



A Simple Song

ANNE SOFIE VON OTTER
BENGT FORSBERG organ

BERNSTEIN, LEONARD (1918–90)

- ① A SIMPLE SONG from Mass (1971) 4'30

Text: Stephen Schwartz and Leonard Bernstein

FABIAN FREDRIKSSON *electric guitar* · SHARON BEZALY *flute*

MARGARETA NILSSON *harp*

COPLAND, AARON (1900–90)

- ② I'VE HEARD AN ORGAN TALK SOMETIMES 2'05

Text: Emily Dickinson

IVES, CHARLES (1874–1954)

- ③ SERENITY 2'27

Text: John Greenleaf Whittier

MAHLER, GUSTAV (1860–1911)

- ④ ES SUNGEN DREI ENGEL 4'08

Text: anon, from *Des Knaben Wunderhorn*

- ⑤ URLICHT 5'03

Text: anon, from *Des Knaben Wunderhorn*

STRAUSS, RICHARD (1864–1949)

- ⑥ TRAUM DURCH DIE DÄMMERUNG 2'45

Text: Otto Julius Bierbaum

- ⑦ MORGEN 4'04

Text: John Henry Mackay

NILS-ERIK SPARF *violin* · MARGARETA NILSSON *harp*

PÄRT, ARVO (b.1935)

- [8] MY HEART'S IN THE HIGHLANDS (2000) 7'00
Text: Robert Burns

DURUFLÉ, MAURICE (1902–86)

- [9] PIE JESU from Requiem 3'39
MARIE MCLEOD *cello*

MESSIAEN, OLIVIER (1908–92)

TROIS MÉLODIES (1930) 6'28

- [10] Pourquoi? Text: Olivier Messiaen 2'01
[11] Le sourire Text: Cécile Sauvage 1'42
[12] La fiancée perdue Text: Olivier Messiaen 2'41

POULENC, FRANCIS (1899–1963)

- [13] PRIEZ POUR PAIX 2'02
Text: Charles d'Orléans

MARTIN, FRANK (1890–1974)

- [14] AGNUS DEI from Requiem 5'50

PÄRT, ARVO

- [15] ES SANG VOR LANGEN JAHREN (1985) 4'48
Text: Clemens Brentano
NILS-ERIK SPARF *violin* · ELLEN NISBETH *viola*

LISZT, FRANZ (1811–86)

16 AVE MARIA III (Sposalizio), S. 60 7'26

RODGERS, RICHARD (1902–79)

17 CLIMB EV'RY MOUNTAIN from *The Sound of Music* 4'33

Text: Oscar Hammerstein II

TT: 69'01

ANNE SOFIE VON OTTER *mezzo-soprano*

BENGT FORSBERG

playing the Marcussen organ of S:t Jacobs kyrka, Stockholm, Sweden

[all tracks except 15]

Registrant: Michael Forsberg

Publishers: see page 30

‘Make it up as you go along’, exhorts the singer in Bernstein’s *A Simple Song*. In its original context, as the second number in Bernstein’s exuberant music-theatre piece, *Mass*, the suggestion is a radical one: escape your liturgical shackles and sing out your praise as it comes to you naturally. Following a simple strum across the strings of the electric guitar, as if it were a modern lyre, the voice proclaims its message with earnest confidence, filling the surrounding space with its jubilant energy: ‘Sing like you like to sing.’

If there’s a common thread to the diverse collection of songs recorded for the present album, it is perhaps captured best by Bernstein’s simple exhortation to burst into song. That’s not to say, though, that all the songs share in the same explosive spirit of affirmation, though the concluding number, a gloriously improvised interpretation of Rodgers and Hammerstein’s anthem of universal encouragement, *Climb ev’ry mountain*, certainly does. In the main, however, the musical and poetic moods tend to the more pensive and circumspect side of the expressive spectrum. Few here seem to be making it up as they go along. The connections lie rather in exploring different kinds of moments which, as it were, bring us out in song. One might think along these lines of the origins of song as consisting in moments of prayer and plenitude, of the kind expressed in Duruflé’s *Pie Jesu* or in the *Ave Maria* setting Liszt adapted from his *Spotalizio*, where the moment of song comes as a kind of epiphany developed only after a long process of working through the initially tentative material. A contrasting origin might be found in the experience of loss and loneliness, such as in Messiaen’s early song, composed to his own poem, *La fiancée perdue*, and Arvo Pärt’s *My Heart’s in the Highlands*, where the repetitions in the text and the ‘tintinnabuli’ accompaniment insistently bind the listener to the poet’s object of distant longing. Another might be the experience of wonder which comes from a revelatory confrontation with the world around us, or with ourselves, as in Mahler’s beatific hymn to the first light of the world in *Urlicht*, or in Richard Strauss’s *Morgen*, an ecstatic paean to the daybreak’s promise of reunion with the beloved. Here intimations of bliss express themselves through the slow, sustained breaths of the violin melody which both opens and closes the song’s vision.

The impulse to ‘break out’ into song thus emerges in the collection in a wide variety of

ways, and is already perceptible from the two further American songs which follow the Bernstein, Aaron Copland's Dickinson setting *I heard an organ talk sometimes* and Charles Ives' *Serenity* from 1930. The latter, composed to John Greenleaf Whittier's Quaker hymn, is given by Ives the character of a 'unison chant', with very little variation in tone so that the voice is captured in a spirit of pure suppliance. The Copland, one of twelve Dickinson settings composed in 1950, finds its source in the poet's account of being momentarily entranced by the sound of an organ in church. The sustained harmonies in the accompaniment seem literally to transfix the singer's voice, dominating the vocal line so that it appears to be drawn out of the singer as an almost involuntary reaction to the intensity of the mystical encounter, culminating in the last line's assertive flourish on the word 'Hallowed'. Captivated by the image of something we do not fully understand, yet whose significance we somehow still glimpse, we cannot help but give ourselves up to the spirit of wonder which 'yet held my breath, the while'.

Most of the songs here, including the Copland and Ives, were originally written for voice and piano. The use of the organ as the principal accompanying instrument makes itself felt only gradually. In the Bernstein its presence is barely felt, since the use of electric guitar, flute and harp closely reflects the original instrumentation. In the Copland, however, its presence blooms in the way it so effortlessly floods the space with sustained sounds, close-knit chords and heavy shadows to the vocal line. Indeed, because the instrument's 'talking' is itself the subject of the poem, the organ is in many ways better able than the piano to assume the active, almost protagonistic role prescribed by Copland's accompaniment.

