

Symphonie de Psalmes

Psalmensinfonie - Symphony of Psalms

Pater Noster · Ave Maria · Cantata

Igor
Strawinsky

Windsbacher Knabenchor

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Karl-Friedrich Beringer

Claudia Barainsky · Markus Schäfer

Igor Strawinsky (1882 - 1971)

Symphonie de Psaumes (1930/1948)

Psalmensinfonie - Symphony of Psalms

Pater Noster (1949)

Ave Maria (1949)

Cantata (1952)

Windsbacher Knabenchor

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Claudia Barainsky, Sopran

Markus Schäfer, Tenor

Karl-Friedrich Beringer

Symphonie de Psaumes

Psalmensinfonie

Symphony of Psalms

für vierstimmigen Knabenchor (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und Orchester

for four-part boyschoir (soprano, alto, tenor, bass) and orchestra

pour chœur de garçons à quatre voix (soprano, alto, tenor, basse) et orchestre

Entstehung – date of composition – époque de création: 1930, Revision 1948

Text – text – texte: Vulgata, Psalm – psalm - psaume 38, 13-14; 39, 2-4; 150

1	1. Teil: Exaudi orationem meam, Domine	3:22
2	2. Teil: Expectans expectavi Dominum	7:43
3	3. Teil: Alleluia! Laudate Dominum	11:32

4	Pater noster	1:55
---	---------------------------	------

Motette für vierstimmigen Chor – motet for four voices – motet pour chœur à quatre voix

Entstehung – date of composition – époque de création: 1949

5	Ave Maria	2:26
---	------------------------	------

Motette für vierstimmigen Chor – motet for four-voices – motet pour chœur à quatre voix

Entstehung – date of composition – époque de création: 1949.

Text – text – texte: nach Lukas - based on Luke - d'après de Luc 1, 28;48

Cantata

für Sopran, Tenor und vierstimmigen Chor (Sopran, Alt), zwei Flöten, Oboe, Englisch Horn und Violoncello

for soprano, tenor and four-part choir (soprano, alt), two flûtes, oboe, english horn, violoncello

pour chœur à quatre voix (soprano, alto), deux flutes, hautbois, cor anglaise, violoncelle

Entstehung – date of composition – époque de création: 1952.

Text - text - texte: Unbekannter englischer Dichter des 15./16. Jahrhunderts

unknown english poet of the 15th/16th century – poète inconnu du 15./16. siècle

6	Chorus: A Like-Wake Dirge	Versus I. Prelude	2:03
7	Soprano: Ricercare I	"The maidens came"	4:49
8	Chorus: A Like-Wake Dirge	Versus II. 1 st Interlude	2:00
9	Tenor: Ricercare II	"Tomorrow shall be"	10:58
10	Chorus: A Like-Wake Dirge	Versus III. 2 nd Interlude	1:58
11	Soprano and Tenor: Westron Wind		2:02
12	Chorus: A Like-Wake Dirge	Versus IV. Postlude	2:54

total time 54:08

Igor Strawinsky, so wird berichtet, hörte jedes Jahr am Karfreitag eine Passion von Johann Sebastian Bach. Sentimentalität? Gewohnheit? Eine musikalische Frömmigkeitsübung? Strawinsky gehörte seit seiner Geburt der russisch-orthodoxen Kirche an und genoss die übliche religiöse Erziehung. Als junger Mann geriet er gegenüber Religion und Kirche in eine eher indifferente Haltung. Ganz entfremdet von dem

Der unbegleitete Gesang, wie ihn die orthodoxe Liturgie seit altersher verlangt und pflegt, lag Strawinsky allerdings nicht. Er empfand ihn als kompositorische Einengung. So sind die drei Chöre schlicht und ohne jede Ausschmückung gehalten, deklamieren und harmonisieren in simpler Delikatesse und mystischer Eindringlichkeit den Text Silbe für Silbe. 1949, nach dem Krieg also, unterlegte Strawinsky den Chören noch die jeweiligen lateinischen Worte. Damit wurde die Musik auch in der weltumspannenden römischen Kirche aufführbar.

Geistliche Musik von Igor Strawinsky

Gedanken an eine außermenschliche Existenz aber hatte er sich nie. Die Faszination des Göttlichen ließ ihn nicht los – auch ein „heidnisch“ Ballett wie „Le Sacre du printemps“ ist nichts anderes als eine Umkehrung des Gegenstandes.

Rückkehr zum Glauben

Strawinsky verstand sich jedoch nie als Kirchenmusiker. Genuin geistliche Musik, Musik also für eine Liturgie, für den Gottesdienst, oder wenigstens Musik auf biblische oder geistliche Texte bildet in Strawinskys facettenreichem Werkkatalog nur einen kleinen Teil. Vor dem Zweiten Weltkrieg schrieb Strawinsky lediglich ein großes Werk mit geistlichem Text, die „Psalmensinfonie“ (1930). Dazu kommen drei kurze A-cappella-Chöre: das Vaterunser (1926), das Credo (1932) und das Ave Maria (1934), alle drei in kirchenslawischer Sprache. Sowohl das Ave Maria als auch das Credo sind in der vorliegenden Aufnahme zu hören. Keinem dieser Chöre lag ein konkreter Auftrag zugrunde. Sie begleiteten gewissermaßen die Rückkehr Strawinskys zum Glauben, die sich, aus welchen Gründen auch immer, um die Mitte der zwanziger Jahre in Paris vollzog und sich auch an ganz unerwarteten Stellen spiegelt: So zeichnete Strawinsky sogar in den Skizzenbüchern zum 1928 herausgekommenen Ballett „Apollon Musagète“, wieder einem göttlich-mythologischen Stoff, rätselhafte orthodoxe Kreuze.

Die „Symphonie de Psalms“ ist mithin das bedeutendste vor dem Krieg entstandene Werk auf geistliche Texte. Sergej Koussevitzky, Strawinskys alter Freund und seit 1924 Dirigent des Boston Symphony Orchestra, gab die Psalmensinfonie zum 50. Geburtstag des Orchesters im Jahre 1930 in Auftrag. „Composée à la gloire de Dieu“ schrieb Igor Strawinsky auf das Titelblatt des Manuskripts – vielleicht in viel-sagender oder auch nur geistiger Anlehnung an das „Soli Deo Gloria“ Johann Sebastian Bachs, eines Komponisten, mit dessen Œuvre er sich just zu dieser Zeit zu beschäftigen begann.

Wie ein extra dry Champagner

„Der reine Kontrapunkt erschien mir als die einzige mögliche Materie, aus der man feste und dauerhafte musikalische Formen gießt“, behauptete Strawinsky später. „Ich suche nicht mehr, den Kreis der Ausdrucksmittel der Musik zu vergrößern, ich suche das Wesen der Musik selbst zu durchdringen ... Diese Musik ist trocken, kalt, klar und feurig wie ein extra dry Champagner“. Immerhin aber bemühte Strawinsky für den Titel das Wort Sinfonie, obwohl er das Erbe des 19. Jahrhunderts ansonsten entschieden ablehnte. Präziser gesagt: Strawinsky missfiel jene sinfonische Aura, die um 1900 zum monumentalen Manifest des Individuellen geraten war. Ihm ging es vielmehr um eine bestimmte Ordnung des Satzbaus, um „eine Folge von Stücken ver-

schiedenen Charakters“. Chor und Orchester sollten gleiches Gewicht erhalten, also nicht ein Ensemble das andere führen oder nur begleiten.

Deshalb bemühte sich Strawinsky um äußerste Klarheit und Transparenz. Er setzte auf einen großen solistischen Anteil an Bläsern und auf den ausdrücklich gewünschten Knabenchor. Mittel, die gleich nach dem Krieg in Strawinskys „Messe“ für Chor und Bläser wiederkehren, auch dies ein Stück für die römische Liturgie.

Ungewöhnliches Maß an Durchsichtigkeit

Die Psalmensinfonie ist ein allegorisches Werk. Man kann sie auf zweierlei Art hören: eine musikalische und eine inhaltliche. Beide Arten haben je zwei Seiten. Zuerst die musikalische. Sie hat einen historischen und einen experimentellen Aspekt. Der historische Aspekt summiert die Entwicklung des Komponisten der vergangenen zehn Jahre, die Strawinsky weitgehend in Paris verbracht hatte. Immer wieder wird in der Besetzung (je vier Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner, dazu Trompeten, Posaunen, Tuba und andere Blechbläser, dazu Klavier, Harfe, tiefe Streicher und Schlagzeug) der Bogen geschlagen zurück zum Oktett, mit dem Strawinsky im Jahre 1923 Aufsehen erregt hatte. „Die Linien der Psalmensinfonie sollen gleichsam wie mit dem Silberstift gezeichnet werden“, beschreibt Wolfgang Burde zutreffend und verweist auf die Leuchtkraft der Partitur und ein „ungewöhnliches Maß an Durchsichtigkeit und Sinnfälligkeit“. „Farben bilden sich, deren Schönheit der alter Kirchenfenster vergleichbar ist.“

Die Musik beginnt mit einem choralartig-linearen, schlicht harmonisierten Chorsatz, umspielt von rhythmischen, kreisenden Instrumentalfiguren. Eine raffinierte, instrumental-vokale Doppelfuge folgt. Die Sinfonie schließt mit einem elegischen, bisweilen kantigen Finale. Der Hymnus „Alleluja. Laudate Dominum“ ist Strawinsky nicht Anlass zu

befreiender Akklamation, sondern zu – jedenfalls eingangs – geradezu demütigen, bescheidenen Gesten. Die Expressivität richtet sich nach innen, nach Erkenntnis. Sie ist, hierin anders als bei Bach, kein Manifest des Glaubens. Diese musikalische Vielfalt, der Wechsel von Polyphonen zu rein klangfarblichen oder harmonischen Gestaltungsmitteln, ist der experimentelle Aspekt auf der musikalischen Seite.

Beziehungen zwischen Mensch und Gott

Auch die inhaltliche Dramaturgie, die andere Ebene des Hörens teilt sich in zwei Linien. Dies auf besonders raffinierte Art und Weise. Der eine Aspekt beschreibt die Beziehungen der in den drei „Sinfonie“-Sätzen vertonten Texte zueinander. Strawinsky wählte für den ersten Teil Worte des 38. Psalms, für den zweiten Teil einen Auszug aus dem 39. Psalm und für den dritten Teil den 150. Psalm. Diese Texte sind im Verlauf der Musikgeschichte unzählige Male vertont worden. Sie bilden also eine Art Tradition der christlichen Musica sacra. Die Zusammenstellung und Reihenfolge der Texte verfolgt eindeutig eine Steigerung: Notruf – Hoffnung – Lobpreis. Dies unabhängig von Mitteln der musikalischen Dramaturgie. Die musica-sacra-Tradition schließlich, darin besteht der zweite Aspekt innerhalb der inhaltlichen Dramaturgie, wird in der Psalmensinfonie mit den beiden anderen europäischen Glaubensrichtungen konfrontiert und verknüpft: mit Anklängen an die orthodoxe Liturgie und, über die Texte, mit dem Judentum. Damit bringt die Psalmensinfonie zum Ausdruck, wie universell-ökumenisch die Beziehungen zwischen Mensch und Gott verstanden werden können. Ein Hauptwerk Strawinskys also und zugleich ein humanes Meisterwerk der Musik des 20. Jahrhunderts.

