



ONDINE

BRAHMS

Song of Destiny

Works for Choir and
Orchestra

Eric Ericson Chamber Choir
Gävle Symphony Orchestra

Jaime Martín

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

1	Schicksalslied (<i>Song of Destiny</i>), Op. 54	15:06
2	Gesang der Parzen (<i>Song of the Fates</i>), Op. 89	11:01
3	Nänie (<i>Naenia</i>), Op. 82	11:58
4	Begräbnisgesang (<i>Funeral Song</i>), Op. 13	6:15
	Liebeslieder-Walzer	12:35
	from Opp. 52 and 65, selected and orchestrated by Brahms	
5	Rede Mädchen, allzu liebes (<i>Tell me, maiden</i>), Op. 52 No. 1	1:03
6	Am Gesteine rauscht die Flut (<i>O'er the rocks the tide roars on</i>), Op. 52 No. 2	0:45
7	Wie des Abends schöne Röte (<i>As the evening's radiant sunset</i>), Op. 52 No. 4	0:45
8	Ein kleiner, hübscher Vogel nahm (<i>A little, pretty bird</i>), Op. 52 No. 6	2:27
9	Die grüne Hopfenranke (<i>The green and trailing hopvine</i>), Op. 52 No. 5	1:30
10	Nagen am Herzen (<i>Gnawing feelings in the heart</i>), Op. 65 No. 9 (Soprano solo: Elin Skorup)	1:34
11	Nein, es ist nicht auszukommen (<i>No, there is no putting up</i>), Op. 52 No. 11	0:57
12	Wenn so lindt dein Auge mir (<i>When your eyes so softly gaze</i>), Op. 52 No. 8	1:27
13	Am Donaustrande (<i>By Danube's waters</i>), Op. 52 No. 9	2:07

ERIC ERICSON CHAMBER CHOIR
GÄVLE SYMPHONY ORCHESTRA
JAIME MARTÍN, conductor

Schicksalslied for Choir and Orchestra op. 54

Brahms's visit with the Oldenburg court music director Albert Dietrich in the summer of 1868 was the source of inspiration for his *Schicksalslied op. 54* (Song of Destiny) published by Simrock in December 1871. In his *Erinnerungen an Johannes Brahms* Dietrich reports that Brahms had "found Hölderlin's poems in the bookcase and was most deeply moved by the *Schicksalslied*." During an excursion together to Wilhelmshaven, as Dietrich states, Brahms sat "alone on the beach" and wrote "the first sketches of the *Schicksalslied*." However, it was not until September 1871 that Brahms announced the work to his publisher, after he had long worked on its conclusion and had discussed it with Hermann Levi, the author of the piano reduction.

The work delves musically into the duality between the "fate-free," ideal heavenly life and the existence of "suffering man" on earth articulated in Friedrich Hölderlin's poem *Hyperions Schicksalslied* from the second volume of his epistolary novel *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, a work published in 1799. The first part corresponds to the two stanzas and represents the heavenly realm in E flat major and 4/4 time – "Slowly and yearningly," as the tempo marking reads. In the instrumental introduction the ascending melody of the muted violins is heard over the repeated timpani motif dominated by triplets. First the alto, which enters quietly, and then the whole choir together with various orchestral combinations praise the bright divine breezes gently moved by blissful geniuses, whose touch is like that of a female artist's fingers on holy strings ("[...] selige Genien! / Glänzende Götterlüfte / Rühren euch leicht, / wie die Finger der Künstlerin / Heilige Saiten"). Arpeggiated chords in *pizzicato* in the violins and violas depict these last two verses in music. The second stanza of similar design is followed by the contrasting second part (*Allegro* in 3/4 time) in the fateful parallel key of C minor. It begins with an eighth figure played in *forte* by the strings and symbolizes human restlessness. The last stanza of the poem, earthly reality, is the subject of this second part, which, however, does not conclude the work. Brahms added an orchestral postlude in C major with the melody of the prelude, which, according to Eduard Hanslick, "transforms the confused toil of human existence into blissful peace."

Gesang der Parzen for Six-Part Choir and Orchestra op. 89

During the summer of 1882 Brahms set the five stanzas of the *Gesang der Parzen* (Song of the Fates/Parcae) from Johann Wolfgang von Goethe's *Iphigenie auf Tauris* as well as the following stanza, which concludes Act IV. Duke Georg von Sachsen-Meiningen, a music lover and admirer of Brahms's music, was the dedicatee. The Brahms biographer Max Kalbeck mentions Charlotte Wolter's representation of Iphigenia as the source of inspiration for the musical setting. Simrock published Brahms's Opus 89 about two months after the premiere of the work conducted by the composer in Basel on 10 December 1882. The theme of destiny is an obvious parallel that can be drawn between this work and the *Schicksalslied*. The two works also have in common a title not referring directly to the source. Brahms wrote on this point, "That the song is from *Iphigenie* is something that I would not like to mention on the title page. I already hear Speidel [the music critic Ludwig Speidel] saying that it is not the Goethean *Iphigenie*, and in any case the *Parzenlied* is not *Iphigenie*."

The orchestra opens the work in its full ensemble size and strength. The first stanza then follows, sung by the six-part choir – with doubled alto and bass – in *piano*, and divided into female and male voices. The dactylic motif dominates in the work; the urgency thus stands as an expression of a "primordial, superhuman order" (thus Siegfried Kross). Numerous passages interpreting the text are found in the work, but after the return of the first stanza the mood changes: the next stanza ("Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge") is to be sung "Slowly and smoothly" in *piano*, and Brahms selected D major as the key and a 3/4 time. Brahms stated as follows concerning the major key: "I think that at the simple entry of the major the unsuspecting hearer's heart would have to melt and his eyes become moist since the whole misery of humankind first then grips him." After this section the conclusion with the added stanza follows in the initial key of D minor, which among Brahms's contemporaries – and not only among them – met with a lack of understanding as far as its meaning and function are concerned.

Nänie for Choir and Orchestra op. 82

During the summer of 1881 Brahms composed his Opus 82, a work published by C. F. Peters in December of the same year. In ancient Rome, where the name *Naenia* or *Nenia* originated, this dirge accompanied funeral processions. However, Friedrich von Schiller wrote the poem with a title identical to that of the musical text as a song of lament and mourning for the fleetingness of beauty, in all likelihood a year prior to its publication in 1800. Brahms dedicated his work to Henriette Feuerbach (“Frau Hofrath Henriette Feuerbach zugeeignet”). The dedication refers to the death of her son, Brahms’s highly admired friend, the painter Anselm Feuerbach, who died in Venice on 4 January 1880, as Brahms indicates in his letters.

