



refractions

CHORAL WORKS BY VALEN | BERG | MESSIAEN | WEBERN

NORWEGIAN SOLOISTS' CHOIR
NORWEGIAN RADIO ORCHESTRA
GRETE PEDERSEN



VALEN, FARTEIN (1887–1952)

- ① AVE MARIA, Op. 4 (1915–21) (Edition Lyche) 5'26
for soprano solo and orchestra

MESSIAEN, OLIVIER (1908–92)

CINQ RECHANTS for 12 mixed voices a cappella (1948) (Éditions Salabert) 18'56

- ② I. 4'38
③ II. 3'18
④ III. 4'17
⑤ IV. 2'36
⑥ V. 3'54

WEBERN, ANTON VON (1883–1945)

- ⑦ ENTFLEHT AUF LEICHTEN KÄHNEN, Op. 2 (1908) (Universal Edition) 2'43
for mixed choir a cappella
Zart bewegt

ZWEI LIEDER, Op. 19 (1925–26) (Universal Edition) 2'03
for mixed choir, clarinet, bass clarinet, celesta, guitar and violin

- ⑧ 1. Weiß wie Lilien. *Lebhaft, leicht und frei* 1'05
⑨ 2. Zieh die Schafe von der Wiese. *Sehr gemächlich* 0'57

VALEN, FARTEIN

- 10 HVAD EST DU DOG SKIØN, Op. 12 (1930) (Norsk Musikforlag) 3'07
for mixed choir a cappella
Moderato
- 11 KOM REGN FRA DET HØIE, Op. 25 (1936–37) (Edition Lyche) 3'28
for women's choir and clarinet
Allegro con moto

BERG, ALBAN (1885–1935)

- 12 DIE NACHTIGALL (1907) (Universal Edition) 2'40
from *Sieben frühe Lieder*
arranged for 16 voices a cappella by Clytus Gottwald
Zart bewegt

VALEN, FARTEIN

- 13 DER 121. PSALM (1911) (Edition Lyche) 12'40
for choir and orchestra, with solo soprano and quartet (SATB)

MESSIAEN, OLIVIER

14 O SACRUM CONVIVIVM (1937) (*Éditions Durand*)

5'14

for mixed choir a cappella

Lent et expressif

TT: 57'44

DET NORSKE SOLISTKOR (THE NORWEGIAN SOLOISTS' CHOIR)

GRETE PEDERSEN *conductor*

BERIT NORBAKKEN SOLSET *soprano* [Valen: *Ave Maria, Der 121. Psalm*]

NORWEGIAN RADIO ORCHESTRA (KORK) [Valen: *Ave Maria, Der 121. Psalm*]

Members of the OSLO SINFONIETTA [Webern: *Zwei Lieder*; Valen: *Kom regn*]

In **Fartein Valen's** œuvre, vocal compositions and choral music came to assume a central position. *Psalm 121* for choir and orchestra (1911) and *Ave Maria* for soprano and orchestra, Op. 4 (1915–21), both date from the early part of his career, written during and just after his years in Berlin. Valen composed a number of orchestral songs in the 1920s, while in the early 1930s – before he set off for a long visit to Sicily and Mallorca – motets dominated his output. *Hvad est du dog skjøn*, Op. 12 (1930), a motet for mixed choir a cappella with a text by H.A. Brorson, is his first contribution to this sacred genre, rich in traditions, with its roots in the Middle Ages and its heyday in the Renaissance. *Kom regn fra det høie* for women's choir a cappella, Op. 25 (text: Josua Stegman/Brorson) belongs to a group of motets composed in 1936–37. By this time Valen had already become a recognized and established artist, the recipient of an ongoing composition grant from the Norwegian Parliament.

The presence of religiosity and Christian belief in Valen's work has often been emphasized. It would be dangerously close to a trivialization, however, to interpret theological or existential aspects of Valen's work on the basis of the tradition of sacred *Gebrauchsmusik* that had long hampered the development of religious music. In this respect the vocal works chosen for this recording represent Valen's attempt to find his own, wholly individual solutions to the crisis in sacred music that culminated in the first half of the twentieth century. With works such as *Psalm 121* and *Ave Maria*, Valen set out his position with regard to the trends of subjectivism and aesthetic autonomy on the Continent,

which in turn contributed to the establishment of a clear demarcation between sacred and secular music. Bearing in mind Valen's background in the pietistic culture of Western Norway, it is easy to imagine the intensity of his confrontation with the Continental views and opinions regarding the arts during his visits to the metropolitan centres of Modernism, Berlin and Paris. In this context it is understandable that the choice of religious texts would have given him inspiration to rise to the challenge in the most impressionable phase of his stylistic development.

Psalm 121 is here recorded in its original orchestral version for the first time. This bears witness to Valen's first attempt to break through the 'Brahmsian haze' typical of the time and to his independent exploration of the expressive outer limits of tonal harmony. Valen's own descriptions of the work's compositional process testify to a combination of other people's doubts and his own visions. The tension between modernist and religious impulses can also be felt in *Ave Maria*. This orchestral song, written before his transition to atonal music in his Piano Trio, Op. 5, is characterized by polyphonic, dissonant writing with chromatic part writing, close unity of motivic and chordal material, and expressive musical drama-turgy. The style of *Ave Maria* has been compared to that of Alban Berg's *Fünf Altenberglieder*, Op. 4 (1912).

An affinity for the divine and the spiritual is often regarded as a characteristic reserved for religious musical genres. It is less well-known that the Modernist music spearheaded by Schoenberg, Webern and Berg, on the surface so secular, has its

origins in the mystic visions of ‘unheard of’ alien realms beyond the familiar and everyday. In his *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*, Schoenberg describes the introduction to his first atonal work, the finale of his Second String Quartet, as ‘the departure from the Earth to another planet... through the clouds... liberation from gravity’. This is followed by the appearance of a soprano, singing words from Stefan George’s poem *Entrückung*: ‘Ich fühle Luft von anderem Planeten’ (‘I feel the air from another planet’).

Anton Webern’s *Entflieht auf leichten Kähnen* for mixed choir a cappella, Op. 2 (1908), was written the same year as Schoenberg’s Second String Quartet. This piece, which was to be his only contribution to the a cappella genre, is a double canon inspired by Heinrich Isaac’s *Choralis Constantinus*, to a text by Stefan George. In *Entflieht auf leichten Kähnen*, George’s Symbolist lyric poetry – an expression of modern man’s spiritual quest – is fused together with Renaissance vocal polyphony. For Webern, this was a symbol of purity, transparency and cosmic unity. In addition, a return to polyphonic writing promised a possible solution for an urgent problem: how to organize the twelve tones musically, independent of tonal reference points. In atonal polyphonic music, each individual part may move freely in a multi-dimensional musical space in which the gravitational force of tonality is suspended (it is no coincidence that Schoenberg wrote of ‘schwebende Tonalität’ [‘floating tonality’] in his book *Harmonielehre*).

The Second Viennese School’s preference for Symbolist poetry during the critical period before the outbreak of the First World War can be ex-

plained by a quest for meaning in a secularized culture full of scepticism towards mysterious forces and hidden connections. George’s lyric poetry plays on the correspondences between subjective emotional experiences, colours, sounds, words, smells and forms, while at the same time the strict form expresses an attempt to hold on to the security inherent in the collective and religious rituals that are dissolving. Webern’s *Zwei Lieder* for mixed choir with celesta, guitar, violin, clarinet and bass clarinet, Op. 19 (1925–26), to Goethe’s poems *Weiß wie Lilien* and *Zieh’n die Schafe* belong to a later group of vocal compositions. Here Webern cultivated an ascetic style of composition with explicitly religious content. In his Op. 19, Webern’s first large-scale dodecaphonic composition, we find a combination of trochaic verse rhythms and a simple folk song style. The ethereal tone colour of the celesta and guitar contrast with the otherwise sparing sonorities.

Clytus Gottwald (b. 1925) brought together two historically separate musical worlds when, in 1982, he arranged **Alban Berg’s** song *Die Nachtigall* from *Sieben frühe Lieder* (1907) for sixteen voices. With his famous Schola Cantorum, Gottwald played his part in rehabilitating the choir as a musical force to be taken seriously. His ensemble of soloists commissioned numerous pieces from leading composers of the time such as Ligeti, Boulez, Kagel and Lachenmann. A specialist in medieval music, Gottwald regarded it as his life’s mission to break down the barrier between the avant-garde music of the twentieth century and the conservative tradition of sacred music. According to Gottwald, **Olivier Messiaen’s** *Cinq rechants*

(1948) served as a model for the new vocal music of the post-war period, in which the spiritual contemplation of the sacred music tradition and the experimental ambitions of modernism were combined in a more exalted unity. The contrast between the complex structure of the *Cinq rechants* and Valen's linear, polyphonic choral writing is evident (though, as becomes apparent from *O sacrum convivium* for choir a cappella [1937] with its remarkably simple formal structure and muted, dissonant harmonies, Messiaen was also able to work in a more conservative motet style).

