



IM HERBST
CHORAL WORKS BY
BRAHMS & SCHUBERT
DET NORSKE SOLISTKOR
GRETE PEDERSEN



SUPER AUDIO CD

BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

from 11 ZIGEUNERLIEDER, Op. 103 (1887) 16'16

for mixed choir and piano *Texts: Hugo Conrat*

- | | | |
|---|--|------|
| ① | 1. He, Zigeuner, greife in die Saiten ein! | 1'19 |
| ② | 2. Hochgetürmte Rimaflut, wie bist du trüb | 1'24 |
| ③ | 3. Wißt ihr, wann mein Kindchen am allerschönsten ist? | 1'25 |
| ④ | 5. Brauner Bursche führt zum Tanze | 1'18 |
| ⑤ | 7. Kommt dir manchmal in den Sinn | 2'03 |
| ⑥ | 8. Horch, der Wind klagt in den Zweigen traurig sacht | 2'28 |
| ⑦ | 9. Weit und breit schaut niemand mich an | 1'45 |
| ⑧ | 10. Mond verhüllt sein Angesicht | 3'03 |
| ⑨ | 11. Rote Abendwolken ziehn am Firmament | 1'23 |

FÜNF GESÄNGE, Op. 104 (1886–88) 14'13

for mixed choir *a cappella*

- | | | |
|---|---|------|
| ⑩ | 1. Nachtwache I <i>Text: Friedrich Rückert</i> | 2'38 |
| ⑪ | 2. Nachtwache II <i>Text: Friedrich Rückert</i> | 1'11 |
| ⑫ | 3. Letztes Glück <i>Text: Max Kalbeck</i> | 2'34 |
| ⑬ | 4. Verlorene Jugend <i>Text: Josef Wenzig</i> | 2'10 |
| ⑭ | 5. Im Herbst <i>Text: Klaus Groth</i> | 5'24 |

SCHUBERT, FRANZ (1797–1828)

⑮ PSALM 23, D 706 (1820) 5'14

for four-part women's choir and piano

- 16 GESANG DER GEISTER ÜBER DEN WASSERN 10'26
D 714 (1821)
for eight-part male choir and strings *Text: Johann Wolfgang von Goethe*

BRAHMS, JOHANNES

- WARUM IST DAS LICHT GEGEBEN DEM MÜHSELIGEN 10'34
Op. 74 No. 1, for mixed choir a cappella (1877)
- 17 *Langsam und ausdrucksvoll* *Text: Job 3:20–23* 5'44
- 18 *Wenig bewegter* *Text: Lamentations of Jeremiah 3:41* 1'05
- 19 *Langsam und sanft* *Text: James 5:11* 2'27
- 20 *Choral* *Text: Martin Luther* 1'17
- 21 GEISTLICHES LIED, Op. 30 (1856/64) 5'10
for four-part mixed choir and organ *Text: Paul Fleming*

TT: 63'24

DET NORSKE SOLISTKOR

GRETE PEDERSEN *conductor*

INGRID ANDSNES *piano* · KÅRE NORDSTOGA *organ*

CATHERINE BULLOCK *and* MADELENE BERG *viola*

ØYSTEIN BIRKELAND *and* OLE EIRIK REE *cello*

DAN STYFFE *double bass*

Johannes Brahms is one of the most influential figures in nineteenth-century choral music. For a start he himself was a passionate and successful choral conductor, directing the Detmolder Hofchor (1857–59), the Hamburger Frauenchor (which he also founded; 1859–62), the Wiener Singakademie (1863–64) and Wiener Singverein (1873–75). Before going to Vienna he had entertained justified but ultimately vain hopes of becoming director of the Hamburger Singakademie as well. Drawing on the experience he had thus acquired, he was furthermore able to enrich the Romantic choral repertoire with many of its most valuable works.

The *Geistliches Lied*, for four-part chorus with organ or piano, Op. 30, based on a text by the baroque poet Paul Fleming (1609–1640), dates from Brahms's student years. It was mostly composed in 1856, at the end of his time in Düsseldorf and shortly before the death of Robert Schumann. That same year he showed it to his friend Joseph Joachim, who was fundamentally complimentary but criticized some 'harshnesses' that arose because Brahms, in his concern for the overall polyphonic sound, had sometimes neglected the singability of the individual lines. As a consequence Brahms put the work aside for the time being; in 1860 he sent it to Clara Schumann, and in 1864 he published it, in a revised form (as was his norm).

The text, which tells of consolation, the certainty of faith and devotion to God ('Do not squander too much time') inspired Brahms to compose a double-canon study with magical effect. He writes for the four voices in pairs (soprano and tenor, alto and bass), and consistently throughout the piece the higher voice of each pair enters first, a ninth above the lower. As the piece progresses there is a dovetailing of entries between the pairs, as well as the use of motivic resemblances, until the song wells up out of the depths, to an 'Amen' that Brahms has added to the text, and then dies away. Joachim remarked: 'I have nothing against the "Amen" at the end – on the contrary, I rather like it; the pedal point must make a holy, devout impression.' If that had not already been the case with the original form of the piece, it is certainly true of the final version.

Also from Brahms's Düsseldorf period is the motet *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen*, Op. 74 No. 1. Three of the work's four sections draw upon material from the *Missa canonica*, WoO 18, a mass in C major that Brahms started to compose in February 1856 but never completed. The motet, which he finished in 1877, is dedicated with good reason to his friend, the Bach scholar Philipp Spitta; as a creative adaptation of Bach's motet style, it shows the 'encapsulation of all the forms and expressive means of the past centuries' that Spitta praised in Brahms's music; precisely these were the qualities that Brahms drew from the 'motet' genre all through his life. (It is said that when Brahms died, the score that stood open on the music stand of his piano, its margins filled with annotations, was that of a motet by Bach.)

The most impressive manifestation of this interest is the astonishing interconnection of polyphony and musical drama that characterizes *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen*, a four- to six-part *a cappella* motet. Starting with texts from the Bible (the Book of Job, the Lamentations of Jeremiah, the Epistle of James) and by Martin Luther, Brahms creates what his biographer, Max Kalbeck, called a 'miniature requiem', its subject matter closely related to that of the *Geistliches Lied*. Its first movement is constructed around the great, unwaveringly recurring question 'Warum?' ('Why?', as if anticipating Ives' *Unanswered Question*), and the work culminates in the certainty of the afterlife of a final chorale modelled on Bach: 'Death but becomes sleep to me'.

Brahms reveals a rather more down-to-earth side of his character in the *Zigeunerlieder*, Op. 103, composed some ten years later. As is demonstrated by his extremely popular *Hungarian Dances* (1868 and 1880), Brahms admired folk songs and had a particular weakness for gypsy music. It was thus with great interest that he read the 25 adaptations of Hungarian folk songs presented to him in 1887 by the Viennese businessman and literary connoisseur Hugo Conrat. He selected eleven of these and that same year set them for vocal quartet (they are here performed by a full choir, as

was common also in Brahms' time) and piano. In the summer of 1888 he produced an abbreviated version for solo voice as well. The pieces, which are often introduced by the tenor – a vocal counterpart to the lead violinist of a gypsy ensemble – tell of love's joy and sorrow, and they do so with dazzling variety, even though they are all in the typical 2/4-time, with dotted or syncopated rhythms and with pungent harmonies. The expressive spectrum ranges from passionate verve (*He, Zigeuner, greife in die Saiten ein!* [*Hey, Gypsy, Strike the Strings with Vigour!*] or *Brauner Bursche führt zum Tanze* [*A Dark-Haired Lad Leads to the Dance*]) to the melancholy pain of parting in *Horch der Wind* (*Hark! In the Branches* – a miniature choral fugue) or the anxious brooding of the wonderful *Kommt dir manchmal in den Sinn* (*Do You Sometimes Remember*) – which, admittedly, scarcely shows any typically Hungarian characteristics.