Brahms set the seven distichs of Schiller’s text, each consisting of a hexameter and a pentameter, in keeping with their content, both in musical and formal respects. The orchestral beginning of the composition is similar to that of the *Schicksalslied*. The oboe presents a long melody in D major in a 6/4 time no doubt inspired by the hexameter. After the proclamation of the theme of beauty’s death (“Auch das Schöne muß sterben”), which is sung by the soprano, three myths from antiquity are found in the poem: Orpheus and Eurydice, Aphrodite and Adonis, and Thetis and Achilles. Here Brahms initially employs polyphonic structures. A new section begins with the ascent from the sea in the fifth verse (“Aber sie steigt aus dem Meer”) and represents the lament for the transitoriness of beauty and the death of perfection in F sharp major, in C time, *Più sostenuto* in tempo, and in a more homophonic texture. The final distich forms the concluding part, which returns to the initial key of D major and to the musical material from the beginning of the work. Brahms concludes his composition with the next-to-last verse, with repetitions of the word “herrlich” (glorious), surely – in a manner similar to his *Schicksalslied* – with a more consoling intention.

Liebeslieder Walzer

Brahms composed the original version of the eighteen *Liebeslieder* (Love Songs) for vocal quartet and piano four hands during the summer of 1869 in Baden-Baden. Nonetheless, the title page of the first edition, published by Simrock during the same year, indicated that the work was “for the pianoforte four hands (and voice ad libitum).” With this move the publisher intended to appeal to a broader public. However, Brahms reworked the piano part for the four-part piano version (op. 52a). At the request of Ernst Rudorff, a composer who was a friend of Brahms, he arranged the waltzes for voice and orchestra during the following winter. The “brilliant compositions” – as the review of the first performance termed them – were premiered in this version in Berlin on 19 March 1870 with Rudorff as the conductor. A printed version was first published during the 1930s.

The texts of the *Liebeslieder* are from the collection *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch* (Vol. 2, 1855) by Georg Friedrich Daumer. They are new versions and translations of Russian (Nos. 1 and 5), Polish (Nos. 7, 8, and 11) and Magyar (Nos. 6, 9, and 16-18) songs and of Russian-Polish dance songs (Nos. 2-4, 10, and 12-15). Love’s various aspects, seen from different perspectives, form the overall theme of the work. Brahms succeeded in setting the text in a richly varied manner, sometimes in one or two voices, in the majority of cases in four voices, with vivid melodies, and the employment of various expressive characters: they are dreamlike, humorous, melancholic, mirthful, graceful, ironic, and serious.

Vasiliki Papadopoulou

(English translation: Susan Marie Praeder)

Begräbnisgesang for Choir and Wind Instruments in C minor op. 13

During his Detmold period Brahms composed the *Begräbnisgesang op. 13* (Funeral Song), a work that like many others was revised prior to its definitive printing in 1861. In November 1858 he enclosed a manuscript of the work in one of his letters to his close friend Julius Otto Grimm. Grimm, who was then a Göttingen choir director, expressed his enthusiasm for this version of the work. However, a few months later, at the end of March 1859, Brahms reported to his friend Joseph Joachim, who was then the royal concertmaster in Hanover, “I have splendidly instrumented my funeral song! It looks very different, now that I have eliminated the unbecoming basses and cellos.” The first version, no longer extant today, contained low strings, but in view of the work’s declared function as a “Song for a Burial,” as the title of the autograph reads, Brahms no doubt opted to replace them with wind instruments. As a result, the work, as he himself intended, could actually be performed at graveside.

The music is based on a text of seven stanzas by Michael Weiße from the *Gesangbuch der böhmischen Brüder* (Jungbunzlau, 1531). Brahms set them in a highly varied manner. The C minor melody of the first stanza returns in the third and last stanzas; it recalls a funeral march and proceeds in the spirit of the initial instruction, which is “Tempo di Marcia funebre.” The soprano, without whose participation the work begins in a mood suggesting depression in the low register, enters powerfully (in *forte*) in the second stanza, precisely in the passage referring to the sounding of God’s trumpet (“Wenn Gottes Posaun wird angehen”), after a section of recitative character. As Brahms wrote to J. O. Grimm, the three stanzas set in major (the fourth to sixth) were supposed to be presented “full of feeling.” Only the “half choir,” without the bass, sings the fourth to sixth stanzas, while the fifth stanza is led polyphonically with the full choir. The work then concludes in C minor, referring back to the beginning without the soprano.



Eric Ericson Chamber Choir

Eric Ericson's Chamber Choir was founded in 1945 by then 27-year-old Eric Ericson, and has since taken a central position in the Swedish and international music scene. Eric Ericson and his choir's great interest in always finding new music and exploring new areas makes the ensemble's repertoire very wide to this day: from early music to the latest and newly composed. For generations of Swedish and international composers, the choir has been an ideal ensemble with its typical "Nordic" sound and consistent virtuosity.

To uphold the legacy of Eric Ericson means preserving and developing that unique timbre, deepening the chamber musical attitude and searching out new repertoire. After Eric Ericson passed away in 2013, Fredrik Malmberg was engaged as chief conductor, working alongside Swedish and international guest conductors.

In Eric Ericson's Chamber Choir you find Sweden's foremost ensemble singers who, beyond their own solo singing careers and other important musical endeavours, have chosen to take part in this vital ensemble work.

On the world stage, Eric Ericson's Chamber Choir is among the very foremost professional ensembles, and through the years it has been awarded many distinctions. The choir makes several tours abroad each year, but also works educationally with amateur choirs around Sweden.

In its long history, the choir has made numerous recordings, available in the catalogues of many record companies. Highlights of the international work include collaborations with the Swedish Radio Choir and the Berlin Philharmonic Orchestra, with conductors such as Claudio Abbado, James Levine and Riccardo Muti, as well as the many recordings and concerts with Nicolas Harnoncourt and the Concentus Musicus Wien.

www.eekk.se

The Gävle Symphony Orchestra, founded in 1912, has a long and exciting history, but the focus is always on the future. Each concert presents an opportunity to deliver the very best, and to meet the expectations of the audience for an artistic experience at the highest level.