That said, the grand organ is an unusual choice for an accompaniment for a solo vocal album, not least because of the distinct challenges the combination of solo voice and organ create for recording engineers. But as the album progresses, the instrument comes to feel like a more and more natural choice. This is partly because of the organ's unique versatility: having an entire orchestra at his fingertips allows the accompanist to shadow the tone-colours of the songs, such as *Urlicht* and *Morgen*, which are equally well known in orchestral versions. Elsewhere, the accompaniment styles of several songs, such as the three Messiaen settings, written in 1930 while the composer was still studying with Paul Dukas, and

Poulenc's heartfelt *Priez pour paix*, lend themselves naturally to the instrument's distinct sound-world and firm ecclesiastical associations. A few of the songs, of course, feature an organ in the original scoring, for example the two Requiem settings by Duruflé and Frank Martin. Particularly noteworthy in this respect is Pärt's Robert Burns setting, *My Heart's in the Highlands*, where the use of woodwind and string registrations allow the contrasts between the staccato figurations and the sustained notes to wax and wane in cycles, preserving the impassive clarity of the harmony against the lapidary repetitions of the vocal part.

It is perhaps, though, in the songs where the use of the organ seems most counter-intuitive that it succeeds most. In Mahler's *Es sungen drei Engel*, for example, or Strauss's *Traum durch die Dämmerung*, where the persistent, nagging melodic line is comforted by the swaying, lullaby-like triplets of the accompaniment. In Pärt's *Es sang vor langen Jahren*, however, the organ remains silent, the recording preserving the composer's original chamber setting for voice, violin and viola. Even here, however, the instrument's absence still performs an expressive function in the way it contrasts with the succeeding number, Liszt's *Ave Maria*, which opens with a five-minute-long organ introduction in which the instrument seems almost to tune into itself, leading to the gradual emergence of the wedding march theme and the eventual hymn of praise to the virgin.

Only the briefest glance through the table of contents suffices to reveal the album's other principal common thread, which is that there is only one singer who would have come up with the programme. As with all of Anne Sofie von Otter's many albums, there is a deeply personal aspect to the choice of music which reveals itself less in any conceptual, stylistic or expressive scheme than in the more haphazard but equally profound explorations of purely musical resonances between music of very different styles, made vivid by the singer's unusual fluency in embracing different singing styles and expressive registers with seamless elegance. In the words of the Celebrant in Bernstein's *Mass*, von Otter never fails to 'sing like she likes to sing'. However pensive the songs themselves might be, there is a joy to their singing here which is delightfully infectious.

The album has an additional personal dimension in having been recorded in St James's Church (S:t Jacobs kyrka) in central Stockholm. It was in this church that the young von

Otter began her singing career, gaining a place in the church's youth choir and soon progressing to her first solo role in a performance of Bach's *St John Passion*. It was here, too, that von Otter gave one of her very first public concerts, in 1982, together with Bengt Forsberg, who went on to become her most regular accompanist. Then, as now, Forsberg – who graduated as an organist from the Gothenburg Conservatory in 1975 – accompanied von Otter on the church's grand and distinctive organ, a five-manual instrument built by the Danish organ-builders Marcussen & Søn and completed in 1976. The highly personal nature of the project is deepened further by the fact that Forsberg's son, Michael, assisted his father in preparing the organ registrations for the recording. Nor is Michael Forsberg the only family connection to have left his mark on the recording. The electric guitar in the Bernstein is played by none other than von Otter's son, Fabian Fredriksson.

© *Guy Dammann* 2018

Internationally acclaimed mezzo-soprano **Anne Sofie von Otter** is one of the most successful singers of her generation with an extensive and varied discography representing her numerous and diverse operatic roles, her eclectic palette of recital programmes and her immeasurable oratorio and concert repertoire. She collaborated with pop icon Elvis Costello on the disc *For the Stars* and in October 2010 released *Love Songs*, a collaboration with legendary jazz pianist Brad Mehldau. Anne Sofie von Otter's impressive recording catalogue has been acknowledged by numerous awards including a Grammy Award for Best Classical Vocal Performance for Mahler's *Des Knaben Wunderhorn*, a Diapason d'Or for *Watercolours* – a recording of Swedish songs with her long-term accompanist, Bengt Forsberg – and in 2015 her double CD of French mélodies and chansons, *Douce France* received the Grammy Award for Best Classical Solo Vocal Album.

Anne Sofie von Otter gained an international reputation as an outstanding Octavian (*Der Rosenkavalier*) with performances at the Royal Opera House Covent Garden, Bayerische Staatsoper, Opéra national de Paris and Wiener Staatsoper. She also performed the role as part of a series of engagements with James Levine and the Metropolitan Opera; and a

recording under Carlos Kleiber is available on DVD. Other seminal opera recordings include *Le nozze di Figaro* under Levine, *Orfeo ed Euridice* and *Alceste* under Sir John Eliot Gardiner and *Ariodante* and *Hercules* under Marc Minkowski.

A diverse and ever-evolving repertoire of operatic roles, recital and concert programmes has played a key part in sustaining Anne Sofie von Otter's international reputation and profile. She remains in demand with the world's leading conductors, orchestras and opera houses.

Bengt Forsberg studied at the Gothenburg School of Music and Musicology, where he first majored in organ, receiving his soloist's diploma as pianist in 1978. He went on to continue his training with Peter Feuchtwanger in London and Herman D. Koppel in Copenhagen. Much of Forsberg's renown is focused on his work as a chamber musician, both in Sweden and abroad. Among his regular partners are prominent instrumentalists such as the cellist Mats Lidström and the violinist Nils-Erik Sparf. His collaboration with the mezzo-soprano Anne Sofie von Otter has been particularly successful and they regularly perform all over the world. They have also made many joint recordings, which have received great international acclaim, including a Grammy Award for Best Classical Solo Vocal Album. Bengt Forsberg also appears as a soloist with orchestra, and has performed with all the major Swedish symphony orchestras, as well as a number of international ones. His repertoire is exceptionally wide and he has become particularly renowned for playing unknown music by well-known composers as well as for exploring lesser-known and unjustly neglected composers, such as Medtner, Korngold, Alkan, Chabrier and Percy Grainger. He is also the music director of a well-regarded chamber music series in Stockholm. Bengt Forsberg has been a member of the Royal Swedish Academy of Music since 1997.

Anne Sofie von Otter and Bengt Forsberg appear together on the following discs in the BIS catalogue: *Sibelius Songs* (BIS-457 and BIS-757) and *A Summer's Day – Swedish Romantic Songs* (BIS-1867).

„Make it up as you go along“ („Fang’ einfach an, dir fällt schon was ein“) rät der Zelebrant in Bernsteins *A Simple Song (Ein schlichtes Lied)*. In seinem ursprünglichen Kontext, als zweite Nummer in Bernsteins überschaubarem Musiktheaterstück *Mass*, ist dies eine radikale Empfehlung: Wirf deine liturgischen Fesseln ab und stimme deinen Lobgesang so an, wie es dir in den Sinn kommt. Nach einem einfachen Arpeggio auf der E-Gitarre – gleichsam eine moderne Leier – verkündet der Zelebrant seine Botschaft mit ernster Zuversicht und erfüllt sein Umfeld mit jubelnder Energie: „Sing like you like to sing“ („Singe so, wie es dir gefällt“).