From roughly the same time as the *Zigeunerlieder* – 1886–88 – come the *Five Songs for mixed choir a cappella*, Op. 104. In many respects these songs are a masterful distillation of his choral output – ‘scented blooms of the most noblest art song’, according to Max Kalbeck, though he was speaking to some degree out of self-interest, as he had been granted the honour of having one of his own poems set to music here: *Letztes Glück* (*Last Happiness*). Kalbeck continues: ‘This brilliantly conceived web of sound – profound and rich in associations, beautiful-sounding, transparently fine and yet impossible to tear asunder – resists being confused either with the ballads of the old *Liedertafel* or with the mass howling of fashionable choruses, contaminated with *verismo*.’

Such strong words are surely a result of well-meaning over-zealousness; Brahms himself would certainly have forbidden advocacy of this type, and this set of songs – which was felt even by some of his friends to be difficult – has no need of it anyway. (A detailed, enthusiastic review of the songs, by no less a figure than Heinrich Schenker, appeared in 1892 in three issues of the periodical *Musikalisches Wochenblatt*.) Using texts by Friedrich Rückert, Max Kalbeck, Josef Wenzig (after a Bohemian folk

song) and Klaus Groth, Brahms produced a straightforward balance sheet of losses: lost love, lost youth and lost life – in other words autumnal songs, last songs, the poetic symbol for which is lifeless rigidity. In other words these are autumnal songs, last songs, with their essence expressed in the poems as a listless lethargy from which *Letztes Glück* frees itself for a moment, only to fall back into an even deeper despondency. The music, on the other hand, has a transfigured, enchanting sophistication in harmony, form and part-writing – and at the same time, in its unpretentious perfection, it represents a protest against the transience that is its theme.

‘Soul of man, how you resemble the water! Fate of man, how you resemble the wind!’ These are the last lines of Johann Wolfgang von Goethe’s poem *Gesang der Geister über den Wassern* (*The Song of the Spirits Over the Waters*; 1779), which in terms of content is very close to Brahms’s Op. 104 songs. It was not Brahms who set it to music, however, but **Franz Schubert**, only to encounter the same incomprehension that Brahms would meet with, but to an even greater extent. At the first public performance, at Vienna’s Kärntnertor-Theater on 7th March 1821, the work was performed by an octet of male voices (four tenors, four basses: on this disc it is sung by full choir) and strings (two violas, two cellos and double bass). According to Vienna’s *Allgemeine Musikalische Zeitung* (21st March 1821) it was perceived by the audience as ‘an accumulation of all types of musical modulation and changes of key, without sense, order or purpose’.

It was not just the unusual forces used but also, above all, the unconventional formal structure – by means of which Schubert attempted to do justice to Goethe, to whom he referred as the ‘musical poet-genius’ – that perplexed the first audience. (In addition, poor preparation may have been a contributing factor.) Schubert had tackled Goethe’s six-strophe allegorical poem – in which the human soul is compared with water – in various alternative vocal combinations since 1816 at the latest. This one, the last version, is a through-composed setting in a cantata-like form, which captures the ceaseless motion of the water in dramatic moments of harmonic and technical

audacity, finally returning to the measured, peaceful tread of the beginning – an image of the circular flow of life.

Psalm 23 ('The Lord is my shepherd; I shall not want') for female vocal quartet (two sopranos and two altos; here performed chorally) and piano (1820) was written for vocal examinations at Vienna's Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde; this work encountered less resistance right from the start. Some people regarded it highly 'because of the interesting writing that it contains' (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, Vienna), whilst others found it to be 'a pleasant composition, if rather too long' (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig). The latter verdict, however, does scant justice to the subtle interpretation of the text, with its cautious chromatic digressions ('Und wall' ich auch im Todesschatten-Thale' ['Yea, though I walk through the valley of the shadow of death']); with good reason, the work remained among the conservatory's test pieces for many years.

© Horst A. Scholz 2011

Det Norske Solistkor (the Norwegian Soloists' Choir) occupies a unique position in the cultural life of Norway. The choir has given over two hundred premières, of which more than a hundred have been of works by Norwegian composers. The choir was established in 1950 by the Norwegian Soloists' Society with the aim of becoming an élite ensemble for performing choral music to the highest possible standard. The choir's first conductor was Knut Nystedt, who led the ensemble for forty years. In 1990 Grete Pedersen took over as conductor, and now holds the position of artistic director of the Norwegian Soloists' Choir.

The members of the Norwegian Soloists' Choir are professionally trained, hand-picked singers, all of whom are potential soloists in their respective genres. The choir engages twenty-six singers on time-limited contracts, a model which allows the number of singers to be varied according to the repertoire of a particular project.

The Norwegian Soloists' Choir performs in Norway and internationally, at venues ranging from concert halls and churches to ballrooms and bus garages. While maintaining a youthful profile and receptiveness to newly written works, the choir at the same time retains a fundament of classical works from the Nordic and international choral repertoire.

Grete Pedersen is internationally acclaimed for her stylistically assured and musically convincing performances of baroque music, classical repertoire and contemporary music. Through a large number of concerts in Norway and abroad, broadcasts on radio and television as well as CD recordings, she has become one of the most noted and sought-after choral conductors in the Nordic countries. She regularly conducts choirs such as the Netherlands Chamber Choir, and the Netherlands and Swedish Radio Choirs. She is professor in conducting at the Norwegian Academy of Music and also gives numerous masterclasses.

In 1984 Grete Pedersen founded the Oslo Chamber Choir, of which she remained the conductor until 2004. In her work with that ensemble she established a new performance practice with its starting point in Norwegian traditional singing and in Norwegian folk music. With this choir she was awarded the prize of honour of Norges Korforbund (the Norwegian Choir Association) in 2004. Since 1990 she has been artistic director of the Norwegian Soloists' Choir. In addition to giving a large number of first performances of choral works, she is increasingly engaged in larger productions involving orchestra and choir, for instance with the Norwegian Radio Orchestra, Norwegian Chamber Orchestra and Barokksolistene. In 2010 she was awarded the Norwegian Critics Prize for Music.

Grete Pedersen gained her conducting diploma from the Norwegian Academy of Music in 1988, and has been a pupil of Terje Kvam and Eric Ericson.

Johannes Brahms ist eine der prägenden Gestalten in der Chormusik des 19. Jahrhunderts: Einerseits war er selber ein leidenschaftlicher und erfolgreicher Chorleiter (er leitete 1857–59 den Detmolder Hofchor, 1859–62 den von ihm gegründeten Hamburger Frauenchor, 1863–64 die Wiener Singakademie, 1873–75 den Wiener Singverein; vor seinem Weggang nach Wien hatte er sich zudem berechtigte, aber vergebliche Hoffnungen auf die Leitung der Hamburger Singakademie gemacht), andererseits bereicherte er als Komponist, der auf derlei Erfahrungen aufbaute, die romantische Chorliteratur um eine Vielzahl ihrer wertvollsten Werke.

Aus seinen „Lehrjahren“ stammt das *Geistliche Lied* für vierstimmigen Chor mit Orgel oder Klavier op. 30 nach einem Text des Barockdichters Paul Fleming (1609–1640). Im Wesentlichen 1856, am Ende seiner Düsseldorfer Zeit und kurz vor Robert Schumanns Tod komponiert, legte Brahms es im selben Jahr dem Freund Joseph Joachim zur Durchsicht vor. Bei allem grundsätzlichen Lob bemängelte dieser einige „Härten“, die dadurch entstanden seien, dass Brahms zugunsten des polyphonen Gesamtklangs die Sanglichkeit der Einzelstimmen bisweilen vernachlässigt habe. Brahms legte das Stück daraufhin erst einmal beiseite, sandte es 1860 Clara Schumann und gab es 1864 in wie auch immer überarbeiteter Form in den Druck.