The *Cinq rechants* form part of Messiaen's *Tristan* cycle, composed in the years following the Second World War. The best-known part of this cycle is the *Turangalila Symphony* (1948). Among the inspirations for the *Cinq rechants* are the *chanson* form of Claude le Jeune (c. 1530–1600) and Hindu rhythms (*deci-talas*). Unison passages culminate in twelve-part polyphonic episodes and a filigree intertwining of parts. The text in the verses (*couplets*) and refrains (*rechants*) comprises sounds from exotic languages such as Sanskrit and Quechua, references to Wagner's *Tristan und Isolde* and surrealist French verse. In this way Messiaen created a fascinating musical expression of the Tristan myth, in which love crosses the border between life and death, the transient and the eternal – a mystical power that cannot be expressed in words.

Valen and the composers of the Second Viennese School share a fondness for asceticism and a tendency to pare back the musical rhetoric to the bare essentials. At the same time his linear phrasing retains more of the constant flow of polyphonic

music – in contrast to Webern, who breaks his themes down into small motivic particles, nervous intervallic leaps and condensed 'points'. Even the mature Valen did not go as far as Messiaen in terms of portraying mystic themes with exotic tone colours and intricate rhythms.

In Valen's *Psalm 121* we can already see hints of the religious centre of his life's work. This becomes even clearer when the psalm is compared with Webern's early choral piece: the lyrical 'I' in his *Entflieht auf leichten Kähnen* flees from the springtime sunlight and turns inward, to the search for meaning in the complex inner landscapes of the soul. In Valen's *Psalm 121*, written in a comparable situation of artistic and existential crisis, the 'I' raises his eyes towards the mountains, believing in a divine power that holds its protecting hand over the doubting soul of the pilgrim.

© Arnulf Christian Mattes 2012

The Norwegian Soloists' Choir (Det Norske Solistkor) is one of Scandinavia's foremost chamber choirs and one of the Norway's most eminent ensembles in any genre. The choir is equally at home in the classical/romantic repertoire and in contemporary music, with regular excursions into folk-derived music and National Romantic works.

The Norwegian Soloists' Choir was founded in 1950 by the composer Knut Nystedt, who was its conductor for forty years. In 1990 he was succeeded by Grete Pedersen, who remains the choir's artistic director to this day.

The choir comprises 26 highly trained singers, all potential soloists in various genres as well as

fully embracing the art of ensemble singing. In recent years the choir has collaborated with the Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS Kammerchor, Oslo Philharmonic Orchestra and Norwegian Chamber Orchestra. *Refractions* is the Norwegian Soloists' Choir's fourth recording for BIS.
www.solistkoret.no

Grete Pedersen is internationally acclaimed for her stylistically assured and musically convincing performances of baroque music, classical repertoire and contemporary music. For her work in bringing Norwegian folk music and traditional singing into the field of choral music she is regarded as a pioneer.

She is professor of choral conducting at the Norwegian Academy of Music and is in demand all over Europe as guest conductor and for giving master classes. She regularly conducts the Swedish Radio Choir and the Netherlands Chamber Choir, and has conducted numerous works for choir and orchestra with ensembles such as the Norwegian Chamber Orchestra, the Trondheim Soloists and the Norwegian Radio Orchestra. In 1984 Grete Pedersen founded the Oslo Chamber Choir, of which she remained the conductor until 2004. Since 1990 she has been the artistic director of the Norwegian Soloists' Choir. She was awarded the Norwegian Critics' Prize for Music in 2010, in recognition of a concert with the Norwegian Soloists' Choir.

Berit Norbakken Solset graduated from the Norwegian Academy of Music in 2005, becoming one of the two winners in the prestigious national competition INTRO-klassisk the following year. With a repertoire ranging from early baroque works to contemporary music, she is in demand as a soloist, performing with leading European ensembles and orchestras. She has been a member of the Norwegian Soloists' Choir since 2003.

The Norwegian professional contemporary ensemble **Oslo Sinfonietta** is counted among Europe's finest. A forum for innovative music, the Oslo Sinfonietta regularly performs at international contemporary festivals and works with composers from all over the world. Its artistic director is Christian Eggen.

Founded in 1946, the **Norwegian Radio Orchestra** won nationwide popularity during the tenure of Øivind Bergh, its first principal conductor, for its programming of entertainment music and light classics. Since that time the orchestra has steadily expanded its repertoire, gaining an international reputation. A group of 54 musicians, its repertoire is exceptionally wide, ranging from baroque, classical and contemporary to jazz, pop and rock.

I **Fartein Valens** oeuvre fikk vokalkomposisjoner og korverk en sentral plass. *Der 121. Psalm* for kor og orkester (1911) og *Ave Maria* for sopran og orkester op. 4 (1915–21) er begge verk fra begynnelsen av hans komponistkarriere, skrevet under og rett etter hans mangeårige opphold i Berlin. Orkestersanger fikk en stor plass i hans produksjon utover på 1920-tallet, mens motetter dominerte hans oeuvre ved begynnelsen av 1930-tallet, før han dro for et lengre opphold til Sicilia og Mallorca. *Hvad est du dog skøn* op. 12 (1930), motett for blandet kor a cappella til en salme av H.A. Brorson er hans første bidrag til denne tradisjonsrike kirkelige sjangeren med røtter i middelalderen og blomstringstid i renessansen. *Kom regn fra det høie* op. 25 for a cappella kvinnekor (tekster: Josua Stegman/Brorson) hører til gruppen av motetter skrevet i årene 1936–37. På denne tiden har Valen allerede blitt en anerkjent og etablert kunstner, tilkjent komponistgasje fra Stortinget.

Tilstedeværelsen av religiøsitet og kristen tro i Valens verk har blitt trukket fram i Valens respsjonshistorie. Likevel er det farlig nær en trivialisering, hvis man fortolker teologiske eller eksistensielle sider ved Valens musikk ut ifra den dogmatiske bruksmusikk-tradisjonen, som lenge har holdt en klam hånd over kirkemusikken. I så måte representerer vokalverkene valgt ut for denne innspillingen Valens forsøk på å finne sine helt personlige løsninger på den sakrale musikkens krise, som kulminerte i første halvdel av det 20. århundre. Med verk som *Der 121. Psalm* og *Ave Maria* markerte Valen sin posisjon i forhold til den subjektivistiske autonomiestetikken på kontinentet, som på sin side bidro til å skape et skarpt skille mellom

sakral og verdslig musikk. Med Valens bakgrunn i vestnorsk pietistisk kultur i tankene, kan man forestille seg hvor intens konfrontasjonen med det kontinentale kunstsynet må ha vært under komponistens opphold i modernismens metropoler Berlin og Paris. I denne konteksten kan man forstå at valget av religiøse tekster skulle gi ham inspirasjon til å møte utfordringene i den mest sårbare fasen av hans stilutvikling.

Der 121. Psalm er her for første gang innspilt med sin originale orkesterbesetning! Denne vitner om Valens første forsøk på å bryte gjennom den tidstypiske "Brahms-tåken" og hans selvstendige utforskning av den tonale harmonikkens ekspressive yttergrenser. Valens egne skildringer av komposisjonsprosessen bak *Der 121. Psalm* vitner om blandingen av omgivelsens tvil og troen på hans egne visjoner. Spenningen mellom modernistiske og religiøse impulser kan også spores i *Ave Maria*. Orkestersangeren, skrevet før overgangen til det atonale i klavertrioen op. 5, kjennetegnes av den polyfone dissonerende satstypen som med sin kromatiske stemmeføring, tett enhet av motiv- og akkordmateriale og ekspressive musikalske dramaturgi. Stilen i *Ave Maria* har blitt sammenlignet med Alban Bergs *Fünf Altenberglieder* op. 4 (1912).

Dragningen mot det guddommelige og spirituelle ansees som en åpenbar egenskap forbeholdt sakrale musikkssjangere. Mindre kjent er at den tilsynelatende så sekulære modernistiske musikken med Schönberg, Webern og Berg som foregangsfigurer har sin kilde i mystiske visjoner av "uhørte", fremmede verdener hinsides det kjente og hverdagslige. Introduksjonen til Schönbergs første atonale stykke, finalesatsen av hans 2.

Strykekvartett op. 10, beskriver komponisten i *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten* som "oppstigningen fra jorden til en annen planet ... gjennom skyene ... frigjort fra tyngdekraften" ("die Abreise von der Erde zu einem anderen Planeten ... durch die Wolken ... die Befreiung von der Gravitation."). Deretter følger sopranstemmens innsats til ordene av Stefan Georges dikt *Entrückung*: "Jeg kjenner luft fra en annen planet" ("Ich fühle Luft von anderem Planeten").