Den roten Faden für die hier vorgelegte, vielfältige Liederfolge verkörpert vielleicht am besten Bernsteins schlichte Aufforderung, einfach ein Lied anzustimmen. Das bedeutet freilich nicht, dass alle Lieder denselben brisanten Geist der Ermutigung teilen – auch wenn die Schlussnummer, eine herrlich improvisierte Interpretation von Rodgers und Hammersteins universale Ermutigungshymne *Climb ev’ry mountain (Erklimme jeden Berg)* dies sicherlich tut. Mehrheitlich aber tendieren die musikalischen und poetischen Stimmungen zur nachdenklicheren und besonneneren Seite des Ausdrucksspektrums. Nur wenige scheinen „einfach anzufangen“. Ihr Gemeinsames liegt vielmehr darin, verschiedene jener Momente zu erkunden, die uns gleichsam im Lied zum Vorschein bringen. Man könnte in diesem Zusammenhang die Ursprünge des Liedes in Momenten des Gebets und der emotionalen Überfülle verorten, wie sie in Duruflés *Pie Jesu* oder in der *Ave Maria*-Vertonung, die Liszt seinem Klavierstück *Sposalizio* entlehnt hat, zum Ausdruck kommen: Der Moment der Liedwerdung wirkt hier wie eine Art Epiphanie, die erst nach einem langen Prozess der Verarbeitung anfänglich zögerlichen Materials entsteht. Ein ganz anderer Ursprung könnte in der Erfahrung von Verlust und Einsamkeit liegen, wie in Messiaens frühem Lied *La fiancée perdue (Die verlorene Braut)*, nach einem eigenen Gedicht) und Arvo Pärts *My Heart’s in the Highlands (Mein Herz ist im Hochland)*, in dem die Textwiederholungen und die „Tintinnabuli“-Begleitung den Zuhörer nachhaltig mit dem fernen Objekt der Sehnsucht des Dichters verbinden. Ein anderer Ursprung könnte die Erfahrung des Staunens sein, das einer erhellenden Konfrontation mit unserer Umwelt oder mit uns selbst entspringt, wie etwa in Mahlers beglückter Hymne an das erste Licht der Welt in *Urlicht* oder in Richard Strauss’ *Morgen*,

einem ekstatischen Lobgesang auf das morgendliche Versprechen der Wiedervereinigung mit dem Geliebten. Hier drückt sich Glückseligkeit durch den langsamen, angehaltenen Atem der Geigenmelodie aus, der die Vision dieses Liedes sowohl öffnet als auch beschließt.

Der Impuls, ein Lied anzustimmen, begegnet in dieser Sammlung also auf vielfältige Weise, und er ist auch bei den beiden auf Bernstein folgenden amerikanischen Liedern zu spüren: Aaron Coplands Dickinson-Vertonung *I heard an organ talk sometimes* (*Manchmal hörte ich eine Orgel sprechen*) und Charles Ives' *Serenity* (*Gleichmut*) aus dem Jahr 1930. Letzterem, komponiert auf John Greenleaf Whittiers Quäkerhymnus, verleiht Ives den Charakter eines „Unisono-Gesangs“ mit nur geringer klanglicher Bandbreite, so dass die Stimme eine eher passive Funktion hat. Die Textvorlage von Coplands Lied – eine von zwölf Dickinson-Vertonungen aus dem Jahr 1950 – thematisiert die Verzauberung durch den Klang einer Kirchenorgel. Die getragene Begleitharmonik scheint die Gesangsstimme buchstäblich zu durchdringen und ihre Melodik so sehr zu bestimmen, dass sie der Sängerin beinahe wie eine unfreiwillige Reaktion auf die Intensität der mystischen Begegnung entlockt zu werden scheint; in der Schlusszeile dann gipfelt sie in der nachdrücklichen Betonung des Wortes „Hallowed“ („Geheiligt“). Gefesselt von etwas, das wir nicht ganz verstehen, dessen Bedeutung wir aber irgendwie errahnen, können wir nicht umhin, uns jenem Staunen hinzugeben, das „meinen Atem währenddessen stocken ließ“.

Die meisten der hier versammelten Lieder – auch jene von Copland und Ives – wurden ursprünglich für Gesang und Klavier komponiert. Die Verwendung der Orgel als Hauptbegleitinstrument macht sich erst allmählich bemerkbar. Bei Bernstein ist ihre Präsenz kaum spürbar, da der Einsatz von E-Gitarre, Flöte und Harfe der ursprünglichen Besetzung sehr nahe kommt. Bei Copland hingegen erblüht sie durch ihre Art und Weise, den Raum mühelos mit liegenden Klängen, dichten Akkorden und Abschattierungen der Gesangslinie zu füllen. Da das „Sprechen“ des Instruments selbst Gegenstand des Gedichts ist, ist die Orgel in vielerlei Hinsicht besser geeignet als das Klavier, die von Coplands Begleitung vorgegebene aktive, beinahe protagonistische Rolle zu übernehmen.

Gleichwohl ist die Wahl der Großen Orgel als Begleitinstrument für ein Sologesangsalbum ungewöhnlich, nicht zuletzt der besonderen Herausforderungen wegen, die die Kom-

bination von Sologesang und Orgel für Toningenieure mit sich bringt. Aber im Laufe des Albums wirkt die Wahl dieses Instruments immer selbstverständlicher. Das liegt zum Teil an der einzigartigen Vielseitigkeit der Orgel: Ein ganzes Orchester zur Verfügung zu haben, erlaubt es dem Begleiter, die Klangfarben von Liedern wie *Urlicht* und *Morgen*, die gleichermaßen in Orchesterversionen bekannt sind, zu nuancieren. Die Begleitung einiger anderer Lieder – wie etwa der drei Messiaen-Vertonungen, die der Komponist 1930, noch während seines Studiums bei Paul Dukas schrieb, und Poulencs tief empfundenem *Priez pour paix* (*Betet um Frieden*) – fügen sich organisch in die ganz eigene Klangwelt und die traditionell kirchlichen Assoziationen dieses Instruments ein. Einige der Lieder sehen hingegen bereits in der Originalbesetzung eine Orgel vor, wie zum Beispiel die beiden Requiem-Vertonungen von Duruflé und Frank Martin. Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang Pärts Robert Burns-Vertonung *My Heart's in the Highlands*, in der die Verwendung von Holzbläser- und Streicher-Registern die Kontraste zwischen den Stakkato-Figurationen und den Liegetönen wechselweise wachsen und schwinden lässt, wodurch die leidenschaftslose Klarheit der Harmonik als Kontrast zu den lapidaren Wiederholungen des Gesangsparts erhalten bleibt.