Der von Trost, Glaubensgewissheit und Gottesergebenheit kündende Text („Lass dich nur nichts nicht dauern“) hat Brahms zu einer doppelkanonischen Studie von zauberischer Wirkung inspiriert. Die vier Stimmen sind paarweise – Sopran/Tenor, Alt/Bass – jeweils im Abstand einer None geführt; die jeweils mit der höheren Lage einsetzende Stimmkopplung wird durchweg beibehalten und allenfalls durch motivische Annäherungen verzahnt, bis das Lied in einem von Brahms dem Text hinzugefügten „Amen“ aus der Tiefe erblüht und dann still verklingt. „Ich habe“, hatte Joachim angemerkt, „gar nichts gegen das Amen am Schluss, im Gegenteil gefällt es mir; der Orgelpunkt muss von heiliger, andächtig stimmender Wirkung sein“. Sollte das nicht vorher schon der Fall gewesen sein, so ist er das in der Endfassung allemal.

Ebenfalls in die Düsseldorfer Zeit reicht die Entstehung der Motette *Warum ist*

das Licht gegeben dem Mühseligen op. 74 Nr. 1 zurück: Drei Teile des vierteiligen Werks greifen Material der *Missa canonica* WoO 18 auf, einer C-Dur-Messe, die Brahms im Februar 1856 begonnen, aber offenbar nie vollendet hat. Das 1877 fertiggestellte Werk ist aus besonderem Grund dem Bach-Forscher und Brahms-Freund Philipp Spitta gewidmet, zeigt es doch als schöpferische Anverwandlung der Motette Bachscher Prägung jenes „Zusammenfassen aller Formen und Ausdrucksmittel der letzten Jahrhunderte“, das Spitta an Brahms rühmte und zu dem ihn gerade die traditionsreiche Gattung „Motette“ zeitlebens gereizt hat. (Als Brahms starb, so wird berichtet, lag auf dem Klavierpult eine aufgeschlagene und mit zahlreichen Randnotizen versehene Motette Bachs.)

Die beeindruckendste Ausprägung hat diese Beschäftigung in der erstaunlichen Verschränkung von Polyphonie und Dramatik gefunden, die die vier- bis sechsstimmige *a cappella*-Motette op. 74 Nr. 1 kennzeichnet. Anhand von Texten aus der Bibel (Buch Hiob, Klagelieder Jeremias, Jakobusbrief) und von Luther entwirft Brahms ein – dem *Geistlichen Lied* op. 30 im Sujet durchaus verwandtes – „Requiem im Kleinen“ (Max Kalbeck), dessen Eingangssatz durch die große, unbeirrt wiederkehrende Frage „Warum?“ strukturiert wird (ein Vorgriff gleichsam auf die Ives'sche *Unanswered Question*), um schließlich in die Jenseitsgewissheit des Bach nachempfundenen Schlusschorals zu münden: „der Tod ist mir Schlaf worden“.

Erheblich diesseitiger zeigt sich Brahms in den gut zehn Jahre später komponierten *Zigeunerliedern* op. 103. Dass Brahms das Volkslied verehrte und insbesondere ein Faible für die Musik der Zigeuner hatte, das zeigen etwa seine ungemein erfolgreichen *Ungarischen Tänze* (1868 und 1880). Mit großem Interesse las er daher die 25 Übertragungen ungarischer Volksliedtexte, die der Wiener Kaufmann und Literat Hugo Conrat ihm 1887 vorlegte. Elf davon wählte er aus und vertonte sie wohl noch im selben Jahr für Vokalquartett (hier in der seinerzeit durchaus üblichen chorischen Stimmbesetzung aufgenommen) und Klavier; im Sommer 1888 folgte eine (gekürzte) Sololiedfassung. Die oft vom Tenor als Vorsänger (eine vokale Variante des Vor-

geigers der Zigeunerkapelle) eingeleiteten Stücke erzählen von Liebesfreud und -leid, und sie tun dies in schillernder Vielfalt, allesamt aber im typischen 2/4-Takt mit punktierten oder synkopierten Rhythmen und geschärfter Harmonik. Das Ausdrucksspektrum reicht dabei von leidenschaftlicher Verve (*He, Zigeuner, greife in die Saiten ein!* oder *Brauner Bursche führt zum Tanze*) bis zu dem schwermütigen Trennungsschmerz von *Horch der Wind* (eine Chorfolge *en miniature*) oder der bangen Sorge des wunderbaren *Kommt dir manchmal in den Sinn*, das freilich kaum mehr „typisch“ ungarische Züge aufweist.

Aus etwa derselben Zeit wie die *Zigeunerlieder* – 1886 bis 1888 – stammen auch die *Fünf Gesänge für gemischten Chor a cappella* op. 104, die in mehrfacher Hinsicht ein meisterliches Destillat seines Chorschaffens darstellen – „duftige Blüten edelsten Kunstgesanges“, befand der Brahms-Biograph Kalbeck, der dabei ein wenig *pro domo* sprach, war ihm doch die Ehre widerfahren, hier eines seiner eigenen Gedichte vertont zu sehen: *Letztes Glück*. „Weder mit dem Bänkelsange der älteren Liedertafel“, schreibt Kalbeck weiter, „noch mit dem Massengeheul veristisch verseuchter Modechöre wünschen diese genial erfundenen, tiefsinnigen und beziehungsreichen, wohlklingenden, durchsichtig feinen und doch unzerreißbar festen Tongewebe verwechselt zu werden.“

Derart vehemente Worte sind wohlmeinendem Übereifer geschuldet; Brahms selber hätte sich solche Fürsprache sicher verbeten, und seine Liedsammlung, die allerdings auch von manchen Freunden als schwierig empfunden wurde, hat sie nicht nötig. (Eine ausführliche, begeisterte Rezension der Lieder von keinem Geringeren als Heinrich Schenker erschien 1892 in drei Ausgaben der Zeitschrift *Musikalisches Wochenblatt*.) Auf Texte von Friedrich Rückert, Max Kalbeck, Josef Wenzig (nach einem böhmischen Volkslied) und Klaus Groth entwirft Brahms eine illusionslose Bilanz von Verlusten: Verlust der Liebe, der Jugend und des Lebens – Herbstgesänge also, letzte Lieder, für die die leblose Starre, aus der *Letztes Glück* sich kurzzeitig befreit, um sich dann umso hoffnungsloser zu verhärten, das dichterische Symbol

ist; die Musik hingegen ist von einer verklärten, berückenden Differenziertheit in Harmonik, Form und Stimmführung – und in ihrer unpräntösen Vollendung zugleich ein Einspruch gegen die Vergänglichkeit, die ihr Thema ist.

„Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser! Schicksal des Menschen, wie gleichst Du dem Wind!“ So lauten die letzten Zeilen in Johann Wolfgang von Goethes Gedicht *Gesang der Geister über den Wassern* aus dem Jahr 1779, die den Chorliedern op. 104 inhaltlich sehr nahe stehen. Doch nicht Brahms, sondern **Franz Schubert** vertonte sie – um mehr noch als Brahms die gleiche Reaktion zu erleben: Unverständnis. Bei der ersten öffentlichen Aufführung am 7. März 1821 im Wiener Kärrntner-Theater wurde das Werk für Männeroktett (4 Tenöre, 4 Bässe; hier chorischesetzt) und Streicher (2 Violon, 2 Celli, Kontrabass) vom Publikum als „ein Akkumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck anerkannt“ (so die Wiener *Allgemeine Musikalische Zeitung* vom 21. März 1821).