Anton Weberns *Entflucht auf leichten Kähnen* op. 2 for blandet kor a cappella (1908) ble skrevet samme år som Schönbergs 2. strykekvartett. Med dette leverte han sitt eneste bidrag til a cappella-sjangeren: En dobbelkanon, inspirert av Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus*, satt til en tekst av Stefan George. Georges symbolistiske lyrikk som uttrykk for det moderne menneskets spirituelle søken smeltes i *Entflucht* sammen med renessansens vokalphonemi. Denne sto for Webern som et symbol for renhet, transparens og kosmisk enhet. Samtidig lovet tilbakevendingen til polyfone sats-typer en mulig løsning av et påtrengende problem: Hvordan organisere de tolv tonene i det musikalske rommet uavhengig fra det diatonisk-tonale koordinatsystemet? I atonal-polyfon sats får den individuelle stemmen bevege seg fritt i et flerdimensjonalt musikalsk rom, der tonalitetsens gravitasjonskraft er opphevet (ikke tilfeldig snakker Schönberg i sin bok *Harmonielehre* om "svevende tonalitet" – "svevende Tonalität").

Den andre wienerskolens forkjærlighet for symbolistisk poesi i den kritiske perioden fram til første verdenskrig kan begrunnes med en søken etter mening i en sekularisert kultur fullt av skepsis

mot gåtefulle krefter og skjulte sammenhenger. Georges lyrikk spiller på korrespondanser mellom subjektive sanseerfaringer, farger, lyder, ord, lukter og former, samtidig som den strenge formen uttrykker et forsøk på å holde fast ved tryggheten som lå i de kollektive og religiøse ritualene som har gått i oppløsning. Weberns *Zwei Lieder* for blandet kor med celesta, gitar, fiolin, klarinett og bassklarinet op. 19 til Goethes dikt *I. Weiss wie Lilien* og *II. Zieh die Schafe* (1925–1926) hører med til en senere gruppe av liedkomposisjoner. Her rendyrket Webern en asketisk komposisjonsstil med eksplisitt religiøst innhold. I op. 19, Weberns første tolvtonekomposisjon i et større format, blandes trokeisk verserytme med enkel folkesangstil. I kontrast til de ellers sparsommelige virkemidler står celestaen og gitarens sfæriske klangfarge.

Clytus Gottwald (1925–) førte to historisk adskilte musikalske verdener sammen igjen, da han i 1982 arrangerte **Alban Bergs** lied *Die Nachtigall* fra *7 frie Lieder* (1907) for 16 stemmer. Med sin berømte Schola Cantorum bidro Gottwald til igjen å gjøre koret til et seriøst "instrument". Hans solistensemble tiltrakk seg mange komposisjonsoppdrag av ledende samtidskomponister som Ligeti, Boulez, Kagel eller Lachenmann. Middelalder-spesialisten Gottwald anså det som en livsoppgave å rive ned barrieren mellom det 20. århundrets avantgarde-musikk og den konservative kirke-musikktradisjonen. Ifølge Gottwald dannet **Olivier Messiaens** *Cinq rechants* (1948) modell for etterkrigstidens nye vokalmusikk, der den sakrale musikktradisjonens spirituelle kontemplasjon og modernismens eksperimentelle ambisjoner går opp

i en høyere enhet. Kontrasten mellom *Cinq rechants*' komplekse faktur og Valens lineære polyfone korsats er åpenbar (at Messiaen kunne tilpasse seg en mer konservativ motett-stil viser *O sacrum convivium* for kor a cappella (1937) med sin bemerkelsesverdig enkle formoppbygning og dempede dissonerende harmonisering).

Cinq rechants er del av Messiaens *Tristan*-syklus skrevet i årene etter andre verdenskrig. Den mest kjente delen av syklusen er nok *Turangalila*-symfonien (1948). *Cinq rechants* tar utgangspunkt i bl.a. Claude le Jeunes (ca. 1530–1600) chanson-form og hinduistiske rytmer (*deci-talas*). Unison-partier kulminerer i tolvstemmige polyfone partier og filigrane stemmevev. Teksten i versene (*couplets*) og refrengene (*rechants*) er satt sammen av språklyder tatt fra eksotiske språk som sanskrit og quechua, hentydninger til Wagners *Tristan und Isolde* og surrealistisk fransk. Slik skapte Messiaen et fascinerende musikalsk uttrykk for Tristan-myten, der kjærligheten overskrider skillet mellom liv og død, det forgjengelige og det evige, en mystisk kraft som umulig lar seg uttrykke verbalt.

Det Valen har til felles med den andre wiener-skolen er dragingen mot det asketiske og reduksjonen av den musikalske retorikken til det vesentlige. Hans lineære fraserings bevarer riktignok mer av den gamle polyfonis kontinuerlige flyt sammenlignet med Weberns, som bryter temaene ned i små motivpartikler, nervøse sprang og komprimerte "punkter". Den sene Valen gikk nok heller ikke like langt som Messiaen i å fargelegge mystiske temaer med eksotiske klangfarger og innfløkte rytmer.

I Valens *Der 121. Psalm* antydes allerede hva

som kan lede oss til den religiøse kjernen i hans livsverk. Dette blir enda tydeligere, når salmen settes opp mot Weberns tidlige korverk: Det lyriske jeg i Weberns *Entflieht auf leichten Kähnen* flykter fra vårsolens lys og vender seg innover til ransakelsen av sjelens mangslungne indre landskap. I Valens *Der 121. Psalm*, skrevet i en sammenlignbar situasjon av kunstnerisk-eksistensiell krise, løfter jeg et øynene opp mot fjellene i troen om en guddommelig kraft som legger sin beskyttende hånd over pilgrimens tvilende sjel.

© Arnulf Christian Mattes 2012

Det Norske Solistkor er blant Skandinavias beste kammerkor, og ett av Norges ledende ensembler uansett musikksjanger. Musikalsk beveger koret seg ubesværet mellom det klassisk-romantiske repertoaret og samtidsmusikken, med stødige avstikkere til det folkemusikkbaserte og nasjonalromantiske.

Det Norske Solistkor ble etablert i 1950 av komponist Knut Nystedt, som dirigerte koret i 40 år. I 1990 overtok Grete Pedersen, som fortsatt er korets kunstneriske leder.

26 høyt utdannede sangere utgjør koret, sangere som alle er potensielle solister i ulike sjangere men som også behersker ensemblesangens kunst til fulle. Solistkoret har i den senere tid samarbeidet med blant andre Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS Kammerchor, Oslo Filharmoniske Orkester og Det Norske Kammerorkester.

Refraksjoner er Solistkorets fjerde utgivelse for BIS Records AB.

www.solistkoret.no

Grete Pedersen er internasjonalt anerkjent for sine stilsikre og musikalsk overbevisende fremføringer innen barokk, klassisk musikk og samtidsmusikk. Hun er for pioner å regne i sin tilnærming til folke-musikk og norsk kvedetradisjon for vokalensemble.

Grete Pedersen er professor i kordireksjon ved Norges Musikkhøgskole. Hun er ettertraktet over hele Europa som gjestedirigent og som leder av Masterclasses. Hun gjester jevnlig Sveriges Radiokör og Nederlands Kammerkor, og hun har ledet en rekke kor- og orkesterverker med blant andre Det Norske Kammerorkester, TrondheimSolistene og NRK Kringkastingsorkestret. Hun startet Oslo Kammerkor i 1984 og ledet dette frem til 2004, og hun har vært kunstnerisk leder for Det Norske Solistkor siden 1990. Hun ble i 2010 tildelt Kritikerprisen innen musikk for en konsert med Det Norske Solistkor.

Berit Norbakken Solset avsluttet sitt diplomstudium ved Norges Musikkhøgskole i 2005, og året etter gikk hun til topps i INTRO-klassisk. Hun har et bredt repertoar som spenner fra tidlig barokk til samtidsmusikk, og er en etterspurt solist. Hun jobber jevnlig med Europas ledende ensembler og orkester, og er i tillegg tilknyttet Det Norske Solistkor siden 2003.

Oslo Sinfonietta ble etablert i 1986 og er det eldste eksisterende samtidsmusikkensemble i Norge. Oslo Sinfonietta er organisert som en musikerpool med noen av Norges fremste orkester- og kammermusikere. Ensembleret spiller jevnlig ved norske og internasjonale festivaler og samarbeider tett med

komponister fra hele verden. Kunstnerisk leder er Christian Eggen.

Kringkastingsorkestret ble startet i 1946, som en forlengelse av restaurantorkesteret på Bristol, ledet av Øivind Bergh. Han ledet musikerne gjennom en rekke populære radio- og TV-programmer, og Kringkastingsorkestret oppnådde en unik posisjon som folkets orkester. Samtidig har det utviklet seg til et klassisk symfoniorkester på høyt internasjonalt nivå. Orkesterets musikalske filosofi har alltid vært allsidighet. Med sine 54 musikere er det et svært fleksibelt orkester med et bredt repertoar, fra klassisk symfonisk musikk og samtidsmusikk, til jazz, rock, pop og folkemusikk.