The orchestra has since its inception played an obvious and significant role in the Swedish music scene and its 52 musicians are driven by an undeniable and heartfelt passion for music. The orchestra takes on a repertoire ranging from the baroque to the latest contemporary music with equal curiosity and dedication. It is of particular note that the orchestra's initiatives with composers-in-residence have provided a vivid image of the outside world. Through a series of acclaimed CD recordings, the Gävle Symphony Orchestra has also brought many older Swedish composers into the limelight and given them well-deserved recognition.

Since 2013, Gävle Symphony Orchestra has enjoyed a fruitful musical partnership with principal conductor Jaime Martín, but the orchestra has also collaborated regularly with renowned international conductors and such as Leif Segerstam, Sir Neville Marriner and among returning soloists you find international stars such as Isabelle van Keulen, François Leleux, Gabriela Montero and many others. During Jaime Martín's tenure as principal conductor, the Gävle Symphony Orchestra has also started a collaboration with the Eric Ericson Chamber Choir.

www.gavlesymfoniorkester.se

Jaime Martín has risen quickly to international acclaim as a conductor following his prominent career as a flautist. In 2013 he became Artistic Director and Principal Conductor of Gävle Symphony Orchestra and he is also Chief Conductor of the Orquestra de Cadaqués and Artistic Director of the Santander International Festival.

As a guest conductor Martín has worked extensively with orchestras throughout the UK and Ireland, including the London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Academy of St. Martin in the Fields, London Mozart Players, BBC Symphony Orchestra, the Ulster Orchestra and RTE Orchestra. He has also conducted the Orchestre Philharmonique de Radio France, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Saint Paul Chamber Orchestra, New Zealand Symphony Orchestra, Queensland Symphony Orchestra, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Lausanne Chamber Orchestra, National Orchestra Lyon, Beijing Symphony Orchestra, Winterthur Orchestra, Orquestra Sinfònica de Barcelona and the Royal Flemish Philharmonic. He made his debut at the English National Opera in February 2013 conducting Barber of Seville and returned in autumn 2014 to conduct Marriage of Figaro.

Previous recordings include Schubert's Symphony No. 9, Montsalvatge's Petita Suite Burlesca, Halffter's Sinfonietta and Beethoven's Symphony No. 3 "Eroica" with the Orquestra de Cadaqués for Tritó. Solo recordings include Mozart concertos with Sir Neville Marriner, a premiere recording of the Sinfonietta Concerto for Flute and Orchestra written for him by Xavier Montsalvatge and conducted by Gianandrea Noseda, Bach works for flute, violin, and piano with Murray Perahia and the Academy of St. Martin in the Fields for Sony.

jaimemartin.eu



JAIME MARTÍN

Schicksalslied für Chor und Orchester op. 54

Brahms' Besuch bei dem Oldenburger Hofkapellmeister Albert Dietrich im Sommer 1868 war Ansporn für sein im Dezember 1871 bei Simrock erschienenenes *Schicksalslied op. 54*. Dietrich berichtet in seinen *Erinnerungen an Johannes Brahms*, letzterer habe „im Bücherschrank Hölderlin's Gedichte gefunden und sei von dem Schicksalslied auf das Tieffste ergriffen.“ Während eines gemeinsamen Ausflugs nach Wilhelmshaven, so Dietrich, saß Brahms „einsam am Strand“ und schrieb „die ersten Skizzen des Schicksalsliedes“. Doch erst im September 1871 kündigte Brahms das Werk seinem Verleger an, nachdem er lange an dessen Schluss gearbeitet und diesen mit Hermann Levi, dem Verfasser des Klavierauszuges, diskutiert hatte.

Das Werk greift musikalisch die Dualität zwischen dem „schicksallos[en]“, idealen himmlischen Leben und dem Dasein der „leidenden Menschen“ auf der Erde auf, die in Friedrich Hölderlins Gedicht *Hyperions Schicksalslied* aus dem zweiten, 1799 erschienenen Band seines Briefromans *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland* artikuliert wird. Im ersten, den zwei Strophen entsprechenden Teil wird das himmlische Reich in Es-Dur „Langsam und sehnsuchtsvoll“ – so die Tempoüberschrift – im C-Takt wiedergegeben. In der instrumentalen Einleitung erklingt die aufsteigende Melodie der gedämpften Violinen auf dem sich wiederholenden, von Triolen dominierten Paukenmotiv. Zunächst besingt der leise einsetzende Alt, dann der ganze Chor zusammen mit verschiedenen Orchesterkombinationen die „Glänzende[n] Götterlüfte“, welche die „selige[n] Genien [... leicht] rühren / wie die Finger der Künstlerin / heilige Saiten“. Durch arpeggierte Akkorde in *pizzicato* in den Violinen und Bratschen werden diese letzten zwei Verse nachgezeichnet. Nach der ähnlich gestalteten zweiten Strophe folgt der gegensätzliche zweite Teil (*Allegro* im 3/4-Takt) in der schicksalhaften Paralleltonart c-Moll, der mit einer von den Streichern in *forte* gespielten Achtelfigur beginnt und die menschliche Unruhe versinnbildlicht. Die letzte Strophe des Gedichts, die irdische Realität, bildet den Gegenstand dieses zweiten Teils, der aber nicht das Werk beschließt. Brahms fügte ein orchestrales Nachspiel in C-Dur mit der Melodie des Vorspiels ein, das gemäß Eduard Hanslick „das wirre Mühsal des Menschenlebens in seligen Frieden auflöst“.

Gesang der Parzen für sechsstimmigen Chor und Orchester op. 89

Im Sommer 1882 vertonte Brahms den fünfstrophigen *Gesang der Parzen* aus Johann Wolfgang von Goethes *Iphigenie auf Tauris* sowie die nachfolgende, den vierten Akt beschließende Strophe. Widmungsträger ist der Herzog Georg von Sachsen Meiningen, ein Musikliebhaber und Bewunderer von Brahms' Musik. Der Brahms-Biograph Max Kalbeck erwähnt die Darstellung der Iphigenie durch Charlotte Wolter als Inspirationsquelle für die Brahms'sche Vertonung. Etwa zwei Monate nach der vom Komponisten dirigierten Uraufführung des Werks am 10. Dezember 1882 in Basel erschien Brahms' Opus 89 beim Verlag Simrock. Die schicksalshafte Thematik ist eine augenscheinliche Parallele, die sich zwischen diesem Werk und dem *Schicksalslied* feststellen lässt. Auch der nicht auf die Vorlage hinweisende Titel ist beiden Werken gemein; Brahms schrieb darüber: „Daß das Lied aus Iphigenie ist, möchte ich auf dem Titel verschweigen. Ich höre schon Speidel [Ludwig Speidel, Musikkritiker] sagen, das sei nicht die Goethe'sche Iphigenie, und allerdings ist das Parzenlied nicht Iphigenie.“