Nicht nur die ungewöhnliche Besetzung, sondern vor allem die unkonventionelle formale Anlage, mit der Schubert dem „musikalischen Dichter-Genie“ (Schubert über Goethe) gerecht werden wollte, konsternierte die ersten Hörer (zu deren Entlastung dem Vernehmen nach auch mangelnde Einstudierung angeführt werden kann). Schubert hatte sich Goethes sechsstrophige allegorische Dichtung, die die menschliche Seele mit dem Wasser vergleicht, spätestens seit 1816 in verschiedenen Besetzungsvarianten (Sololied, Männerquartett) angenähert; die Letztfassung ist eine an die Kantatenform angelehnte, durchkomponierte Vertonung, die die unablässige Bewegung des Wassers in dramatische Stationen von harmonischer und satztechnischer Kühnheit fasst, um schlussendlich zur bedächtig schreitenden Ruhe des Anfangs zurückzukehren: Sinnbild des Lebenskreislaufs.

Der 23. *Psalm* („Gott ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln“) für Frauenquartett (2 Sopranen, 2 Alt; hier chorischesetzt) und Klavier op. post. 132 D 706, 1820 für Gesangsprüfungen am Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde

entstanden, stieß von Anfang an auf weniger Ablehnung: Die einen schätzten die Komposition „wegen des interessanten Tonsatzes, der darin herrschte“ (so die Wiener *Allgemeine Musikalische Zeitung*), während andere „eine gemütliche, nur etwas zu gedehnte Komposition“ (Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung*) vernahmen. Letzteres wird der subtilen Textausdeutung mit ihren behutsamen chromatischen Abwegen („Und wall’ ich auch im Todesschatten-Thale“) freilich wenig gerecht; aus gutem Grund zählte das Werk jahrelang zu den Prüfungsstücken des Konservatoriums.

© Horst A. Scholz 2011

Det Norske Solistkor (Der Norwegische Solistenchor) nimmt im norwegischen Kulturleben eine Sonderstellung ein. Der Chor hat bisher über 200 Uraufführungen gegeben, davon über hundert von norwegischen Komponisten. Gegründet 1950 vom Norwegischen Solistenverband hatte man das Ziel, ein Eliteensemble mit höchstem künstlerischen Anspruch zu sein. Sein erster Dirigent, Knut Nystedt, leitete den Chor über 40 Jahre. 1990 übernahm Grete Pedersen das Dirigentenpult und ist seitdem künstlerische Leiterin des Ensembles. Die Sänger des Norwegischen Solistenchores sind alle gut ausgebildete, handverlesene Musiker und potentielle Solisten der unterschiedlichsten Genres. Der Chor hat 26 mit Zeitverträgen angestellte Sänger, welches eine flexible Besetzung und eine variierende Anzahl Sänger je nach Art der Musik, die aufgeführt werden soll, ermöglicht.

Der Norwegische Solistenchor gibt Konzerte im In- und Ausland in so verschiedenen Konzertsälen wie Kirchen, Ballsälen und Busgaragen. Er ist ein ständig junges Ensemble mit einem Ohr für neukomponierte Musik und dem Mut, diese in sein Repertoire aufzunehmen. Gleichzeitig aber ist der Chor in der klassischen nordischen und internationalen Chorliteratur wohl beheimatet.

Grete Pedersen ist international für ihre stilsicheren und musikalisch überzeugenden Aufführungen von Barockmusik, klassischem Repertoire und Neuer Musik anerkannt. Durch ihre weit reichende Konzerttätigkeit im In- und Ausland sowie Einspielungen für Rundfunk, Fernsehen und auf CD zählt sie zu den gefragtesten und bedeutenden Dirigenten Skandinaviens. Sie leitet regelmäßig renommierte Chöre wie den Niederländischen Kammerchor und die Chöre des Niederländischen und Schwedischen Rundfunks. Sie ist Professorin für Dirigieren an der Norwegischen Musikakademie und gibt auch zahlreiche Meisterkurse.

1984 gründete Grete Pedersen den Osloer Kammerchor, den sie bis 2004 leitete. Zusammen mit diesem Ensemble schuf sie eine Aufführungspraxis mit Ausgangspunkt in der norwegischen Gesangstradition und Volksmusik und nahm im Jahre 2004 den Ehrenpreis des Norwegischen Chorverbandes entgegen. Seit 1990 ist sie Künstlerische Leiterin des Norwegischen Solistenchores. Neben zahlreichen Uraufführungen von Chorwerken setzt sie sich zunehmend auch für größere Produktionen mit Chor und Orchester ein, z.B. mit dem NRK Radio-Orchester, dem Norwegischen Kammerorchester und Barokksolistene. 2010 wurde sie mit dem Norwegischen Kritikerpreis für Musik ausgezeichnet.

Grete Pedersen hat bei Terje Kvam und Eric Ericson studiert und erhielt ihr Dirigentendiplom von der Norwegischen Musikhochschule 1988.

Johannes Brahms est l'un des compositeurs de musique pour chœur les plus importants du dix-neuvième siècle. Il fut, pour commencer, un chef de chœur dédié et couronné de succès avec le Detmolder Hofchor (1857–59), le Frauenchor de Hambourg (dont il fut également le fondateur, 1859–62), le Wiener Singakademie (1863–64) ainsi que le Wiener Singverein (1873–75). Avant de s'installer à Vienne, il avait également espéré, avec raison mais malheureusement en vain, devenir le directeur du Hamburger Singakademie. Grâce à l'expérience qu'il avait ainsi acquise, il put enrichir le répertoire romantique pour chœur de quelques-unes de ses meilleurs œuvres.

Le *Geistliches Lied* pour chœur à quatre voix avec orgue ou piano op. 30 repose sur un texte du poète de l'époque baroque, Paul Fleming (1609–1640), et a été composé à l'époque où Brahms était encore étudiant. Il fut composé en majeure partie en 1856 à la fin du séjour du compositeur à Düsseldorf, peu avant la mort de Robert Schumann. Brahms montra l'œuvre à son ami Joseph Joachim qui rendit un verdict plutôt favorable mais fit quelques critiques sur les «duretés» qui y apparaissent car Brahms, dans son souci de parvenir à une polyphonie globale, a parfois négligé la jouabilité des voix individuelles. Il décida par conséquent de mettre provisoirement l'œuvre de côté. Après l'avoir envoyée à Clara Schumann en 1860, il la publia en 1864 dans une forme révisée (comme il le faisait habituellement). Le texte, qui évoque le réconfort, la certitude de la foi et la dévotion envers dieu («Lass dich nur nichts nicht dauern» [Ne laisse rien devenir une source de regret]) inspira Brahms qui composa une étude sous la forme d'un double-canon et parvint à un résultat magique. L'écriture regroupe les quatre voix par paire (soprano et ténor, alto et basse) et, tout au long de la pièce, la voix la plus aigüe de chacune de ces paires entre en premier, à un intervalle de neuvième par rapport à la plus grave. On retrouve une imbrication étroite des entrées entre les paires tout au long de la pièce ainsi qu'un recours à des ressemblances motiviques jusqu'à ce qu'un «amen» que Brahms ajouta au texte émerge des profondeurs pour ensuite s'éteindre. Joachim fit l'observation «je n'ai rien contre

l'« amen » final, au contraire, je l'aime bien. Le point d'orgue doit donner une impression sainte et dévote ». Si cela n'avait pas encore été le cas, ce l'était certainement maintenant dans la version finale.