GRETE PEDERSEN

Photo: Ole Land

Vokalkompositionen und Chorwerke haben ein bedeutendes Gewicht im Œuvre **Fartein Valens** (1887–1952). *Der 121. Psalm* für Chor und Orchester (1911) und *Ave Maria* für Sopran und Orchester op. 4 (1915–21) gehören zu Valens frühen Werken, komponiert während und unmittelbar im Anschluss an dessen mehrjährigen Berlinaufenthalt. Nach einer Reihe von Orchesterliedern, komponiert in den Zwanzigerjahren, widmete sich Valen um 1930 der Komposition von Motetten bevor Norwegen verließ und eine längere Reise nach Sizilien und Mallorca antrat. Mit *Hvad est du dog skøn* op. 12 (1930), einer Motette für gemischten Chor auf einen Text von H. A. Brorson, lieferte Valen seinen ersten Beitrag zu diesem traditionsreichen Genre mit Wurzeln im Mittelalter und Blütezeit in der Renaissance. *Kom regn fra det høie* op. 25 für Frauenchor a cappella, auf einen Text von Josua Stegman in Brorsons Übersetzung, gehört zu einer weiteren Gruppe von Motettenkompositionen aus den Jahren 1936–37. Zu dieser Zeit war Valen längst ein anerkannter Künstler, unter anderem ausgezeichnet mit einem der selten verliehenen Künstlerstipendien des norwegischen Parlaments.

Dass die Nähe zum christlichen Glauben kennzeichnend sei für Valens Werk, wird immer wieder betont in dessen Rezeptionsgeschichte. Valens Musik einseitig aus der Tradition der kirchenmusikalischen Gebrauchsmusik heraus zu verstehen, wäre jedoch eine trivialisierende Betrachtungsweise. Die für diese Einspielung ausgewählten Werke Valens repräsentieren persönliche Beiträge zu einer Beilegung der Krise der geistlichen Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Briefe

Valens, geschrieben während seines Aufenthalts in Berlin, der europäischen Metropole, bezeugen die Intensität der Auseinandersetzung des west-norwegischen Komponisten aus streng protestantisch-pietistischem Umfeld mit progressiven Kunstanschauungen und modernistischen Geistesströmungen. Mit Werken wie *Der 121. Psalm* und *Ave Maria* suchte Valen zwischen der sakralen Genre-Tradition und einer subjektivistisch ausgeprägten Autonomieästhetik zu vermitteln, die ihrerseits dazu beitrug, den Abstand zwischen sakraler und säkularer Musik zu vergrößern. Dieser Kontext erklärt, welchen Stellenwert die christlichen Inhalte hatten, von denen sich der junge Komponist in der kritischen Phase seiner persönlichen Stilfindung inspirieren ließ.

Der 121. Psalm liegt hier zum ersten Mal in seiner originalen Orchesterversion vor! Diese bezeugt Valens ersten Versuch, den für seine Zeit so typischen „Brahms-Nebel“ zu durchbrechen, und die Grenzen romantischer Expressivität und Dur-Moll-Tonalität nach eigenem Befinden auszuforschen. Eine vergleichbare Spannung von modernistischen und religiösen Impulsen findet sich in *Ave Maria*. Dieses Orchesterlied schrieb Valen noch vor seinem *Klaviertrio* op. 5, das als sein Durchbruch zur atonalen Kompositionsweise gilt. In *Ave Maria* entwickelt Valen einen Satztypus, der dissonante polyphone Strukturen, chromatische Stimmführung, konsequente motivische Struktur und hoch-expressive musikalische Dramaturgie verbindet. Stilistisch ergibt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit Alban Bergs *Altenbergliedern* op. 4 (1912).

Die Affinität für theologische und spirituelle Gehalte gehört unumstritten zur Substanz geist-

licher Musik. Weit weniger evident erscheint es, den Ursprung der scheinbar vornehmlich säkular orientierten atonalen Musik der Wiener Modernisten in mystischen Visionen „unerhörter“, fremder Landschaften jenseits der vertrauten Alltagswelt zu suchen. Da wäre vor allem die Einleitung zum Finalsatz von Schönbergs 2. Streichquartett mit Gesang op. 10 zu nennen: Diese wurde vom Komponist in den *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten* beschrieben als „die Abreise von der Erde zu einem anderen Planeten ... durch die Wolken ... die Befreiung von der Gravitation“. Der Einsatz der Sopranstimme folgt zu den Worten von Stefan Georges Gedicht *Entrückung*: „Ich fühle Luft von anderem Planeten“.

Anton Weberns *Entflieht auf leichten Kähnen* op. 2 für gemischten Chor a cappella (1908) entstand im selben Jahr wie Schönbergs 2. Streichquartett. Als einziges Werk für a cappella-Besetzung besteht *Entflieht* aus einem Doppelkanon, inspiriert von Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus*. Georges symbolistische Lyrik verschmilzt in *Entflieht* mit der Polyphonie der Renaissance. Letztere symbolisierte für Webern Reinheit, Transparenz und kosmische Einheit. Zugleich versprach die Rückkehr zu polyphonen Satztypen Lösungen für ein aktuelles Problem: Wie sollten die zwölf Töne, die den musikalischen Raum ausmachen, organisiert werden, unabhängig geworden vom tonalen Koordinatensystem? Im atonalen polyphonen Satz können sich die Stimmen frei bewegen in einem schwerelosen und mehrdimensionalen Raum (nicht umsonst prägte Schönberg in seiner *Harmonielehre* den Begriff der „schwebenden Tonalität“).

Die Vorliebe von Schönberg und vielen anderen

Modernisten für surrealistische Lyrik in den Jahren bis zum 1. Weltkrieg lässt sich aus dem Verlust eines tieferen Daseins- und Ordnungssinns in einer säkularisierten Gesellschaft erklären. Georges Lyrik drückt die Korrespondenz von sinnlichen und spirituellen Erfahrungen aus. Farben, Klänge, Worte, Bilder, Natur und Seele gehen ineinander über. Die strenge Syntax und Metrik von Georges Gedichten stemmt sich zugleich gegen die Auflösung allgemeingültiger Formen und kollektiver Rituale. Weberns *Zwei Lieder* für gemischten Chor mit Celesta, Gitarre, Violine, Klarinette und Bassklarinette op. 19 zu Goethes Gedichten *I. Weiß wie Lilien* und *II. Zieh die Schafe* (1925–1926) gehören einer späteren Gruppe von Liedkompositionen mit ausgeprägt asketischem Kompositionsstil an, in der Webern sich mit explizit religiösen Gehalten auseinandersetzt. Op. 19, Weberns erste größere Zwölftonkomposition, verknüpft trochäischen Versfuß mit einfachem Volksliedcharakter. Die sphärische Klangwelt von Celesta mit Gitarre steht in expressivem Kontrast zu dem ansonsten äußerst ökonomischen Gebrauch klangfarblicher Gestaltungsmittel.

Auch Clytus Gottwalds (1925–) Arrangement von **Alban Bergs** frühem Lied *Die Nachtigall* (1907) für 16 Stimmen (1982) vermittelt zwischen historisch und ästhetisch vermeintlich getrennten Welten. Mit seiner berühmten Schola Cantorum etablierte Gottwald den Chor wieder als ernstzunehmendes „Instrument“. Sein Solistenensemble vergab Kompositionsaufträge an führende zeitgenössische Komponisten wie Ligeti, Lachenmann, Kagel oder Boulez. Der Mittelalterspezialist Gottwald trug maßgeblich dazu bei, die Barriere zwi-

schen der Avantgarde des 20. Jahrhunderts und konservativen Kirchenmusiktraditionen niederzureißen. Für Gottwald war **Olivier Messiaens** *Cinq rechants* (1948) modellhaft für die neue Vokalmusik, entstanden nach dem 2. Weltkrieg, in der geistliche Kontemplation sich mit experimentellen Ambitionen verbindet und zu einer höheren Einheit findet. Der Kontrast zwischen der komplexen Faktur der *Cinq rechants* zu Valens linearem polyphonen Satz ist deutlich (Messiaen sah sich durchaus imstande, sich dem konservativen Motettenstil anzupassen: *O sacrum convivium* für Chor a cappella [1937] ist bemerkenswert einfach gehalten sowohl in seiner gedämpft dissonierenden harmonischen Struktur als auch in der homophonen Textur).

Cinq rechants ist das letzte Werk in Messiaens dreiteiligem *Tristan*-Zyklus. Diesen verfasste Messiaen unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg. Die prominenteste Stellung unter den drei Werken des *Tristan*-Zyklus, dem auch der 1945 komponierte Vokalzyklus *Harawi – Chant d’amour et de mort* angehört, kommt wohl der *Turangalila*-Symphonie (1948) zu. In *Cinq rechants* ließ sich Messiaen unter anderem von Claude le Jeunes (ca. 1530–1600) altfranzösischer Chanson-Form und hinduistischen *deci-talas* inspirieren. Unisone Partien kulminieren in zwölfstimmige polyphone Episoden und filigran durchbrochenem Stimmengewebe. Der Text in den Versen (Couplets) und Refrains (Rechants) besteht aus phonetischen Lauten und Silben, die aus exotischen Sprachen wie Sanskrit und Quechua abgeleitet sind, Allusionen an Wagners *Tristan und Isolde* und surrealistische französische Syntax, die zu einem synthetischen

Ganzen verschmelzen. Auf solche Weise schuf Messiaen einen musikalischen Ausdruck für den Kern des Tristan-Mythos: Die Liebe ist eine mystische Kraft, welche die Grenzen zwischen Leben und Tod, Vergänglichkeit und Unendlichkeit zu überschreiten vermag, eine Kraft die sich unmöglich in verbalsprachlicher Syntax oder Semantik darstellen lässt.