Das Orchester eröffnet das Werk in voller Besetzung und Kraft. Die erste Strophe folgt, gesungen vom sechsstimmigen – mit verdoppeltem Alt und Bass – Chor im *piano*, aufgespalten in Frauen- und Männerstimmen. Das daktylische Motiv dominiert das Werk, diese Aufdringlichkeit steht somit als Ausdruck einer „urgesetzlichen, übermenschlichen Ordnung“ (so Siegfried Kross). Zahlreiche textausdeutende Stellen finden sich im Werk; doch nach der Wiederkehr der ersten Strophe ändert sich die Stimmung: „Sehr weich und gebunden“ und im *piano* soll die nächste Strophe („Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge“) vorgetragen werden; D-Dur hat Brahms als Tonart gewählt sowie einen 3/4-Takt. Zur Dur-Tonart hat sich Brahms folgendermaßen geäußert: „Ich meine, dem arglosen Zuhörer müßte beim bloßen Eintritt des Dur das Herz weich und das Auge feucht werden; da erst faßt ihn der Menschheit ganzer Jammer an“. Nach diesem Abschnitt folgt der Schluss mit der hinzugefügten Strophe in der Anfangstonart d-Moll, der bei den Zeitgenossen von Brahms – und nicht nur bei ihnen – auf Unverständnis hinsichtlich ihrer Bedeutung und Funktion stieß.

Nänie für Chor und Orchester op. 82

Brahms komponierte im Sommer 1881 sein Opus 82, welches noch im Dezember desselben Jahres beim Verlag C.F. Peters erschien. Im antiken Rom, woher der Name *Nänie* stammt, begleitete dieser Trauergesang Leichenzüge; doch Friedrich von Schiller schrieb den vertonten Text seines gleichnamigen Gedichts, wohl ein Jahr vor dessen Drucklegung 1800, als einen Klage-, Trauergesang für die Vergänglichkeit des Schönen. „Frau Hofrath Henriette Feuerbach zugeeignet“ lautet die Widmung auf Brahms' Werk, die Bezug auf den Tod ihres Sohnes – Brahms' hochverehrten Freundes, des Malers Anselm Feuerbach (gestorben am 4. Januar 1880 in Venedig) – nimmt, wie in Brahms' Briefen zum Ausdruck gebracht wird.

Die sieben aus je einem Hexameter und einem Pentameter bestehenden Distichen der Schiller'schen Vorlage wurden von Brahms musikalisch und formal gemäß deren Inhalt vertont. Der orchestrale Anfang der Komposition ähnelt demjenigen des Schicksalslieds. Die Oboe präsentiert eine lange Melodie in D-Dur im wohl vom Hexameter inspirierten 6/4-Takt. Nach der Verkündigung des Themas „Auch das Schöne muß sterben“, das vom Sopran gesungen wird, finden sich im Gedicht drei Mythen aus der Antike: Orpheus und Eurydike, Aphrodite und Adonis sowie Thetis und Achilles. Hier verwendet Brahms zuerst polyphone Strukturen. Mit dem fünften Vers „Aber sie steigt aus dem Meer“ kommt ein neuer Abschnitt, der die Klage um die Vergänglichkeit des Schönen und den Tod des Vollkommenen in Fis-Dur, im C-Takt, *Più sostenuto* im Tempo und im eher homophonen Satz darstellt. Das letzte Distichon bildet den abschließenden Teil, der zu der Anfangstonart D-Dur zurückkehrt und auf das musikalische Material des Beginns zurückgreift. Brahms beschließt seine Komposition mit dem vorletzten Vers, und zwar mit Wiederholungen des Worts „herrlich“, wohl – ähnlich mit seinem Schicksalslied – in einem trostreicheren Sinne.

Begräbnisgesang für Chor und Blasinstrumente c-Moll op. 13

Während seiner Detmolder Zeit komponierte Brahms den *Begräbnisgesang op. 13*, ein Werk, das wie viele andere vor seiner definitiven Drucklegung im Jahr 1861 umgearbeitet wurde. Beiliegend in einem seiner Briefe an den mit ihm eng befreundeten damaligen Göttinger Chorleiter Julius Otto Grimm schickte Brahms im November 1858 ein Manuskript des Werkes, über welches Grimm seinen Enthusiasmus ausdrückte. Doch wenige Monate später, Ende März 1859, berichtete Brahms seinem Freund Joseph Joachim, dem damaligen königlichen Konzertmeister in Hannover: „Meinen Grabgesang habe ich prächtig instrumentiert! Er sieht ganz anders aus, seitdem ich die ungehörigen Bässe und Celli gestrichen habe.“ Die erste, heute verschollene Fassung enthielt tiefe Streicher, die aber im Hinblick auf die Intention des Werkes als ein „Gesang zum Begräbnis“, wie der Titel des Autographs lautet, wohl durch Bläser ersetzt worden sind. Somit konnte das Werk, wie von Brahms selbst bestimmt, wirklich am Grab aufgeführt werden.

Die sieben Strophen des zugrunde liegenden Textes von Michael Weiße aus dem *Gesangbuch der böhmischen Brüder* (Jungbunzlau 1531) wurden von Brahms in abwechslungsreicher Weise vertont: Die trauermarschartige, sich an die anfängliche Anweisung „Tempo di Marcia funebre“ anlehrende c-Moll-Melodie der ersten Strophe kehrt in der dritten und letzten Strophe zurück. Der Sopran, ohne dessen Begleitung das Werk in tiefem Register quasi in gedrückter Stimmung begonnen hat, setzt kräftig (in *forte*) in der zweiten Strophe ein, wohl gemerkt an der Textstelle „Wenn Gottes Posaun wird angehn“, nach einem Abschnitt rezitierenden Charakters. Die drei in Dur komponierten Strophen (vierte bis sechste) sollten, wie Brahms an J. O. Grimm schrieb, „gefühlvoll“ gestaltet werden. Nur der „halbe Chor“ und zwar ohne Bass singt die vierte und sechste Strophe, die fünfte wird mit dem ganzen Chor in polyphoner Weise geführt, bevor das Werk, auf den Beginn ohne Sopran zurückgreifend, in c-Moll schließt.