Nach dem Zweiten Weltkrieg schlägt sich in Strawinskys Œuvre die Beschäftigung mit dem Erbe der abendländischen Musik und damit auch der geistlichen Musik nieder. Von Bach und Gesualdo nehmen

einige Stücke ihren Ausgang, andere („Threni“, „Abraham et Isaac“) operieren mit biblischen Texten.

Beschäftigung mit alter Musik

Die Cantata entstand 1951/52 im Auftrag der Los Angeles Chamber Society. Die altertümliche Gattungsbezeichnung ist irreführend. Im 17. und 18. Jahrhundert war „Cantata“ ein aus Rezitativen und Arien bestehendes Stück für einen Gesangssolisten. Nur in der rondoartigen Reihung der einzelnen Abschnitte kommt Strawinsky dieser Form nahe. Er trennt hier auch nicht zwischen „geistlichen“ und „weltlichen“ Inhalten der Musik. Vielmehr reizte ihn die Beschäftigung mit alter Musik und noch älteren Texten.

Die Texte der „Cantata“ nahm er von unbekannten englischen Dichtern des 15. und 16. Jahrhunderts. Spürbar gefällt Strawinsky die alte Sprache und die Kraft der aus ihr sich ergebenden Rhythmen. Eine Totenklage (A Lyke-Walk-Dirge, vier Verse) umrahmt und gliedert drei andere, als Ricercar beziehungsweise Rezitativ und Duett bezeichnete Texte, von denen der mittlere in zwölf Strophen die Heilsgeschichte erzählt. Strawinsky ließ sich durch den rhythmischen Vers- und Strophenbau zu einer kontrapunktisch höchst kunstvollen Musik inspirieren. Besetzt ist das Stück für Sopran, Tenor, Frauen- (Knaben-)chor und ein, wie bei der Psalmensinfonie, extravagantes Instrumentarium aus Flöte, Oboe, Englischhorn und Violoncello.

Von besonderem Reiz ist die harmonische Sprache der „Cantata“. Volker Scherliess schreibt im Almanach der Bachwoche Ansbach 2001, in deren Rahmen die vorliegende Aufnahme entstand: „Man mag sich zuweilen an mittelalterliche Musik, an den ‚Cantus figuralis‘ altenglischer Madrigale oder andere historische Bezugspunkte erinnern (auch Anklänge an Strawinskys eigene Psalmensinfonie lassen sich heraushören). Sie verbindet Dur-Moll-Elemente mit Pentatonik und kirchen-

tonalen Wendungen, insbesondere dem phrygischen Modus. Aber sie ist an keiner Stelle ‚atonal‘. Einige Passagen klingen geradezu schmeichelnd konsonant, und eine auffallend häufige Spielvorschrift lautet ‚dolce‘... Strenge, Kühle, Klarheit; Objektivität und Vermeidung eines aufdringlichen Individualismus – das sind Strawinskys ästhetische Maximen. Man mag auch bei der ‚Cantata‘ an die Worte denken, mit denen er eine frühere Komposition, die Symphonischen Stücke für Bläser charakterisiert hatte: ‚Diese Musik ist nicht dazu angetan, zu gefallen oder die Hörer leidenschaftlich zu erregen. Aber ich hoffte doch, sie werde einige bewegen, die aus rein musikalischen Gründen zuhören und nicht den Wunsch haben, ein sentimentales Bedürfnis zu befriedigen.‘

Dr. Andreas Bomba



Igor Stravinsky 1962

Every year on Good Friday, so the story goes, Igor Stravinsky would go and listen to one of Bach's Passions. Out of sentimentality? Habit? Was it perhaps an exercise in musical piety? Born a member of the

The sacred music of Igor Stravinsky

Russian Orthodox Church, Stravinsky received a standard religious upbringing. Nevertheless, as a young man he was to develop a rather indifferent attitude to church and religion. That said, he never completely abandoned the idea of a divine presence. Indeed he was unable to shake off this fascination with the gods – even such a ‘pagan’ ballet as his Rite of Spring acknowledges the possibility by virtue of its very denial.

The prodigal's return

Stravinsky never saw himself as a church musician. Genuinely sacred music, such as music for the liturgy, for Mass, or simply musical settings of biblical or sacred texts, makes up only a fraction of Stravinsky's prolific and varied output. Prior to the Second World War, Stravinsky composed only one major work to a sacred text, the Symphony of Psalms (1930). Add to that three short a-cappella pieces: the Lord's Prayer (1926), the Creed (1932) and the Ave Maria (1934), all of them couched in Church Slavonic. Both the Ave Maria and the Creed are on this recording. None of these pieces were commissioned for a particular occasion. To a certain extent, they trace Stravinsky's return to the faith, which for whatever reason took place in Paris during the nineteen twenties – its effects can be found in some quite unexpected places: for instance, the presence of mysterious Orthodox crosses in the sketch books of his ballet Apollon Musagète (1928) – yet another mythological piece about the immortals.

Stravinsky did not favour unaccompanied vocal lines, such as those sung and preserved by the Orthodox Church down the centuries. He felt this tradition to be a restriction on his freedom as a composer. The three pieces are therefore kept simple and unadorned; they declaim and harmonise around the text, addressing each syllable with delicate simplicity and mystical eloquence. In 1949 – after the war – Stravinsky inserted the appropriate Latin texts. Thus it became possible to perform the music in Roman Catholic churches around the world.

Consequently, the Symphony of Psalms is the most significant sacred work to predate the war. Sergei Koussevitzky, Stravinsky's old friend, and from 1924 onwards conductor of the Boston Symphony Orchestra, commissioned the piece to celebrate the orchestra's fiftieth anniversary (1930). On the title page of the manuscript, Igor Stravinsky wrote “composed to the glory of God” – in potentially significant or maybe simply intellectual imitation of the “*solī deo gloria*” of Johann Sebastian Bach, one of the composers whose work had just begun to attract Stravinsky's attention.

Like an extra dry champagne

“Pure counterpoint seemed to me the only substance suitable for the creation of permanent musical forms”, Stravinsky was later to assert. “I am no longer searching for ways in which to push back the bounds of musical expression, I am trying to penetrate the heart of music... this music is dry, cold, clear, and fiery, like an extra dry champagne”. Nevertheless, Stravinsky resorted to using the word ‘symphony’ in the title, although his general attitude towards the music heritage of the nineteenth century was one of vehement rejection. Or to be more exact, Stravinsky disliked the way the symphonic form had been used as musical manifesto by various individual composers at the turn of the

century. He was far more interested in the particular way movements were structured, in the presentation of “a series of pieces varying in character”. Choir and orchestra should be on an equal footing, neither one intended to lead or accompany the other.

With this in mind, Stravinsky strove to compose with the utmost clarity and transparency. He opted for a large number of solo brass instruments and in particular, for a boys’ choir. Features Stravinsky was to use again in his Mass for choir and brass, composed after the war – a piece also written for the Roman Catholic liturgy.

An unusual degree of transparency

The Symphony of Psalms is a densely allegorical work. One can approach it in two different ways – either one concentrates on the music or on the contents. In addition, each individual approach is dual. The musical side can be seen as both historical and experimental. The historical aspect presents Stravinsky’s own development during the ten years prior to composing the piece, time which he mostly spent in Paris. Throughout the work, the orchestration (of four flutes, oboes, bassoons and horns, plus trumpets, trombones, tubas and other brass instruments, as well as piano, harp, the deeper strings, and percussion) returns repeatedly to the octet form, with which Stravinsky first drew attention to his work in 1923. “It sounds as if the partitur of the Symphony of Psalms was written with a silver pen”, Wolfgang Burde commented fittingly, with reference to the brightness of the score and the “unusual degree of transparency and expression”: “such colours materialise... their beauty can only be compared to that of stained glass.”

The piece begins with a linear, almost hymnlike, choral movement of simple harmonies, around which rhythmic instrumental lines dance.

A stylish double fugue for orchestra and choir follows. The symphony concludes with an elegiac and occasionally halting finale. For Stravinsky, the hymn “Alleluia. Laudate Dominum” does not mean the freedom of acclamation, but rather – at least at the beginning – almost humble, modest gestures. Any expression is directed inwards towards a knowledge of self. In contrast to Bach, this is not an assertion of faith. The varied musical spectrum, the change between polyphony and elements relying on a simpler purity of sound or harmony, gives the music its experimental aspect.

Relationships between Man and God

The dramatic content of the symphony – the second possible approach to this piece – is also cleverly divided into two. One side reveals the textual relationship between the three movements of the symphony. For the first, Stravinsky selected verses from Psalm 38, for the second he used an extract from the thirty-ninth, and for the final movement, he found inspiration in Psalm 150. Over the course of music history, these passages have been set to music countless times. They may therefore be regarded as representing the tradition of Christian musica sacra. The way in which the texts are combined and arranged is undoubtedly meant to create a positive emotional crescendo – from dire need, to hope, and finally, to praise. All this remains separate from the dramatic conventions audible in the music itself. The other side of the symphony’s dramatic content presents Western musica sacra in confrontation and in association with the Orthodox and Jewish traditions – there are clear references to Orthodox liturgy, while the choice of literature is an obvious reference to Judaism. The Symphony of Psalms demonstrates how the relationship between mankind and God may be regarded from a universal and ecumenical standpoint. All in all, it ranks simultaneously as one of Stravinsky’s major compositions and as an elegant masterpiece of the twentieth century.

After the Second World War, Stravinsky was to become increasingly interested in the canon of Western music — and in sacred music in particular. Several pieces appear to have been directly inspired by Bach and Gesualdo, others (Threni, Abraham et Isaac) take biblical texts as their theme.

Stravinsky and Early Music

The Cantata was commissioned by the Los Angeles Chamber Society and composed in 1951/52. The old-fashioned generic term is somewhat misleading. During the seventeenth and eighteenth centuries, a cantata was a piece of music made up of recitatives and arias to be sung by a single soloist. Stravinsky merely pays lip service to this musical form, namely in the rondo-like arrangement of the individual sections. He also makes no effort to separate the “sacred” and “secular” musical content. He appears to have preferred concentrating on early music and even older textual sources.

For the words of the Cantata, he borrowed from unknown English poets of the fifteenth and sixteenth centuries. His appreciation for the old-fashioned language and the powerful rhythms it occasioned is unquestionable. The lament (“Lyke-Wake Dirge”, four verses) gives a framework to three more texts, *ricercare*, recitative and duet, the recitative relating the Heilsgeschichte in twelve verses. Using a distinctively rhythmic phrase and verse structure, Stravinsky was inspired to produce some of the finest counterpoint ever composed. The Cantata is written for soprano, tenor, a female chorus/boys’ choir and an extravagant array of instruments, reminiscent of the Symphony of Psalms – flute, oboe, cor anglais, and cello.