Was Valen mit den Komponisten der neuen Wiener Schule gemeinsam hat, ist deren Tendenz hin zum Asketischen und die Reduktion der musikalischen Rhetorik auf das Wesentliche. Valens lineare Phrasierung bewahrt zugleich den fließenden Charakter der polyphonen Tradition, in Kontrast zu Webern, dessen Melodik in fragmentarische Motivpartikel, nervöse Intervallsprünge und kondensierte „Punkte“ zerfällt. Auch der späte Valen erscheint eher gemäßigt in seiner Ausdrucksform, verglichen mit Messiaens exotischen Klangfarben und intrikaten Rhythmen. Mit Weberns *Entflieht auf leichten Kähnen* verglichen, führt Valens *Der 121. Psalm* zum religiösen Kern in Valens Œuvre: Das lyrische Ich in Weberns Vokalwerk flüchtet vor dem warmen, hellen Licht der Frühlingssonne und wendet den Blick nach innen, der introvertierten seelischen Sinnsuche zu. In Valens *Der 121. Psalm*, entstanden in einer vergleichbaren kompositorischen und existentiellen Krise, hebt das Ich den Blick auf zu den Bergen, im Glauben an eine höhere Macht, die ihre beschützende Hand über die zweifelnde Seele des Pilgers hält.

© Arnulf Christian Mattes 2012

Der Norwegische Solistenchor (Det Norske Solistkor) ist Norwegens führender Kammerchor und eines der bedeutendsten Ensembles des Landes überhaupt. Der Chor ist im klassisch-romantischen Repertoire ebenso zu Hause wie in der zeitgenössischen Musik und unternimmt regelmäßig Ausflüge in folkloristische und nationalromantische Musik.

Der Norwegische Solistenchor wurde 1950 von dem Komponisten Knut Nystedt gegründet, der ihn 40 Jahre lang leitete. Ihm folgte 1990 Grete Pedersen, die Künstlerische Leiterin des Chores bis zum heutigen Tage. Der Chor besteht aus 26 bestens ausgebildeten Mitgliedern, die sich der Kunst des Ensemblegesangs verschrieben haben, obwohl sie allesamt potenzielle Solisten in verschiedenen Genres sind.

In jüngerer Zeit hat der Chor mit der Akademie für Alte Musik Berlin, dem RIAS Kammerchor, dem Oslo Philharmonic Orchestra und dem Norwegischen Kammerorchester zusammengearbeitet. Die vorliegende CD ist die vierte Einspielung des Norwegischen Solistenchors für BIS.

www.solistkoret.no

Grete Pedersen wird international wegen ihrer stilischen und musikalisch überzeugenden Interpretationen von Barockmusik, klassischem Repertoire und zeitgenössischer Musik geschätzt. Für ihre Bemühungen, norwegische Volksmusik und traditionellen Gesang in den Bereich der Chormusik einzuführen, gilt sie als Pionierin.

Sie ist Professorin für Chorleitung an der Norwegischen Musikakademie und eine in ganz Europa gefragte Gastdirigentin und Meisterkursdozentin.

Regelmäßig dirigiert sie den Schwedischen Rundfunkchor und den Niederländischen Kammerchor; außerdem hat sie zahlreiche Werke für Chor und Orchester mit Ensembles wie dem Norwegischen Kammerorchester, den Trondheim Soloists und dem Norwegischen Rundfunkchor aufgeführt. 1984 gründete Grete Pedersen den Oslo Chamber Choir, dessen Leiterin sie bis 2004 war; seit 1990 ist sie Künstlerische Leiterin des Norwegischen Solistenchors. 2010 wurde sie für ein Konzert mit dem Norwegischen Solistenchor mit dem Norwegischen Kritikerpreis für Musik ausgezeichnet.

Berit Norbakken Solset schloss ihr Studium an der Norwegischen Musikakademie im Jahr 2005 ab; im Jahr darauf wurde sie eine der beiden Gewinner des renommierten nationalen Wettbewerbs INTRO-klassisk. Sie ist eine gefragte Solistin, deren Repertoire vom Frühbarock bis zur zeitgenössischen Musik reicht, und tritt mit führenden europäischen Ensembles und Orchestern auf. Seit 2003 ist sie Mitglied des Norwegischen Solistenchors.

Die **Oslo Sinfonietta**, ein norwegisches Berufsensemble für zeitgenössische Musik, zählt zu den besten seiner Art in Europa. Als Forum für innovative Musik tritt die Oslo Sinfonietta regelmäßig bei internationalen Festivals für zeitgenössische Musik auf und arbeitet mit Komponisten aus der ganzen Welt. Künstlerischer Leiter des Ensembles ist Christian Eggen.

Das 1946 gegründete **Norwegische Rundfunkorchester** erwarb sich während der Amtszeit von Øivind Bergh, seinem ersten Chefdirigenten, landesweite Popularität für seine Programme mit Unterhaltungsmusik und leichter Klassik. Seit dieser Zeit hat das Orchester sein Repertoire stetig erweitert und sich international einen Namen gemacht. Das 54-köpfige Orchester verfügt über ein außergewöhnlich breites Repertoire, das von Barock, Klassik und zeitgenössischer Musik bis hin zu Jazz, Pop und Rock reicht.

La musique vocale ainsi que les œuvres pour chœur occupent une place importante au sein de la production de **Fartein Valen** (1887–1952). Le *Psaume 121* pour chœur et orchestre (1911) et l'*Ave Maria* pour soprano et orchestre op. 4 (1915–21) font partie des œuvres de jeunesse de Valen composées durant son séjour à Berlin et sont indissociables de celui-ci. Après une série de lieder avec accompagnement d'orchestre composés durant les années 1920, Valen s'est consacré à la composition de motets avant de quitter la Norvège et d'entreprendre un long voyage en Sicile et à Majorque. Avec *Hvad est du dog skiøn* [*Que de charme dans ton visage*] op. 12 (1930), un motet pour chœur mixte sur un texte de Hans Adolph Brorson, Valen contribue pour la première fois de sa carrière à un genre à la tradition longue et riche enraciné dans le moyen-âge et dans la renaissance, son âge d'or. *Kom regn fra det høie* [*Viens, pluie d'en haut*] op. 25 pour chœur de voix de femmes a cappella sur un texte de Josua Stegman dans une traduction de Brorson appartient à un autre groupe de motets composés dans les années 1936–37. À cette période, Valen était un artiste reconnu depuis longtemps à qui entre autres le parlement norvégien avait alloué une allocation d'artiste, un traitement qui n'était attribué que rarement.

L'œuvre de Valen se caractérise notamment par sa proximité avec la foi chrétienne, un aspect constamment évoqué au cours de l'histoire de la réception de sa musique. N'aborder la musique de Valen qu'avec l'angle de la tradition de la musique religieuse serait cependant simpliste. Les œuvres que l'on retrouve sur cet enregistrement sont le

fruit d'efforts personnels pour résoudre la crise de la musique spirituelle au cours de la première moitié du vingtième siècle. Des lettres de Valen, écrites lors de son séjour dans la métropole européenne, Berlin, témoignent de l'intensité de la confrontation entre le compositeur né dans l'ouest de la Norvège, issu d'un environnement protestant strict et une vision progressiste de l'art et des courants spirituels modernes. Valen cherchait avec des œuvres comme le *Psaume 121* et l'*Ave Maria* à transmettre quelque chose se situant entre la tradition de la musique sacrée et une esthétique de l'autonomie subjective qui contribua en son temps à agrandir la distance entre les musiques sacrée et séculaire. Ce contexte nous aide à comprendre l'importance du contenu chrétien qui avait inspiré le jeune compositeur lors d'une phase critique au cours de sa quête vers un style personnel.

Le *Psaume 121* est entendu ici pour la première fois dans sa version originale pour orchestre. Elle constitue la première tentative de Valen de s'affranchir du « brouillard brahmien » si typique de son époque et de déterminer par lui-même la frontière de l'expression romantique et de la tonalité majeure-mineure. On retrouve une tension semblable entre les impulsions modernes et religieuses dans l'*Ave Maria*. Valen a composé ce lied orchestral avant son trio avec piano op. 5, sa percée dans la composition de musique atonale. Valen développe dans l'*Ave Maria* un type d'écriture qui réunit des structures polyphoniques dissonantes, un développement chromatique des voix, une structure motivique conséquente et une dramaturgie musicale hautement expressive. On retrouve, au point de vue stylistique, une certaine ressemblance avec

les *Altenberglieder* op. 4 d'Alban Berg (1912).

