



ERIC WHITACRE

# *Cloudburst*

and other choral works

POLYPHONY

STEPHEN LAYTON

hyperion

# ERIC WHITACRE

(B 1970)

- 1 **i thank You God for most this amazing day** 1999 E E Cummings [6'05]
- 2 **I hide myself** 1991 Emily Dickinson [2'51]
- 3 **Sleep** 2000 Charles Anthony Silvestri [5'33]
- 4 **i will wade out** 1999 E E Cummings [2'45]
- 5 **Go, lovely Rose** 1991 Edmund Waller [4'07]
- 6 **When David heard** 1999 II Samuel 18:33 [12'57]
- 7 **hope, faith, life, love** 1999 E E Cummings [3'50]
- 8 **Cloudburst** † 1993 Octavio Paz [8'25]
- 9 **With a lily in your hand** 1991 Federico García Lorca [2'27]
- 10 **This Marriage** 2004 Jalal al-Din Rumi [2'59]
- 11 **Water Night** 1995 Octavio Paz [5'03]
- 12 **A Boy and a Girl** 2002 Octavio Paz [4'25]
- 13 **Her sacred spirit soars** 2002 Charles Anthony Silvestri [5'08]
- 14 **Lux aurumque** 2000 Edward Esch / Charles Anthony Silvestri [4'08]

## POLYPHONY STEPHEN LAYTON

† with STEPHEN BETTERIDGE piano  
ROBERT MILLETT percussion

and pupils of The Lady Eleanor Holles School, Hampton, Middlesex:  
FRAN FOWLER, ALICE HEATH handbells; SUZANNA RENNIE thunder sheet  
EVA REDMAN wind chimes; CECILY SCOTT suspended cymbal

## CONTENTS

ENGLISH	<i>page 4</i>
Sung texts and translation	<i>page 8</i>
FRANÇAIS	<i>page 13</i>
DEUTSCH	<i>Seite 17</i>



**P**ROUDLY a fifth generation Nevadan, Eric Whitacre was born on the second day of the 1970s in Reno, Nevada—north east of San Francisco, directly north of Yosemite National Park and just east of the American Sierra Nevada ranges. His musical upbringing matched the lack of focus and patchiness of most of his contemporaries: piano lessons that ‘didn’t really stick’, as he recalls, because he couldn’t take the practice regime; playing the trumpet in junior high marching band for a few years, until he was kicked out for being troublesome; playing synthesizers in a teenage techno-pop band with the adolescent dream of being a rock star.

To his surprise he was admitted to the University of Nevada, Las Vegas, as a Music Education major, despite not being able to read music. And it was extra-curricular interests—not Vegas gambling but women—that sparked a major turning point: ‘I was sort of tricked into joining the choir (there were a lot of cute girls in the soprano section) and on the first day of class we started rehearsing the *Kyrie* from the Mozart *Requiem*. My life was profoundly changed on that day, and I became a choir geek of the highest order.’

From there the creative impulse took over—dreams of rock stardom morphed into serious compositional study, there was the publication of his first work at the age of twenty-one, and a move to New York’s Juilliard School in 1995 for a Masters with John Corigliano and David Diamond.

Since that first choral piece, **Go, lovely Rose** [5], at the age of twenty-one, Whitacre’s work has centred around music for voices. ‘Writing for chorus is and—I assume—will always be my vocation in the truest sense of the word, a real calling’, he asserts. But two years later, at the age of twenty-three, Whitacre wrote a work

for that other staple of American college campus and community music-making—the symphonic wind band.

This was *Ghost Train*, which Whitacre has described, perhaps with unjust self-deprecation in an essay on orchestration, as ‘just a giant half-educated guess. I really didn’t know what I was doing, and I think I ended up making some choices by accident that inadvertently made the ensemble sound fresh.’

He describes the enormous success of *Ghost Train* (over a thousand performances and forty recordings to date) as ‘a complete fluke—it skyrocketed to fame here and abroad, and suddenly afforded me the opportunity to become a full-time professional composer. So I ran with it.’

It is a story up to now, then, of easy serendipity (coupled, of course, with evident intuitive musicianship and raw talent): joining the college choir because of the cute sopranos . . . and becoming one of America’s most successful choral composers within a few years; writing a wind band piece with the proverbial blindfold on . . . and generating a torrent of commissions and performances for the same forces around the world.

Whitacre’s musical influences are broad and far from exclusively classical. The pop/rock core of his musical upbringing prior to the college-days classical music epiphany is equally present in his work (we might hear, in particular, the melodic ease and richly compound harmonic textures of pre-punk, keyboard-dominated prog-rock). In that respect, he is probably quite typical of the younger generation of ‘classical’ composers, raised on an omnivorous musical diet and with less of an old-school sense of high-art/low-art hierarchy. It is revealing, perhaps, that he describes his recent work based on *Paradise Lost* as an ‘opera/musical’ which, he says, combines ‘elements of traditional theatrical music

with trance, dance and ambient electronica’.

But aside from issues of genre definitions or blurring of stylistic boundaries Whitacre’s aims are simple: ‘Most of all, I want the music to be relevant, and honest, and pure.’

\* \* \*

Purity, directness of expression, a keen sense of climax and anti-climax, a wide-eyed receptiveness to moments of ecstasy: these are constants and key characteristics in Whitacre’s often sublime music. By the standards of the last century’s more adventurous choral explorations, it is fundamentally conservative music, with few surprises or innovations harmonically or rhythmically. But it is surely Whitacre’s craftsmanship and impeccable sense of musical judgment that has spoken to many thousands of choristers and audience members in North America, and increasingly beyond; clashes strikingly made and deliciously resolved, triads piled on top of each other into shimmering clusters, beautifully made voice-leading. The way he *lands* on words, how he judges when and where to make a musical–emotional effect, the way he makes certain chords, or chord progressions, *speak* is extraordinarily refined and eloquent.

His choice of texts, the way he explains such choices, and his performance instructions are refreshingly direct and uncomplicated. For **I hide myself** [2], an Emily Dickinson setting, he writes: ‘Just a simple song, really. All of the musical suggestions come from a careful study of the poem, a quiet, passionate soul occasionally speaking a little bolder than the age will allow. She loves almost to the point of distraction, and this mood must prevail in the performance: shy and sullen, her passion surging to the surface only to sink back into the silence that is herself.’



ERIC WHITACRE

For **Water Night** [1] (1995), a subtle, ecstatically poised response to a remarkable poem by the Mexican, Nobel Prize-winning writer Octavio Paz (1914–1998), Whitacre wrote: ‘The poetry of Octavio Paz is a composer’s dream. The music seems to set itself (without the usual struggle that invariably accompanies this task) and the process feels more like cleaning the oils from an ancient canvas to reveal the hidden music than composing.’