Liebeslieder Walzer für Gesang und Orchester op. 52

Die ursprüngliche Fassung der 18 *Liebeslieder* für Vokalquartett und Klavier zu vier Händen komponierte Brahms im Sommer 1869 in Baden-Baden. Auf dem Titelblatt des im selben Jahr beim Verlag Simrock erschienenen Erstdrucks wurde freilich die Besetzung „für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang ad libitum)“ angegeben. Somit wollte der Verleger ein breiteres Publikum ansprechen. Brahms arbeitete jedoch den Klavierpart für die vierhändige Klavierfassung (op. 52a) um. Auf Wunsch des mit Brahms befreundeten Komponisten Ernst Rudorff arrangierte jener im folgenden Winter die Walzer für Gesang und Orchester. Die „geistreichen Compositionen“ – wie sie in der Rezension der Erstaufführung apostrophiert werden – wurden am 19. März 1870 in Berlin unter E. Rudorff in dieser Fassung uraufgeführt. Ein Druck erschien erst in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts.

Die Texte der Liebeslieder stammen aus der Sammlung *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch* (2. Band, 1855) von Georg Friedrich Daumer; sie sind Nachdichtungen und Übersetzungen von russischen (Nr. 1, 5), polnischen (Nr. 7–8, 11) und magyrischen (Nr. 6, 9, 16–18) Liedern sowie russisch-polnischen Tanzliedern (Nr. 2–4, 10, 12–15). Die verschiedenen Seiten der Liebe, gesehen aus unterschiedlichen Perspektiven, bilden die Thematik. Brahms gelang es, die Texte sehr abwechslungsreich zu vertonen, teilweise ein- oder zweistimmig, mehrheitlich vierstimmig, mit plastischen Melodien und Einsatz von verschiedenen Ausdruckscharakteren: träumerisch, humorvoll, melancholisch, heiter, graziös, ironisch oder ernsthaft.

Vasiliki Papadopoulou



Gävle Symphony Orchestra

Eric Ericson war 27 Jahre alt, als er 1945 den **Eric Ericson's Chamber Choir** gründete, der seither sowohl im schwedischen wie auch im internationalen Musikleben eine zentrale Rolle spielt. Das große Interesse des Gründers und seiner Musiker an der Entdeckung neuer Werke und der Erforschung neuer Regionen führte dazu, dass das Ensemble heute ein sehr breit gefächertes Repertoire von der alten Musik bis zu den jüngsten, aktuellsten Kompositionen beherrscht. Dank seines typisch »nordischen« Klangs und seiner generellen Virtuosität stellt der Chor seit Generationen für schwedische und internationale Komponisten ein ideales Ensemble dar.

Eric Ericsons Vermächtnis zu wahren bedeutet: dieses einzigartige Timbre zu bewahren und weiterzuentwickeln, die kammermusikalische Attitüde zu vertiefen und auch fernerhin neues Repertoire zu entdecken. Nach Ericsons Tod im Jahre 2013 wurde Fredrik Malmberg als Chefdirigent verpflichtet, der das Ensemble jetzt im Wechsel mit schwedischen und internationalen Gastdirigenten leitet.

Eric Ericson's Chamber Choir vereint die besten schwedischen Ensemblesänger(innen), die trotz ihrer jeweiligen Solokarrieren und anderen wichtigen Tätigkeiten auf dem Gebiete der Musik entschlossen sind, die bedeutende Aufgabe mitzutragen.

Eric Ericson's Chamber Choir gehört zu den überragenden professionellen Ensembles der Welt und hat im Laufe der Jahre viele Auszeichnungen erhalten. Der Chor unternimmt alljährlich etliche Tourneen, widmet sich aber auch der musikalischen Ausbildung schwedischer Amateurchöre.

In seiner langen Geschichte hat der Chor zahlreiche Aufnahmen für viele Tonträger-Firmen gemacht. Zu den Höhepunkten der internationalen Arbeit gehörten die Kooperationen mit dem Schwedischen Rundfunkchor und den Berliner Philharmonikern unter Dirigenten wie Claudio Abbado, James Levine und Riccardo Muti sowie die zahlreichen Aufnahmen und Konzerte mit Nicolas Harnoncourt und dem Concentus Musicus Wien.

www.eekk.se

Während das 1912 gegründete **Gävle Symfonieorkester** auf eine lange, faszinierende Geschichte zurückblicken kann, ist der Blick stets in die Zukunft gerichtet. Mit jedem Konzert eröffnen sich neue Gelegenheiten zu musikalischen Bestleistungen und jenen höchsten künstlerischen Ereignissen, die das Publikum von dem Klangkörper erwartet.

Seit seiner Gründung hat das Orchester eine sehr bedeutende Rolle in der schwedischen Musiklandschaft gespielt. Seine 52 Mitglieder sind von einer unbedingten, tiefen musikalischen Leidenschaft angetrieben. Das Repertoire des Orchesters reicht vom Barock bis zur aktuellen Gegenwart und wird durchweg mit größtem Interesse und Engagement ausgeführt. Besonders hinzuweisen ist darauf, dass die Zusammenarbeit mit »Residenz-Komponisten« ein lebendiges Bild von der Außenwelt hat entstehen lassen. Durch eine Serie erfolgreicher CD-Einspielungen hat das Gävle Symfonieorkester auch viele ältere schwedische Komponisten ins Rampenlicht gerückt und ihnen ihre wohlverdiente Anerkennung zuteil werden lassen.

Seit 2013 erfreut sich das Gävle Symfonieorkester einer fruchtbaren musikalischen Zusammenarbeit mit seinem Chefdirigenten Jaime Martín. Zugleich hat das Orchester regelmäßig mit international bekannten Dirigenten wie Leif Segerstam und Sir Neville Marriner zusammengearbeitet. Unter den Solisten, die immer wieder in Gävle gastieren, finden sich internationale Größen wie Isabelle van Keulen, François Leleux, Gabriela Montero und viele andere. Als Jaime Martín die Leitung des Orchesters übernahm, begann auch die Zusammenarbeit mit dem Eric Ericson Kammerchor.

www.gavlesymfoniorkester.se

Nach einer hervorragenden Karriere als Flötist hat sich **Jaime Martín** auch als Dirigent schnell einen internationalen Namen gemacht. 2013 wurde er zum künstlerischen Leiter und Chefdirigenten des Gävle Symphonieorkester ernannt; außerdem ist er Chefdirigent des Orquestra de Cadaqués und künstlerischer Direktor des Internationalen Festivals von Santander.