The harmonic texture of the Cantata is particularly fascinating. Volker Scherliess wrote in the programme for the Ansbach 2001 Bach Week,

during which this recording was made, “Occasionally one is reminded of mediaeval music, of the *cantus figuralis* of old English madrigals, not to mention other historical points of reference (hints of his Symphony of Psalms, for instance). The Cantata links major-minor elements with the pentatonic scale and ecclesiastical – particularly Phrygian – phrasing. At no point however does the piece become ‘atonal’. Indeed, a number of passages sound flatteringly consonant, while *dolce* appears frequently as a dynamic... rigour, coolness, clarity, objectivity, and the avoidance of importunate individualism: such were Stravinsky’s aesthetic principles. With reference to the Cantata, one does well to recall the words Stravinsky himself used to describe an earlier composition, Symphonies of Wind Instruments, “This music has not been composed to please or excite the listener. Indeed, I hope that some will listen to it out of purely musical interest, and not just simply to gratify a sentimental need.”

Dr. Andreas Bomba

Certains racontent qu'Igor Strawinsky a écouté chaque année, le Vendredi Saint, une passion de Johann Sebastian Bach. Était-ce par sentimentalisme? Par habitude? Un exercice musical de piété? Depuis sa naissance, Strawinsky appartenait à l'Eglise Russe-Orthodoxe et avait reçu l'enseignement religieux habituel. Jeune homme, son attitude par rapport à la religion et à l'Eglise s'est transformée en

La musique sacrée d'Igor Strawinsky

indifférence. L'idée d'une existence extra-humaine l'a cependant toujours animé. La fascination du divin ne l'a jamais quitté - même un ballet «païen» comme «Le sacre du printemps» n'est rien d'autre que l'inversement du sujet.

Retour à la foi

Strawinsky ne s'est jamais considéré comme compositeur de musique sacrée. La véritable musique sacrée, celle pour la liturgie, pour la messe ou la musique accompagnant des textes bibliques ou spirituels ne représente qu'une petite partie dans le catalogue si varié des oeuvres de Strawinsky. Il a écrit une seule grande oeuvre sur un texte spirituel, la symphonie de psaumes en 1930. S'y ajoutent trois chœurs «a cappella» assez brefs: le Notre Père (1926), le Crédo (1932) et l'Ave Maria (1934), tous les trois écrits dans la langue slave de l'Eglise. Notre enregistrement présente l'Ave Maria et le Crédo. Ces chœurs n'ont pas donné suite à une commande concrète quelconque. Ils accompagnent plutôt le retour de Strawinsky à la foi qui s'est produit au milieu des années vingt à Paris, pour des raisons ignorées. Cette foi est visible à des endroits inattendus, comme par exemple dans ses albums à croquis qui accompagnent le ballet «Apollon Musagète»

de 1928: le compositeur a dessiné des croix orthodoxes mystérieuses, alors que le sujet a ses origines dans la mythologie et le divin.

Strawinsky n'a pas affectionné le chant non-accompagné, comme l'exige la liturgie orthodoxe depuis toujours. Il l'a considéré comme étroit par rapport à la composition. Ainsi, les trois chœurs sont sobres et non chargés, ils déclament et harmonisent le texte syllabe par syllabe dans une délicatesse simple et une insistance mystique. Après la guerre, en 1949, Strawinsky a accompagné les chœurs par un texte latin. De cette manière, cette musique a pu être jouée dans les Eglises Romaines du monde entier.

La symphonie de psaumes est l'oeuvre la plus importante d'avant guerre, écrite pour des textes sacrés. Un vieil ami de Strawinsky, Sergej Koussevitzky, a commandé la «symphonie des psaumes» à l'occasion du 50ème anniversaire du «Boston Symphony Orchestra» en 1930, dont il était le chef. Strawinsky inscrit sur la page de présentation du manuscrit: «composée à la gloire de Dieu» - peut-être en suivant, de manière plus ou moins évocatrice, l'exemple du «soli deo gloria» de Johann Sebastian Bach, un compositeur dont il étudia l'oeuvre juste à ce moment-là.

Tel un champagne «extra brut»

«Le contrepoint pur me semblait être la seule matière dont pouvaient découler des formes solides et durables», a prétendu Strawinsky plus tard. «Maintenant, je ne cherche plus à élargir le cercle des moyens d'expression de la musique, je cherche à pénétrer l'âme de la musique elle-même... Cette musique est sèche, froide, claire et brûlante comme un champagne extra brut.»

Malgré cette définition, Strawinsky a employé le mot «sinfonie» pour le titre et bien qu'il ait, par ailleurs, refusé de manière déterminée, l'héritage du 19ème siècle. Exprimé de façon plus précise: Strawinsky n'a pas aimé cette aura sinfonique, autour de 1900 qui était devenue le manifeste monumental de l'individuel. L'ordre défini de la construction de la phrase lui importait et: la «suite de morceaux à caractère différent». Chœur et orchestre devaient avoir le même poids, l'un ne devant pas prendre le pas sur l'autre ou simplement l'accompagner.

C'est pour cette raison que Strawinsky cherchait une clarté et une transparence absolues. Il misait sur un pourcentage élevé d'instruments à vent solistes et sur la chorale de garçons souhaitée expressément. Ces moyens reviendront tout de suite après la guerre dans la «messe» de Strawinsky pour chœur et instruments à vent, également un morceau pour la liturgie romaine.

Une transparence inhabituelle

La symphonie de psaumes est une oeuvre allégorique. On peut l'écouter de deux manières: une musicale et une autre textuelle. Chaque manière a deux côtés. D'abord la musicale. Elle a un aspect historique et un aspect expérimental. L'aspect historique est la somme de l'évolution des compositeurs des dix dernières années que le compositeur a passé à Paris. La distribution (quatre flûtes, hautbois, bassons et cors, des trompettes, trombones et autre cuivres, ainsi que du piano, de la harpe, des instruments à corde graves et batterie) crée, à plusieurs reprises, le lien avec l'octuor qui avait fait grand bruit en 1923. «Les lignes de la symphonie de psaumes doivent être dessinées avec un crayon d'argent», décrit Wolfgang Burde de manière pertinente et renvoie à la luminosité de la partition et «un degré inhabituel de

transparence et d'évidence»: «des couleurs se créent, comparables dans leur beauté à celles d'anciens vitraux.»

La musique commence par une phrase de chœur linéaire d'une harmonie sobre, ornée par des figures instrumentales rythmées et tournantes. Suit une double fugue raffinée à instruments et voix. La sinfonie se termine par un finale mélancolique et parfois carré. L'hymne «Alleluja. Laudate Dominum» n'incite pas Strawinsky à des acclamations libératrices, mais - au moins au début - à des gestes humbles et modestes. L'expression se tourne vers l'intérieur, vers la connaissance. A la différence de Bach, elle n'est pas un manifeste de la foi. Cette variété musicale, le changement des moyens d'expression de la polyphonie à la tonalité et l'harmonie, est l'aspect expérimental du côté musical.

Relations entre l'homme et Dieu

La dramaturgie du contenu, l'autre niveau de l'écoute, se partage en deux lignes.. Ceci d'une manière particulièrement raffinée. L'un des deux aspects décrit les relations des textes mis en musique dans les trois mouvements de la «symphonie». Strawinsky a choisi les paroles du psaume 38 pour la première partie, pour la deuxième celles du psaume 39 et pour la troisième celles du psaume 150. Ces textes ont été mis en musique d'innombrables fois durant l'histoire de la musique. Ils constituent une sorte de tradition de la «musica sacra» chrétienne. La composition et l'ordre des textes suivent nettement une intensification: appel au secours - espérance - louange.

Ceci indépendamment des moyens de la dramaturgie musicale. Enfin, la tradition de la «musica sacra» et c'est le deuxième aspect à l'intérieur de la dramaturgie du contenu, est confrontée, dans cette sinfonie, aux

deux autres religions européennes: la réminiscence à la liturgie orthodoxe et, à travers les textes, à la religion juive. Ainsi, la symphonie des psaumes exprime l'esprit oecuménique et universel dans la relation entre Dieu et l'Homme. Une oeuvre maîtresse donc, et en même temps, une pièce au caractère humain, capitale pour la musique du XXème siècle.

L'héritage de la musique occidentale et de la musique sacrée se reflète dans l'oeuvre de Strawinsky après la deuxième guerre mondiale. En effet, le compositeur a travaillé des oeuvres de Bach et Gesualdo qui constitueront la base de «Threni», «Abraham et Isaac» ou d'autres oeuvres écrites pour accompagner des textes bibliques.

Le travail de la musique ancienne

La «cantata» fut créée en 1951/52 à la demande de la «Los Angeles Chamber Society». La définition désuète de ce genre musical est, en effet, erronée. Au 17ème et 18ème siècle, la «cantata» était composée de récitatifs et arias pour chanteurs solistes. Strawinsky suit cette forme seulement dans l'alignement des différents passages à la manière d'un rondeau. Il ne fait pas non plus de distinction entre les contenus «sacré» et «laïque» de la musique; c'est plutôt le travail avec la musique ancienne et des textes encore plus anciens qui le séduit.

Strawinsky a repris les textes de la «cantata» de poètes anglais inconnus du 15ème et 16ème siècle. La langue ancienne et la puissance des rythmes qui s'en suivent ne laissent pas Strawinsky indifférent. Un nécrologe (A Lyke-Walk-Dirge, quatre vers) entoure et forme un plan à trois autres textes, appelés ricercar, c'est-à-dire récitatif et duo, dont celui du milieu raconte l'histoire sainte en douze

strophes. La construction rythmée des vers et des strophes a inspiré à Strawinsky une ingénieuse musique à contre-point. Le morceau est chanté par un soprano, un ténor, une chorale de femmes (de garçons), et joué par des instruments extravagants tels que la flûte, le hautbois, le cor anglais et le violoncelle.

La langue harmonieuse de la «cantata» est d'un attrait particulier. Volker Scherliess a écrit dans l'almanach de la semaine de Bach à Ansbach 2001, à l'occasion de laquelle le présent enregistrement a été réalisé: «on peut, parfois, se souvenir de la musique du Moyen-Age, du »cantus figuralis« des madrigales en anglais ancien ou à d'autres références historiques (on peut distinguer des résonances de sa propre sinfonie des psaumes). Elle relie des éléments majeur et mineur avec la pentatonique et des tournures de musique sacrée, particulièrement le mode phrygique.

Dr. Andreas Bomba



Exaudi orationem meam, Domine, et deprecationem meam
auribus percipe, lacrimas meas ne sileas quoniam
advena (ego) sum apud te et peregrinus, sicut omnes
patres mei.

Remitte mihi, ut refrigerer priusquam Abeam et amplius
non ero.

Psalmus 38, 13-14 (Vulgata)

Expectans expectavi Dominum, et intendit mihi et exaudivit
preces meas.

Et eduxit me de lacu miseriae et de luto faecis et statuit
super petram pedes meos et direxit gressus meos.

Et immisit in os meum canticum novum, carmen Deo
nostro.