The feel of this music, its reflective poise and its moments of mystical wonder, encourage the thought that it is overtly religious. But Whitacre refutes this: ‘I’m not Christian, nor do I consider myself to be religious. The poetry that I choose simply speaks deeply to me, and I just do my best to illuminate the words with music. For

me, setting **When David heard** [track 6], Whitacre's most Arvo Pärt-indebted work on this disc] had nothing to do with its religious connotations, but rather its very human drama. It was written for a dear friend who lost his son, and was intended to give him some small measure of peace and meaning.'

There is a similar ambiguity with Whitacre's three E E Cummings settings, which he describes as 'Three Songs of Faith' (or 'of Praise' elsewhere), and as 'a cycle of pieces about my own personal faith': personal faith, then, as a private 'belief system' and reflections on the spiritual and unknowable, not circumscribed by 'religious' faith. In his note for **i thank You God for most this amazing day** [1] Whitacre comments: 'The poetry strikes me as shiny and brilliant, and many of the chords (especially settings of the words painting the indescribable, i.e. "infinite", "You", "opened", "God") are intentionally designed to shimmer.' And about **hope, faith, life, love** [7] he admits to having had trouble setting the whole poem, which would call for vibrant and virtuosic music, 'a real show piece ... the more I thought about faith however, the more introspective I became, and I modified the poem entirely to fit that feeling. I took only the first four words ("hope, faith, life, love") and the last four ("dream, joy, truth, soul") and set each of them as a repeating meditation.'

While Whitacre chose to set just eight words from that Cummings poem, for **Lux aurumque** [14] he decided to have another poem translated into another language altogether before he set it. And unusually, it was not from a dead language into the vernacular, but the reverse. According to Whitacre, Edward Esch is 'a recluse, in the truest sense of the word ... born sometime in the early '70s, but rarely making a public appearance'. A short

poem of his was translated into Latin by a close friend of the composer, Charles Anthony Silvestri. Perhaps, like Stravinsky with his *Oedipus Rex*, Whitacre was drawn to the ritual antiquity of Latin? 'Yes, I'm in love with Latin, the sounds of the vowels, the consonants, the logic of it all, the ancient quality it has. It just felt right to translate the text.'

Whitacre finds the poetry of Silvestri, a Vegas-born Los Angeles history teacher, 'rich and full of possibility'. **Her sacred spirit soars** [13] reads as a pastiche Elizabethan madrigal text, a hymn to Cecilia and Fair Oriana that Whitacre sets for double choir with characteristic fluency (as steeped in stepwise movement as the Cummings setting **i will wade out** [4] is intervallically more angular).

Silvestri's poem **Sleep** [3] is, in effect, a parody text created for the unusual reason of legal necessity (parody in the sense of applying new words to pre-existing music). Whitacre set Robert Frost's 'Stopping by Woods on a Snowy Evening' in 2000, as a commission from a Texan lawyer/soprano in memory of her parents. He subsequently discovered, to his dismay, that the Robert Frost Estate forbade the poem's setting to music (although twenty other settings apparently already existed). Forced with the prospect of denying publication of this work until the poem came out of copyright in 2038, Whitacre asked Silvestri to write an alternative text; the structure needed to be maintained, and certain words from the Frost poem, such as the recurring 'sleep', needed to be incorporated. It was an elegant solution to a problem that Whitacre evidently and understandably found exasperating (he freely admits culpability for not securing permission to set the text in advance; but it is another case of the law's potential to obstruct Art's true path ...).



No such copyright and public domain issues could arise with other poets Whitacre has set: **This Marriage** [10], a simple, touching, homophonically parallel setting of the thirteenth-century Persian Sufi mystic, Rumi; Edmund Waller's *Go, lovely Rose* from 1645; and Emily Dickinson's *I hide myself*—the last two of which, together with the dance-like setting of Federico García Lorca's **With a lily in your hand** [9], form Whitacre's *Three Flower Songs*.

In addition to *Water Night*, two other Octavio Paz settings appear on this disc: the dreamy, erotic **A Boy and a Girl** [12], and **Cloudburst** [8]. Apart from being the most episodic and adventurous work, the latter is the only non *a cappella* work here, and reveals through some striking effects Whitacre's keen imagination for colour. Piano and percussion (including wind chimes

and thunder sheets) are joined by handbells, as well as clapping, finger-clicking and thigh-tapping by the singers to create, most effectively, a simulated rainstorm.

'The Cloudburst is a ceremony', Whitacre writes, 'a celebration of the unleashed kinetic energy in all things. The mood throughout is reverent, meditative and centered ... the performer must take the spiritual journey with total respect for the power of the water and profundity of the rebirth.' New-agey stuff on paper, perhaps, but the musical results are wholly convincing and lacking in phoniness. Magical new sounds, singability and a special atmosphere, simply and resourcefully achieved—considerable achievements from a composer twenty-two at the time, whose exposure to classical music and its notation was non-existent just a few years previously.

MEURIG BOWEN © 2006

Recorded in The Temple Church, London, on 3–5 January 2005

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ADRIAN PEACOCK

Post-production Assistant DAVID HINITT

Front Picture Research RICHARD HOWARD

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© Hyperion Records Limited, London, 2006

© Hyperion Records Limited, London, 2010

Front illustration: *Radiance* by Simon Cook (b 1954)

Private Collection / Bridgeman Art Library, London

**1 i thank You God for most this amazing day**

*No 3 of Three Songs of Praise*

i thank You God for most this amazing  
day:for the leaping greenly spirits of trees  
and a blue true dream of sky;and for everything  
which is natural which is infinite which is yes

(i who have died am alive again today,  
and this is the sun's birthday;this is the birth  
day of life and of love and wings:and of the gay  
great happening illimitably earth)

how should tasting touching hearing seeing  
breathing any—lifted from the no  
of all nothing—human merely being  
doubt unimaginable You?

(now the ears of my ears awake [and]  
now the eyes of my eyes are opened)

E E CUMMINGS (1894–1962)

**2 I hide myself**

*No 1 of Three Flower Songs*

I hide myself within my flower,  
That wearing on your breast,  
You, unsuspecting, wear me too—  
And angels know the rest.

I hide myself within my flower,  
That, fading from your vase,  
You, unsuspecting, feel for me  
Almost a loneliness.

EMILY DICKINSON (1830–1886)

**3 Sleep**

The evening hangs beneath the moon,  
A silver thread on darkened dune.  
With closing eyes and resting head  
I know that sleep is coming soon.

Upon my pillow, safe in bed,  
A thousand pictures fill my head,  
I cannot sleep, my mind's a-flight;  
And yet my limbs seem made of lead.

If there are noises in the night,  
A frightening shadow, flickering light;  
Then I surrender unto sleep,  
Where clouds of dream give second sight.

What dreams may come, both dark and deep,  
Of flying wings and soaring leap  
As I surrender unto sleep,  
As I surrender unto sleep.