Le motet *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* [Pourquoi donner à un malheureux la lumière] op. 74, no 1 date également de la période de Düsseldorf. Trois des quatre sections de l'œuvre proviennent de la *Missa canonica* WoO 18, une messe en do majeur que Brahms commença à composer en février 1856 mais qu'il ne termina pas. Le motet qu'il termina en 1877 est dédié à juste titre à son ami, le spécialiste de Bach, Philipp Spitta, et est une adaptation créative du style des motets de Bach et montre « la somme de toutes les formes et de tous les moyens expressifs des siècles antérieurs » que Spitta admirait chez Brahms et qui sont précisément les qualités que Brahms a extrait du genre du motet tout au long de sa vie. Ajoutons qu'au moment de sa mort, la partition ouverte sur son piano était celle d'un motet de Bach et ses marges étaient remplies d'annotations.

La manifestation la plus impressionnante de cet intérêt est l'incroyable interconnexion entre polyphonie et drame musical qui caractérise *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen*, un motet *a cappella* pour quatre à six voix. Commençant avec des textes de la bible (le Livre de Job, les Lamentations de Jérémie, l'Épître de Saint Jacques) et de Martin Luther, Brahms créa ce que son biographe, Max Kalbeck, qualifia de « requiem en miniature » alors que son sujet suit de près celui du *Geistliches Lied*. Son premier mouvement est construit autour de la grande et insondable question, « Warum » [pourquoi], (anticipant en quelque sorte l'*Unanswered Question* de Charles Ives), et l'œuvre culmine dans la certitude de la vie après la mort qu'exprime un choral conclusif prenant son modèle chez Bach : « der Tod ist mir Schlaf worden » [la mort est devenue mon sommeil].

Brahms affiche un aspect plus terre-à-terre de son caractère avec ses *Zigeunerlieder* op. 103 composés une dizaine d'années plus tard. Comme il l'a démontré dans ses très populaires *Danses hongroises* (1868 et 1880), Brahms admirait les chansons populaires

et avait un faible pour la musique tzigane. C'est donc avec un grand intérêt qu'il lit les vingt-cinq adaptations de chansons populaires hongroises qui lui furent présentées en 1887 par l'homme d'affaire viennois ainsi qu'amateur de littérature, Hugo Conrat. Brahms choisit onze d'entre elles et, la même année, les arrangea pour quatuor vocal (elles sont ici interprétées par un chœur complet ainsi qu'il en était d'usage à l'époque de Brahms) et piano. Il réalisa une version (abrégée) pour voix seule à l'été 1888. Les pièces, qui sont souvent introduites par le ténor, l'équivalent vocal du premier violon dans un ensemble tzigane, racontent les joies et les peines liées à l'amour. Bien que toutes dans la métrique typique de 2/4 avec des rythmes pointés ou syncopés et une harmonie piquante, ces pièces sont extrêmement variées. Le spectre émotionnel passe de la verve passionnée (*He, Zigeuner, greife in die Saiten ein* [À ton violon, tzigane !] ou *Brauner Bursche führt zum Tanze* [Le gars au teint basané mène la danse]) jusqu'à la douleur mélancolique causée par la séparation (*Horch der Wind* [Écoute le vent] qui est un choral miniature fugué) ou à l'humeur anxieuse du merveilleux *Kommt dir manchmal in den Sinn* [Te rappelles-tu parfois] qui, il faut l'admettre, ne montre que peu des caractéristiques typiquement associées à la Hongrie.

Les *Cinq chants pour chœur mixte à cappella* op. 104 ont été composés à peu près à la même période que les *Zigeunerlieder*, c'est-à-dire vers 1886–88. Ces chants constituent à plusieurs égards le sommet de l'art de la production chorale de Brahms, «des bouquets embaumants du chant artistique le plus noble» selon Max Kalbeck qui y trouvait, jusqu'à un certain point, un intérêt personnel puisqu'il eut l'honneur de voir l'un de ses propres poèmes mis en musique : *Letztes Glück* [Dernier bonheur]. Kalbeck poursuit : «Ce réseau de sonorités brillamment conçu, profond et riche en associations, beau, fin et pourtant, impossible à déchirer, ne pourra être confondu avec les ballades des anciennes chorales ou avec les masses hurlantes de chœurs à la mode contaminés par le vérisme».

Un tel propos est assurément le résultat d'un zèle chargé de bonnes intentions. Brahms lui-même aurait probablement interdit une telle apologie et ce recueil de

chants (que mêmes ses amis considérèrent difficiles) n'en avait certes nullement besoin. Une critique enthousiaste de ces chants de nul autre qu'Heinrich Schenker parut en 1892 dans trois numéros du magazine *Musikalisches Wochenblatt*. Avec des textes de Friedrich Rückert, Max Kalbeck, Josef Wenzig (d'après une chanson tzigane) et de Klaus Groth, Brahms produit un bilan sans fard des pertes : amour perdu, jeunesse perdue et vie perdue. En d'autres mots, des chants à l'atmosphère automnale, des chants ultimes dont la léthargie apathique de laquelle *Letztes Glück* se détache un moment, pour y retomber plus profondément encore, constitue l'essence poétique. La musique en revanche fait preuve d'une sophistication transfigurée et enchantée dans l'harmonie, la forme et l'écriture en parties et constitue parallèlement avec sa perfection dénuée de prétention une protestation à la fugacité dont il est question.

« Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser ! Schicksal des Menschen, wie gleichst Du dem Wind ! » [Âme de l'homme, comme tu ressembles à l'eau ! Destin de l'homme, comme tu ressembles au vent !]. Il s'agit ici des derniers vers du poème de Johann Wolfgang von Goethe, *Gesang der Geister über den Wassern* [*Le chant des esprits sur les eaux*] (1779) qui, en ce qui concerne le contenu, sont très proches des mélodies op. 104 de Brahms. Ce n'est cependant pas Brahms qui les mettra en musique mais plutôt **Franz Schubert** qui allait faire face à encore davantage d'incompréhension que Brahms. Lors de sa création le 7 mars 1821 au Kärntner Theater de Vienne, la pièce fut chantée par huit voix d'homme (quatre ténors et quatre basses. Sur cet enregistrement, l'œuvre est chantée par un chœur complet) accompagnés par des cordes (deux altos, deux violoncelles et une contrebasse). Selon l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de Vienne du 21 mars 1821, le public y vit « une accumulation de modulations et de changements de tonalité, dépourvue de sens, d'ordre et de but ».

La surprise du public ne vint pas que des effectifs inhabituels mais également de la structure formelle non-conventionnelle avec laquelle Schubert tenta de rendre justice à Goethe qu'il qualifiait de « génie poétique musical ». L'absence de répétitions avant l'exécution y contribua également. Schubert s'était attaqué dès 1816 au poème

allégorique en six strophes de Goethe dans lequel l'âme humaine est comparée à l'eau, avec plusieurs effectifs vocaux alternatifs. Cette version-ci, la dernière, est une composition « durchkomponiert » (c'est-à-dire non strophique et toujours renouvelée) et prend la forme d'une cantate qui évoque le mouvement de l'eau avec une harmonie et une écriture audacieuses et revient finalement au déroulement posé du commencement, une image du cycle de la vie.