Videbunt multi et timebunt et sperabunt in Domino.

Psalmus 39, 2-4 (Vulgata)

Alleluia. Laudate Dominum in sanctis eius, laudate eum in
firmamento virtutis eius, laudate eum in virtutibus eius,
Laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius,

Laudate eum in sono tubae (...).

Laudate eum in timpano et choro!

Laudate eum in cordis et organo!

Laudate eum in cymbalis bene sonantibus!

Laudate eum in cymbalis jubilationibus!

Omnis spiritus laudet Dominum! Alleluia.

Psalmus 150 (Vulgata)

Psalmensinfonie

1

Höre mein Gebet, Herr, und vernimm mein Schreien, schweige nicht
zu meinen Tränen; denn ich bin ein Gast bei dir, ein Fremdling
wie alle meine Väter.

Lass ab von mir, dass ich mich erquicke, ehe ich dahinfahre und
nicht mehr bin.

Psalm 39, 13-14 (Luther-Bibel)

2

Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir und hörte mein
Schreien.

Er zog mich aus der grausigen Grube, aus lauter Schmutz und
Schlamm, und stellte meine Füße auf einen Fels, dass ich sicher
treten kann.

Er hat mir ein neues Lied in meinen Mund gegeben, zu loben unsern
Gott. Das werden viele sehen und sich fürchten und auf den
Herrn hoffen.

Psalm 40, 2-4 (Luther-Bibel)

3

Halleluja! Lobet Gott in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste
seiner Macht!

Lobet ihn für seine Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!

Lobet ihn mit Posaunen (...).

Lobet ihn mit Pauken und Reigen,

Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen!

Lobet ihn mit hellen Zymbeln,

Lobet ihn mit klingenden Zymbeln!

Alles was Odem hat, lobe den Herrn! Halleluja!

Psalm 150 (Luther-Bibel)

Symphony of Psalms

Hear my prayer, o Lord, and give ear unto my cry; hold not thy peace at my tears: for I am a stranger with thee, and a sojourner, as all my fathers were.

O spare me, that I may recover strength, before I go hence, and be no more.

Psalms 39, 13-14

I waited patiently for the Lord; and he inclined unto me, and heard my cry.
He brought me up also out of an horrible pit, out of the miry clay, and set my feet upon a rock, And established my goings.

And he hath put a new song in my mouth, even praise unto our God: Many shall see it, and fear, and shall trust in the Lord.

Psalms 40, 2-4

Praise ye the Lord. Praise God in his sanctuary: praise him in the firmament of his power.
Praise him for his mighty acts: praise him according to his excellent greatness.
Praise him with the sound of the trumpet (...).
Praise him with the timbrel and dance:
Praise him with stringed instruments and organs.
Praise him upon the loud cymbals:
Praise him upon the high sounding cymbals.
Let every thing that hath breath praise the lord. Praise ye the Lord.

Psalms 150

Symphonie de Psaumes

Ecoute ma prière, Eternel, et prête l'oreille à mes cris! Ne sois pas insensible à mes larmes! Car je suis un étranger chez toi, Un habitant, comme tous mes pères.

Détourne de moi le regard, et laisse-moi respirer, Avant que je m'en aille et que ne sois plus!

Psaumes 39, 13-14

J'avais mis en l'Eternel mon espérance; Et il s'est incliné vers moi, il a écouté mes cris.
Il m'a retiré de la fosse de destruction, Du fond de la boue; Et il a dressé mes pieds sur le roc, Il a affermi mes pas.

Il a mis dans ma bouche un cantique nouveau, Une louange à notre Dieu; Beaucoup l'ont vu, et ont eu de la crainte, Et ils se sont confiés en l'Eternel.

Psaumes 40, 2-4

Louez l'Eternel! Louez Dieu dans son sanctuaire! Louez-le dans l'étendue, où éclate sa puissance!
Louez-le pour ses hauts faits! Louez-le selon l'immensité de sa grandeur!
Louez-le au son de la trompette! (...).
Louez-le avec le tambourin et avec des danses!
Louez-le avec les instruments à cordes et le chalumeau!
Louez-le avec les cymbales sonores!
Louez-le avec les cymbales retentissantes!
Que tout ce qui respire loue l'Eternel! Louez l'Eternel!

Psaumes 150

Pater noster

Pater noster, qui es in coelis,
Sanctificetur nomen tuum.
Adveniat regnum tuum.
Fiat voluntas tua, sicut in coelo et in terra.
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie,
Et dimitte nobis debita nostra,
Sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.
Et ne nos inducas in tentationem:
Sed libera nos a malo.
Amen.

Ave Maria

Ave Maria gratia plena,
Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus
Et benedictus fructus ventris tui, Jesus.
Sancta Maria, mater Dei.
Ora pro nobis peccatoribus,
Nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.

4

Vater unser

Vater unser im Himmel.
Geheiligt werde dein Name.
Dein Reich komme.
Dein Wille geschehe, wie im Himmel, so auf Erden.
Unser tägliches Brot gib uns heute.
Und vergib uns unsere Schuld,
Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern.
Und führe uns nicht in Versuchung,
Sondern erlöse uns von dem Bösen.
Amen.

5

Gegrüßet seist du, Maria

Gegrüßet seist du, Maria voll der Gnade,
Der Herr ist mit dir. Du bist gebenedeit unter den Frauen,
Und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus.
Heilige Maria, Mutter Gottes,
Bitte für uns Sünder,
Jetzt und in der Stunde unsres Todes.
Amen.

Lord's Prayer

Our Father, which art in Heaven,
Hallowed be Thy name.
Thy kingdom come.
Thy will be done, as in Heaven, so in Earth.
Give us this day our daily bread,
And forgive us our trespasses,
Just as we forgive them that trespass against us.
And lead us not into to temptation,
But deliver us from evil.
Amen.

Ave Maria

Hail Mary full of grace,
The Lord be with thee. Blessed art thou amongst women,
And blessed is the fruit of thy womb, Jesus.
Holy Mary, mother of God,
Pray for us sinners,
Now and at the hour of our death.
Amen.

Notre Père

Notre Père, qui es aux cieux,
Que Ton nom soit sanctifié,
Que Ton règne arrive,
Que Ta volonté soit faite, sur la terre comme au ciel.
Donne-nous aujourd'hui notre pain quotidien,
Pardonne-nous nos offenses,
Comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés,
Et ne nous laisse pas succomber à la tentation,
Mais délivre-nous du mal.
Amen.

Je vous salue, Marie

Je vous salue, Marie, pleine de grâce,
Le Seigneur est avec vous, vous êtes bénie entre toutes les femmes,
Et Jésus, le fruit de vos entrailles, est béni.
Sainte Marie, Mère de Dieu,
Priez pour nous, pauvres pécheurs, maintenant
Et à l'heure de notre mort.
Amen.

Cantata

6

A Like-Wake Dirge (chorus)

Versus I, prelude

This ae nighte, this ae nighte,
Every nighte and alle,
Fire and sleete and candlelighte,
And Christe receive thye saule.

When thou from hence away are past,
Every nighte and alle,
To Whinnymuir thou com'st at last;
And Christe receive thye saule.

7

Ricercare I (soprano)

The maidens came
When I was in my mother's bower.
I had all that I wolde.
The baily berith the bell away,
The lilly, the rose, the rose I lay
The silver is whit, red is the golde,
The robes thay lay in fold;
And through the glass window shines the sone.
How should I love, and I so young?
For to report it were now tedious:
We will therfor now sing no more
Of the games joyus.

Cantata

Eine Totenklage (Chor)

Vers 1, Vorspiel

In dieser Nacht, in dieser Nacht,
Jede Nacht und alle
Feuer und Schnee und Kerzenlicht
Und Christ erbarm sich deiner Seele.

Wenn du von hier jetzt scheiden musst
Jede Nacht und alle
Nach Whinnymuir kommst du zuletzt
Und Christ erbarm sich deiner Seele.

Ricercar I (Sopran)

Die Mädchen kamen.
Als ich war in meiner Mutter Bach.
Ich hatte, was ich wollte,
Der Küster stellte das Läuten ein
Die Lilie, die Rose schmückt mich fein.
Das Silber ist weiß, rot das Gold
Das Kleid liegt in Falten
Durch das Fenster scheint die Sonne.
Wie soll ich lieben, so jung?
Das zu sagen, wäre der Mühe zuviel,
Wir wollen daher nicht mehr singen
Vom fröhlichen Spiel.

Cantata

Un necrologe (chœur)

Verset 1, prélude

Dans cette nuit, dans cette nuit
Chaque nuit et toutes
Le feu, la neige et la lumière d'une bougie
Et que le Christ aie pitié de ton âme.

Si tu dois partir d'ici
Chaque nuit et toutes
Tu arriveras, à la fin, à Whinnymuir
Et que le Christ aie pitié de ton âme.

Ricercar I (soprano)

Les jeunes filles arrivèrent
Lorsque j'étais dans le ventre de ma mère,
J'avais tout ce que je voulais,
Le sacristain cessa de sonner la cloche.
Le lys, la rose me seynt bien:
L'argent est blanc, l'or rouge,
La robe est drapée;
Le soleil brille à travers la fenêtre,
Comment puis-je aimer, si jeune?
Ce serait trop de peine de dire cela:
Donc, ne chantons plus
Le jeu joyeux.

Right mighty and famos Elizabeth,
Our quen princis,
Prepotent and eke victorius,
Vertuos and bening,
Lett us,lett us pray all
To Christ Eternal,
Which is the heavenly King,
After ther liiff grant them
A place eternally to sing.
Amen.

8

A Like-Wake Dirge (chorus)

Versus II. First interlude

If ever thou gav'st hos'n and shoon,
Every nighte and alle,
Sit thee down and put them on;
And Christe receive thy saule.

If hos'n and shoon thou ne'er gav'st nane,
Every nighte and alle,
The whinnes shall pricke thee to the bare bane;
And Christe receive thy saule.

9

Ricercare II. Sacred History (tenor)

Tomorrow shall be my dancing day,
I would my true love did so chance
To see the legend of my play,
To call my true love to my dance.
Sing, oh, my love, my love,
This have I done for my true love.

Mächtige und gerühmte Elisabeth,
Unsere Königin,
Mächtig und siegreich,
Keusch und gütig,
Lasst uns zusammen beten
Zu Christ, dem Herrn
Unserem himmlischen König,
Dass er ihnen nach dem Leben
Einen Ort zum Frohlocken gewähre.
Amen.

Eine Totenklage (Chor)

Vers II. Erstes Zwischenspiel

Wenn du je Hosen und Schuhe vergabst,
Jede Nacht und alle,
Sitz nieder und leg sie an;
Und Christ erbarm dich deiner Seele.

Wenn du nie Hosen und Schuhe vergabst,
Jede Nacht und alle,
Wird dich der Ginster bis auf die Knochen stechen
Und Christ erbarm dich deiner Seele.