Vielleicht aber besticht der Gebrauch der Orgel gerade in jenen Liedern am meisten, in denen er auf den ersten Blick am ehesten überrascht. In Mahlers *Es sungen drei Engel* etwa oder in Strauss' *Traum durch die Dämmerung*, wo die insistent bohrende Melodielinie von den schaukelnden Wiegenliedtriolen der Begleitung getröstet wird. In Pärts *Es sang vor langen Jahren* dagegen, das die originale kammermusikalische Vertonung für Gesang, Violine und Viola bewahrt, schweigt die Orgel. Aber auch hier hat die Abwesenheit des Instruments noch eine ausdrucksstarke Funktion, bildet sie doch einen Kontrast zum darauffolgenden Stück, Liszts *Ave Maria*. Dieses beginnt mit einer fünfminütigen Orgeleinleitung, in der das Instrument sich erst einmal auf sich selber einzustimmen scheint, was zum allmählichen Auftritt des Hochzeitsmarsch-Themas und der späteren Lobeshymne an die Jungfrau führt.

Ein kurzer Blick auf die Trackliste genügt, um den anderen roten Faden dieses Albums zu offenbaren: Es gibt nur eine einzige Sängerin, die dieses Programm ersonnen haben kann. Wie bei sämtlichen ihrer zahlreichen Alben bekundet Anne Sofie von Otters Musikauswahl

eine sehr persönliche Seite, die sich weniger in einem konzeptuellen, stilistischen oder expressiven Schema zeigt als vielmehr in den eher zufälligen, aber ebenso tiefgreifenden Erkundungen rein musikalischer Wechselwirkungen zwischen stilistisch sehr unterschiedlichen Werken; lebendig macht sie die außergewöhnliche Kunstfertigkeit der Sängerin, unterschiedlichen Gesangsstilen und Ausdrucksregionen mit nahtloser Eleganz gerecht zu werden. Stets ist es ihr darum zu tun, so zu singen, „wie es ihr gefällt“, um es mit den Worten des Zelebranten in Bernsteins *Mass* zu sagen. Wie nachdenklich die Lieder selber auch sein mögen: Hier werden sie mit einer Freude gesungen, die wunderbar ansteckend ist.

Der Umstand, dass dieses Album in der Jakobskirche (S:t Jacobs kyrka) im Zentrum von Stockholm aufgenommen wurde, verleiht ihm eine weitere persönliche Dimension. In dieser Kirche begann die junge Anne Sofie von Otter ihre Gesangskarriere, erhielt einen Platz im dortigen Jugendchor und übernahm bald ihre erste Solopartie in einer Aufführung von Bachs *Johannes-Passion*. Hier gab sie 1982 auch eines ihrer ersten öffentlichen Konzerte; an ihrer Seite war Bengt Forsberg, der ihr regelmäßigster Begleiter werden sollte. Damals wie heute begleitete Forsberg, der 1975 das Göteborger Konservatorium als Organist absolvierte, von Otter auf der großen, unverwechselbaren Orgel der Kirche, einem fünfmanualigen Instrument der dänischen Orgelbauer Marcussen & Søn, das 1976 fertig gestellt wurde. Der sehr persönliche Charakter dieses Projekts wird auch dadurch unterstrichen, dass Forsbergs Sohn Michael seinem Vater bei der Vorbereitung der Orgelregistrierungen für diese Aufnahme assistierte. Michael Forsberg ist zudem nicht der einzige Familienangehörige, der auf dieser Aufnahme Spuren hinterlassen hat: Die E-Gitarre in Bernsteins *A Simple Song* spielt niemand anderer als Anne Sofie von Otters Sohn Fabian Fredriksson.

© Guy Dammann 2018

Die international gefeierte Mezzosopranistin **Anne Sofie von Otter** ist eine der erfolgreichsten Sängerinnen ihrer Generation. Ihre umfangreiche und vielseitige Diskographie spiegelt ihre zahlreichen und vielfältigen Opernrollen, ihre ungewöhnlich facettenreiche Palette an Liedprogrammen und ihr schier unerschöpfliches Oratorien- und Konzertrepertoire wider.

Sie arbeitete mit der Pop-Ikone Elvis Costello ebenso zusammen (CD: *For the Stars*) wie mit dem legendären Jazzpianisten Brad Mehldau (CD: *Love Songs*). Anne Sofie von Otters Aufnahmen wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u.a. mit einem Grammy Award als Beste klassische Gesangsdarbietung für Mahlers *Des Knaben Wunderhorn* und einem Diapason d'Or für *Watercolours* (eine Aufnahme schwedischer Lieder mit ihrem langjährigen Liedbegleiter Bengt Forsberg); 2015 erhielt ihre Doppel-CD *Douce France* mit französischen Liedern und Chansons den Grammy Award als Bestes klassisches Sologesangsalbum.

Internationale Aufmerksamkeit erlangte Anne Sofie von Otter als herausragender Octavian (*Der Rosenkavalier*) am Royal Opera House Covent Garden, der Bayerischen Staatsoper, der Opéra national de Paris und der Wiener Staatsoper. Diese Rolle gestaltete sie auch im Rahmen einer Aufführungsserie unter James Levine an der Metropolitan Opera; auf DVD ist eine Aufnahme unter Carlos Kleiber erhältlich. Andere ihrer wegweisenden Opernaufnahmen sind *Le nozze di Figaro* unter Levine, *Orfeo ed Euridice* und *Alceste* unter Sir John Eliot Gardiner sowie *Ariodante* und *Hercules* unter Marc Minkowski.

Ihr vielfältiges und ständig weiterentwickeltes Repertoire an Opernrollen, Liederabenden und Konzertprogrammen hat wesentlich zu Anne Sofie von Otters internationalem Ansehen und Profil beigetragen und sie zu einem vielgefragten Gast bei den führenden Dirigenten, Orchestern und Opernhäusern der Welt gemacht.

Bengt Forsberg studierte an der Musikhochschule in Göteborg, wo er zunächst als Organist sein Examen ablegte, um 1978 das Pianistendiplom folgen zu lassen. Anschließend setzte er seine Ausbildung bei Peter Feuchtwanger in London und Herman D. Koppel in Kopenhagen fort. Forsbergs Ansehen in Schweden wie im Ausland beruht maßgeblich auf seinen kammermusikalischen Aktivitäten. Zu seinen regelmäßigen Partnern zählen der Cellist Mats Lidström und der Geiger Nils-Erik Sparf. Mit der Mezzosopranistin Anne Sofie von Otter verbindet ihn eine besonders erfolgreiche Zusammenarbeit, die sie regelmäßig in Konzertsäle auf der ganzen Welt führt. Sie haben viele gemeinsame Aufnahmen vorgelegt, die international große Anerkennung gefunden haben und u.a. mit einem Grammy Award als Bestes klassisches Sologesangsalbum ausgezeichnet wurden. Bengt Forsberg tritt auch als Solist

mit Orchester auf; er hat mit allen großen schwedischen sowie einigen internationalen Orchestern musiziert. Sein Repertoire ist außergewöhnlich breit gefächert. Besonders geschätzt wird er für seine Interpretationen unbekannter Werke von bekannten Komponisten sowie für seinen Einsatz für weniger bekannte und zu Unrecht vernachlässigte Komponisten wie Medtner, Korngold, Alkan, Chabrier und Percy Grainger. Bengt Forsberg ist Musikalischer Leiter einer renommierten Kammerkonzertreihe in Stockholm und seit 1997 Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

Anne Sofie von Otter und Bengt Forsberg haben für BIS Alben mit Liedern von Sibelius (BIS-457 und BIS-757) sowie *A Summer's Day – Swedish Romantic Songs* (BIS-1867) aufgenommen.