Als Gastdirigent hat Martín vielfach mit britischen und irischen Orchestern zusammengearbeitet. Dazu gehören das London Philharmonic und das Philharmonia Orchestra, das Royal Scottish National Orchestra, die Academy of St. Martin in the Fields, die London Mozart Players, das BBC Symphony Orchestra, das Ulster Orchestra und das RTE Orchestra. Überdies hat er das Orchestre Philharmonique de Radio France, das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, das Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks, das Saint Paul Chamber Orchestra, das New Zealand Symphony Orchestra, das Queensland Symphony Orchestra, das Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, das Lausanne Chamber Orchestra, das National Orchestra Lyon, das Symphonieorchester Peking, die Winterthurer Symphoniker, das Orquestra Sinfónica de Barcelona und die Königliche Philharmonie von Flandern dirigiert. Im Februar 2013 debütierte er mit dem Barbier von Sevilla an der English National Opera, wo er dann im Herbst 2014 Figaros Hochzeit leitete.

Zu seinen bisherigen Einspielungen gehören Franz Schuberts große C-dur-Symphonie, die Petite Suite Burlesca von Xavier Montsalvatge, die Sinfonietta von Ernesto Halffter und Ludwig van Beethovens Eroica mit dem Orquestra de Cadaqués (für das Label Tritó). Als Solist hat er unter anderem mit Sir Neville Marriner die Mozart-Konzerte eingespielt. Zu nennen sind ferner die Sinfonietta Concerto für Flöte und Orchester, die Xavier Montsalvatge für ihn komponiert und die Martín unter der Leitung von Gianandrea Noseda aufgenommen hat, sowie Werke für Flöte, Violine und Klavier von Johann Sebastian Bach mit Murray Perahia und der Academy of St. Martin in the Fields (Sony).

jaimemartin.eu

LYRICS

1. Schicksalslied (*Song of Destiny*), Op. 54

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.
Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab

Ye tread on pathways of light, thro'
fields of azure, spirits beyond the skies.
Soft balmy breezes lightly fan your
white robes, like the fingers that wake
the harp's bless'd and benign inspiration.
Free from fate, like a babe in it's
slumber, the heavenly spirits breathe;
in their hearts, like the rosebud
enfolded, burns the flame divine
forever enshrin'd.
And their vision celestial gazes serene
on light everlasting.

But we have been fated to find
on earth no repose.
They vanish, they falter
our suffering, sorrowly brothers,
blindfold'd, from hour to hour
they are driven
like water is dash'd 'gainst the rocks
by the tempest;
darkly the unknown
lures us below.

(Text: Friedrich Hölderlin, 1770–1843)

2. Gesang der Parzen (*Song of the Fates*), Op. 89

Es fürchte die Götter
Das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft
In ewigen Händen,
Und können sie brauchen,
Wie's ihnen gefällt.

The gods should be feared
by the race of mankind!
They hold power
in eternal hands
and can use it
as they will.

Der fürchte sie doppelt
Den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
Sind Stühle bereitet
Um goldene Tische.

He whom they raise up
should doubly fear them!
On crags and clouds
chairs are set
about golden tables.

Erhebet ein Zwist sich,
So stürzen die Gäste,
Geschmäht und geschändet
In nächtliche Tiefen,
Und harren vergebens,
Im Finstern gebunden,
Gerechten Gerichtes.

If a dispute arises,
the guests are reviled,
dishonoured and cast down,
into nocturnal darkness
and await in vain,
bound in darkness,
the judgement of the just.

Sie aber, sie bleiben
In ewigen Festen
An goldenen Tischen.
Sie schreiten vom Berge
Zu Bergen hinüber:

But they, they remain
in unending feasting
at golden tables.
They stride over and above
from mountain to mountain.

Aus Schlünden der Tiefe
Dampft ihnen der Atem
Erstickter Titanen,
Gleich Opfergerüchen,
Ein leichtes Gewölke.

Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern
Und meiden, im Enkel
Die ehemals geliebten,
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn.

So sangen die Parzen;
Es horcht der Verbannte,
In nächtlichen Höhlen
Der Alte die Lieder,
Denkt Kinder und Enkel
Und schüttelt das Haupt.

From abysses deep
steams the breath
of Titans suffocating,
like the odours of sacrifice,
a light cloud.

The lords turn
their blessed eyes
away from entire races
and avoid seeing in their grandchildren
the once-loved,
quiet characteristics
of their ancestors.

So sang the Parcae;
the exiled one hears
in nocturnal caves,
the songs, the old man
thinks of children and grandchildren
and shakes his head!

(Text: Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)

3. Nänie (*Naenia*), Op. 82

Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen
und Götter bezwinget,
Nicht die ehernen Brust rührt es dem stygischen
Zeus.
Einmal nur erweichte die Liebe den
Schattenbeherrscher,
Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück
sein Geschenk.
Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die
Wunde,
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber
geritzt.
Nicht errettet den göttlichen Held die
unsterbliche Mutter,
Wann er am skäischen Tor fallend sein
Schicksal erfüllt.
Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern
des Nereus,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten
Sohn.
Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die
Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene
stirbt.
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten
ist herrlich;
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus
hinab.

And the beautiful too, must die! What men and
gods has conquered,
Not the iron heart, melts not the Stygian Jove.
Only once The Monarch of Shadows relented for
love.
But at the threshold he call'd back his gift.
Aphrodite staunches not the wound, which in
the lovely body
The cruel boar has torn.
Nor could mother immortal save the godly hero,
Falling of the gate of Troy, his fate fulfilled.
But from the sea she arises with the daughters
of Nereus,
And in loud lamenting mourns for the son now
glorified.
See, how mourn the gods! How mourn the
goddesses all
That the Beautiful fades! Mourn that the Highest
dies!
And a song of lament from the heart of the
loved is glorious!
Ah, to go songless and silent to Orcus dark
reign!

(Text: Friedrich Schiller, 1759–1805)

4. Begräbnisgesang (*Funeral Song*), Op. 13

Nun laßt uns den Leib begraben,
Bei dem wir kein'n Zweifel haben,
Er werd am letzten Tag aufstehn,
Und verrücklich herfürgehn.

Erd ist er und von der Erden
Wird auch wieder zu Erd werden,
Und von Erden wieder aufstehn,
Wenn Gottes Posaun wird angehn.

Seine Seel lebt ewig in Gott,
Der sie allhier aus seiner Gnad
Von aller Sünd und Missetat
Durch seinen Bund gefeget hat.

Sein Arbeit, Trübsal, und Elend
Ist kommen zu ein'm guten End.
Er hat getragen Christi Joch,
Ist gestorben und lebet noch.