Ricercar II. Die heilige Geschichte (Tenor)

Morgen soll ich, soll ich tanzen,
O, könnte doch meine Liebe
Die Geschichte meines Spieles sehen,
Zum Tanze ruf ich meine Liebe.
Sing, meine Liebe, meine Liebe, o,
Das habe ich für meine Liebe getan.

Elisabeth la puissante et glorieuse,
Notre reine,
Puissante et victorieuse,
Vertueuse et bienveillante,
Prions ensemble
Le Christ, le Seigneur,
Notre Roi Céleste,
Pour qu'il leur accorde, après la vie,
Un endroit pour chanter éternellement.
Amen.

Un necrologe (chœur)

Vers II, premier interlude

Si jamais tu as donné pantalons et chaussures,
Chaque nuit et toutes.
Assieds-toi et mets-les.
Et que le Christ aie pitié de ton âme.

Si tu n'as jamais donné pantalons et chaussures,
Le genêt te piquera jusqu'aux os
Et que le Christ aie pitié de ton âme.

Ricercar II. L'histoire sainte (tenor)

Demain, je dois, je dois danser,
O, si seulement mon amour
Pouvait être l'histoire de mon jeu,
J'appelle mon amour à la danse.
Chante, mon amour, mon amour, ô,
J'ai fait cela pour mon amour.

Then was I born of a Virgin pure,
Of her I took fleshly substance;
Thus was I knit to man's nature,
To call my true love to my dance...

In a manger laid and wrapp'd I was,
So very poor, this was my chance,
Betwixt an ox and a silly poor ass,
To call my true love to my dance...

Then, afterwards baptiz'd I was,
The Holy Ghost on me did glance,
My Father's voice heard from above,
To call my true love to my dance...

Into the desert I was led,
where I fasted without substance;
The Devil bade me make stones my bread,
To have me break my true love's dance.

The Jews on me they made great suit,
And with me made great variance;
Because they lov'd darkness rather than light,
To call my true love to my dance...

For thirty pence Judas me sold,
His covetousness for to advance;
Mark whom I kiss, the same do hold
The same is he shall lead the dance.

Eine reine Jungfrau hat mich geboren,
Durch sie wurde ich Fleisch,
So bekam ich Menschennatur,
Zum Tanze ruf ich meine Liebe...

In die Krippe legte man mich hinein
Ganz nackt und bloß, so war mein Los,
Inmitten Ochs und blödem Eselein.
Zum Tanze ruf ich meine Liebe...

Dann wurde ich getauft,
Des Heiligen Geistes Glanz traf mich,
Meines Vaters stimme hörte ich von oben,
Zum Tanze ruf ich meine Liebe...

In die Wüste zu gehen war mein Gebot;
Wo ich fastete ohne Substanz,
Der Teufel hieß mich Steine zu Brot machen;
Damit ich breche meiner Liebe Tanz.

Die Juden schufen mir große Pein,
Und machten mir groß Ungemach,
Weil sie liebten Dunkel mehr als Schein,
Zum Tanze ruf ich meine Liebe...

Für dreißig Silberlinge verkaufte Judas mich,
Um sein böß' Begier zu stillen;
Verriet er mich durch einen Kuss
Der ist's, der führen wird zum Tanz.

Une vierge pure m'a mis au monde,
Je suis devenu chair grâce à elle,
Ainsi je suis devenu homme
J'appelle mon amour à la danse...

On m'a posé dans une crèche,
Tout nu, tout pauvre, c'était mon sort,
Entre le boeuf et l'âne stupide,
J'appelle mon amour à la danse...

Ensuite, j'ai été baptisé,
L'éclat de l'Esprit Saint descendit sur moi,
J'entendis la voix de mon Père qui descendit,
J'appelle mon amour à la danse...

Mon commandement était d'aller dans le désert;
Où je jeûnais sans substance,
Le diable me faisait transformer des pierres en pain;
Pour que je brise la danse de mon amour.

Les juifs m'imposaient une grande peine,
Et m'attiraient de grands ennuis.
Parce qu'ils préféraient l'obscurité à la lumière
J'appelle mon amour à la danse...

Judas me vendit pour trente pièces d'argent,
Pour assouvir sa soif d'avidité méchante;
Il me trahit par un baiser
C'est celui-là qui conduira à la danse.

Before Pilate the Jews me brought,
Where Barabbas had deliverance,
They scourg'd me and set me at nought,
Judg'd me to die to lead the dance.

Then on the cross hang'd I was,
Where a spear to my heart did glance,
There issued forth both water and blood,
To call my true love to my dance.

Then down to Hell I took my way
For my true love's deliverance,
And rose again on the third day
Up to my true love and the dance.

Then up to Heav'n I did ascend,
Where now I dwell in sure substance,
On the right hand of God,
That man may come unto the gen'ral dance.

10

A Like-Wake Dirge (chorus)

Versus III, second interlude

From Whinnymuir when thou may'st pass,
Every nighte and alle,
To Brigg o'Dread thou com'st at last;
And Christe receive thy saule.

From Brigg o'Dread when thou may'st pass,
Every nighte and alle,
To purgatory fire thou com'st at last;
And Christe receive thy saule.

Vor Pilatus brachten mich die Juden,
Barrabas ließen sie frei,
Sie schlugen mich und folterten mich
Richteten mich zu sterben und zu tanzen.

Dann hing ich am Kreuz
Wo ein Speer mein Herz durchbohrte
Wasser wie Blut strömten hervor,
Um meine Liebe zum Tanz zu rufen.

Zur Hölle nahm ich meinen Weg
Um meine Liebe zu befreien
Und erstand wieder am dritten Tag
Zu meiner Liebe, zu meinem Tanz.

Zum Himmel fuhr ich empor
Wo ich nun vergeistigt lebe
Zur Rechten Gottes, des Herrn
Und komme wieder zum letzten Tanz.

Eine Totenklage (Chor)

Vers III, zweites Zwischenspiel

Wenn du Whinnymuir verlassen hast
Jede Nacht und alle
Auf der Brücke der Furcht machst du dann Rast
Und Christ erbarm sich deiner Seele.

Wenn du die Brücke der Furcht verläßt,
Jede Nacht und alle
Zum Fegefeuer kommst du zuletzt
Und Christ erbarm sich deiner Seele.

Les juifs me traînèrent devant Pilate,
Ils ont libéré Barrabas.
Ils m'ont frappé et torturé
Ils m'ont jugé pour mourir
et pour danser.
Finalement je fus cloué sur la croix
Où une lance transperça mon coeur.
De l'eau et du sang en jaillirent,
Pour appeler mon amour à la danse.

Je partis pour l'enfer
Pour libérer mon amour
Et ressuscita le troisième jour,
Pour appeler mon amour à la danse.

Je suis monté au ciel
Où je vis maintenant comme Esprit,
A la droite de Dieu, du Seigneur
Et je reviendrai pour la dernière danse.

Un necrologe (chœur)

Vers III, deuxième interlude

Lorsque tu as quitté Whinnymuir,
Chaque nuit et toutes,
Sur le pont de la frayeur tu t'arrêteras
Et que le Christ aie pitié de ton âme.

11 Westron wind (soprano and tenor)

Westron wind, when will thou blow,
The small rain down can rain?
Christ, if my love were in my armis,
And I in my bed again.
Westron wind, when will thou blow,
The small rain down can rain?

12 A Like-Wake Dirge (chorus)

Versus IV, postlude

If ever thou gav'st meat or drink,
Every nighte and alle,
The fire shall never make thee shrink,
And Christe receive thy saule.

If meat or drink thou never gav'st nane,
Every nighte and alle,
The fire will burn thee to the bare bane;
And Christe receive thy saule.

This ae nighte, this ae nighte,
Every nighte and alle,
Fire and sleete and candlelighte,
And Christe receive thy saule.

Westwind (Sopran und Alt)

Westwind, wann willst du wehen,
Den leichten Regen niedergehen,
Christus, wäre meine Liebe in meinen Armen,
Und wieder in meinem Bett!
Westwind, wann willst du wehen,
Den leichten Regen niedergehen?

Eine Totenklage (Chor)

Vers IV, Nachspiel

Wenn jemals du gabst Speise und Trank,
Jede Nacht und alle,
Feuer soll dir keine Angst mehr machen,
Und Christ erbarm dich deiner Seele.

Wenn du keinem je Speise und Trank gabst,
Jede Nacht und alle,
Wird das Feuer dich sehr heiß verbrennen,
Und Christ erbarm dich deiner Seele.

In dieser Nacht, in dieser Nacht,
Jede Nacht und alle
Feuer und Schnee und Kerzenlicht
Und Christ erbarm sich deiner Seele.

Vent de l'ouest (soprano et tenor)

Vent de l'ouest, quand veux-tu souffler?
Bruine, quand veux-tu descendre?
Christ, si seulement mon amour était dans mes bras,
Et à nouveau dans mon lit!
Vent de l'ouest, quand veux-tu souffler?
Bruine, quand veux-tu descendre?

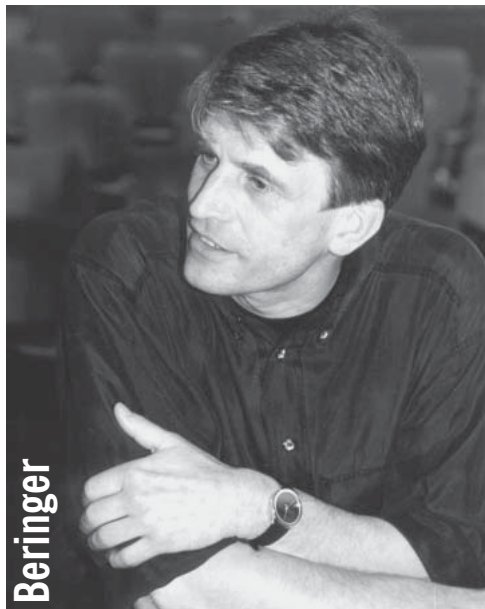
Un necrologe (chœur)

Vers IV, epilogue

Si jamais tu as donné à manger et à boire,
Chaque nuit et toutes,
Que le feu ne t'éffraye plus,
et que le Christ aie pitié de ton âme.

Si tu n'as jamais donné à manger et à boire, à personne,
Chaque nuit et toutes,
Le feu te brûlera chaudement
Et que le Christ aie pitié de ton âme.

Cette nuit, cette nuit,
Cette nuit et toutes,
Le feu et la neige et la lumière d'une bougie
Et que le Christ aie pitié de ton âme.



Karl-Friedrich Beringer leitet den Windsbacher Knabenchor seit 1978 und führte das Ensemble zu großem internationalen Ansehen. Als Chordirigent, der seine Sänger „durch unmissverständliche Zeichensprache zu hochsensibler, dynamischer Differenzierung“ motiviert, und als Orchesterdirigent gehört er zu den viel gefragten Musikerpersönlichkeiten (Main-Post).