«**F**aîtes-le au fur et à mesure», exhorte le chanteur dans *A Simple Song* de Bernstein. Dans son contexte original de second mouvement dans la pièce exubérante de théâtre musical de Bernstein, *Messe*, la suggestion est radicale : fuyez vos entraves liturgiques et chantez votre louange telle qu'elle vous vient naturellement. Suivant un simple grattement des cordes de la guitare électrique, comme s'il s'agissait d'une lyre moderne, la voix proclame son message avec une confiance sincère, remplissant l'espace environnant de son énergie jubilante : « Chantez comme vous aimez chanter. »

S'il y a un dénominateur commun à la diverse collection de chansons enregistrées dans cet album, il serait peut-être capté au mieux par la simple exhortation de Bernstein de laisser jaillir le chant. Il n'est pas dit cependant que toutes les chansons montrent le même esprit explosif d'affirmation quoique la dernière, une interprétation brillamment improvisée de l'hymne à l'encouragement universel *Climb ev'ry mountain* de Rodgers et Hammerstein, le fasse certainement. En général cependant, les humeurs musicales et poétiques penchent vers le côté plus pensif et circonspect du spectre expressif. Peu de chansons semblent le faire au fur et à mesure. Les connexions se trouvent plutôt dans l'exploration des différents moments qui, on dirait, nous mènent à nous exprimer dans la chanson. Ces lignes pourraient nous faire penser que les origines de la chanson consistent en moments de prière et de plénitude, comme dans *Pie Jesu* de Duruflé ou l'*Ave Maria* dans l'arrangement de Liszt de son *Sposalizio* où le poids de la chanson arrive comme une sorte d'épiphanie développée seulement après un long processus de travail à travers le matériau d'abord timide. Une origine contrastante peut être trouvée dans l'expérience de perte et de solitude, comme dans la chanson de Messiaen, composée sur son poème *La fiancée perdue*, et *My Heart's in the Highlands* d'Arvo Pärt, où les répétitions dans le texte et l'accompagnement de «tintinnabuli» lient instamment l'auditeur à l'objet du désir lointain du poète. Une autre origine pourrait être l'expérience d'émerveillement qui provient d'une confrontation révélatrice avec le monde autour de nous, ou avec nous-mêmes, comme dans l'hymne béat devant la première lueur du monde dans *Urlicht*, ou dans *Morgen* de Richard Strauss, un péan extatique à l'aube qui promet la réunion avec la bien-aimée. Ici, des sommations de félicité s'expriment par les respirations lentes et soutenues de la mélodie au violon qui ouvre et ferme la vision de la chanson.

L'impulsion « d'éclater en chanson » émerge ainsi dans la collection dans un vaste choix de manières et est déjà perceptible dans les deux chansons américaines qui suivent le Bernstein, l'arrangement d'Aaron Copland de *I heard an organ talk sometimes* de Dickinson et *Serenity* (1930) de Charles Ives. Cette dernière, composée sur un hymne quaker de John Greenleaf Whittier, reçoit d'Ives le caractère d'un « chant à l'unisson » ; le très peu de variation tonale capte la voix dans un esprit de pure supplication. Le Copland, l'un des douze arrangements sur des textes de Dickinson composés en 1950, trouve sa source dans le compte rendu du poète de son ravissement momentané devant la sonorité d'un orgue d'église. Les harmonies soutenues dans l'accompagnement semblent littéralement transpercer la voix du chanteur, dominant la ligne vocale de sorte qu'elle semble sortir du chanteur comme une réaction presque involontaire à l'intensité du la rencontre mystique, aboutissant à la floriture assurée sur la dernière ligne sur le mot « Hallowed ». Captivés par l'image de quelque chose que nous ne comprenons pas complètement mais que nous apercevons en quelque sorte encore, nous ne pouvons rien faire d'autre que de nous abandonner à l'esprit d'étonnement qui « yet held my breath, the while ».

La plupart des chansons ici, y compris celles de Copland et d'Ives, furent d'abord écrites pour voix et piano. L'emploi de l'orgue comme principal instrument accompagnateur ne se fait sentir que peu à peu. Dans le Bernstein, sa présence est à peine ressentie vu que l'utilisation de la guitare électrique, de la flûte et de la harpe reflète de près l'instrumentation originale. Dans le Copland cependant, sa présence fleurit de manière à remplir facilement l'espace avec des sons soutenus, des accords serrés et de lourdes ombres de la ligne vocale. En effet, parce que la « conversation » de l'instrument est elle-même le sujet du poème, l'orgue convient mieux de plusieurs manières que le piano pour assumer le rôle actif, presque protagoniste demandé par l'accompagnement de Copland.

Ceci dit, le grand orgue est un choix insolite pour accompagner un album vocal solo, surtout à cause des défis distincts que la combinaison de voix solo et d'orgue pose aux ingénieurs de l'enregistrement. Mais plus l'album progresse, plus le choix de l'instrument semble naturel et ce, partiellement à cause de l'unique facilité d'adaptation de l'orgue : un orchestre en entier pend au bout des doigts de l'accompagnateur, ce qui lui permet de nuancer la cou-

leur tonale des chansons, comme dans *Urlicht* et *Morgen*, qui sont tout aussi bien connues en versions pour orchestre. Ailleurs, les styles d'accompagnement de plusieurs chansons, dont les trois arrangements de Messiaen, écrits en 1930 quand le compositeur étudiait encore avec Paul Dukas, et le sincère *Priez pour paix*, se prêtent naturellement aux mondes sonores sensibles et aux solides associations ecclésiastiques de l'instrument. L'orgue figure évidemment dans la partition originale de quelques chansons, par exemple les deux arrangements du *Requiem* de Duruflé et de Frank Martin. Particulièrement remarquable à cet égard est l'arrangement par Pärt du poème *My Heart's in the Highlands* de Robert Burns, où la registration de bois et de cordes permet aux contrastes entre le jeu *staccato* et les notes tenues de croître et de décroître en cycles, préservant la clarté impassible de l'harmonie vis-à-vis les répétitions lapidaires de la partie vocale.