CHARLES ANTHONY SILVESTRI (b 1965)

**4 i will wade out**

*No 1 of Three Songs of Praise*

i will wade out  
till my thighs are steeped in burning flowers  
I will take the sun in my mouth  
and leap into the ripe air

Alive  
with closed eyes

to dash against *the* darkness  
in the sleeping curves of my body  
Shall enter fingers of smooth mastery  
with chasteness of sea-girls

Will i complete the mystery  
of my flesh

I will rise  
After a thousand years

lipping  
flowers  
And set my teeth in the silver of the moon

E E CUMMINGS (1894–1962)

In Cummings' original poem, line 7 reads: 'to dash against darkness'

**5 Go, lovely Rose**

*No 3 of Three Flower Songs*

Go, lovely Rose—  
Tell her that wastes her time and me,  
That now she knows,  
When I resemble her to thee,  
How sweet and fair she seems to be.



Tell her that's young,  
And shuns to have her graces spied,  
That hadst thou sprung  
In deserts where no men abide,  
Thou must have uncommended died.

Small is the worth  
Of beauty from the light retired:  
Bid her come forth,  
Suffer herself to be desired  
And not blush so to be admired.

Then die—that she  
The common fate of all things rare  
May read in thee;  
How small a part of time they share  
That are so wondrous sweet and fair!

EDMUND WALLER (1606–1687)

**6 When David heard**

When David heard that Absalom was slain he went up into his chamber over the gate and wept, and thus he said: My son, my son, O Absalom my son, would God I had died for thee!

II SAMUEL 18:33

**7 hope, faith, life, love**

*No 2 of Three Songs of Praise*

!hope  
!faith!  
!life  
!love!

dream!  
!joy  
truth!  
!soul

E E CUMMINGS (1894–1962) (abridged)

**8 Cloudburst**

La lluvia . . . *The rain . . .*

Ojos de agua de sombra,  
ojos de agua de pozo,  
ojos de agua de sueño.

*Eyes of shadow-water,  
eyes of well-water,  
eyes of dream-water.*

Soles azules, verdes remolinos,  
picos de luz que abren astros  
como granadas.

*Blue suns, green whirlwinds,  
birdbeaks of light pecking open  
pomegranate stars.*

¿Dime, tierra quemada, no hay agua?  
¿Hay sólo sangre, sólo hay polvo,  
sólo pisadas de pies desnudos sobre la espina?  
*But tell me, burnt earth, is there no water?  
Only blood, only dust,  
only naked footsteps on the thorns?*

La lluvia despierta . . .

*The rain awakens . . .*

Hay que dormir con los ojos abiertos,  
hay que soñar con les manos,  
soñemos sueños activos de río buscando su cauce,  
sueños de sol soñando sus mundos,  
hay que soñar en voz alta,  
que cantar hasta que el canto eche  
raíces, tronco, ramas, pájaros, astros,  
desenterrar la palabra perdida,  
recordar lo que dicen sangre, la marea,  
la tierra y el cuerpo,  
volver al punto de partida . . .

*We must sleep with open eyes,  
we must dream with our hands,  
we must dream the dreams of a river seeking its course,  
of the sun dreaming its worlds,  
we must dream aloud,  
we must sing till the song puts forth roots,  
trunk, branches, birds, stars,  
we must find the lost word,  
and remember what the blood,  
the tides, the earth, and the body say,  
and return to the point of departure . . .*

OCTAVIO PAZ (1914–1998): *El cántaro roto*  
adapted by Eric Whitacre; English translation by LYSANDER KEMP  
© 1959 by Octavio Paz and Lysander Kemp

9 **With a lily in your hand**

*No 2 of Three Flower Songs*

[With a lily in your hand  
I leave you,] O my night love!  
Little widow of my single star  
I find you.

Tamer of dark  
butterflies!

I keep along my way.  
After a thousand years have gone  
you'll see me,  
O my night love!

By the blue footpath,  
tamer of dark  
stars,  
I'll make my way.  
Until the universe  
can fit inside  
my heart.

FEDERICO GARCÍA LORCA (1898–1936): *Curva*  
translated by JEROME ROTHENBERG  
© Jerome Rothenberg

10 **This Marriage**

May these vows and this marriage be blessed.  
May it be sweet milk,  
like wine and halvah.  
May this marriage offer fruit and shade  
like the date palm.  
May this marriage be full of laughter,  
our every day a day in paradise.  
May this marriage be a sign of compassion,  
a seal of happiness, here and hereafter.  
May this marriage have a fair face and a good name,  
an omen as welcomes the moon in a clear blue sky.  
I am out of words to describe  
how spirit mingles in this marriage.

JALAL AL-DIN RUMI (1207–1273), translated by KABIR HELMINSKI

11 **Water Night**

Night with the eyes of a horse that trembles in the night,  
night with eyes of water in the field asleep  
is in your eyes, a horse that trembles  
is in your eyes of secret water.

Eyes of shadow-water,  
eyes of well-water,  
eyes of dream-water.

Silence and solitude,  
two little animals moon-led  
drink in your eyes,  
drink in those waters.

If you open your eyes,  
night opens, doors of musk,  
the secret kingdom of the water opens  
flowing from the center of night.

And if you close your eyes,  
a river, a silent and beautiful current, fills you from within,  
flows forward, darkens you:  
night brings its wetness to beaches in your soul.

OCTAVIO PAZ (1914–1998): *Agua nocturna*  
adapted by Eric Whitacre; translated by MURIEL RUKEYSER  
© 1959 by Octavio Paz and Muriel Rukeyser

12 **A Boy and a Girl**

Stretched out on the grass  
a boy and a girl.  
Savoring their oranges, giving their kisses  
like waves exchanging foam.

Stretched out on the beach  
a boy and a girl.  
Savoring their limes, giving their kisses  
like clouds exchanging foam.

Stretched out underground  
a boy and a girl.  
Saying nothing, never kissing,  
giving silence for silence.

OCTAVIO PAZ (1914–1998): *Los novios*  
translated by MURIEL RUKEYSER  
© 1959 by Octavio Paz and Muriel Rukeyser

**13 Her sacred spirit soars**

Her sacred spirit soars o'er gilded spires,  
And breathes into creative fires a force;  
In well-tuned chants and chords of countless choirs  
Lives ever her immortal shadowed source.  
From age to age the roll of poets grows;  
And yet, a lonely few are laurel-crowned,  
In whose sweet words her inspiration shows,  
Revealing insights deep and thoughts profound.  
O shall Cecilia, or shall Goddess Muse  
Reach then to me across eternal skies?  
Is heaven's quick'ning fire but a ruse,  
Abiding rather here before mine eyes?  
Nearer than I dream'd is She whose fame  
All poets sing, whose glory all proclaim:  
'LONG LIVE FAIR ORIANA!'

CHARLES ANTHONY SILVESTRI (b1965)

**14 Lux aurumque**

Lux,  
calida gravisque, pura velut aurum,  
et canunt angeli molliter  
modo natum.