Seine Ausbildung erhielt Beringer am Meistersingerkonservatorium der Stadt Nürnberg. Schon während seiner Studienzeit gründete er den Amadeus-Chor, bevor er 1976 bis 1978 die künstlerische Leitung des Internationalen Jugendfestspielorchesters Bayreuth übertragen bekam und 1978 zum Leiter des Windsbacher Knabenchores berufen wurde. Parallel zu seiner intensiven Arbeit mit den „Windsbachern“ im Bereich der A-cappella-Literatur baute Beringer enge musikalische Kontakte zu namhaften Orchestern, Instrumental- und Vokalsolisten auf. Er leitete viel beachtete Aufführungen der Oratorien von Bach, Händel, Mozart, Mendelssohn Bartholdy und anderen und arbeitet heute insbesondere mit den Deutschen Kammer-Virtuosos Berlin, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Münchner Rundfunkorchester und dem Münchener Kammerorchester zusammen.

Seit 1981 gastiert Beringer regelmäßig und mit großem Erfolg bei in- und ausländischen Musikfesten. Gemeinsam mit seinen „Windsbachern“ musiziert er in den bedeutenden Konzertsälen Deutschlands und unternahm mehrwöchige Gastspielreisen in Südamerika, den USA, Taiwan, Japan, Israel, vielen europäischen Ländern und zuletzt beim Internationalen Festival „Bach 2000“ in Melbourne.

Director of the Windsbacher Knabenchor since 1978, Karl-Friedrich Beringer has led the ensemble to international fame. An inspired choral director who motivates singers to “highly sensitive and finely tuned musical differentiation by virtue of his unambiguous conducting style”, and an orchestral conductor, he is one of the most sought-after artists in the music world today (Main Post).

Beringer studied music at the Meistersingerkonservatorium in Nuremberg. While still a student, he founded the Amadeus Choir; from 1976-1978, he was responsible for the artistic direction of the International Festival Youth Orchestra in Bayreuth (1976-1978), and in 1978, he was offered the directorship of the Windsbacher Knabenchor. In addition to his committed work with the Windsbacher Knabenchor and their a cappella repertoire, Beringer has fostered close ties with leading orchestras, instrumentalists and singers. He has directed performances of various oratorios – not least those by Bach, Handel, Mozart, and Mendelssohn – to critical acclaim. At present, he is engaged in projects with the Munich Chamber Orchestra, the Munich Rundfunk Orchestra, and in Berlin with the German Symphony Orchestra and the German Chamber Virtuosi.

Since 1981, Karl-Friedrich Beringer has appeared in various prestigious concert series and music festivals both in Germany and elsewhere. With his “Windsbachers” he has performed in almost every major city in Germany, as well as in South America, USA, Taiwan, Japan, Israel, and much of Europe. The choir’s most recent international appearance was at the Bach 2000 Festival in Melbourne.

Karl Friedrich Beringer dirige la chorale de garçons de Windsbach depuis 1978 et conduit l’ensemble à une grande renommée internationale. En tant que chef de chorale qui amène ses chanteurs «par un langage de signes qui ne laisse pas le moindre doute», à une différenciation dynamique et d’une grande sensibilité. En tant que chef d’orchestre, Beringer fait également partie de ces personnalités du monde musical qui sont très demandées (Main Post).

Beringer reçut sa formation au conservatoire «Meistersinger» de la ville de Nürnberg. Pendant ses études déjà, il fonda le chœur «Amadeus», avant de se voir confié la direction artistique de l’orchestre international du festival jeunesse de Bayreuth de 1976 à 1978. C’est en 1978 qu’il fut nommé directeur de la chorale de garçons de Windsbach. En parallèle à son travail intense avec les «Windsbachern», dans le domaine de la littérature «a capella», Beringer établit des contacts musicaux très étroits avec des orchestres, des solistes d’instrument et de chant très réputés. Il dirigea des représentations très remarquées des oratorios de Bach, Händel, Mozart, Mendelssohn Bartholdy et d’autres et travaille, aujourd’hui, notamment avec les «Deutsche Kammer Virtuosen» de Berlin, le «Deutsches Symphonie Orchester» de Berlin, le «Rundfunkorchester» de München et le «Kammerorchester» de München.

Depuis 1981, Beringer rencontre un grand succès à l’occasion de sa participation régulière aux fêtes musicales allemandes et étrangères. Il fait de la musique avec ses «Windsbacher» aux lieux les plus connus du concert allemand et entreprit plusieurs voyages en Amérique du Sud, aux Etats-Unis, Taiwan, au Japon, en Israël, dans beaucoup de pays européens et, dernièrement, aussi à Melbourne, pour participer au festival international de «Bach 2000» de Melbourne.



Unverwechselbar, hochkarätig, professionell: Landauf, landab, national wie international rühmt die Presse mit diesen und vielen anderen Vokabeln den hohen künstlerischen Stellenwert des Windsbacher Knabenchores. 1946 im mittelfränkischen Städtchen Windsbach von Hans Thamm gegründet, zählt der Chor heute „zu den bedeutendsten Vokalensembles in der internationalen Musikwelt“ (Märkische Allgemeine), der „Hörerlebnisse der Spitzenklasse“ (Main-Post) garantiert.

Mit höchsten Qualitätsansprüchen lassen die „Windsbacher“ unter ihrem Leiter Karl-Friedrich Beringer die Chormusik aller Epochen der Musikgeschichte in den Konzertsälen und Kirchen der Welt lebendig werden. Dabei pflegen sie sowohl die Chorliteratur a cappella als auch große oratorische Werke wie Bachs h-Moll-Messe, Matthäus- und Johannes-Passion, Mozart-Messen, Mendelssohn Bartholdys Oratorium Elias, den Messias von Händel oder Strawinskys Psalmensinfonie.

Ca. 60 Mal pro Jahr treten die rund 70 Sänger auf. Konzertreisen innerhalb Deutschlands und Europas gehören ebenso selbstverständlich dazu wie die regelmäßige Teilnahme an internationalen Festivals und mehrwöchige Tourneen in Lateinamerika, Australien oder in Asien.

Heimstatt des Windsbacher Knabenchores, der seine musikalische Visitenkarte nicht nur in aller Welt und bei vielen Festivals, sondern auch auf zahlreichen CD-Aufnahmen hinterlegt hat, ist ein Internat, das die bayerische Landeskirche unterhält.

Die vorliegende Aufnahme mit Werken von Igor Strawinsky wurde ermöglicht durch das Patronat Windsbacher Knabenchor.

Unmistakable, first class, professional: just a few of the adjectives used by the media to praise the artistic excellence of the Windsbacher Knabenchor. Founded in 1946 by Hans Thamm in the little town of Windsbach, deep in Middle Franconia, the choir is nowadays regarded as “one of the leading choral ensembles of the international music scene” (Märkische Allgemeine), and their “excellent sound” a guarantee (Main Post).

In concert halls and churches around the world, the “Windsbachers” and their director Karl-Friedrich Beringer bring choral music of all styles and eras to life, with performances of an enviably high quality. Thus, as well as the great oratorios – such as Bach’s Mass in B Minor, the St Matthew and St John Passions, Mozart’s masses, Mendelssohn’s Elias, Handel’s Messiah, or Stravinsky’s Symphony of Psalms – their repertoire includes many a cappella works.

The seventy or so singers perform about sixty times a year. Tours within Germany and Europe are as much part of the schedule as is the participation in international festivals and extended trips to Latin America, Australia or Asia.

Though the Windsbacher Knabenchor has left its musical calling card at many festivals around the world and put its name to countless CDs, its home remains a boarding school sponsored by the Lutheran Church of Bavaria.

This recording featuring works by Igor Stravinsky was sponsored by Patronat Windsbacher Knabenchor.

Unique, extrêmement compétent, professionnel: qu’il s’agisse de l’Allemagne ou de l’étranger, du niveau national comme international, la presse fait l’éloge de la place d’importance qu’occupe la chorale de garçons de Windsbach dans le monde des arts. Hans Thamm fonda la chorale en 1946 dans la petite ville de Windsbach en Franconie. Aujourd’hui, la chorale compte parmi «les ensembles de chants les plus éminents dans le monde international de la musique» (Märkische Allgemeine) et garantit «des expériences d’écoute de la première classe» (Main Post).

Les «Windsbacher», sous la direction de leur chef Karl-Friedrich Beringer, donnent vie à la musique de chœur de toutes les époques de l’histoire de la musique dans les salles de concert et églises du monde. Ils chantent la littérature de chœur «a capella» ainsi que de grandes œuvres d’oratorio comme, parmi d’autres, la «messe en si mineur», la «passion selon St. Matthieu», «selon St.Jean», les messes de Mozart, l’oratorio de Mendelssohn Bartholdy «Elias», le «Messie» de Händel ou la «symphonie de psaumes» de Stravinsky.

Les quelques 70 chanteurs se produisent environ 60 fois dans l’année. Des voyages au sein de l’Allemagne et de l’Europe font naturellement partie de leur programme, tout comme leur participation régulière aux festivals internationaux et aux tournées de plusieurs semaines en Amérique Latine, Australie ou en Asie.

La carte de visite musicale a été non seulement déposée dans le monde entier, lors de nombreux festivals, mais aussi lors d’un grand nombre d’enregistrements CD. Le foyer de la chorale de garçons de Windsbach est un internat financé par l’Eglise Fédérale.

Le présent enregistrement contenant des œuvres d’Igor Stravinsky a été rendu possible par Patronat Windsbacher Knabenchor.



Den heutigen Namen trägt das Orchester seit 1993. Seine Orchestertradition geht jedoch auf eine mehr als 50-jährige Geschichte zurück. Seit seinem Bestehen zeichnet sich das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin durch eine enorme Breite und Vielfalt der Arbeit aus. Gegründet wurde es 1946 als RIAS-Symphonie-Orchester vom Rundfunk im amerikanischen Sektor Berlins. Ferenc Fricsay wurde erster Chefdirigent. Er setzte Maßstäbe im Repertoire „Musik des 20. Jahrhunderts“ bildete darin eine feste Größe.

1956 erfolgte die erste Namensänderung. Grund: Der Sender Freies Berlin übernimmt finanzielle Mitverantwortung für das Orchester, das nunmehr zwei Funkherren dient und sich daher Radio-Symphonie-Orchester nennt. Nach Fricsays Tod übernahm Lorin Maazel die künstlerische Verantwortung für das Orches-

ter. Sein Weggang nach Pittsburgh hinterließ ein längeres Interregnum, bis 1982 Riccardo Chailly, 29 Jahre alt, zum dritten Chefdirigenten berufen wurde. Von 1989 bis 1999 war Vladimir Ashkenazy der vierte Chefdirigent des Orchesters.

Mit der Saison 2000/01 wurde Kent Nagano Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Bereits in der Spielzeit 1999/2000 leitete er mehrere Konzerte mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin einschließlich einer ausgedehnten Japan-Tournee im Oktober 1999. Die japanische Musikkritiker-Gilde wählte sie zum besten internationalen Japan-Gastspiel 1999. Die erste gemeinsame CD erschien im Herbst 2000: Ein Mitschnitt von Gustav Mahlers Symphonie Nr. 3. Vor Weihnachten feierten Kent Nagano und sein Orchester im Pariser „Le Châtelet“ mit dem Werk El Nino von John Adams einen überwältigenden Erfolg.