Le *Psaume 23*, « Gott ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln » [Dieu est mon berger, rien ne me manque »] pour quatuor de voix de femmes (deux sopranos et deux altos, ici interprété par un chœur complet) et piano a été composé en 1820 pour le Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne et rencontra moins de résistance dès ses débuts. Certains considérèrent cette œuvre avec respect « en raison de l'écriture intéressante qu'elle contient » (*Allgemeine Musikalische Zeitung* de Vienne) alors que d'autres y virent « une composition agréable bien que trop longue » (*Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig). Ce dernier jugement ne rend cependant pas justice à l'interprétation subtile du texte avec ses prudentes digressions chromatiques (« Und wall' ich auch im Todesschatten-Thale » [Passerais-je un ravin de ténèbres]. L'œuvre restera, à juste titre, l'une des pièces utilisées lors des examens du conservatoire pendant plusieurs années.

© *Horst A. Scholz 2011*

Det Norske Solistkor [Le Chœur des Solistes de Norvège] occupe une position unique dans la vie culturelle norvégienne. Le chœur a donné plus de deux cents créations mondiales dont plus de 100 œuvres de compositeurs norvégiens. Det Norske Solistkor fut fondé en 1950 par l'Association norvégienne de solistes dans le but de former un ensemble élitare visant au plus haut niveau artistique d'exécution de musique chorale. Son premier chef fut Knut Nystedt qui occupa ce poste pendant 40 ans. En 1990, Grete Pedersen prit la relève et elle est toujours directrice artistique du Norske

Solistkor. Les chanteurs du Norske Solistkor possèdent une longue formation et sont choisis parmi de potentiels solistes dans différents genres. Le chœur a engagé 26 chanteurs dans un contrat d'un an. La composition de la formation est donc flexible ; on peut y varier le nombre de chanteurs d'après la musique choisie.

Det Norske Solistkor donne des concerts dans son pays et à l'étranger, dans des salles de concerts et dans des églises, dans des salles de bal et dans des garages d'autobus. Il est toujours jeune et en quête de nouvelles expériences, une oreille ouverte à la musique nouvelle et prêt à élargir son répertoire. L'ensemble repose néanmoins sur les classiques de la littérature chorale nordique et internationale.

Grete Pedersen est renommée mondialement pour ses exécutions pures et convaincantes de musique baroque, du répertoire classique et de la musique contemporaine. Grâce à de nombreux concerts nationaux et internationaux, des émissions de radio et de télévision et des disques, elle est devenue l'un des chefs les plus remarquables et recherchés du Nord. Parmi les ensembles qu'elle dirige régulièrement, nommons le Chœur de Chambre des Pays-Bas ainsi que les chœurs de la Radio des Pays-Bas et de la Suède. Elle est professeur de direction à l'Académie Norvégienne de Musique et elle donne de nombreux cours de maître. Grete Pedersen fonda en 1984 le Chœur de chambre d'Oslo qu'elle dirigea jusqu'en 2004. Elle établit avec lui une nouvelle pratique d'exécution fondée sur la tradition du chant traditionnel norvégien et de la musique populaire norvégienne. Le chœur de chambre d'Oslo et Grete Pedersen reçurent le Prix d'honneur de l'Association chorale de la Norvège en 2004. Grete Pedersen est directeur artistique du Norske Solistkor depuis 1990. En plus de donner un grand nombre de créations d'œuvres chorales, elle est de plus en plus engagée dans de grandes productions avec chœur et orchestre dont l'Orchestre de la Radio Norvégienne, l'Orchestre de Chambre Norvégien et Barokksolistene. Grete Pedersen obtint son diplôme en direction au Conservatoire national de la Norvège en 1988 et elle a étudié avec Terje Kvam et Eric Ericson.

JOHANNES BRAHMS: FROM ZIGEUNERLIEDER (GYPSY SONGS)

Texts: Hugo Conrat

1. He, Zigeuner, greife in die Saiten ein!

He, Zigeuner, greife in die Saiten ein!
Spiel das Lied vom ungetreuen Mädelein!
Lass die Saiten weinen, klagen, traurig bange,
Bis die heiße Träne netzet diese Wange!

2. Hochgetürmte Rimaflut

Hochgetürmte Rimaflut,
Wie bist du so trüb;
An dem Ufer klag ich
Laut nach dir, mein Lieb!

Wellen fliehen, Wellen strömen,
Rauschen an dem Strand heran zu mir.
An dem Rimaufer lass mich
Ewig weinen nach ihr!

3. Wisst ihr, wann mein Kindchen am allerschönsten ist?

Wisst ihr, wann mein Kindchen am allerschönsten ist?
Wenn ihr süßes Mündchen scherzt und lacht und küsst.
Mädelein, du bist mein, inniglich küsst ich dich,
Dich erschuf der liebe Himmel einzig nur für mich!

Wisst ihr, wann mein Liebster am besten mir gefällt?
Wenn in seinen Armen er mich umschlungen hält.
Schätzelein, du bist mein, inniglich küsst ich dich,
Dich erschuf der liebe Himmel einzig nur für mich!

4. Brauner Bursche führt zum Tanze

Brauner Bursche führt zum Tanze
Sein blauäugig schönes Kind;
Schlägt die Sporen keck zusammen,
Csardasmelodie beginnt.

Küsst und herzt sein süßes Täubchen,
Dreht sie, führt sie, jauchzt und springt;
Wirft drei blanke Silbergulden
Auf das Zimbal, dass es klinget.

1. Hey, Gypsy, Strike the Strings with Vigour!

Hey, gypsy, strike the strings with vigour!
Play the song of the unfaithful maiden!
Let the strings weep, lament, sadly anxious,
Until a hot tear moistens this cheek!

2. River Rima, Towering High

River Rima, towering high,
How melancholy you are;
On the shore I lament
Aloud for you, my beloved!

Waves are scudding, waves are streaming,
Rolling towards me on the shore.
On the banks of River Rima let me
Weep for her evermore.

3. Do You Know when my Girl is at her Most Beautiful?

Do you know when my girl is at her most beautiful?
When her sweet little mouth jokes and laughs and kisses.
O maiden, you are mine, I kiss you tenderly,
The dear heaven created you for me alone!

Do you know when my beloved delights me most?
When he holds me in an embrace.
Sweetheart, you are mine, I kiss you tenderly,
The dear heaven created you for me alone!

5. A Dark-Haired Lad Leads to the Dance

A dark-haired lad leads to the dance
His beautiful blue-eyed girl;
He cheekily clicks his spurs together,
The csárdás melody begins.

He kisses and caresses his sweet dove,
Spins her round, leads her, cheers and jumps;
He throws three shiny silver coins
Onto the cymbal, to make it sound.

[5] 7. Kommt dir manchmal in den Sinn, mein süßes Lieb

Kommt dir manchmal in den Sinn, mein süßes Lieb,
Was du einst mit heil'gem Eide mir gelobt?
Tausch mich nicht, verlass mich nicht,
Du weißt nicht, wie lieb ich dich hab,
Lieb du mich, wie ich dich,
Dann strömt Gottes Huld auf dich herab!

[6] 8. Horch, der Wind klagt in den Zweigen traurig sacht

Horch, der Wind klagt in den Zweigen traurig sacht;
Süßes Lieb, wir müssen scheiden: gute Nacht.
Ach wie gern in deinen Armen ruhe ich,
Doch die Trennungsstunde naht, Gott schütze dich.
Dunkel ist die Nacht, kein Sternlein spendet Licht;
süßes Lieb, vertrau auf Gott und weine nicht;
führt der liebe Gott mich einst zu dir zurück,
bleiben ewig wir vereint in Liebesglück.

[7] 9. Weit und breit schaut niemand mich an

Weit und breit schaut niemand mich an,
Und wenn sie mich hassen, was liegt mir dran?
Nur mein Schatz, der soll mich lieben allezeit,
Soll mich küssen, umarmen und Herzen in Ewigkeit.
Kein Stern blickt in finsterner Nacht;
Keine Blum mir strahlt in duftiger Pracht.
Deine Augen sind mir Blumen Sternenschein,
Die mir leuchten so freundlich, die blühen nur mir allein.