*Light,  
warm and heavy as pure gold,  
and the angels sing softly  
to the newborn babe.*

EDWARD ESCH (b1970)

Latin translation by CHARLES ANTHONY SILVESTRI

**POLYPHONY**

*sopranos* Miriam Allan, Grace Davidson, Julia Doyle, Alice Gribbin, Amy Haworth, Kate Hopkins,

Emma Preston-Dunlop, Elin Manahan Thomas (solo, tracks [1](#) [5](#) [8](#) [14](#))

*altos* Iestyn Davies, Christopher Field, David Gould, Ruth Massey, Kim Porter, Tom Williams

*tenors* Richard Butler, Nicholas Todd, Will Unwin, Simon Wall (solo, track [5](#)), Toby Watkin, Christopher Watson

*basses* Jonathan Arnold, Edward Grint, Thomas Guthrie (solo and speaker, track [8](#)), Gavin Horsley, Charles Pott,  
Andrew Rupp, Richard Savage, Giles Underwood

Also on [8](#) *Cloudburst*:

*piano* Stephen Betteridge, *percussion* Robert Millett

and pupils of The Lady Eleanor Holles School, Hampton, Middlesex: *handbells* Fran Fowler, Alice Heath,

*thunder sheet* Suzanna Rennie, *wind chimes* Eva Redman, *suspended cymbal* Cecily Scott

*i thank You God for most this amazing*. Copyright 1950, © 1978, 1991 by the Trustees for the E E Cummings Trust. Copyright © 1979 by George James Firmage;  
*i will wade out/till my thighs are steeped in burning flowers*. Copyright 1925, 1953, © 1991 by the Trustees for the E E Cummings Trust. Copyright © 1976  
by George James Firmage; the lines from *!hope*. Copyright © 1961, 1989, 1991 by the Trustees for the E E Cummings Trust, from *Complete Poems: 1904–1962* by  
E E Cummings, edited by George J Firmage. Used by permission of Liveright Publishing Corporation.



## POLYPHONY

Polyphony was formed by Stephen Layton in 1986 for a concert in King's College Chapel, Cambridge. Since then the choir has performed and recorded regularly to wide critical acclaim throughout the UK and abroad. 'The outstanding feature was the superbly unified, balanced and expressive choral singing of Polyphony—a real wonder', wrote *The Independent on Sunday*. For the last few years Polyphony has given annual sell-out performances of Bach's *St John Passion* and Handel's *Messiah* at St John's, Smith Square. These have become notable events in London's music calendar and have been broadcast by BBC Radio 3 and the EBU. Since its double BBC Proms debut in 1995, Polyphony's performance highlights include the world premiere of *Oceanos* by James Dillon, Schnittke's Symphony No 2 with the BBC Symphony Orchestra, and premiere

A photograph by Ben Ealovega



performances in collaboration with Arvo Pärt and John Tavener. The choir has built an extensive discography, its recordings frequently appearing as record of the month in *Gramophone*, *BBC Music* and *Classic fM* magazines.

## STEPHEN LAYTON

With a strikingly individual musicianship, and a galvanizing eloquence in performance, Stephen Layton has established himself in recent years as one of Britain's most dynamic conductors. His interpretations of Bach and Handel have been heard from the Sydney Opera House to the Concertgebouw, with orchestras such as the Academy of Ancient Music, the Philadelphia and the London Philharmonic.

As Director of Music at The Temple Church, London, his bold realization of Tavener's epic all-night vigil, *The Veil of the Temple*, met with great acclaim, and other important composer collaborations, with Polyphony, have included premiere performances and recordings of music by Arvo Pärt, James MacMillan and Thomas Adès. As well as being Chief Conductor of the Netherlands Chamber Choir, Chief Guest Conductor of the Danish Radio Choir and Director of the Holst Singers, he has worked with the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Scottish, English and Australian chamber orchestras, the City of London Sinfonia and the Britten Sinfonia.

Layton's eclectic and award-winning discography includes music by Adès, Britten, Cornelius, Grainger, Gretchaninov, Holst, MacMillan, Pärt, Rutter, Schnittke, Tavener and Walton. In 2001 his Hyperion recording of music by Britten received a *Gramophone* Award and the *Diapason d'Or* in France for best choral disc of the year.

In 2006 he became Director of Music and a Fellow of Trinity College, Cambridge.

## Musique chorale d'Eric Whitacre

**F**IER d'appartenir à une famille établie depuis cinq générations dans le Nevada, Eric Whitacre est né un deux janvier, dans les années 1970, à Reno—au nord-est de San Francisco, juste au nord du Yosemite National Park et à l'est de la Sierra Nevada américaine. Comme la plupart de ses contemporains, il a eu une éducation musicale marquée par l'absence d'intérêt et l'irrégularité : des leçons de piano, dont il se rappelle qu'elles « ne collèrent pas vraiment », car il ne put se faire aux gammes ; de la trompette, dont il joua, pendant plusieurs années, dans une fanfare scolaire des plus cadencées, avant d'en être renvoyé pour cause de mauvais caractère ; des synthétiseurs, dont il joua dans un groupe techno-pop avec le rêve adolescent de devenir une rock star.

À sa surprise, l'université du Nevada, à Las Vegas, l'admit comme étudiant en musique—une musique qu'il ne savait pas lire. Et ce furent des centres d'intérêt extrascolaires—pas les jeux de La Vegas, mais les femmes—qui déclenchèrent un tournant capital : « Je m'étais un peu arrangé pour entrer dans le chœur (il y avait pas mal de filles mignonnes chez les sopranos) et, le premier jour de classe, on a commencé à répéter le *Kyrie* du *Requiem* de Mozart. Ce jour-là, ma vie a profondément changé et je suis devenu un bouffon de chœur de tout premier ordre. »

Dès lors, l'élan créatif prit le relais—les rêves de devenir une vedette rock se métamorphosèrent en une étude sérieuse de la composition ; il y eut la publication de sa première œuvre, à l'âge de vingt et un ans, et un passage à la Juilliard School de New York, en 1995, pour un Masters avec John Corigliano et David Diamond.

Depuis cette première pièce chorale, **Go, lovely**

**Rose** [5], l'œuvre de Whitacre s'est centrée autour de la musique pour voix. « Écrire pour chœur est et—je suppose—sera toujours ma vocation, au sens le plus vrai du terme, un véritable appel », affirme-t-il. Mais deux ans plus tard, à l'âge de vingt-trois ans, il écrivit une œuvre pour cet autre élément fondamental des campus américains et de la musique en groupe : l'orchestre symphonique d'instruments à vent.

Et ce fut *Ghost Train*, que Whitacre décrit, dans un essai sur l'orchestration comme « une immense supposition à demi informée. Je ne savais vraiment pas ce que je faisais et je pense que j'ai fini par faire des choix au hasard qui, par inadvertance, ont fait paraître l'ensemble frais »—des mots peut-être teintés d'un injuste dénigrement de soi.