L'affinité pour un contenu théologique et spirituel fait incontestablement partie de la raison d'être de la musique sacrée. Il est en revanche beaucoup moins évident de chercher l'origine de la musique atonale qui semble s'orienter principalement vers la sécularité des modernistes viennois et de leur vision mystique de paysages lointains et « inouïs » au-delà du quotidien. C'est avant tout le cas de l'introduction du mouvement final du second Quatuor à cordes op. 10 avec chant d'Arnold Schoenberg : le compositeur la décrit dans ses remarques sur ses quatre quatuors à cordes comme « le voyage de la Terre vers une autre planète... à travers les nuages... l'évasion de la gravitation ». La voix de soprano suit avec les mots extatiques du poème de Stefan George : « Je respire l'air d'une autre planète ».

Entflieht auf leichten Kähnen [Fuyez sur des barques légères] op. 2 pour chœur mixte a cappella (1908) d'Anton Webern a été composé la même année que le second Quatuor à cordes de Schoenberg. Cette œuvre, la seule de Webern qui ait été composée pour un chœur a cappella, est un canon double inspiré de *Choralis Constantinus* d'Heinrich Isaac. Le lyrisme symboliste de George s'amalgame dans le poème avec la polyphonie de la renaissance. Cette dernière représentait pour Webern la pureté, la transparence et l'unité cosmique. En même temps, le retour à un type d'écriture polyphonique propose une solution à un problème actuel : comment organiser les douze hauteurs qui constituent l'espace musical indépendamment du système de coordonnées tonales. Dans une écriture polyphonique atonale, les voix peuvent se mouvoir

librement dans un espace en apesanteur et multi-dimensionnel (ce n'est pas un hasard si Schoenberg dans son *Traité d'harmonie* parlait de «tonalité flottante»).

La prédilection de Schoenberg et de plusieurs autres modernistes pour la poésie surréaliste dans les années précédant la Première Guerre mondiale s'explique par la perte du sens de l'existence et de l'ordre dans une société sécularisée. La poésie de George souligne la correspondance entre l'expérience sensuelle et l'expérience spirituelle. Les couleurs, les sonorités, les mots, les images, la nature et l'âme s'interpénètrent. La syntaxe et la métrique strictes des poèmes de George s'élèvent en même temps contre la disparition des formes universelles et des rituels collectifs. Les *deux Lieder* pour chœur mixte et célesta, guitare, violon, clarinette et clarinette basse op. 19 sur des poèmes de Goethe, *Weiß wie Lilien* [Blanc comme un lys] et *Ziehn die Schafe* [Quand les moutons], d'Anton Webern font partie d'un groupe de compositions ultérieures pour voix adoptant un style compositionnel ascétique dans lequel Webern s'est mesuré à un contenu religieux explicite. L'opus 19, la première œuvre importante de Webern dans laquelle il recourt à la technique dodécaphonique, unit une versification trochaïque avec le caractère simple d'un chant populaire. L'univers sonore auquel parvient le célesta et la guitare constitue un contraste expressif avec le recours le plus économique possible de production de couleurs sonores.

L'arrangement du lied de jeunesse *Die Nachtigall* [Le rossignol] (1907) d'**Alban Berg** pour seize voix par Clytus Gottwald (né en 1925) se situe entre des univers historiques et esthétiques volon-

tairement distincts. Avec sa célèbre *Schola Cantorum*, Gottwald a établi le chœur en tant qu'«instrument» sérieux. Son ensemble de solistes passa des commandes aux compositeurs contemporains les plus importants tels Ligeti, Lachenmann, Kagel et Boulez. Le spécialiste du Moyen-Âge qu'était Gottwald contribua de manière importante à abattre la barrière entre l'avant-garde du vingtième siècle et la tradition conservatrice de la musique religieuse. Selon Gottwald, les *Cinq rechants* (1948) d'**Olivier Messiaen** constituaient un modèle de la nouvelle musique vocale après la Seconde Guerre mondiale dans laquelle la contemplation spirituelle se combine à l'ambition expérimentale pour parvenir à une unité plus élevée. Le contraste entre la facture complexe des *Cinq rechants* et l'écriture polyphonique linéaire de Valen est manifeste (Messiaen se sentait tout à fait capable d'adapter le style conservateur des motets : *O sacrum convivium* pour chœur a cappella (1937) est remarquablement simple tant dans sa structure harmonique aux dissonances assourdies que dans sa texture homophonique).

Les *Cinq rechants* constituent le dernier volet de la trilogie *Tristan et Yseult* de Messiaen. Le compositeur français composa ces œuvres au cours des années qui suivirent la seconde Guerre Mondiale. L'œuvre la plus importante de cette trilogie qui comprend également le cycle vocal *Harawi – Chant d'amour et de mort* composé en 1945 est certes la *Turangalila-Symphonie* (1948). Messiaen a puisé son inspiration pour les *Cinq rechants* notamment dans l'œuvre de Claude le Jeune (vers 1530–1600), les anciennes chansons françaises et les déci-talas hindous. Des parties en unisson cul-

minent dans les épisodes polyphoniques à douze voix et une texture vocale ajourée par un filigrane. Le texte des couplets et des refrains («rechants») recourt à des langues exotiques comme le sanskrit et le quecha ainsi qu'à des syllabes phonétiquement claires, des allusions à *Tristan und Isolde* de Wagner et à la syntaxe française surréaliste qui se fondent en un tout synthétique. C'est de cette manière que Messiaen parvient à l'expression musicale du noyau du mythe tristanesque : l'amour est une force mystique qui permet de dépasser les frontières entre la vie et la mort, le passé et l'infini. Une force qui ne peut être exprimée dans la syntaxe ou la sémantique de la langue parlée.

Ce que Valen a en commun avec la seconde École de Vienne est sa tendance vers l'esthétique et la réduction de la rhétorique musicale à ce qui est important. Le phrasé linéaire de Valen préserve à la fois le caractère élusif de la tradition polyphonique au contraire de Webern dont la mélodie se désintègre en particules motiviques fragmentées, en sauts intervalmiques nerveux et en « points » condensés. Les œuvres tardives de Valen apparaissent modérées dans leur forme expressive comparées aux couleurs exotiques et aux rythmes complexes de Messiaen.

Lorsque comparé avec *Entfloht auf leichten Kühnen* de Webern, le *Psaume 121* devient le noyau religieux dans l'œuvre de Valen : le moi lyrique de l'œuvre vocale de Webern fuit devant la lumière chaude et claire du soleil de printemps et tourne le regard vers l'intérieur, la quête de signification spirituelle introvertie. Dans le *Psaume 121* de Valen, composé dans une crise compositionnelle et existentielle similaire, le moi soulève le regard

vers les collines, vers la foi en une force supérieure qui protège de sa main les âmes confuses des pèlerins.

© Arnulf Christian Mattes 2012

Le chœur des Solistes norvégiens (Det Norske Solistkor) est l'un des meilleurs chœurs de chambre et l'un des meilleurs ensembles de Norvège tout style confondu. Le chœur est tout aussi à l'aise dans le répertoire classique et romantique que dans la musique contemporaine avec des incursions régulières dans la musique issue du folklore et les œuvres nationales romantiques.

Le Chœur des Solistes norvégiens a été fondé en 1950 par le compositeur Knut Nystedt qui fut son directeur pendant quarante ans. Grete Pedersen lui succéda en 1990 et était, en 2012, son directeur artistique.

Le chœur se compose de vingt-six chanteurs à la formation complète dont chacun est un soliste potentiel dans des genres variés en plus d'embrasser l'art du chant d'ensemble. Au cours des dernières années, le chœur a travaillé en collaboration avec l'Akademie für Alte Musik de Berlin, le RIAS Kammerchor, l'Orchestre philharmonique d'Oslo et l'Orchestre de chambre norvégien. Cet enregistrement est le quatrième réalisé par l'ensemble vocal chez BIS.

www.solistkoret.no

Grete Pedersen a été saluée à travers le monde pour ses exécutions stylistiquement justes et musicalement convaincantes de musique baroque, du répertoire classique et de musique contemporaine.

Elle est également considérée comme une pionnière dans sa quête de ramener la musique folklorique et le chant traditionnel vers la musique chorale.

En 2012, elle était professeure de direction chorale à l'Académie de musique de Norvège et était demandée un peu partout en Europe en tant que chef invitée ainsi que pour des classes de maître. Elle dirige régulièrement le chœur de la Radio suédoise ainsi que le Nederlands Kamerskoor. Elle a dirigé de nombreuses œuvres pour chœur et orchestre avec des ensembles tels l'Orchestre de chambre de Norvège, les Solistes de Trondheim et l'Orchestre de la radio norvégienne. Grete Pedersen a fondé en 1984 le Chœur de chambre d'Oslo dont elle fut la directrice jusqu'en 2004. Elle est depuis 1990 la directrice artistique du Chœur des Solistes norvégiens. Elle a reçu le prix de la critique norvégienne pour la musique en 2010 pour un concert donné avec ce chœur.

