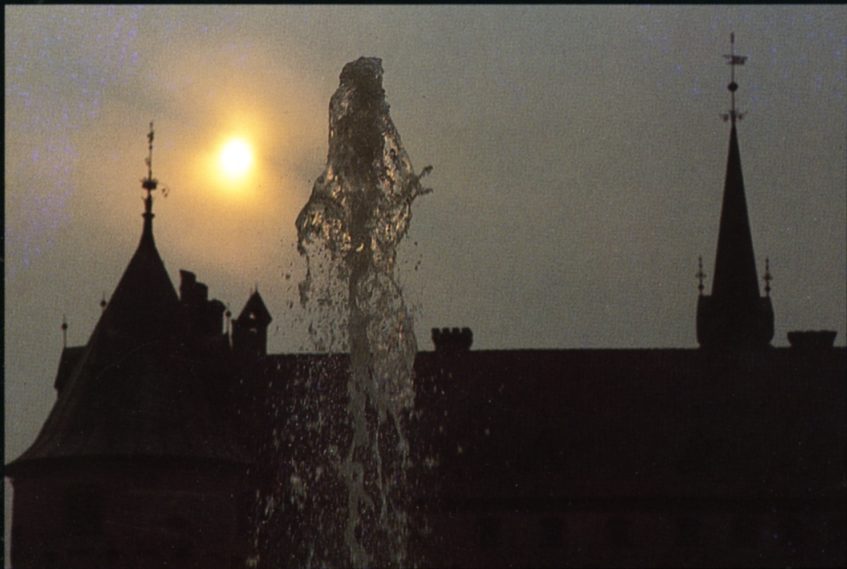




CD-148 STEREO

MASTERPIECES FOR CHOIR



CAMERATA CHAMBER CHOIR / PER ENEVOLD
STOCKHOLM MOTET CHOIR / DAN-OLOF STENLUND

A BIS original dynamics recording

MASTERPIECES FOR CHOIR

WEELKES, Thomas (c.1575-1623)

- [1] Hark All Ye Lovely Saints *(Pelikan Edition 802)* 2'56
-

BENNET, John (c.1570-1610)

- [2] Weep, O Mine Eyes *(Pelikan Edition 802)* 1'41
-

DOWLAND, John (1563-1625)

- [3] A Shepherd in a Shade *(Musikhøjskolens Forlag, Egtved)* 2'16
-

SANDRIN, Pierre (d. 1561)

- [4] Douce memoire (Cancion) *(Bärenreiter 684)* 3'04
-

CLEMENS non Papa (1510-1556)

- [5] Iuvons beau ieu 1'15
-

JANEQUIN, Clément (c.1485-1564)

- [6] Le chant des oyseaux *(Éditions Salabert)* 6'40

- [7] Au joli jeu *(Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg)* 1'41
-

de SERMISY, Claude (c.1490-1562)

- [8] Languir me fais *(Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg)* 1'40
-

PASSEREAU (c.1530)

- [9] Il est bel et bon *(Musikhøjskolens Forlag, Egtved)* 1'16

MONTEVERDI, Claudio (1567-1643)Lamento della ninfa (*Universal Edition*)

5'56

[10] I. Non havea febo ancora 1'41**[11]** II. Amor 3'28**[12]** III. Si tra sdegnosi 0'38**Margrete Enevold**, soprano; **Kristian Buhl-Mortensen**, lute;**Lone Ekstrand**, gambaLamento d'Arianna (*Möseler Verlag*)

13'26

[13] I. 1'52**[14]** II. 5'21**[15]** III. 2'32**[16]** IV. 3'28

SCHÜTZ, Heinrich (1585-1672)**[17]** Also hat Gott, SWV 380 (*Bärenreiter 512*) 2'56**[18]** Der 100. Psalm, SWV 36 (*Bärenreiter 480*) 5'07**[19]** Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, SWV 393 (*Bärenreiter 525*) 2'51

REGER, Max[imilian] (1873-1916)**[20]** O Tod, wie bitter bist du, Op. 110 No. 3 (*Bote & Bock*) 11'54

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix (1809-1847)**[21]** Der 43. Psalm, Op. 78 No. 2, 'Richte mich, Gott' (*Ed. Peters*) 5'55

[1]-[16] **Camerata Chamber Choir** conducted by **Per Enevold****[17]-[21]** **Stockholm Motet Choir** conducted by **Dan-Olof Stenlund**

After the mediæval preoccupation with how man *ought* to be in order to harmonise with the divine plan, the Renaissance brought an increasingly greater interest in man *for his own sake*. In a musical context, this change of attitude became manifest in what one might call a 'secularisation of music'. Whilst the music of the middle ages was overwhelmingly church music, the Renaissance offered a clearer balance of the sacred and the profane. Together with Palestrina and Lassus, the great masters of vocal polyphony for devotional purposes, the Renaissance provides numerous examples of secular vocal music as it appears in contemporary *chansons* and madrigals. In these vocal forms it is primarily the area of human existence connected with love that the court poets celebrate — love sometimes happy and innocent, sometimes unhappy or passionate, ideally with a suggestion of frivolity.