[8] 10. Mond verhüllt sein Angesicht

Mond verhüllt sein Angesicht,
Süßes Lieb, ich zürne dir nicht.
Wollt ich zürnend dich betrüben, sprich,
Wie könnt ich dich dann lieben?
Heiß für dich mein Herz entbrennt,
Keine Zunge dir's bekennt.
Bald in Liebesrausch unsinnig,
Bald wie Täubchen sanft und innig.

7. Do You Sometimes Remember, My Sweet Love

Do you sometimes remember, my sweet love
What you once promised me with a holy vow?
Do not deceive me, do not leave me,
You do not know how dear you are to me,
If you love me the way I love you,
Then God's grace will pour down upon you.

8. Hark! In the Branches the Wind Laments

Hark! In the branches the wind laments sadly, softly,
Sweet love, we must part: goodnight.
Oh, how gladly I would rest in your arms,
But the hour of parting draws nigh, God protect you.
Dark is the night, no little star sheds its light;
Sweet love, trust in God and do not weep;
If the dear God one day leads me back to you,
We shall remain united eternally in love's joy.

9. Far and Wide, Nobody Looks at Me

Far and wide, nobody looks at me,
And if they hate me, is it any concern of mine?
Only my beloved shall love me always,
Shall kiss me, embrace me and love me forever.
No star is visible in the dark night;
No flower shines for me in scented splendour.
Your eyes are for me the flowers and starlight,
Shining so amiably for me, blooming for me alone.

10. The Moon Hides his Face

The moon hides his face,
Sweet love, I am not angry with you.
If angrily I were to sadden you, tell me,
How could I then love you?
My heat is inflamed with hot passion for you,
Though no tongue confesses it to you.
Now crazy with love's intoxication,
Now, like doves, gentle and tender.

9 11. Rote Abendwolken ziehn am Firmament

Rote Abendwolken ziehn am Firmament,
Sehnsuchtsvoll nach dir,
Mein Lieb, das Herze brennt,
Himmel strahlt in glühnder Pracht,
Und ich träum bei Tag und Nacht
Nur allein von dem süßen Liebchen mein.

11. Red Evening Clouds Cross the Sky

Red evening clouds cross the sky
Full of longing, towards you,
My love, my heart is aflame,
The heavens shine in glowing splendour
And I dream by day and night
Only of my sweet beloved.

JOHANNES BRAHMS: FÜNF GESÄNGE (FIVE SONGS) FOR MIXED CHOIR A CAPPELLA

10 1. Nachtwache I

Text: Friedrich Rückert

Leise Töne der Brust, geweckt vom Odem der Liebe,
Haucht zitternd hinaus, ob sich euch öffnet ein Ohr,
Öffn' ein liebendes Herz, und wenn sich keines euch öffnet,
Trag' ein Nachtwind euch seufzend in meines zurück.

1. Night Watch I

Soft sounds of the heart, awoken by the breath of love,
Go tremblingly forth, if an ear opens up for you,
Open a loving heart, and if none opens itself up to you
May a nocturnal breeze bring you sighing back to mine.

11 2. Nachtwache II

Text: Friedrich Rückert

Ruh'n sie? ruft das Horn des Wächters drüben aus Westen,
Und aus Osten das Horn ruft entgegen: Sie ruh'n!
Hörst du, zagendes Herz, die flüsternden Stimmen der Engel?
Lösche die Lampe getrost, hülle in Frieden dich ein.

2. Night Watch II

Are they resting? calls the watchman's horn from the west,
And from the east the horn calls back: They are resting!
Do you hear, o anxious heart, the angels' whispering voices?
Reassured, put the light out, cover yourself in peace.

12 3. Letztes Glück

Text: Max Kalbeck

Leblos gleitet Blatt um Blatt
Still und traurig von den Bäumen;
Seines Hoffens nimmer satt,
Lebt das Herz in Frühlingsträumen.
Noch verweilt ein Sonnenblick
Bei den späten Hagerosen,
Wie bei einem letzten Glück,
Einem süßen, hoffnungslosen.

3. Last Happiness

Lifelessly leaf after leaf slips
Quietly and sadly down from the trees;
The heart, its hopes never quenched,
Lives in its dreams of springtime.
A sunny glance still tarries
In the late rose bushes,
As though it were one last happiness,
One that is sweet yet hopeless.

13 4. Verlorene Jugend

Text: Josef Wenzig

Brausten alle Berge,
Sauste rings der Wald, –
Meine jungen Tage,
Wo sind sie so bald?

Jugend, teure Jugend,
Flohest mir dahin;
O du holde Jugend,
Achtlos war mein Sinn!

Ich verlor dich leider,
Wie wenn einen Stein
Jemand von sich schleudert
In die Flut hinein.

Wendet sich der Stein auch
Um in tiefer Flut,
Weiß ich, dass die Jugend
Doch kein Gleiches tut.

14 5. Im Herbst

Text: Klaus Groth

Ernst ist der Herbst.
Und wenn die Blätter fallen,
Sinkt auch das Herz
Zu trübem Weh herab.
Still ist die Flur,
Und nach dem Süden wallen
Die Sänger, stumm,
Wie nach dem Grab.

Bleich ist der Tag,
Und blasse Nebel schleiern
Die Sonne wie die Herzen ein.
Früh kommt die Nacht:
Denn alle Kräfte feiern,
Und tief verschlossen ruht das Sein.

4. Lost Youth

All the mountains roared,
The surrounding woods murmured, –
The days of my youth,
Whither have you hastened?

Youth, cherished youth,
You fled from me;
O youth so fair,
I paid such scant attention!

Sadly I lost you,
As if somebody hurled
A stone away
Into a torrent.

Even if the stone can turn around
In the deep water,
I know that youth
Will not do the same.

5. In Autumn

Solemn is the autumn.
And when the leaves fall,
The heart sinks as well
Into bleak misery.
Quiet is the meadow,
And southwards, silently,
The songbirds are flying
As if towards the grave.

Wan is the day,
And pale clouds veil
The sun, and also the heart.
Night comes early:
For earth's energies are still,
And life rests in deep tranquillity.

Sanft wird der Mensch.
Er sieht die Sonne sinken,
Er ahnt des Lebens
Wie des Jahres Schluss.
Feucht wird das Aug',
Doch in der Träne Blinken,
Entströmt des Herzens
Seligster Erguss.

15 FRANZ SCHUBERT: PSALM 23

Gott ist mein Hirt,
Mir wird nichts mangeln,
Er lagert mich auf grünen Weiden,
Er leitet mich an stillen Bächen,
Er labt mein schmachtestendes Gemüt,
Er führt mich auf rechtem Steige,
Zu seines Namens Ruhm.
Und wall' ich auch im Todesschatten-Tale,
So wall' ich ohne Furcht;
Denn du beschüttest mich.
Dein Stab und deine Stütze
Sind mir immerdar mein Trost.
Du richtest mir ein Freudenmahl
Im Angesicht der Feinde zu,
Du salbst mein Haupt mit Öle,
Und schenkst mir volle Becher ein,
Mir folget Heil und Seligkeit
In diesem Leben nach,
Einst ruh' ich ew'ge Zeit
Dort in des Ew'gen Haus.