Berit Norbakken Solset est diplômée de l'Académie de musique de Norvège en 2005 et fut l'une des deux gagnantes de la prestigieuse compétition nationale INTRO-klassisk l'année suivante. Avec son répertoire qui s'étend du début de la musique baroque jusqu'à la musique contemporaine, elle est en demande en tant que soliste et se produit avec les meilleurs ensembles et les meilleurs orchestres européens. Elle est membre du Chœur des Solistes norvégiens depuis 2003.

L'ensemble contemporain professionnel de Norvège **Oslo Sinfonietta** fait partie des meilleurs ensembles européens. Forum de musique innovante, la Sinfonietta d'Oslo se produit régulièrement dans

le cadre de festivals de musique contemporaine et travaille en collaboration avec des compositeurs de tous les pays. En 2012, son directeur artistique était Christian Eggen.

Fondé en 1946, l'**Orchestre de la radio norvégienne** fut très populaire au niveau national alors qu'il était dirigé par Øivind Bergh, son premier chef principal, grâce à sa programmation de musique de divertissement et de classiques légers. Depuis cette époque, l'orchestre a étendu son répertoire et a vu sa réputation internationale grandir. Composé de cinquante-quatre exécutants, son répertoire est exceptionnellement étendu et s'étend du baroque, classique et contemporain jusqu'au jazz, à la pop et au rock.

1 FARTEIN VALEN: AVE MARIA, Op. 4

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu Maria,
et benedictus fructus ventris tui Jesus Christus.
Sancta Maria, sancta, sancta,
Ave Maria, ora pro nobis peccatoribus,
nunc, et in hora mortis nostræ.
Ave Maria.

Hail Mary, full of grace,
The Lord is with thee;
Blessed art thou,
And blessed is the fruit of thy womb, Jesus Christ.
Holy Mary, Holy, Holy,
Hail Mary, pray for us sinners,
Now and at the hour of our death.
Hail Mary.

OLIVIER MESSIAEN: CINQ RECHANTS

2 I.

hayo kapritama la li la li la li la ssaréno
les amoureux s'envolent
Brangien dans l'espace tu souffles
les amoureux s'envolent
vers les étoiles de la mort

t k t k t k t k t k

ha ha ha ha ha soif
l'explorateur Orphée
trouve son cœur dans la mort
miroir d'étoile château d'étoile
Yseult d'amour séparé
bulle de cristal d'étoile mon retour
miroir d'étoile château d'étoile
Yseult d'amour...

hayoma kapritama

les amoureux s'envolent...
l'explorateur Orphée
trouve son cœur dans la mort

I.

hayo kapritama la li la li la li la ssaréno
the lovers fly away
Brangine in space you breathe
the lovers fly away
toward the stars of death

t k t k t k t k t k

ha ha ha ha ha thirst
the explorer Orpheus
finds his heart in death
mirror of star castle of star
Iseult separated from love
bubble of starry crystal my return
mirror of star castle of star
Iseult...

hayoma kapritama

the lovers fly away...
the explorer Orpheus
finds his heart in death

Barbe Bleue
château de la septième porte
hayo kapritama la li la li la li la ssaréno

3 II.

ma première fois terre terre
l'éventail déployé
ma dernière fois terre terre
l'éventail refermé
lumineux mon rire d'ombre
ma jeune étoile sur les fleuves

*ha solo de flûte berce
les quatre lézards en t'éloignant
mayoma kapritama ssarimâ...*

ma première fois...
mano nadja lâma krîta makrîta...
lumineux mon rire...

4 III.

ma robe d'amour mon amour
ma prison d'amour faite d'air léger
lîla lîla
ma mémoire ma caresse
mayoma ssari mane thikâri
oumi annôla oumi
cheu cheu mayoma kapritama kalimoli
sarî floutî trianguillo...

robe tendre toute la beauté
paysage neuf
troubadour Viviane Yseult
tous les cercles tous les yeux
pieuvre de lumière blesse
foule rose ma caresse

Bluebeard
castle of the seventh door
hayo kapritama la li la li la li la ssaréno

II.

my first time earth earth
fan unfurled
my last time earth earth
fan folded up
luminous my shadowed laugh
my young star on the streams
*ha a flute solo lulls
the four lizards as you move away*

mayoma kapritama ssarimâ...

my first time...
mano nadja lâma krîta makrîta...
luminous my shadowed laugh...

III.

my gown of love my love
my prison of love made of light air
lîla lîla
my memory my caress
mayoma ssari mane thikâri
oumi annôla oumi
cheu cheu mayoma kapritama kalimoli
sarî floutî trianguillo...

tender gown all the beauty
new landscape
troubadour Vivian Isolde
all the circles all the eyes
octopus of light hurts
pink crowd my caress

oumi annôla oumi
cheu cheu mayoma kapritama kalimoli
 robe tendre...
sarî sarî... sarîma
 tous les philtres sont bus ce soir encore *ha ha um*

5 IV.

niokhamâ palalane soukî
 mon bouquet tout défait rayonne
 les volets roses *oha*
 amour amour du clair au sombre *oha*
roma tama
ssouka rava kâli vâli
ssouka nahame kassou...
niokhamâ palalane...

6 V.

mayoma kalimolimo
 tes yeux voyagent dans le passé
 mélodie solaire de corbeille courbe
t k t k t k t k t k um um
 dans le passé
 losangé ma fleur toujours
 philtre Yseult rameur d'amour
flako flako
 fée Viviane à mon chant d'amour
 cercle du jour *hayo hayo*
 foule rose *hayo* bras tendu
 pieuvre aux tentacules d'or
 Persée Méduse
 l'abeille l'alphabet majeur

oumi annôla oumi
cheu cheu mayoma kapritama kalimoli
 tender gown...
sarî sarî... sarîma
 all the love potions are drunk tonight again *ha ha um*

IV.

niokhamâ palalane soukî
 my unravelling bouquet shines
 the pink shutters *oha*
 love love from light to dark *oha*
roma tama
ssouka rava kâli vâli
ssouka nahame kassou...
niokhamâ palalane...

V.

mayoma kalimolimo
 your eyes travel into the past
 solar melody of curved basket
t k t k t k t k t k um um
 into the past
 diamond-shaped my flower always
 potion Isolda love's oarsman
flako flako
 fairy Viviane to my song of love
 circle of day *hayo hayo*
 pink crowd *hayo* arm outstretched
 octopus with tentacles of gold
 Perseus Medusa
 the bee the main alphabet

fleur du bourdon tourne
 tourne tourne à mort
 quatre lézards la grotte
 pieuvre et la mort
 corolle qui mord deuxième
 garde à manger d'abord *ha*
 fleur du bourdon tourne...
 losangé ma fleur toujours...
mayoma kalimolimo
t k t k t k t k t k um um
 dans l'avenir

Cinq Rechants

Copyright © 1949 by Francis Salabert Ed. S.A.

Reproduced by kind permission of MGB Hal Leonard

flower of bumble-bee turn
 turn turn to death
 four lizards the cave
 octopus and death
 corolla that bites second
 keeps some to eat first *ha*
 flower of bumble-bee turn...
 diamond-shaped my flower always...
mayoma kalimolimo
t k t k t k t k t k um um
 into the future

7 ANTON WEBERN: ENTFLEIHT AUF LEICHTEN KÄHNEN, Op. 2

Entflieht auf leichten Kähnen
 berauschten Sonnenwelten
 dass immer milde Tränen
 euch eure Flucht entgelten.
 Seht diesen Taumel blonder
 lichtblauer Traumgewalten
 und trunkner Wonnen sonder
 Verzückung sich entfalten.
 Dass nicht der süße Schauer
 in neues Leid euch hülle –
 es sei die stille Trauer
 die diesen Frühling fülle.

Text: Stefan George (1868–1933)

Escape on light boats
 From frenzied sunny worlds
 So that tears, ever gentler,
 Recompense you for your flight.
 Watch this euphoria of blond,
 Pale blue dream powers,
 And drunken ecstasy
 Unfold without rapture.
 May this sweet frisson
 Not swathe you in new sorrow –
 Silent sadness it should be
 That fills this spring.

ANTON WEBERN: ZWEI LIEDER, Op. 19

8 1. Weiß wie Lilien

Weiß wie Lilien, reine Kerzen,
Sternen gleich, bescheidner Beugung,
Leuchtet aus dem Mittelherzen
Rot gesäumt die Glut der Neigung.

So frühzeitige Narzissen
Blühen reihenweis im Garten.
Mögen wohl die Guten wissen,
Wen sie so spaliert erwarten.

9 2. Ziehn die Schafe von der Wiese

Ziehn die Schafe von der Wiese,
Liegt sie da, ein reines Grün,
Aber bald zum Paradiese
Wird sie bunt geblümt erblühen.

Hoffnung breitet lichte Schleier
Nebelhaft vor unsern Blick:
Wunscherfüllung, Sonnenfeier,
Wolkenteilung bring uns Glück.

Texts: Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), from 'Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten'

1. White as Lilies

White as lilies, pure candles,
Like stars, bowing modestly,
There shines forth, from the middle of their hearts,
Fringed in red, the glow of empathy.

Thus do the early daffodils
Bloom in rows in the garden.
These good flowers may well know
Whom they are waiting for, as they stand in line.