Die Seel, die lebt ohn alle Klag,
Der Leib schläft bis am letzten Tag,
An welchem ihn Gott verklären,
Und der Freuden wird gewähren.

Hier ist er in Angst gewesen,
Dort aber wird er genesen,
In ewiger Freude und Wonne
Leuchten wie die schöne Sonne.

Now let us bury the body,
which we have no doubt
will on the last day rise again,
and resolutely go forth.

Earth he is and from the earth,
to the earth will he return,
and from earth rise again,
when God's trumpet sounds.

His soul lives for ever in God,
who in his mercy has purged it
of all misdeeds and sins
through his covenant.

His labour, sorrow and suffering
have come to a good end,
he has carried Christ's yoke,
has died and yet still lives.

The soul lives without any sorrow,
the body sleeps until the day of resurrection,
when God will transfigure him
and grant him joy.

Here he has been in anguish,
but there he will be healed,
in eternal joy and delight
radiant as the brilliant sun.

Nun lassen wir ihn hier schlafen
Und gehn allsamt unser Straßen,
Schicken uns auch mit allem Fleiß
Denn der Tod kommt uns gleicher Weis.

Now let us leave him here to sleep,
and go, all of us, our separate ways,
prepare ourselves with all diligence
since death likewise comes to us all.

(Text: Michael Weiße, 1488–1534)

Liebeslieder-Walzer

5. Rede Mädchen, allzu liebes (*Tell me, maiden*), Op. 52 No. 1

Rede Mädchen, allzu liebes,
das mir in die Brust, die kühle,
hat geschleudert mit dem Blicke
diese wilden Glutgefühle!

Tell me, maiden, dearest maiden,
who my unresponsive feelings,
has ignited with your glances
into wild and burning passions.

Willst du nicht dein Herz erweichen,
willst du, eine Überfromme,
rasten ohne traute Wonne,
oder willst du, dass ich komme?

Won't you let your heart be softened,
will you, like a pious hermit
live without the purest rapture,
or would rather that I come?

Rasten ohne traute Wonne,
nicht so bitter will ich büßen.
Komme nur, du schwarzes Auge.
Komme, wenn die Sterne grüßen.

Live without the purest rapture,
'tis too bitter to imagine.
Only come you black-eyed beauty
when the stars are greeting, come.

6. Am Gesteine rauscht die Flut (*O'er the rocks the tide roars on*), Op. 52 No. 2

Am Gesteine rauscht die Flut,
heftig angetrieben;
wer da nicht zu seufzen weiß,
lernt es unterm Lieben.

O'er the rocks the tide roars on,
driven by a mighty force.
He who knows not how to sigh,
love will be his teacher.

7. Wie des Abends schöne Röte (*As the evening's radiant sunset*), Op. 52 No. 4

Wie des Abends schöne Röte
möcht ich arme Dirne glühn,
Einem, Einem zu gefallen
sonder Ende Wonne sprüh'n.

As the evening's radiant sunset
I poor maid would like to glow,
just to one, one man only
joys eternally to show.

8. Ein kleiner, hübscher Vogel nahm (*A little, pretty bird*), Op. 52 No. 6

Ein kleiner, hübscher Vogel nahm den Flug
zum Garten hin, da gab es Obst genug.
Wenn ich ein hübscher, kleiner Vogel wär,
ich säumte nicht, ich täte so wie der.

A little, pretty bird took flight
into the garden fair where fruit was plentiful.
Were I a pretty, pretty little bird,
I'd not delay, I'd do the same as he.

Leimruten-Arglist lauert an dem Ort;
der arme Vogel konnte nicht mehr fort.
Wenn ich ein hübscher, kleiner Vogel wär,
ich säumte doch, ich täte nicht wie der.

Treacherous lime trap lies in wait;
poor little bird he could not escape.
Were I a pretty, pretty little bird,
I'd think again, not do the same as he.

Der Vogel kam in eine schöne Hand,
da tat es ihm, dem Glücklichen nicht and.
Wenn ich ein hübscher, kleiner Vogel wär,
ich säumte nicht, ich täte doch wie der.

The bird, it came into a loving hand,
and there was safe, the lucky one.
Were I a pretty, pretty little bird,
I'd not delay, I'd do the same as he.

9. Die grüne Hopfenranke (*The green and trailing hopvine*), Op. 52 No. 5

Die grüne Hopfenranke,
sie schlängelt auf der Erde hin.
Die junge, schöne Dirne,
so traurig ist ihr Sinn!

The green and trailing hopvine,
it creeps along close to the ground.
The young and lovely maiden
how sorrowful she seems.

Du höre, grüne Ranke!
Was hebst du dich nicht himmelwärts?
Du höre, schöne Dirne!
Was ist so schwer dein Herz?

Listen you green hopvine,
why not yourself rise heavenwards?
O listen, lovely maiden,
why is your heart so sad?

Wie höbe sich die Ranke,
der keine Stütze Kraft verleiht?
Wie wäre die Dirne fröhlich,
wenn ihr der Liebste weit?

How could the vine rise upwards
without support to lend it strength?
How could the maid be happy
when her dear love's away?

10. Nagen am Herzen (*Gnawing feelings in the heart*), Op. 65 No. 9

Nagen am Herzen, fühllich ein Gift mir.
Kann sich ein Mädchen, ohne zu fröhnen
zärtlichem Hang,
fassen ein ganzes wonneberaubtes Leben
entlang?

Gnawing feelings in the heart, are to me
like poison.
How can a Maiden live without pining for a tender
touch,
live so robbed of all delight for all her life long?

11. Nein, es ist nicht auszukommen (*No, there is no putting up*), Op. 52 No. 11

Nein, es ist nicht auszukommen
mit den Leuten;
alles wissen sie so giftig auszudeuten.

No, there is no putting up
with other people;
ev'rything they hear they give distorted

Bin ich heiter, hegen soll ich lose Triebe,
bin ich still, so heißt's,
ich wäre irr aus Liebe.

meaning.
If I'm happy, then they say I've lusts in secret;
if I'm silent, that
I am by love made crazy.

12. Wenn so lindt dein Auge mir (*When your eyes so softly gaze*), Op. 52 No. 8

Wenn so lind dein Auge mir
und so lieblich schauet,
jede letzte Trübe flieht,
welche mich umgrauet.

When your eyes so softly gaze
and so full of love,
ev'ry final sorrow flees,
ev'rything that troubled me,

Dieser Liebe schöne Glut,
laß sie nicht verstieben!
Nimmer wird, wie ich, so treu
dich ein andrer lieben.