C'est peut-être pourtant dans les chansons où l'orgue semble le plus contre-intuitif qu'il réussit le mieux : dans *Es sunen drei Engel* de Mahler par exemple, ou dans *Traum durch die Dämmerung* de Strauss, où la mélodie persistante et harcelante est réconfortée par l'oscillation des triolets berçants de l'accompagnement. L'orgue se tait cependant dans *Es sang vor langen Jahren* de Pärt où l'enregistrement garde l'arrangement de chambre original du compositeur pour voix, violon et alto. Même ici, l'absence de l'instrument remplit une fonction expressive en ce sens qu'il fait contraste avec la pièce suivante, l'*Ave Maria* de Liszt qui s'ouvre sur une introduction de cinq minutes à l'orgue où l'instrument semble presque s'accorder sur lui-même, menant à l'irruption graduelle du thème de la marche nuptiale et l'éventuelle hymne d'hommage à la Vierge.

Un coup d'œil très rapide sur le contenu suffit pour déceler le second thème principal de l'album, soit qu'il n'y a qu'une seule chanteuse qui puisse présenter ce programme. Comme dans tous les nombreux albums d'Anne Sofie von Otter, on y voit un aspect profondément personnel du choix de la musique qui se révèle dépendant moins de tout schème conceptuel, stylistique ou expressif que des explorations plus hasardeuses mais tout aussi profondes de résonances purement musicales entre la musique de styles très différents; ces résonances sont intensifiées par l'extraordinaire aisance de la chanteuse dans les différents styles de chant et dans son élégance parfaite dans les registres expressifs. Dans les paroles du célébrant

dans la *Messe* de Bernstein, von Otter ne manque jamais «de chanter comme elle aime chanter». Quelque pensive les chansons puissent-elles être, il se trouve ici une joie agréablement contagieuse à les chanter.

L'album renferme une dimension personnelle supplémentaire parce qu'il a été enregistré à l'église St-Jacques (S:t Jacobs kyrka) au centre de Stockholm. C'est dans cette église que la jeune von Otter a commencé sa carrière de chant, gagnant une place dans le chœur des jeunes de l'église et avançant rapidement vers son premier rôle de soliste dans la *Passion selon Saint Jean* de Bach. C'est là aussi que von Otter donna l'un de ses tout premiers concerts publics, en 1982, avec Bengt Forsberg qui est devenu son principal accompagnateur. Organiste diplômé au Conservatoire de Göteborg en 1975, Forsberg, alors comme maintenant, accompagnait von Otter sur les grandes orgues de l'église, un instrument exclusif à cinq manuels bâti par le facteur danois Marcussen & Søn en 1976. La nature très personnelle du projet est encore approfondie par le fait que le fils de Forsberg, Michael, a aidé son père à préparer la réregistrement de l'orgue pour l'enregistrement. Michael Forsberg n'est pas non plus le seul membre de famille à avoir laissé sa marque sur l'enregistrement. La guitare électrique dans le Bernstein est jouée par nul autre que le fils de von Otter, Fabian Fredriksson.

© **Guy Dammann 2018**

La mezzo-soprano de réputation internationale **Anne Sofie von Otter** est l'une des cantatrices les plus couronnées de succès de sa génération. Aussi variée qu'imposante, sa discographie représente ses nombreux et divers rôles d'opéra, la palette éclectique de ses programmes de récitals et son répertoire incommensurable d'oratorio et de concert. Elle a collaboré avec l'icône pop Elvis Costello sur le disque *For the Stars* et, en octobre 2010 est sorti *Loving Songs*, une collaboration avec le légendaire pianiste de jazz Brad Mehldau. L'impressionnant catalogue d'enregistrements d'Anne Sofie von Otter a été salué par de nombreux prix dont un Grammy Award for Best Classical Vocal Performance pour *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler, un Diapason d'Or pour *Watercolours* – un enregistrement de chansons suédoises avec son accompagnateur de longue date, Bengt Forsberg – et, en

2015, son album de deux CDs de mélodies et chansons françaises, *Douce France*, recevait un prix Grammy pour meilleur album vocal solo classique.

Anne Sofie von Otter a gagné une réputation internationale pour son interprétation extraordinaire d'Octavian (*Der Rosenkavalier*) qu'elle a chanté au Royal Opera House Covent Garden, Bayerische Staatsoper, Opéra national de Paris et Wiener Staatsoper. Elle a également chanté ce rôle dans le cadre d'une série d'engagements avec James Levine à l'Opéra Métropolitain de New York ; un enregistrement dirigé par Carlos Kleiber est aussi disponible sur DVD. D'autres importants enregistrements d'opéras comptent *Le nozze di Figaro* avec Levine, *Orfeo ed Euridice* et *Alceste* avec Sir John Eliot Gardiner et *Ariodante* et *Hercules* dirigés par Marc Minkowski.

Un répertoire divers et en constante évolution de rôles d'opéras, de programmes de récitals et de concerts a joué un rôle clé pour soutenir la réputation et le profil internationaux d'Anne Sofie von Otter. Elle reste demandée par les principaux chefs, orchestres et maisons d'opéra du monde.

Bengt Forsberg a étudié au Conservatoire national à Göteborg où il a d'abord obtenu son diplôme d'organiste, suivi de celui de pianiste en 1978. Il a poursuivi ses études avec Peter Feuchtwanger à Londres et Herman D. Koppel à Copenhague. Une grande partie de la renommée de Forsberg repose sur son travail de chambriste en Suède et à l'étranger. Ses partenaires musicaux réguliers comptent des instrumentistes marquants comme le violoncelliste Mats Lidström et le violoniste Nils-Erik Sparf. Sa collaboration avec la mezzo-soprano Anne Sofie von Otter est particulièrement réussie et ils se présentent régulièrement partout au monde. Ils ont aussi fait ensemble plusieurs enregistrements qui ont reçu l'acclamation internationale, dont un prix Grammy pour meilleur album vocal solo classique.

Bengt Forsberg paraît aussi comme soliste avec orchestre et il a joué avec tous les grands orchestres symphoniques suédois ainsi qu'avec plusieurs internationaux. Son répertoire est exceptionnellement vaste et il est devenu particulièrement renommé pour jouer de la musique inconnue de compositeurs bien connus ainsi que pour exploiter des compositeurs moins connus et injustement négligés comme Medtner, Korngold, Alkan, Chabrier et Percy

Grainger. Il est aussi directeur de la musique d'une série bien vue de musique de chambre à Stockholm. Bengt Forsberg fait partie de l'Académie royale suédoise de musique depuis 1997.

Anne Sofie von Otter et Bengt Forsberg paraissent ensemble sur les disques suivants du catalogue BIS : *Sibelius Songs* (BIS-457 et BIS-757) et *A Summer's Day – Swedish Romantic Songs* (BIS-1867).

Leonard Bernstein

1 A Simple Song

Sing God a simple song:

Lauda, Laudē

Make it up as you go along:

Lauda, Laudē

Sing like you like to sing.

God loves all simple things,

For God is the simplest of all,

For God is the simplest of all.

I will sing the Lord a new song

To praise Him, to bless Him, to bless the Lord.

I will sing His praises while I live

All of my days.

Blessed is the man who loves the Lord,

Blessed is the man who praises Him.