The German Symphony Orchestra of Berlin has been known by its present name since 1993. It can however look back on over fifty years of musical activity. Since its founding in 1946, the German Symphony Orchestra has gained a reputation for the breadth and variety of its repertoire. It was initially formed by the broadcasters in Berlin's American sector as the RIAS Symphony Orchestra. Ferenc Fricsay, the first conductor, was to set the tone: twentieth century music would become central to the orchestra's repertoire.

The first name change took place in 1956. Freies Berlin had bought into the orchestra - from now on it was to serve two broadcasting companies. It was therefore renamed the Radio Symphony Orchestra. Following the death of Fricsay, Lorin Maazel took over the artistic direction of the orchestra. His departure to Pittsburgh heralded a long interregnum, until Riccardo Chailly was appointed the third conductor in 1982 at the age of 29. From 1989 to 1999, Vladimir Ashkenazy became the fourth to fill the position.

At the beginning of the 2000/01 season, Kent Nagano succeeded him as conductor and artistic director. He had already conducted various concerts with the German Symphony Orchestra during the preceding season, including a lengthy tour to Japan in October 1999. The Japanese Guild of Music Critics were to vote the orchestra "Best International Guest Orchestra of 1999". The first joint CD appeared in autumn 2000: a recording of Gustav Mahler's Symphony No. 3. Then, just before Christmas, Kent Nagano and his orchestra enjoyed a resounding success with their performance of John Adam's *El Niño* in Le Châtelet in Paris.

L'orchestre symphonique allemand de Berlin porte ce nom depuis 1993. Sa tradition musicale, par contre, remonte à une histoire vieille de plus de 50 ans. Depuis sa fondation, l'orchestre symphonique allemand de Berlin excelle par une large étendue et diversité de son travail. C'était la radio du secteur américain de Berlin qui l'avait fondé et l'avait nommé «RIAS-Symphonie-Orchester». Ferenc Fricšay fut le premier chef d'orchestre. Il instaura des règles qui amenèrent la musique du 20ème siècle à occuper une large place dans le répertoire de cet orchestre.

En 1956 survint la première modification de ce nom. La raison en est la station de radio «Freies Berlin» assume une partie de la responsabilité financière de l'orchestre qui compte, à partir de maintenant, deux stations de radio et s'appelle dorénavant «Radio-Symphonie-Orchester». Après la mort de Fricšay, ce fut à Lorin Maazel d'assumer la responsabilité artistique de l'orchestre. Son départ pour Pittsburgh laissa derrière lui un assez long interrègne jusqu'à ce qu'en 1982, date à laquelle Riccardo Chailly, à l'âge de 29 ans, fut nommé troisième chef d'orchestre. Le quatrième chef d'orchestre fut Vladimir Ashkenazy qui exerça de 1989 jusqu'à 1999.

Kent Nagano prit ses fonctions comme chef d'orchestre et directeur artistique pour la saison 2000/2001. Déjà durant la saison 1999/2000, il dirigea plusieurs concerts de l'orchestre symphonique allemand de Berlin, ainsi qu'une tournée étendue à travers le Japon en octobre 1999. Les critiques musicaux japonais choisirent cette tournée comme meilleure représentation internationale. En automne 2000 parut le premier CD en commun: un enregistrement «live» de la symphonie n°3 de Gustav Mahler. Avant Noël, Kent Nagano et son orchestre fêtèrent un succès triomphal au «Châtelet» à Paris avec l'oeuvre «El Niño» de John Adams.



Die in Berlin geborene Sängerin Claudia Barainsky absolvierte ihr Gesangsstudium bei Ingrid Figur, Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann. Sie ist regelmäßiger Gast bei verschiedenen Festivals, wie den Berliner Festwochen, der Schubertiade Feldkirch, den Salzburger Festspielen und der Biennale Venedig.

Ihr vielseitiges Talent beweist sie sowohl in der zeitgenössischen als auch in der klassischen Musik. Claudia Barainsky wird von bedeutenden Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Philharmonia Orchestra London und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin als Solistin verpflichtet. Sie arbeitet mit Dirigenten wie Michael Gielen, Vladimir Ashkenazy und Giuseppe Sinopoli zusammen.

Ihr Operndebüt erfolgte 1993 als Konstanze am Stadttheater Bern, wo sie 1994 auch als Lulu zu hören war. Im Anschluss daran übernahm sie die Titelpartie in Aribert Reimanns Oper Melusine an der Semper-Oper in Dresden. Im Frühjahr 1997 gab Claudia Barainsky ihr Debüt am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel sowie als Blonde in Mozarts Entführung aus dem Serail an der Hamburgischen Staatsoper.

Seit Dezember 1997 gastiert sie am Württembergischen Staatstheater Stuttgart als Königin der Nacht in Mozarts Zauberflöte, und im Sommer 1998 gab sie ihr Debüt bei den Bayreuther Festspielen. Im Frühjahr 2000 stellte sich die Sängerin erstmals in New York (Carnegie Hall) mit außergewöhnlichem Erfolg vor. Für die Neuproduktion des Ring der Nibelungen (Sinopoli/Flimm) im Jahre 2000 wurde Claudia Barainsky wieder in Bayreuth verpflichtet.

A Berliner by birth, Claudia Barainsky studied singing with Ingrid Figur, Dietrich Fischer-Dieskau and Aribert Reimann. She has performed regularly at music festivals such as the Berlin Festwochen, the Schubertiade in Feldkirch, the Salzburg Festival and the Biennale in Venice.

She is renowned for her versatile approach to both classical and contemporary music. Often engaged by the Berlin Philharmonic, the London Philharmonia and the German Symphony Orchestra, Claudia Barainsky has worked with conductors such as Michael Gielen, Vladimir Ashkenazy and Giuseppe Sinopoli.

She made her opera debut in 1993 in the role of Konstanze at the Stadttheater in Bern, going on to sing Lulu in 1994. Thereafter, she accepted the title role of Melusine in Aribert Reimann's opera of the same name at the Semperoper in Dresden. In the spring of 1997, Claudia Barainsky debuted in the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels, as well as singing Blonde in Mozart's *Entführung aus dem Serail* at the State Opera in Hamburg.

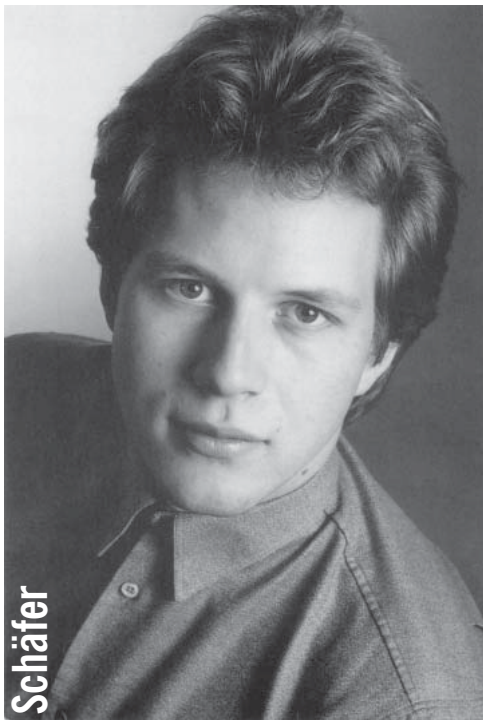
Since December 1997, she has appeared as Queen of the Night in Mozart's *Zauberflöte* at the Württemberg State Theatre in Stuttgart, and made her debut at Bayreuth (summer 1998). Spring 2000 saw Claudia Barainsky give her first performance in New York (Carnegie Hall) to considerable critical acclaim. She was once again engaged by Bayreuth in 2000 for the new production of *Der Ring der Nibelungen* (Sinopoli/Flimm).

Cette chanteuse est née à Berlin et a fait ses études de chant auprès d'Ingrid Figur, Dietrich Fischer-Dieskau et Aribert Reimann. Elle est l'invitée régulière de festivals divers, comme les «Festwochen» de Berlin, la «Schubertiade» de Feldkirch, des festivals de Salzburg et de la «Biennale» de Venise.

Ses multiples talents ont fait leur preuve tant dans la musique contemporaine que dans la musique classique. Claudia Barainsky suit des engagements en tant que soliste auprès d'orchestres de renommée comme les «Berliner Philharmoniker» de Londres et le «Deutsches Symphonieorchester» de Berlin. Elle travaille sous la direction de Michael Gielen, Vladimir Ashkenazy et Giuseppe Sinopoli.

En 1993, elle fait ses débuts de chanteuse d'opéra dans le rôle de Constanze au théâtre municipal de Bern, où elle chantera également Lulu en 1994. A la suite de cet engagement, elle chanta le rôle principal dans l'opéra d'Aribert Reimann, «Melusine», à l'opéra de Semper de Dresden. Au printemps 1997, Claudia Barainsky interpréta des rôles au «Théâtre Royal de la Monnaie» de Brussel et débuta comme «blonde» dans l'opéra de Mozart «l'enlèvement au Sérail» à l'opéra national de Hambourg.

Depuis décembre 1997, elle est l'invitée au «Württembergischen Staatstheater» de Bern comme reine de la nuit dans la flûte enchantée de Mozart et, l'été 1998, elle débuta aux festivals de Bayreuth. Au printemps 2000, la chanteuse se présenta pour la première fois à New York (Carnegie Hall) où elle récolta un succès immense. En 2000, Claudia Barainsky était à nouveau engagée à Bayreuth pour chanter le «Ring der Nibelungen» (Sinopoli/Flimm).



Der Tenor Markus Schäfer hatte Gesangsunterricht bei Marga Plachner, Armand Mc Lane und Evelyn Dalberg. 1985 erhielt er sein erstes festes Engagement am Opernhaus Zürich. Gastspiele führten Markus Schäfer zu den Salzburger Festspielen, dem Rossini-Festival Pesaro, den Opernhäusern La Fenice in Venedig, Liceo in Barcelona sowie der Staatsoper in München. Dabei übernahm er bedeutende Rollen in Opern von Mozart, Rossini und Strauss.

Unter Nicolaus Harnoncourt trat Schäfer im Musikverein Wien mit Mozarts *Il Re Pastore* auf, Haydns *Armida* folgte im Jahr 2000. Inzwischen sind beide Produktionen auch als CD bei Teldec erschienen. Derzeit ist der Tenor als Tamino an der Komischen Oper Berlin in der neuen Zauberflöten-Inszenierung von Harry Kupfer zu sehen.

Wichtige Stationen in seiner Laufbahn als Konzertsänger waren die Aufnahme der *Matthäus-Passion* unter Gustav Leonhardt (Deutsche Harmonia Mundi / BMG), die Aufnahme von Mendelssohns *Paulus* für Erato und die Aufnahme von Bachs *Weihnachtsoratorium* fürs Fernsehen (Bayerischer Rundfunk) und CD (Teldec) mit dem Windsbacher Knabenchor.