Pour Whitacre, l'énorme succès de *Ghost Train* (plus de mille interprétations et quarante enregistrements à ce jour) fut « un coup de bol total—c'est devenu célèbre d'un coup, ici et à l'étranger, et ça m'a soudain donné la possibilité de devenir compositeur professionnel à plein temps. Alors, je m'y suis mis. »

Tout cela n'est donc qu'une histoire d'heureux hasards (couplés, bien sûr, à une évidente musicalité intuitive et à un talent brut) : entrer dans le chœur du collègue à cause des sopranos mignonnes ... et devenir, en quelques années, l'un des compositeurs choraux les plus couronnés de succès d'Amérique ; écrire un morceau pour orchestre d'instruments à vent avec le légendaire bandeau sur les yeux ... et susciter à travers le monde un torrent de commandes et d'interprétations par ces mêmes forces musicales.

Les influences musicales de Whitacre sont vastes et loin d'être exclusivement classiques. Le cœur pop-rock

de sa formation musicale—avant la révélation du classique, à l'université—est tout autant présent dans son œuvre (comme l'attestent, notamment, l'aisance mélodique et les textures harmoniques richement composées du rock progressif prépunk, dominé par le clavier). À cet égard, il incarne probablement bien la jeune génération de compositeurs « classiques », élevés au régime musical omnivore et avec tout sauf un sens de la hiérarchie « vieille école » art noble/art vulgaire. Et peut-être est-il révélateur de l'entendre décrire son œuvre récente, fondée sur *Paradis perdu*, comme un « opéra/comédie musicale » combinant « des éléments de musique de scène traditionnelle avec de la musique électronique trance, dance et ambient ».

Mais en dehors des questions de définitions de genre ou de brouillage des frontières stylistiques, les buts de Whitacre sont simples : « Avant tout, je veux que la musique soit pertinente, honnête et pure. »

\* \* \*

Pureté, franchise d'expression, sens aigu de l'apogée et de la chute, réceptivité candide aux moments d'extase : telles sont les constantes et les clés de la musique, souvent sublime, de Whitacre. Comparé aux investigations chorales, plus osées, du siècle passé, cette musique est fondamentalement conservatrice, pauvre en surprises, en innovations harmoniques ou rythmiques. Mais la maîtrise et le jugement musical impeccable de Whitacre ont sans aucun doute parlé à des milliers de choristes et de mélomanes en Amérique du Nord, mais aussi ailleurs, de plus en plus—dissonances remarquablement conçues et délicieusement résolues, triades empilées les unes sur les autres jusqu'à former des clusters chatoyants, conduite des

parties merveilleusement menée. La manière dont il *se pose* sur les mots, dont il estime où et quand faire un effet musicalo-émotionnel, sa façon de faire *parler* certains accords, ou certaines progressions d'accords : tout est extraordinairement raffiné et éloquent.

Ses choix de textes, sa manière de les expliquer et ses instructions sont d'une franchise et d'une simplicité rafraîchissantes. Voici ce qu'il écrit à propos de **I hide myself** [2], mise en musique d'un texte d'Emily Dickinson : « Juste un simple song, vraiment. Toutes les suggestions musicales découlent d'une étude minutieuse du poème, où une âme paisible et passionnée parle parfois avec un peu plus de hardiesse que ce que l'époque lui permet. Elle aime presque à la folie, et ce climat doit prévaloir dans l'interprétation : timide et renfrognée, sa passion ne point à la surface que pour ressembler dans le silence qui est elle-même. »

Concernant **Water Night** [1] (1995), réponse subtile, à la grâce extatique, apportée à un remarquable poème du prix Nobel de littérature mexicain Octavio Paz (1914–1998), Whitacre écrit : « La poésie d'Octavio Paz est un rêve pour tout compositeur. La musique semble se mettre en place toute seule (sans l'habituelle lutte qui accompagne invariablement cette tâche) et le processus s'apparente davantage au nettoyage de la peinture à l'huile sur une toile ancienne, pour révéler la musique cachée, qu'à de la composition. »

Par le sentiment qu'elle dégage, par son équilibre et par ses moments d'émerveillement mystique, cette musique donne à penser qu'elle est ouvertement religieuse. Ce que Whitacre réfute : « Je ne suis pas chrétien, et je ne me considère pas non plus comme religieux. Le poème que j'ai choisi me parle profondément, c'est tout, et je fais juste de mon mieux pour enluminer les mots



avec la musique. Pour moi, mettre en musique **When David heard** [piste 6], l'œuvre de Whitacre qui, sur ce disque, doit le plus à Arvo Pärt] n'a rien à voir avec les connotations religieuses du texte, mais plutôt avec son drame tout humain. Cette pièce fut écrite pour un ami cher qui a perdu son fils, pour lui donner un peu de paix et de sens. »

La même ambiguïté marque les trois mises en musique de textes d'E. E. Cummings, présentées par Whitacre comme « Trois chants de foi » (ou, ailleurs, « de louange »), « un cycle de pièces sur ma propre foi ». La foi personnelle est alors vue comme un « système de croyances » privé, un ensemble de réflexions sur le spirituel et l'inconnaissable, non circonscrit par la foi « religieuse ». **i thank You God for most this amazing day** [1] inspira à Whitacre ce commentaire : « La poésie me frappe par son éclat, son brillant, et nombre des accords (surtout les mises en musique des mots dépeignant l'indescriptible, tels « infini », « Vous », « ouvert », « Dieu ») sont délibérément conçus pour scintiller. » S'agissant de **hope, faith, life, love** [7], Whitacre reconnaît avoir peiné à mettre en musique l'intégralité du poème, qui appelait une musique vibrante et virtuose, « un modèle du genre ... mais plus je pensais à la foi, plus je devenais introspectif, et j'ai complètement modifié le poème pour coller à ce sentiment. Je n'en ai pris que les quatre premiers (« hope, faith, life, love ») et les quatre derniers mots (« dream, joy, truth, soul »), que j'ai mis en musique comme une méditation répétitive. »

S'il choisit de ne mettre en musique que huit mots de ce poème de Cummings, Whitacre décida, pour **Lux aurumque** [14], de faire traduire un poème dans une langue complètement différente avant de le mettre en

musique. Et, pour une fois, il s'agit de traduire une langue vernaculaire en langue morte—et non l'inverse. Selon Whitacre, Edward Esch est « un reclus, au sens le plus vrai du terme, né au début des années 1970 et n'apparaissant que rarement en public. » Un ami intime du compositeur, Charles Anthony Silvestri, traduisit un des courts poèmes d'Esch en latin. Peut-être Whitacre fut-il, comme Stravinsky avec son *Oedipus Rex*, attiré par l'antiquité rituelle du latin. « Oui, je suis amoureux du latin, les sonorités des voyelles, des consonnes, la logique de tout cela, sa vertu ancienne. Ça tombait pile pour traduire ce texte. »

Whitacre trouve la poésie de Silvestri, un professeur d'histoire né à Vegas et établi à Los Angeles, « riche et pleine de possibilités ». **Her sacred spirit soars** [13] est un pastiche d'un texte madrigalesque élisabéthain, une hymne à Cecilia et à la belle Oriana que Whitacre met en musique pour double chœur avec une aisance caractéristique (aussi imprégnée de mouvements par degrés conjoints que **i will wade out** [4], sur un texte de Cummings, a des intervalles hachés).