Lauda, Lauda, Laudē

And walks in His ways.

I will lift up my eyes

To the hills from whence comes my help.

I will lift up my voice to the Lord

Singing Lauda, Laudē.

For the Lord is my shade,

Is the shade upon my right hand,

And the sun shall not smite me by day

Nor the moon by night.

Blessed is the man who loves the Lord,

Lauda, Lauda, Laudē,

And walks in His ways.

Lauda, Lauda, Laudē,

Lauda, Lauda di da di day.

All of my days.

© Copyright 1971 Amberson Holdings LLC and Stephen Schwartz.

Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher

Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental. Copyright for all countries. All Rights Reserved.

Text reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

Aaron Copland

2 I've heard an organ talk sometimes

I've heard an organ talk, sometimes

In a cathedral aisle,

And understood no word it said.

Yet held my breath the while –

And risen up and gone away,

A more Bernardine Girl,

And know not what was done to me

In that old hallowed aisle.

© Copyright 1951 The Aaron Copland Fund for Music, Inc. Copyright renewed.

Text reproduced permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

Charles Ives

③ Serenity

O, Sabbath rest of Galilee!
O, calm of hills above,
Where Jesus knelt to share with Thee,
The silence of eternity
Interpreted by love.

Text: John Greenleaf Whittier

Gustav Mahler

④ Es sungen drei Engel

Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,
mit Freuden es selig in den Himmel klang.
Sie jauchzten fröhlich auch dabei:
dass Petrus sei von Sünden frei.

Und als der Herr Jesus zu Tische saß,
mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß,
da sprach der Herr Jesus: „Was stehst du den hier?
Wenn ich dich anseh’, so weinest du mir.“

Und sollt’ ich nicht weinen, du gütiger Gott,
ich hab’ übertreten die zehn Gebot!
Ich gehe und weine ja bitterlich!
Ach komm und erbarme dich über mich!

Has du denn übertreten die zehen Gebot,
so fall auf die Knie und bete zu Gott!
Bete zu Gott nur alle Zeit,
so wirst du erlangen die himmlische Freud’.

Die himmlische Freud’ die kein Ende mehr hat,
die himmlische Freude war Petro bereit’t,
durch Jesum und allen zur Seligkeit.

Text: anon, from ‘Des Knaben Wunderhorn’

Drop Thy still dews of quietness
Till all our striving cease;
Take from our souls the strain and stress,
And let our ordered lives confess,
The beauty of Thy peace.

Three angels sang

Three angels sang a sweet song,
With blessed joy it rang in heaven.
They shouted too for joy
That Peter was free from sin!

And as Lord Jesus sat at the table
With his twelve disciples and ate the evening meal,
Lord Jesus said: ‘Why do you stand here?
When I look at you, you are weeping!’

‘And should I not weep, kind God?
I have violated the ten commandments!
I wander and weep bitterly!
O come and take pity on me!’

‘If you have violated the ten commandments,
Then fall on your knees and pray to God!
Love only God for all time!
So will you gain heavenly joy.’

The heavenly joy that has no end,
The heavenly joy was granted to Peter
Through Jesus, and to all mankind for eternal bliss.

Gustav Mahler

5 Urlicht

O Röschen rot!
Der Mensch liegt in größter Not!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Je lieber möcht' ich im Himmel sein!

Da kam ich auf einem breiten Weg,
da kam ein Englein und wollt' mich abweisen.
Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen!

Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
wird leuchten mir bis an das ewig selig' Leben!

Text: anon, from 'Des Knaben Wunderhorn'

Richard Strauss

6 Traum durch die Dämmerung

Weite Wiesen im Dämmergrau;
die Sonne verglomm, die Sterne ziehn,
nun geh' ich hin zu der schönsten Frau,
weit über Wiesen im Dämmergrau,
tief in den Busch von Jasmin.

Durch Dämmergrau in der Liebe Land;
ich gehe nicht schnell, ich eile nicht;
mich zieht ein weiches, samtenes Band
durch Dämmergrau in der Liebe Land,
in ein blaues, mildes Licht.

Text: Otto Julius Bierbaum

Primal Light

O little red rose!
Mankind lies in greatest need!
Mankind lies in greatest pain!
Much rather would I be in Heaven!

Then I came onto a broad path;
And an angel came, wanting to turn me away.
But no, I would not be turned away!

I am from God and will return to God!
The dear God will offer me a little light,
Will light me to eternal, blessed life!

Dream in the Twilight

Spreading meads in the dusk of eve!
The sun has gone down, the stars appear,
And I now go to the beauteous maid,
Far o'er the meads in the dusk of eve,
Deep in the sweet jasmine bow'r.

Thro' shades of eve to the lovers' land;
I speed not too fast, nor haste to leave;
I'm led by a soft and velvet band
At close of day, to the lovers' land,
In the twilight blue of eve.

Translation: John Bernhoff

Richard Strauss

7 Morgen!

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen
und auf dem Wege, den ich gehen werde,
wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen
inmitten dieser sonnenatmenden Erde ...

Und zu dem Strand, dem weiten, wogenblauen,
werden wir still und langsam niedersteigen,
stumm werden wir uns in die Augen schauen,
und auf uns sinkt des Glückes stummes Schweigen ...

Text: John Henry Mackay

Arvo Pärt

8 My Heart's in the Highlands

My heart's in the Highlands, my heart is not here,
My heart's in the Highlands, a-chasing the deer,
Chasing the wild deer, and following the roe,
My heart's in the Highlands, wherever I go.

Farewell to the Highlands, farewell to the North,
The birth-place of Valour, the country of Worth;
Wherever I wander, wherever I rove,
The hills of the Highlands for ever I love.

Text: Robert Burns

Maurice Duruflé

9 Pie Jesu

Pie Jesu Domine,
dona eis requiem, requiem semperiternam

Tomorrow!

And tomorrow the sun will rise again,
And on the road that I shall take,
It will once more unite us blessed ones
In the midst of this sun-breathing earth.

And to the water's edge, with its distant blue waves,
We shall gently and slowly descend,
Silently we shall gaze into each other's eyes,
As the mute silence of joy descends upon us.

Translation: BIS

Farewell to the mountains, high cover'd with snow;
Farewell to the straths and green valleys below;
Farewell to the forests and wild-hanging woods,
Farewell to the torrents and loud-pouring floods.

My heart's in the Highlands, etc.

Merciful Lord Jesus,
Grant them rest, rest everlasting

Olivier Messiaen

Trois mélodies

10 Pourquoi ?

Pourquoi les oiseaux de l'air,
Pourquoi les reflets de l'eau,
Pourquoi les nuages du ciel,
Pourquoi ?
Pourquoi les feuilles de l'Automne,
Pourquoi les roses de l'Été,
Pourquoi les chansons du Printemps,
Pourquoi ?
Pourquoi n'ont-ils pour moi de charmes,
Pourquoi ?
Pourquoi, Ah ! Pourquoi ?