Zahlreiche Opern und Oratorien des 18. Jahrhunderts wie das *Weihnachtsoratorium* von Carl Heinrich Graun; Johann Sebastian Bachs Tenorsolokantate *Si nocte tenebrosa* oder Karl Ditters von Dittersdorfs Oper *Hiob* sowie Werke von Hasse, Holzbauer, Benda, Naumann und Rolle spielte der Sänger in jüngster Zeit ein. Begleitet wurde er dabei auch von so renommierten Barockorchestern wie „Das kleine Konzert“ unter Hermann Max.

Als Liedsänger trat Markus Schäfer gemeinsam mit Hartmut Höll bei der Hugo-Wolf-Gesellschaft in Stuttgart und im Lincoln-Center New York mit Werken von Schubert, Schumann und Wolf auf.

Markus Schäfer studied singing under Marga Plachner, Armand McLane and Evelyn Dalberg. His first permanent engagement was with the Zurich Opernhaus in 1985. Singing a variety of principal operatic roles (Mozart, Rossini and Strauss), Schäfer has performed at the Salzburg Festival, the Rossini Festival in Pesaro, La Fenice in Venice, the Liceo in Barcelona, and the State Opera in Munich.

In 2000, under the direction of Nicolaus Harnoncourt, Schäfer performed in Mozart's *Il Re Pastore* and Haydn's *Armida* at the Musikverein in Vienna. In the meantime Teldec has released both productions on CD. Schäfer is currently to be seen as Tamino in the new Harry Kupfer production of the *Zauberflöte* at the Berlin Opera.

Milestones in his career as concert singer include a recording of the St. Matthew Passion conducted by Gustav Leonhardt (Deutsche Harmonia Mundi / BMG), a recording of Mendelssohn's St. Paul for Erato, as well as a recording of Bach's Christmas Oratorio for television (Bayerischer Rundfunk) and CD (Teldec) featuring the Windsbacher Knabenchor.

Recently Schäfer has made numerous recordings of operas and eighteenth century oratorios – Carl Heinrich Graun's Christmas Oratorio, Johann Sebastian Bach's tenor motet *Si nocte tenebrosa*, or Karl Ditters von Dittersdorf's opera *Job*, as well as works by Hasse, Holzbauer, Benda, Naumann and Rolle. Famous Baroque ensembles such as "Das kleine Konzert", under the direction of Hermann Max, provided the accompaniment.

As a singer of lieder, Markus Schäfer has performed pieces by Schubert, Schumann and Wolf – alongside Hartmut Höll at the Hugo Wolf Gesellschaft in Stuttgart, as well as in New York's Lincoln Center.

Le ténor Markus Schäfer a pris des leçons de chant auprès de Marga Plachner, Armand Mc Lane et Evelyn Dalberg. En 1985, il obtint son premier engagement fixe à l'opéra de Zurich. Des représentations en tournée ont conduit Markus Schäfer aux festivals de Salzburg, de Rossini à Pesaro, aux opéras La Fenice de Venise, Liceo de Barcelona ainsi qu'à l'opéra national de Munich. Il y chanta des rôles importants dans des opéras de Mozart, Rossini et Strauss.

Sous la direction de Nicolaus Harnoncourt, Schäfer a chanté pour l'«Musikverein Wien» dans «*Il Re Pastore*» et, en 2000, dans l'«*Armida*» de Haydn. Ces deux productions sont parues sous forme de CD chez Teldec. Actuellement, le ténor chante le rôle de Tamino dans la «*flûte enchantée*» à l'opéra comique de Berlin dans une nouvelle mise en scène de Harry Kupfer.

Parmi les étapes importantes de sa carrière de chanteur de concert citons l'enregistrement de la «*passion selon Matthieu*» sous la direction de Gustav Leonhardt (Deutsche Harmonia Mundi/BMG), celui du «*Paulus*» de Mendelssohn pour Erato et celui de «*l'oratorio de Noël*» de Bach pour la télévision (Bayerischer Rundfunk) et CD (Teldec) avec la chorale de garçons de Windsbach.

Récemment, l'artiste a réalisé de nombreux enregistrements d'opéras et d'oratorios du 18ème siècle comme l'oratorio de Noël de Carl Heinrich Graun; la cantata pour ténor solo de Johann Sébastian Bach «*Si nocte tenebrosa*» ou l'opéra «*Job*» de Karl Ditter von Dittersdorf, ainsi que des oeuvres de Hasse, Holzbauer, Benda, Naumann et Rolle. Des orchestres renommés l'ont accompagné, comme par exemple «*Das kleine Konzert*» sous la direction de Hermann Max.

Markus Schäfer s'est produit comme chanteur de «*Lieder*» avec Hartmut Höll à la société «Hugo Wolf» de Stuttgart et au «*Lincoln-Center*» de New York, avec des oeuvres de Schubert, Schumann et Wolf.

Besetzung / members / distribution
Symphonie de Psalms, 29./30.7.2001

Sopran

Christian Blechschmidt
Christoph Bracks
Sebastian Brigl
Matthias Franz
Florian Goppelt
Malik Gücberk
Erik Hensel
Nils Herion
Maximilian Hischer
Jonas Högner
Gerhard Jacobs
Mathias Kuch
Sascha Kurt
Denis Prell
Marten Prüß
Jörg Scholkowski
Tilman Söffing
Florian Sperber
Julian Steger
Friedrich Winkelsen
Joel Zimmermann

Alt

Maximilian Bieberbach
Julian Brendel
Bijan Djafari
Jan Christopher Esser
Sebastian Franz
Maximilian Frisch
Aurelius Haag
Benedikt Haag
Christopher Hofbauer
Jonas Hofmann
Benjamin Kirsch
Martin Kocher
Stefan Lehmann
Markus Meyer
Adrian Nennich
Christoph Oswald
Christian Prell
David Reimann
Ulrich Schilhabel
Marcel Stefani
Martin Wende

Tenor

Fabian von Feilitzsch
Thomas Fleischmann
David Jerusalem
Jonathan Kistner
Jochen Prinstner
Daniel Sauerteig
Friedrich Spieser
Simon Streib
Gregor Sukiennik
Christoph Thürauf

Bass

Christopher Adjei
Adrian vom Baur
Olaf Brummel
Jan Demian
Andreas Dosch
Johannes Drechsler
Felix Groß
Sebastian Gühne
Martin Hebart
Philipp Heim
Ralph Hertlein
Stefan Kirschbaum
Manuel Krauß
Roland Lederle
Clemens Nicol
Julian Orlishausen
Simon Pickel
Michael Rapke
Felix Rathgeber
Johannes Reithinger
Michael Riedel
Andreas Szabo
Johannes Treiber
Alexander Tusjak
Tobias Wäschfelder

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
Friedemann Winkhofer (Klavier)
Paul Sturm (Klavier)

Karl-Friedrich Beringer

Besetzung / members / distribution
Cantata, 31.7.2001

Sopran

Christian Blechschmidt
Christoph Bracks
Matthias Franz
Malik Gücberk
Erik Hensel
Nils Herion
Maximilian Hischer
Denis Prell
Marten Prüß
Florian Sperber
Julian Steger
Joel Zimmermann

Alt

Julian Brendel
Bijan Djafari
Sebastian Franz
Maximilian Frisch
Benedikt Haag
Jonas Hofmann
Martin Kocher
Markus Meyer
Christian Prell
David Reimann
Ulrich Schilhabel
Martin Wende

Solisten

Claudia Barainsky, Alt
Markus Schäfer, Tenor

Deutsche Kammer-Virtuosen Berlin

Flöte: Gergely Bodoky, Tina Rederer
Oboe: Martin Kögel
Englischhorn: Gerhard Veith
Violoncello: Mathias Donderer

Karl-Friedrich Beringer

Aufnahme

Kirche St. Gumbertus, 29. und 30. Juli 2001 und Orangerie, 31. Juli 2001 im Rahmen der Bachwoche Ansbach. Aufnahmeleitung, Schnitt und Mastering: Lutz Wildner, Bayerischer Rundfunk (Psalmensinfonie und Cantata).

Münster Heilsbronn, 1999

Aufnahme: Tonstudio Teije van Geest (Pater noster und Ave Maria)

Coverdesign

Harald Schrank MedienDesign, Schwetzingen

Fotos

Lajos Keresztes (S.1/Cover), AKG Berlin (S. 8, 43), Fotostudio Berberich (S. 15, 44), Herbert Braun (S. 30), Günter B. Kögler (S. 32), KássKara (S. 34), A. Tischendorf (S. 36), Michael Dannemann (S. 38)

Übersetzungen

Lucy James / InTra eG, Stuttgart (englisch), Sabine Sanciet (französisch), Dr. Andreas Bomba: Cantata (deutsch)

Produktion

Dr. Ursula Adamski-Störmer / Bayerischer Rundfunk, Studio Franken
Frank Hallmann / Tobias Rimek / Rondeau Production
©, © 2001 · ROP2015



Rondeau Production
Heinrich-Brandt-Str. 18
D-91575 Windsbach
Telefon 0 98 71 / 708 - 200
Telefax 0 98 71 / 79 49
<http://rondeau.de>



Studio Franken



Die vorliegende Aufnahme wurde ermöglicht durch das PATRONAT WINDSBACHER KNABENCHOR.



Igor Stravinsky in Washington, 16. Januar 1962



Igor Strawinsky (1882 - 1971)
Symphonie de Psalms
Pater noster · Ave Maria · Cantata

Windsbacher Knabenchor
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
 Claudia Barainsky, Sopran · Markus Schäfer, Tenor
 Karl-Friedrich Beringer



Rondeau Production
 Heinrich-Brandt-Str. 18
 D-91575 Windsbach
 Telefon 0 98 71 / 708 - 200
 Telefax 0 98 71 / 79 49
<http://rondeau.de>

WINDSBACHER
KNABENCHOR

Den Windsbacher Knabenchor finden Sie im Internet unter
<http://windsbacher-knabenchor.de>

Booklet in Deutsch, English, Français

©, © 2001 Rondeau
 Made in Germany



Studio Franken



Symphonie de Psalms

für vierstimmigen Knabenchor (Sopran, Alt, Tenor, Bass)
 und Orchester

1	1. Teil: Exaudi orationem meam, Domine	3:22
2	2. Teil: Expectans expectavi Dominum	7:43
3	3. Teil: Alleluia! Laudate Dominum	11:32

4	Pater noster	1:55
	Motette für vierstimmigen Chor	

5	Ave Maria	2:26
	Motette für vierstimmigen Chor	

Cantata

für Sopran, Tenor und vierstimmigen Chor (Sopran, Alt),
 zwei Flöten, Oboe, Englisch Horn und Violoncello

6	Chor: Eine Totenklage Vers I. Vorspiel	2:03
7	Sopran: Ricercar I	4:49
8	Chor: Eine Totenklage Vers II. Erstes Zwischenspiel	2:00
9	Tenor: Ricercar II Die heilige Geschichte	10:58
10	Chor: Eine Totenklage Vers III. Zweites Zwischenspiel ..	1:58
11	Sopran und Tenor: Westwind	2:02
12	Chor: Eine Totenklage Vers IV. Nachspiel	2:54

total time 54:08

ROP2015