**Sleep** [3], poème de Silvestri, est en réalité une parodie créée pour d'inhabituelles questions de droit (parodie signifiant ici l'application de nouveaux mots à une musique préexistante). En 2000, Whitacre mit en musique « Stopping by Woods on a Snowy Evening » de Robert Frost—une commande d'une femme de loi/soprano texane, en mémoire de ses parents. Mais il découvrit bientôt, à son grand désarroi, que le Robert Frost Estate interdisait toute mise en musique de ce poème (dont il existait, pourtant, déjà vingt versions). Contraint de refuser toute publication de cette œuvre jusqu'à ce que le poème soit libre de droits, en 2038, Whitacre chargea Silvestri d'écrire un texte de

remplacement : il fallait garder la structure du poème de Frost, et certains mots, tel le « sleep » récurrent, devaient être intégrés. Ainsi solutionna-t-on avec élégance un problème que Whitacre trouva manifestement, et on le comprend, exaspérant (il reconnaît volontiers être coupable de ne pas avoir vérifié s'il pouvait, ou non, mettre le texte en musique ; et il semble que les gens de loi soient en mesure d'obstruer le vrai chemin de l'art).

Pareilles questions de droit et de domaine public n'auraient pu survenir avec les autres poètes choisis par Whitacre : **This Marriage** [10] est en effet une mise en musique simple, émouvante et homophoniquement parallèle du mystique soufi persan du XIII<sup>e</sup> siècle, Rumi ; *Go, lovely Rose* est d'Edmund Waller (1645) et *I hide myself* est d'Emily Dickinson—ces deux dernières pièces formant, avec la mise en musique dansante de **With a lily in your hand** [9] de Federico García Lorca, les *Three Flower Songs* de Whitacre.

Outre *Water Night*, deux mises en musique de textes d'Octavio Paz figurent sur ce disque : l'onirique et érotique **A Boy and a Girl** [12] et **Cloudburst** [8]. Cette œuvre, la plus épisodique et la plus osée, est aussi la seule de ce disque à ne pas être *a cappella* ; elle révèle,

à travers quelques effets saisissants, l'imagination absolue de Whitacre en matière de couleur. Piano et percussions (dont des carillons éoliens et des *thunder sheets* [grandes plaques de métal que l'on frappe pour imiter le bruit du tonnerre—NdT] sont rejoints par des clochettes maniées par les chanteurs, mais aussi par des battements de mains, des claquements de doigts et des frappements de cuisses pour simuler, avec une réelle efficacité, une pluie torrentielle.

« Cloudburst est une cérémonie », écrit Whitacre, « une célébration de l'énergie cinétique libérée en toute chose. Le climat est de bout en bout révérencieux, méditatif et concentré ... l'interprète doit envisager le voyage spirituel avec un total respect pour le pouvoir de l'eau et la profondeur de la renaissance. » Ce qui peut paraître new age sur le papier, mais les résultats musicaux sont des plus convaincants et tout sauf tape-à-l'œil. Nouvelles sonorités magiques, « chantabilité » et atmosphère particulière, créée avec simplicité et inventivité—autant de réalisations considérables pour un compositeur de vingt-deux ans, qui ignorait encore tout de la musique classique et de sa notation moins de dix ans auparavant.

MEURIG BOWEN © 2006

Traduction HYPERION

## Chormusik von Eric Whitacre

**E**RIC WHITACRE ist stolz darauf, zu einer Familie zu gehören, die schon seit fünf Generationen in Nevada lebt. Er wurde am zweiten Tag der 1970iger Jahre in Reno, Nevada geboren—nordöstlich von San Francisco, direkt nördlich des Yosemite-Nationalparks und nur ein wenig östlich der amerikanischen Sierra Nevada-Berge. Seine Musikausbildung glich in ihrer Ziellosigkeit und Zufälligkeit der musikalischen Erziehung des größten Teils seiner Zeitgenossen: Klavierstunden, die nach Aussagen des Komponisten „nicht richtig angeschlossen“, weil er sich nicht an eine Übungsdisziplin halten konnte; Trompetenspiel in der Marschkapelle seiner Schule in den letzten Jahren seiner Grundschulzeit, bis er wegen störenden Verhaltens herausgeworfen wurde; das Spielen eines Synthesizers in einer pubertierenden Technopopband mit dem ausgewachsenen Traum, ein Rockstar zu sein.

Zu Whitacres Überraschung wurde er an der University of Nevada, Las Vegas zu einem Musikpädagogikstudium zugelassen, obwohl er keine Noten lesen konnte. Einen entscheidenden Wendepunkt sollten Interessen außerhalb des akademischen Rahmens—nicht Las Vegas' Glücksspiel, sondern Frauen—herbeiführen: „Ich wurde irgendwie überlistet, dem Chor beizutreten (wo es ein paar hübsch Mädchen unter den Sopranen gab), und in der ersten Probe im Semester begannen wir, das *Kyrie* aus Mozarts *Requiem* zu üben. Von diesem Tag an war mein Leben völlig verändert, und ich wurde ein Chor-Fanatiker der schlimmsten Sorte.“

Seit jenem Erlebnis übernahmen die kreativen Impulse die Regie—Träume von einer Karriere als

Rockstar mündeten in ernsthafte Kompositionsstudien. Die Veröffentlichung seines ersten Werkes geschah im Alter von 21 Jahren, gefolgt 1995 von einem Umzug nach New York zur Juilliard School für ein *Masters*-Programm bei John Corigliano und David Diamond.

Seit jenem ersten Chorstück **Go, lovely Rose** <sup>5</sup> im Alter von 21 Jahren konzentrierte sich Whitacres Arbeit auf Musik für Gesang. „Das Komponieren für Chor ist und—so nehme ich an—wird auch weiterhin immer meine Berufung im wahrsten Sinne des Wortes bleiben, eine richtige Lebensaufgabe“, sagt er. Zwei Jahre später, mit 23, schrieb Whitacre nun ein Stück für eine andere an amerikanischen Universitäten und Gemeinden häufig anzutreffende Besetzung—das sinfonische Blasorchester.