2. When the Sheep Leave the Meadow

When the sheep leave the meadow
It lies there, pure green,
But soon it will blossom into a paradise
With bright flowers.

Hope unfolds light veils
Like a mist before our glance.
Fulfilment of wishes, celebration of the sun,
Parting of the clouds brings us happiness.

10 FARTEIN VALEN: HVAD EST DU DOG SKIØN, Op. 12

Hvad est du dog skjøn,
Ja skjøn, ja skjøn,
Du allerlifligste Guds Søn!
Du min Sulamit, Sulamit.
Ja mit, ja mit,
Alt, hvad jeg har er også dit.

How fair Thou art,
Yea fair, yea fair,
Thou most adorable Son of God!
Thou Shulamite, my Shulamite.
All mine, yea mine,
All I have is also Thine.

Min Ven, du est min,
 Ja min, ja min;
 Så lad mig altid være din!
 Ja vist, evig vist,
 Ja vist, ja vist!
 Du min skal blive her og hist.

 Men tenk, jeg er her,
 Ja her, ja her,
 Iblandt så mange dragne Sværd!
 Så kom, Due! kom Due!
 Ja, kom, ja, kom!
 I klippens Rif er Ro og Rum.

Text: Hans Adolph Brorson (1694–1764)

My friend, Thou art mine,
 Yea mine, yea mine;
 So let me then forever be Thine!
 Yea surely, evermore,
 Yea surely, surely!
 Thou shalt be mine both here and beyond.

 But here I stand,
 Yea here, yea here,
 Around me hostile swords are drawn.
 Then come, my Dove, then come!
 Yea come, yea come!
 In rocky cleft is peace and calm.

11 FARTEIN VALEN: KOM REGN FRA DET HØIE, Op. 25

Kom regn fra det høie, la jorden oplives
 som blomstrende dal.
 At hvad oss vaar Jesus har lovet maa gives
 i tusene tall.
 Du vilde det arme, fortørrede mod
 forfriske og glede
 og kilder innlede
 av paradis flod.

 Kom hellige olje, salv sjelen med krefter,
 med aand og med liv.
 Alt hvad jeg skal tenke og gjøre herefter,
 det selv du mig giv.
 Saa aandens livsalige frukter maa staa
 i deiligste grøde
 og seierik døde
 den onde attraa.

Come rain from on high, refresh the earth,
 Like a flowering vale.
 So that which Jesus us promised shall be given
 A thousandfold.
 The parched and wasted spirit thou wouldst
 Refresh and rejoice,
 And wells replenish with
 The river of Eden.

 Come sacred oil, anoint the soul with vigour,
 With spirit and life.
 All my thoughts and deeds henceforth,
 I will receive through thee.
 The blessed fruits of the spirit thus will
 Stand in fairest leaf
 And proudly defeat
 All evil desires.

Vaar barneretts vidne, hjelp Abba at sige
med munn og med sinn.
Gi visshet i troen til opad at stige
med trofaste trin!
Og vis mig, saa titt du, o salighets pant
om himlen erindrer,
hvor kronen den tindrer
som Jesus oss vant.

Text: Hans Adolph Brorson (1694–1764), after J. C. Stegmann

Witness to our birthright, help us say ‘Abba’
With mouth and soul.
Strengthen our faith, that we may ascend
With steadfast gait!
And show, o sign of salvation – and thus
Of heaven remind me –
Where the crown shines
That Christ for us won.

12 ALBAN BERG: DIE NACHTIGALL

Das macht, es hat die Nachtigall
Die ganze Nacht gesungen;
Da sind von ihrem süßen Schall,
Da sind in Hall und Widerhall
Die Rosen aufgesprungen.
Sie war doch sonst ein wildes Kind;
Nun geht sie tief in Sinnen,
Trägt in der Hand den Sommerhut
Und duldet still der Sonne Glut
Und weiß nicht, was beginnen.

Das macht, es hat die Nachtigall
Die ganze Nacht gesungen;
Da sind von ihrem süßen Schall,
Da sind in Hall und Widerhall
Die Rosen aufgesprungen.

Text: Theodor Storm (1817–88)

This took place because the nightingale
Sang all through the night;
From her sweet call,
In its echo and re-echo,
The roses have sprung up.
Yet otherwise she was such a wild child;
Now she walks in deep contemplation,
Carries her summer hat in her hand
And silently endures the glow of the sun
And does not know where to start.

This took place because the nightingale
Sang all through the night;
From her sweet call,
In its echo and re-echo,
The roses have sprung up.

13 FARTEIN VALEN: DER 121. PSALM

Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen;
wovon wird mir Hülfe kommen?
Meine Hülfe kommt von dem Herrn der Himmel
und Erde gemacht hat.
Er wird deinen Fuss nicht gleiten lassen
und der dich behütet schläft nicht.
Der Herr behüte dich von allem Übel.
Er behüte deine Seele.
Er behüte deinen Ausgang und Eingang
von nun an und in Ewigkeit.

(v. 1–3, 7, 8)

I will lift up mine eyes unto the mountains:
from whence shall my help come?
My help cometh from the Lord,
which made heaven and earth.
He will not suffer thy foot to be moved:
he that keepeth thee will not slumber.
The Lord shall keep thee from all evil;
he shall keep thy soul.
The Lord shall keep thy going out and thy coming in,
from this time forth and for evermore.

(English Revised Version, 1895)

14 OLIVIER MESSIAEN: O SACRUM CONVIVIUM

O sacrum convivium!
in quo Christus sumitur:
recolitur memoria passionis eius:
mens impletur gratia.

O sacrum convivium!
in quo Christus sumitur:
mens impletur gratia:
et futurae gloriae
nobis pignus datur, alleluia!

O sacrum convivium!

Text: St Thomas Aquinas (1225–74)

O sacred banquet!
In which Christ is received,
The memory of his Passion is renewed,
The mind is filled with grace.

O sacred banquet!
In which Christ is received,
The mind is filled with grace:
And a pledge of future glory
To us is given, Alleluia.

O sacred banquet!

DET NORSKE SOLISTKOR

Sopranos

Silje Marie Aker Johnsen (2–12)
Eli Stange Synnes (7–14)
Camilla Wiig Revholt
Ingeborg Dalheim
Berit Norbakken Solset
Ditte Marie Bræin (11, 13, 14)
Magnhild Korsvik (11)
Ingrid Stige (11)
Beate Kronen (13, 14)
Runa Hestad Jenssen (13, 14)

Altos

Eva B. Landro
Marit Sehl
Astrid Sandvand Dahlen
Eva-Kristine Hernes (11, 13, 14)
Jorunn Lovise Husan (7–12)
Anne Krohn (7–12)
Ragnhild Motzfeldt (13, 14)
Amanda Flodin (13, 14)

Tenors

Fredrik Akselberg (2–10, 12)
Håvard Gravdal (2–6, 10, 12–14)
Svein Korshamn (7–10, 12–14)
Kristian Krokslett (13, 14)
Mathias Gillebo (2–10, 12)
Øystein Stensheim (13, 14)
Thomas Flodin (7–9)
Torfinn Kleive (13, 14)
Ludvik Kjærnes (10)
Eirik P. Krokfjord (13, 14)

Basses

Henrik Sand Dagfinrud
Gustav Eriksson
Peder Arnt Kløvrud
Olle Holmgren
Bård Bratli (7–10, 12)
Arild Bakke (13, 14)
Halvor Festervoll Melien (13, 14)
Daniel Danielsson (13, 14)

Solo Quartet, *Der 121. Psalm*

Camilla Wiig Revholt
Astrid Sandvand Dahlen
Øystein Stensheim
Halvor Festervoll Melien

Soloist, *Ave Maria and Der 121. Psalm*

Berit Norbakken Solset

Instrumentalists (from the Oslo Sinfonietta)

Hans Christian Bræin, clarinet
Ingvill Hafskjold, bass clarinet
Bjarne Sakshaug, celesta
Thomas Kjekstad, guitar
Henrik Hannisdal, violin

Denne innspillingen er støttet av:
Norsk Kulturråd
Lindemans Legat
Fartein Valen Stiftelsen
Fond for utøvende kunstnere

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: November 2011 at Ris kirke, Oslo, Norway
Ave Maria and *Der 121. Psalm*: May 2012 at Norsk Radio, Oslo
O sacrum convivium: May 2012 at Ris kirke, Oslo, Norway
Producer: Jens Braun

Equipment: Sound engineer: Jens Braun (*Ave Maria* and *Der 121. Psalm*: Ingo Petry)
Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Post-production: Original format: 96 kHz / 24-bit
Editing and mixing: Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Arnulf Christian Mattes 2012
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: Lightline/Lyslinje, © John-Tore Gundersen (www.promo-foto.no)
Back cover photo: © Yngve Olsen Sæbbe
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-1970 SACD © 2012 & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.

Refraction: the bending of a ray of light (or a sound wave) as it passes from one medium to another at an angle. It is the cause of optical phenomena such as mirages, for instance when distant islands, usually hidden below the horizon, appear to be raised up out of the sea.