Mellow becomes the man,
He sees the setting sun,
He contemplates the end of life
Like the end of the year.
His eye becomes moist
And yet, in the glistening of the tears,
Flows the heart's
Most blessed outpouring

The Lord is my shepherd;
I shall not want.
He maketh me to lie down in green pastures:
He leadeth me beside the still waters.
He restoreth my soul:
He leadeth me in the paths of righteousness
For his name's sake.
Yea, though I walk through the valley of the shadow of death,
I will fear no evil:
For thou art with me;
Thy rod and thy staff
They comfort me.
Thou preparest a table before me
In the presence of mine enemies:
Thou anointest my head with oil;
My cup runneth over.
Surely goodness and mercy shall follow me
All the days of my life:
And I will dwell
In the house of the Lord for ever.

16 FRANZ SCHUBERT: GESANG DER GEISTER ÜBER DEN WASSERN

Text: Johann Wolfgang von Goethe

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd.

Strömt von der hohen,
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen,
Wallt er verschleiernd,
Leisrauschend
Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmutig
Stufenweise
Zum Abgrund.

Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesental hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhler;
Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

The human soul
Resembles the water:
It comes from heaven,
It rises up to heaven,
And then it must come down again
Back to earth,
Constantly changing.

When, from the high,
Steep wall of rock
The pure water surges,
It evaporates sweetly
In waves of cloud
Onto the smooth rock,
And, easily welcomed,
It flows, like a veil,
Quietly rushing
Down into the depths.

Cliffs rise up
Against the falling water.
Petulantly it foams
Stepwise
Into the abyss.

In its shallow bed
It sneaks into the meadow-filled valley,
And in the smooth lake
All the stars
Happily see themselves reflected.

The wind is the wave's
Sweet admirer;
From the depths the wind stirs up
Foaming surges.

Soul of man,
How you resemble the water!
Fate of man,
How you resemble the wind!

JOHANNES BRAHMS: WARUM IST DAS LICHT GEGEBEN DEM MÜHSELIGEN?

Texts: Job 3:20–23; Lamentations of Jeremiah 3:41; James 5:11; Martin Luther

17 I. Warum? Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen,
Und das Leben den betrübten Herzen? Warum?
Die des Todes warten und kommt nicht,
Und grüben ihn wohl aus dem Verborgenen;
Die sich fast freuen und sind fröhlich,
Dass sie das Grab bekommen. Warum?
Und dem Manne, dess Weg verborgen ist,
Und Gott vor ihm denselben bedecket. Warum?

18 II. Lasset uns unser Herz samt den Händen
Aufheben zu Gott im Himmel.

19 III. Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben.
Die Geduld Hiob habt ihr gehört,
Und das Ende des Herrn habt ihr gesehen;
Denn der Herr ist barmherzig und ein Erbarmner.

20 IV. Mit Fried und Freud ich fahr dahin,
In Gottes Willen,
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
Sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat,
Der Tod ist mir Schlaf worden.

I. Wherefore is light given to him that is in misery,
And life unto the bitter in soul;
Which long for death but it cometh not;
And dig for it more than for hidden treasures;
Which rejoice exceedingly and are glad,
When they can find the grave?
Why is light given to a man whose way is hid,
And whom God hath hedged in?

II. Let us lift up our heart with our hands
Unto God in the heavens.

III. Behold, we count them happy which endure.
Ye have heard of the patience of Job,
And have seen the end of the Lord;
That the Lord is very pitiful and of tender mercy.

IV. With peace and joy I go forth
In the will of God,
My heart and mind are comforted,
Gentle and still.
As God has promised me,
Death but becomes sleep to me.

21 JOHANNES BRAHMS: GEISTLICHES LIED

Text: Paul Fleming

Lass dich nur nichts nicht dauern
Mit Trauern,
Sei stille!
Wie Gott es fügt,
So sei vergnügt
Mein Wille.
Was willst du heute sorgen
Auf morgen?
Der Eine

Do not squander too much time
Upon grief,
Be at peace!
However God prescribes it,
Be contented,
O my will.
Why will you concern yourself today
About tomorrow?
The one God

Steht allem für;
Der gibt auch dir
Das Deine.

Sei nur in allem Handel
Ohn Wandel,
Steh feste!

Was Gott beschleußt,
Das ist und heißt
Das Beste.

Amen.

Stands for everything;
He gives to you, too,
What is yours.

In all that you do,
Do not waver
Stand fast!

That which God decides
Is and signifies
The best.

Amen

DET NORSKE SOLISTKOR

Soprano

Runa Hestad Jenssen
Live Maartmann Danielsson
Ingrid Stige
Camilla Wiig Revholt
Eli Stange Synnes
Magnhild Korsvik
Ditte Marie Bræin

Tenor

Fredrik Akselberg
Håvard Gravdal
Thomas Flodin
Svein Korshamn
Christian Damsgaard
Ludvik Kjærnes
Oddgeir Kjetilstad
Jon Bjørnar Sandve (Track 16)

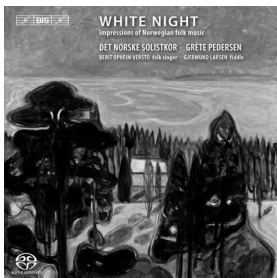
Alto

Eva Landro
Anne Krohn
Jorunn Lovise Husan
Amanda Flodin
Nora Kruse Ludvigsen
Lise Davidsen
Astrid Sandvand Dahlen (Tracks 17–21)
Marit Sehl (Track 15)

Bass

Arild Bakke
Henrik Sand Dagfinrud
Peder Arnt Kløvrud
Daniel Danielsson
Bård Bratlie
Olle Holmgren
Gustav Eriksson

BY THE SAME PERFORMERS



WHITE NIGHT – IMPRESSIONS OF NORWEGIAN FOLK MUSIC

with BERIT OPHEIM VERSTO *folk singer* and GJERMUND LARSEN *fiddle / hardanger fiddle*

BIS-SACD-1871

'*White Night*... sees technically superb professional singers throwing out the rulebook – The result? Some of the most striking and moving singing put down on disc for years.' www.gramophone.co.uk

'All of this is splendidly performed... Strongly recommended and superbly recorded.' *allmusic.com*

ALSO AVAILABLE

GRIEG · CHOIR MUSIC

BIS-SACD-1661

Choc *Le monde de la musique* · Diapason d'Or *Diapason*
Empfohlen *klassik.com* · Disco Excepcional *Scherzo*

'A superb choir with a warm, clear sound does full justice to these luscious choral works and arrangements of pieces by Grieg.' *Classic FM Magazine*

'Here is an hour of beautiful, imaginative, individualistic choral music, beautifully sung and recorded... each piece is a true gem.' *Fanfare*

Takk til:

Norsk Kulturråd



NORSK KULTURRÅD
Arts Council Norway

Oslo kommune



Oslo kommune

Scatec



Scatec
Scandinavian Renewable Technology

Dextra Musica

Dextra
musica

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 2010 at Ris Kirke, Oslo, Norway
Producer and sound engineer: Jens Braun
Equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Protools Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production: Editing and mixing: Jens Braun
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2011
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph: © BIS Records
Photograph of Grete Pedersen: © Anniken C. Mohr
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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 Fax: +46 8 544 102 40

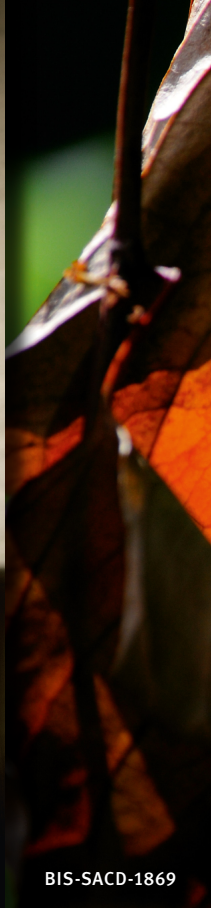
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1869 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.

This recording is dedicated to Eric Ericson



Grete Pedersen



BIS-SACD-1869