Das Stück heißt *Ghost Train* [Geisterzug]. Mit vielleicht zu starker Selbstkritik behauptete Whitacre später in einem Artikel über Orchestrierung, dieses Werk sei „nur ein gigantisches halbfundiertes Experiment. Ich wusste wirklich, was ich tat, und ich nehme an, ich traf am Ende einige Entscheidungen durch Zufall, die versehentlich dazu führten, dass das Ensemble frisch klingt.“

Er beschreibt hier den enorm erfolgreichen *Ghost Train* (bisher über eintausend Aufführungen und vierzig Einspielungen) als einen „einen totalen Zufall—das Stück hatte hier und im Ausland blitzartigen Erfolg und gab mir plötzlich die Möglichkeit, hauptberuflich zu komponieren. Da nahm ich die Gelegenheit wahr.“

Hier haben wir es also bis heute mit einer Geschichte zufälliger glücklicher Umstände zu tun (zusammen natürlich mit den offensichtlichen intuitiven musikalischen Fähigkeiten und dem schieren Talent): Beitritt





ERIC WHITACRE

eines Collegechors wegen der hübschen Soprane ... Entwicklung zu einem der erfolgreichsten amerikanischen Chorkomponisten innerhalb von wenigen Jahren; Komposition eines Blesorchesterstücks ohne sprichwörtlich die blasseste Ahnung ... eine Flut von internationalen Aufträgen und Aufführungen für die gleichen Besetzungen.

Whitacres musikalische Vorbilder sind mannigfaltig und stammen bei weitem nicht nur aus der klassischen

Musik. Der Pop/Rock-Kern seiner musikalischen Jugend vor der Erleuchtung durch klassische Musik in seiner Collegezeit ist in seinem Werk erhalten geblieben (man kann das vielleicht besonders in der melodischen Leichtigkeit und den satten zusammengesetzten harmonischen Texturen aus dem Pre-Punk oder in den Anleihen aus dem vom Keyboardklang beherrschten Prog-Rock hören). In dieser Hinsicht ähnelt Whitacre wahrscheinlich vielen anderen Komponisten aus der jüngeren Generation „klassischer“ Musiker, die mit einer musikalischen Allesfresserkost und einer weniger konservativen Schulbuchtrennung zwischen hoher Kunst und Unterhaltungsmusik aufgezogen wurden. Vielleicht spricht die Tatsache für sich, dass er sein jüngstes, auf *Paradise Lost* beruhendes Werk als ein(e) „Oper/Musical“ bezeichnet. Hier werden seiner Aussage nach „Elemente traditioneller Theatermusik mit Trance, Tanz und elektronischer Ambiente verbunden“.

Mal von Fragen der Gattungsbezeichnungen und stilistischen Grenzüberschreitungen abgesehen sind Whitacres Ziele einfach: „Am meisten möchte ich, dass die Musik relevant ist, und ehrlich, und rein.“

\* \* \*

Reinheit, direkter Ausdruck, ein starkes Gefühl für Höhepunkt und Entspannung, eine kindliche Offenheit für Momente der Ekstase. Das sind die durchgängigen und entscheidenden Eigenschaften in Whitacres häufig sublimer Musik. Verglichen mit den üblichen abenteuerlichen Erkundungen in der Chormusik des letzten Jahrhunderts hat man es hier mit grundsätzlich konservativer Musik zu tun, die ein paar harmonische und rhythmische Überraschungen und Innovationen bereithält. Was aber mit Sicherheit die abertausende

Chorsänger und Hörer in Nordamerika und zunehmend auch anderswo anspricht, ist Whitacres Handwerk und tadelloses musikalisches Einschätzungsvermögen: harmonische Reibungen, die wirkungsvoll eingesetzt und vortrefflich aufgelöst werden; Dreiklänge, die aufeinander geschichtet schimmernde Cluster ergeben; eine schön gestaltete Stimmführung. Die Art, wie der Komponist mit Worten arbeitet, wie er bestimmt, wann und wo ein musikalisch-emotionales Mittel einzusetzen sei, die Art, mit der er gewisse Akkorde oder Akkordfolgen zum Sprechen bringt, all das ist außergewöhnlich geschliffen und eloquent.

Whitacres Textwahl, die Art, mit der er seine Auswahl erklärt sowie seine Aufführungshinweise sind erfrischend direkt und unkompliziert. Über **I hide myself** [2], eine Emily Dickinson-Vertonung, schreibt er: „Nur ein einfaches Lied, wirklich. Alle musikalischen Vorschläge kommen aus einem sorgfältigen Studium des Gedichts, eine stille, leidenschaftliche Seele spricht gelegentlich ein bisschen mutiger, als ihr Alter zulässt. Sie liebt fast bis zum Wahnsinn, und diese Stimmung muss in der Aufführung vorherrschen: schüchtern und mürrisch, ihre Leidenschaft tritt nur an die Oberfläche, um wieder in die ihr eigene Stille zu versinken.“

Über **Water Night** [1] (1995), Whitacres subtile, ekstatisch gehaltene Reaktion auf ein bemerkenswertes Gedicht des mexikanischen Schriftstellers und Nobelpreisträgers Octavio Paz (1914–1998), schrieb der Komponist: „Die Dichtung Octavio Paz’ ist ein Traum für einen Komponisten. Die Musik scheint sich von selbst zu komponieren (ohne den üblichen Kampf, der diese Aufgabe normalerweise begleitet), und der Prozess ähnelt eher dem Auffrischen der Ölfarben in einem uralten Gemälde, um die versteckte Musik zum

Vorschein zu bringen, als dem üblichen Komponieren.“

Die Stimmung in der Musik, ihre reflektierende Haltung und ihre Momente mystischer Verwunderung lassen stark vermuten, der Komponist sei religiös. Aber Whitacre bestreitet das: „Ich bin kein Christ, noch halte ich mich für religiös. Die von mir gewählte Dichtung spricht mich einfach stark an, und ich versuche nur, mein Bestes zu tun, um die Worte mit Hilfe von Musik zu veranschaulichen. Für mich hatte die Vertonung von **When David heard** [Spur 6]; das Werk Whitacres auf dieser CD, das am meisten Arvo Pärt verschuldet ist] nichts mit religiösen Konnotationen zu tun, sondern eher mit der hier angesprochenen menschlichen Tragödie. Das Stück wurde für einen Freund geschrieben, der seinen Sohn verloren hatte, und damit wollte ich ein gewisses Maß an Frieden und Bedeutung vermitteln.“

Whitacres drei E. E. Cummings-Vertonungen, die der Komponist als „Drei Lieder des Glaubens“ (oder an anderer Stelle „des Lobpreisens“) und „einen Zyklus von Stücken über meinen eigenen persönlichen Glauben“ beschreibt, sind ähnlich vieldeutig. Also persönlicher Glaube als ein privates „Glaubenssystem“, und Reflektionen über das Spirituelle und Unbekannte, ein nicht durch eine Religion festgelegter Glaube. In seinem Kommentar zu **i thank You God for most this amazing day** [1] schreibt Whitacre: „Die Dichtung scheint mir glänzend und brillant, und viele Akkorde (besonders auf Worte, die das Unbeschreibbare ausmalen wie z.B. „infinite“ [unendlich], „You“ [Du], „opened“ [geöffnet], „God“ [Gott]) wurden absichtlich so gewählt, dass sie schimmern.“ In Bezug auf **hope, faith, life, love** [7] gibt Whitacre zu, dass er Schwierigkeiten hatte, das ganze Gedicht zu vertonen, weil es nach lebhafter und virtuoser Musik verlangte, „ein richtiges

