	C. Jared Sacks
Photo cover	Friso Keuris
Photography recording sessions	Jonas Sacks
Cover design	Edgar Nomen, van Hoogdalem Offset
Liner notes	Clemens Romijn, Pieter Wispelwey
Recording location	De Singel, Antwerp, Belgium
Recording date	October 2003

Technical information

Microphones	Bruel & Kjaer 4006, Schoeps
Digital converter	DSD Super Audio/DCS AD/DA Pyramix Editing/Merging Technologies
Speakers	Audio Lab, Holland
Amplifiers	van Medevoort, Holland

websites	www.channelclassics.com www.pieterwispelwey.com www.collegiumvocale.com
----------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**CHANNEL CLASSICS AND PIETER WISPELWEY WOULD LIKE TO THANK
DE SINGEL IN ANTWERP FOR THEIR SUPPORT IN MAKING THIS RECORDING POSSIBLE**

sofia gubaidulina (1931) the canticle of the sun (1997)

Preludes for violoncello solo (1974)
In Croce for cello and bayan (1979)

Pieter Wispelwey, violoncello

Collegium Vocale Gent - Daniel Reuss, conductor
An Raskin, bayan
Members of the Prometheus Ensemble

1-19 The Canticle of the Sun 40.41

Preludes for violoncello solo (1974)

20	Staccato-Legato	1.10
21	Legato-Staccato	2.14
22	Ricochet	1.13
23	Arco-Pizzicato	1.11
24	Pizzicato-Arco	3.26

25 In Croce for cello and bayan (1979) 16.29

Total time 67.02



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 20904

© & © 2004

Production & Distribution
Channel Classics Records by

E-mail:

clubchannel@channel.nl

More information about
our releases can be found
on the WWW:

www.channelclassics.com

Made in E.U.



HYBRID PURE SUPER AUDIO

This recording can be
played on all cd-players.