This warm glow of our dear love,
never let it die!
Never will another's love be
as mine so steadfast.

13. Am Donaustrande (*By Danube's waters*), Op. 52 No. 9

Am Donaustrande, da steht ein Haus,
da schaut ein rosiges Mädchen aus.
Das Mädchen, es ist wohl gut gehegt,
zehn eiserne Riegel sind vor die Türe gelegt.
Zehn eiserne Riegel – das ist ein Spaß;
die spreng ich als wären sie nur von Glas.

By Danube's waters, there stands a house,
a rosy cheeked maiden she gazes out.
So well is she guarded,
that ten iron bars, they stand before the door.
These ten bars of iron are nought to me,
I break them, as though they were but glass.

(Liebeslieder Texts: from Polydora by Georg Friedrich Daumer, 1800-1875)

English translations: Mrs. John P. Morgan (Opp. 54 & 82), Keith Anderson (Opp. 89 & 13).
Opp. 52 & 65 © by Carus-Verlag, Stuttgart

Recording: Gävle Konserthuset (Gävle Concert Hall), Sweden, February 4–7, 2017

Executive Producer: Reijo Kiilunen

Recording Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production, www.take5.pro)

Recording Engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)

Editing, Mixing and Mastering: Ingo Petry

© & © 2017 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila

Cover photo & photo of Jaime Martín: Christopher Dunlop

Photo of Eric Ericson Chamber Choir: Alexander Lindström

Photo of Gävle Symphony Orchestra: Glenn Larsson

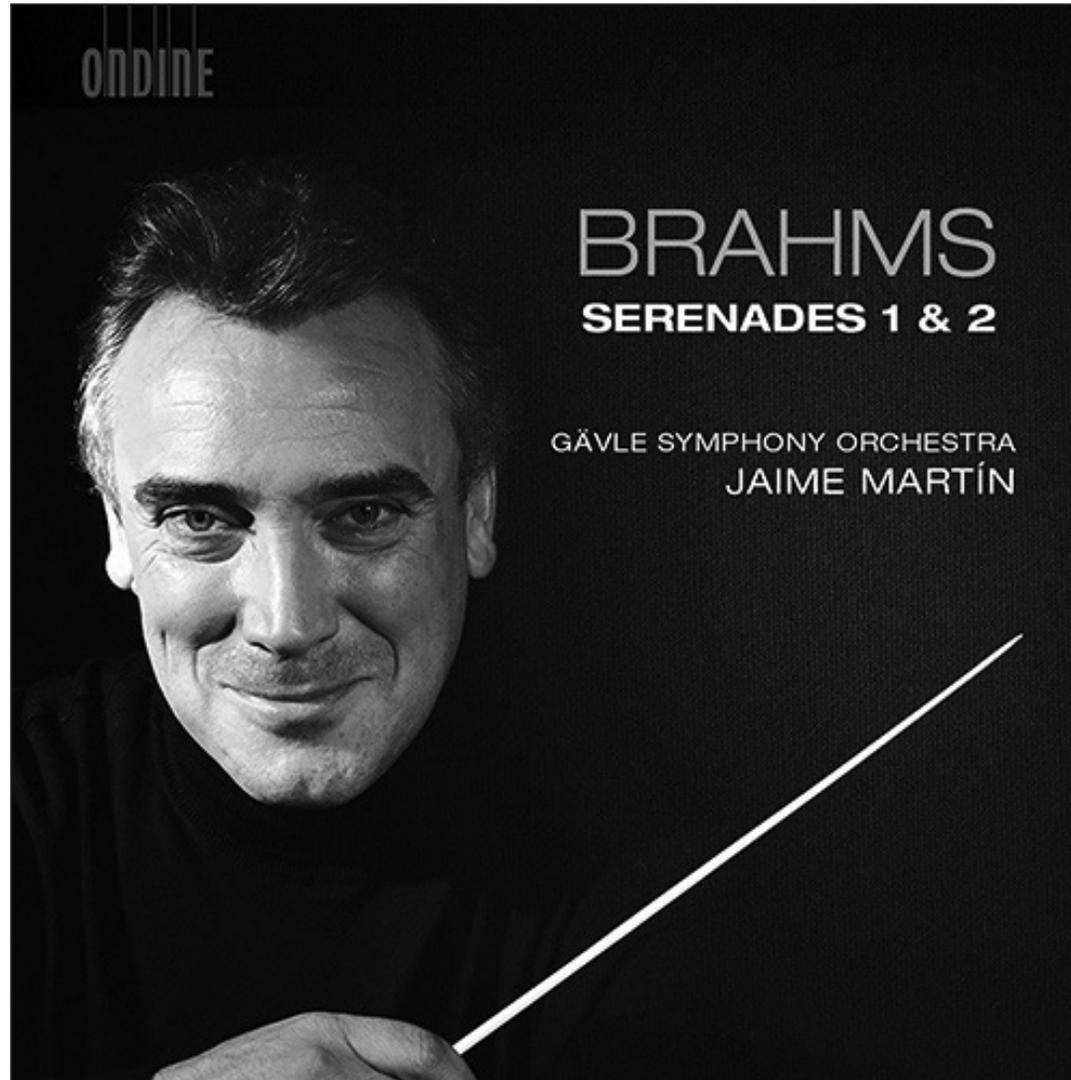
Stylist for Jaime Martín: Michael Dye

Fashion: by kind arrangement with Lardini

Photo of Brahms: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck

Design: Santi Tanalgo

ALSO AVAILABLE



ODE 1291-2

For more information please visit www.ondine.net



JOHANNES BRAHMS IN BREMEN, 1868

Johannes Brahms (1833–1897)

Song of Destiny

Works for Choir and Orchestra

1	Schicksalslied, Op. 54	15:06
2	Gesang der Parzen, Op. 89	11:01
3	Nänie, Op. 82	11:58
4	Begräbnisgesang, Op. 13	6:15
5–13	Liebeslieder-Walzer from Opp. 52 and 65, selected and orchestrated by Brahms	12:35

ERIC ERICSON CHAMBER CHOIR
GÄVLE SYMPHONY ORCHESTRA
JAIME MARTÍN, conductor

[58:08] • English notes enclosed • Lyrics with English translation • Deutsche Textbeilage

© & © 2017 Ondine Oy, Helsinki

Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this recording is prohibited.

www.gavlesymfoniorkester.se • www.eekk.se • jaimemartin.eu


www.ondine.net

ODE 1301-2