Paradestück ... je länger ich aber über den Glauben nachdachte, desto verinnerlichter wurde ich, und ich änderte das Gedicht völlig, damit es zu dieser Stimmung passte. Ich nahm nur die ersten vier Worte („hope, faith, life, love“ [Hoffnung, Glauben, Leben, Liebe]) und die letzten vier („dream, joy, truth, soul“ [Traum, Freude, Wahrheit, Seele]) und vertonte jedes einzelne als eine in sich kreisende Meditation.“

Einmal vertonte Whitacre also nur acht Worte (aus dem eben genannten Cummings-Gedicht), ein anderes Mal, bei **Lux aurumque** [14] entschied er sich, ein gesamtes Gedicht in eine andere Sprache übersetzen zu lassen, bevor er es vertonte. Ungewöhnlicherweise war es nicht von einer toten Sprache in die Muttersprache, sondern andersherum. Nach Whitacre ist Edward Esch „ein Einsiedler, im wahrsten Sinne des Wortes ... er wurde irgendwann in den frühen siebziger Jahren geboren, taucht aber selten in der Öffentlichkeit auf“. Ein kurzes Gedicht von ihm wurde von einem engen Freund des Komponisten, Charles Anthony Silvestri, ins Lateinische übersetzt. Fühlte sich Whitacre, wie ja schon Strawinsky in seinem *Oedipus Rex* zuvor, womöglich zur rituellen Altertümlichkeit der lateinischen Sprache hingezogen? „Ja, ich liebe Latein, den Klang der Vokale, die Konsonanten, die gesamte Logik, die altertümliche Aura. Ich hatte einfach das Gefühl, dass man das Gedicht übersetzen sollte.“

Whitacre empfindet die Dichtung von Silvestri, einem in Las Vegas geborenen, aber in Los Angeles arbeitenden Geschichtslehrer, als „reich und voller Möglichkeiten“. **Her sacred spirit soars** [13] hört sich an wie ein Pasticcio aus einem elisabethanischen Madrigaltext, einer Hymne an Cecilia und einer jener *Fair Oriana*-Vertonungen [englische Renaissance-Madrigale zu Ehren

Elisabeths I.]. Whitacre bedient sich hier eines Doppelchores und komponiert mit der für ihn üblichen Geschmeidigkeit (im Gegensatz zu den Intervallsprüngen in der Cummings-Vertonung **i will wade out** [4] entfalten sich die Stimmen hier durchweg schrittweise).

Silvestris Gedicht **Sleep** [3] ist eigentlich ein Parodietext, der wider Erwarten aus der Not ungewöhnlicher rechtlicher Schwierigkeiten geboren wurde (Parodie meint hier das Unterlegen einer bestehenden Komposition mit neuem Text). Whitacre vertonte 2000 Robert Frosts „Stopping by Woods on a Snowy Evening“ als Kompositionsauftrag von einem Rechtsanwalt/Sopran zum Andenken an ihre Eltern. Später entdeckte Whitacre zu seinem Ärgernis, dass die Frost-Nachkommen eine Vertonung des Gedichtes nicht erlaubten (auch wenn angeblich schon 20 andere Vertonungen existieren). Anstelle auf die Veröffentlichung dieser Komposition bis 2038 zu warten, wenn das Gedicht nicht mehr urheberrechtlich geschützt ist, bat Whitacre Silvestri, einen neuen Text zu schreiben. Die Struktur und gewisse Worte aus dem Frost-Gedicht wie z.B. das wiederkehrende Wort „sleep“ [Schlaf, schlafen] sollten beibehalten bleiben. Das war eine elegante Lösung zu einem Problem, das Whitacre offensichtlich und mit gutem Grund wütend machte (er bekennt offen seine Schuld, die Erlaubnis zur Vertonung nicht vor Kompositionsbeginn eingeholt zu haben, und es scheint, dass Rechtsanwälte die Macht haben, den wahren Weg der Kunst zu verstellen).

Solche Fragen des Urheberrechtsschutzes und gemeinfreier Werke konnten bei anderen von Whitacre vertonten Dichtern nicht auftreten: **This Marriage** [10], eine einfache, bewegende, homophon und parallel fortschreitende Vertonung eines Textes des persischen



Sufimystikers Rumi aus dem 13. Jahrhundert; Edmund Wallers *Go, lovely Rose* von 1645; und Emily Dickinsons *I hide myself*. Die beiden letztgenannten Stücke bilden zusammen mit der tänzerischen Vertonung des Federico García Lorca-Textes **With a lily in your hand** [9] Whitacres *Three Flower Songs*.

Neben der Komposition *Water Night* wurden noch zwei andere Vertonungen von Octavio Paz auf dieser CD eingespielt: das verträumte und erotische Werk **A Boy and A Girl** [12] sowie **Cloudburst** [8]. *Cloudburst* ist nicht nur der ausgedehnteste und experimentellste Chorsatz, sondern auch der einzige, der nicht *a cappella* ist. Durch einige auffallende Wendungen offenbart hier Whitacre seinen geschärften Sinn für Klangfarben. Zu Klavier und Schlagzeug (einschließlich Windröhrenglocken und Donnerbleche) gesellen sich Handglocken, die von den Sängern gespielt werden. Die Sänger müssen auch klatschen, mit den Fingern schnipsen und

sich auf die Oberschenkel schlagen, um einen heftigen Wolkenbruch vorzutäuschen, was äußerst starke Wirkungen erzielt.

„Der *Cloudburst* ist eine Zeremonie“, schreibt Whitacre, „eine Feier entfesselter kinetischer Energie in allen Dingen. Die Stimmung ist durchgehend ehrfurchtsvoll, meditativ und konzentriert ... der Interpret muss die spirituelle Reise mit vollem Respekt vor der Macht des Wassers und der Tiefgründigkeit der Wiedergeburt durchführen.“ *New Age*-Anklänge auf dem Papier vielleicht, aber das musikalische Resultat ist völlig überzeugend und frei von Geschwafel. Zaubrerhafte neue Klänge, Liedhaftigkeit und eine besondere Atmosphäre, einfach und ökonomisch erzielt—bemerkenswerte Errungenschaften für einen Komponisten, der zu jenem Zeitpunkt gerade einmal 22 Jahre alt und nur ein Jahrzehnt zuvor mit klassischer Musik und ihrer Notation nicht vertraut gewesen war.

MEURIG BOWEN © 2006  
Übersetzung ELKE HOCKINGS