11 Le sourire

Certain mot murmuré
par vous est un baiser
intime et prolongé
comme un baiser sur l'âme.
Ma bouche veut sourire
et mon sourire tremble.

12 La fiancée perdue

C'est la douce fiancée,
c'est l'ange de la bonté,
c'est un après-midi ensoleillé,
c'est le vent sur les fleurs.
C'est un sourire pur comme un cœur d'enfant,
c'est un grand lys blanc comme une aile,
très haut dans une coupe d'or !

Why?

Why these birds in the sky,
Why the reflections in the water,
Why the clouds in the heavens,
Why?
Why these leaves of autumn,
Why these roses of summer,
Why these songs of spring,
Why?
Why hold they no charm for me,
Why?
Why? Ah, why?

The Smile

A certain whispered word
From you is a kiss
Intimate and lingering
Like a kiss on my soul.
My mouth wants to smile,
And my smile trembles.

The Lost Fiancée

She is the sweet fiancée
The angel of kindness,
A sun-drenched afternoon,
The wind through the flowers.
She is a smile as pure as a child's heart,
A tall lily, white as a feather,
Stately in a golden vase!

Ô Jésus, bénissez-la !

Elle !

Donnez-lui votre grâce puissante !

Qu'elle ignore la souffrance, les larmes !

Donnez-lui le repos, Jésus !

*Texts: Olivier Messiaen (1 & 3) and
Cécile Sauvage (2). Reprinted with kind
permission from Éditions Durand*

Francis Poulenc

13 Priez pour paix

Priez pour paix Douce Vierge Marie
Reyne des cieulx et du monde maîtresse
Faictes prier par vostre courtoisie
Saints et Saintes et prenez vostre adresse
Vers vostre Fils requerant sa haultesse
Qu'il Lui plaise son peuple regarder
Que de son sang a voulu racheter
En deboutant guerre qui tout desvoye
De prières ne vous Veuillez laisser
Priez pour paix, priez pour paix
Le vray trésor de joye.

Text: Charles d'Orléans

Frank Martin

14 Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem

O Jesus, bless her!

Her!

Let her have your powerful mercy!

Let her be unaware of suffering, of tears!

Give her peace, Jesus!

Translations: BIS

Pray for peace

Pray for peace, gentle Virgin Mary,
Queen of the heavens, mistress of the world.
Through your kindness, ask for the prayers
Of all the saints, and make your address
To your Son, imploring His Highness
To deign to gaze on His people,
Whom He wished to redeem with His blood,
And to banish war which disrupts all.
Do not cease your prayers.
Pray for peace, pray for peace,
The true treasure of joy.

Translation: BIS

Lamb of God, who taketh away the sins of the world
Grant them rest

Arvo Pärt

15 Es sang vor langen Jahren

Es sang vor langen Jahren
wohl auch die Nachtigall!
Das war wohl süßer Schall,
da wir zusammen waren.

Ich sing' und kann nicht weinen,
und spinne so allein,
den Faden klar und rein
solang der Mond wird scheinen.

Da wir zusammen waren,
da sang die Nachtigall.
Nun mahnet mich ihr Schall
daß du von mir gefahren.

So oft der Mond mag scheinen,
so denk ich dein allein.
Mein Herz ist klar und rein,
Gott wolle uns vereinen.

Seit du von mir gefahren,
singt stets die Nachtigall.
Ich denk bei ihrem Schall,
wie wir zusammen waren.

Gott wolle uns vereinen.
Hier spinn' ich so allein.
Der Mond scheint klar und rein,
ich sing und möchte weinen.

Text: Clemens Brentano

It Sang Long Years Ago,

It sang long years ago,
The nightingale, to be sure!
And certainly its call was sweet
Because we were together.

I sing and cannot weep,
While spinning all alone
A thread so clear and pure,
As long as the moon is shining.

When you and I were together
Then the nightingale sang.
Now its call reminds me
That you are gone from me.

As often as the moon shines
I think of you alone.
My heart is clear and pure,
Would that God reunite us.

Since you departed from me
The nightingale keeps singing.
And as it calls I'm thinking
Of how we were together.

Would that God reunite us.
I'm spinning all alone.
The moon shines clear and pure,
I sing and wish to weep.

Translation: BIS

Franz Liszt

16 Ave Maria

Ave Maria

Hail Mary

Richard Rodgers

17 Climb ev'ry mountain

Climb ev'ry mountain,
Search high and low,
Follow ev'ry byway,
Every path you know.

Climb ev'ry mountain,
Ford ev'ry stream,
Follow ev'ry rainbow,
Till you find your dream!

A dream that will need
All the love you can give,
Ev'ry day of your life
For as long as you live.

Climb ev'ry mountain,
Ford ev'ry stream,
Follow ev'ry rainbow,
Till you find your dream!

A dream that will need
All the love you can give,
Every day of your life,
For as long as you live.

Climb every mountain,
Ford every stream,
Follow every rainbow,
Till you find your dream.

© Copyright 1959 by Williamson Music

*Text reproduced by permission of Williamson Music,
a Division of Rodgers & Hammerstein: an Imagem Company*

MUSIC PUBLISHERS:

BERNSTEIN: A SIMPLE SONG

© Copyright 1971 Amberson Holdings LLC and Stephen Schwartz.

This arrangement © Copyright 2018 Amberson Holdings LLC and Stephen Schwartz.

Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher

Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental

Copyright for all countries. All Rights Reserved.

By permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

COPLAND: I'VE HEARD AN ORGAN TALK SOMETIMES

Boosey & Hawkes

© Copyright 1951 The Aaron Copland Fund for Music, Inc. Copyright renewed.

This arrangement © Copyright 2018 The Aaron Copland Fund for Music, Inc.

By permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

IVES: SERENITY

Associated Music Publishers / Edition Wilhelm Hansen

STRAUSS: TRAUM DURCH DIE DÄMMERUNG; MORGEN

Universal Edition

PÄRT: MY HEART'S IN THE HIGHLANDS; ES SANG VOR LANGEN JAHREN

Universal Edition

DURUFLÉ: PIE JESU

Durand

MESSIAEN: TROIS MÉLODIES

Durand

POULENC: PRIEZ POUR PAIX

Rouart, Lerolle & Cie.

MARTIN: AGNUS DEI

Universal Edition

RODGERS: CLIMB EV'RY MOUNTAIN

Copyright © 1959 by Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II. Copyright Renewed

This arrangement Copyright © 2018 by Williamson Music

Williamson Music, a Division of Rodgers & Hammerstein: an Imagem Company,

owner of publication and allied rights throughout the world

International Copyright Secured All Rights Reserved

Arranged with Permission of Hal Leonard LLC for the exclusive use of BIS Records AB.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: December 2016 at S:t Jacobs kyrka, Stockholm, Sweden
Produce and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Guy Dammann 2018
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photography © Mats Bäcker
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2327 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2327