A highly typical factor — and also the most influential one — in the development of the *chanson*, and even more so of the madrigal, is the relation of composers to the text. Whilst church music demanded a discreet, objective approach to the musical interpretation of the text, secular verse gave composers opportunities for a highly subjective, expressive approach, replete with word painting, in their treatment of the texts in question. This inspired composers such as Gesualdo and Monteverdi, at the end of the 16th century, to use forms of musical expression (dissonances, chord progressions, chromaticism) the likes of which had never been heard before, and which immediately suggest the expressive range of far later periods.

The French *chanson* experienced a golden age during the first half of the 16th century. During the years 1528-52, about 1,500 chansons were published by Attaignant in Paris alone, a significant demonstration of the range and popularity of the genre.

A *chanson* in its most typical form is a simple, predominantly homophonic, popular song with a French text. Of the four voices, the highest one carries the melody. Besides the simple *chanson* type, there are also more elaborate, polyphonic *chansons* such as those of Janequin and Passereau. Whilst the Italian madrigal concentrates on serious and tragic love, the *chanson* quite simply describes infidelity, kisses and cuddles. The *chanson* does not deny its popular origins.

Pierre Sandrin (c.1490-1561) was especially celebrated among his contemporaries for the chanson *Douce mémoire* which had a particularly wide distribution in instrumental versions.

Clemens non Papa (1510-1556) is known primarily as a composer of church music in the form of over 200 motets. The song *l'uvons beau ieu* belongs to the elaborately polyphonic *chanson* style characteristic of Clemens's writing.

Clément Janequin (c.1485-1556) was the leading *chanson* composer of the period. He was particularly fond of the so-called 'programme *chanson*', where the text is set with the help of naturalistic tone-painting. The many imitations of birds singing in *Le chant des oyseaux* is a typical example of this special type. *Au joli jeu* shows how Janequin was also master of the more conventional form of composition, and by use of considerable rhythmic subtlety he manages to suggest the text's reference to the delightful game of 'pousse avant'.

Claude de Sermisy (c.1495-1562) was employed for many years at the royal church of Sainte Chapelle in Paris and besides a large number of *chansons* also composed masses and motets. *Languir me fais*, which is among his most popular songs, shows his simple, chord-like *chanson* style.

Passereau, whose dates are unknown, was considered Janequin's equal in terms of technique and virtuosity. According to a contemporary, his best-known *chanson*, *Il est bel et bon*, was sung in the streets of Venice.

In contrast to the *chanson*, which remained primarily a French phenomenon, the Italian madrigal spread far beyond the borders of Italy. At the end of the 16th century it reached England, where it developed during the years 1590-1620, particularly at Queen Elizabeth's court. In spite of the inspiration of the Italian madrigal — often concerned with serious, highly expressive material, the English madrigal acquired its own national flavour with a certain popular bent and, at times, a humorous idiom.

Thomas Weelkes (c.1575-1623) was an organist by profession, but he composed his most important works in the madrigal genre. In *Hark All Ye Lovely Saints* we find Weelkes's typically fresh and vital rhythms together with the fa-la-la-refrain of the dance-like madrigal type (Ballet).

John Bennet published two collections of madrigals in 1599 and 1614 respectively. Nothing is known of the details of his life. The calm, insinuating mood that characterises *Weep, O Mine Eyes* is typical of his four-part madrigal style.

John Dowland (1563-1625) was at one time employed as court lutenist to the Danish King, Christian IV. *A Shepherd in a Shade* is one of his many 'Ayres', solo

songs with lute accompaniment, where there are also directions for singing in four parts, in which case the lower voices sing the lute part between them.

With **Claudio Monteverdi** (1567-1643) the Renaissance madrigal reaches both its high-water mark and its point of termination.

His constant efforts to bring words and music into close relationship took him from the conventionally unaccompanied madrigal to new musical forms which belong to the Baroque: accompanied, cantata-like madrigals with solo passages and orchestral *ritornelli* — an opera.

The opera *Arianna*, written to celebrate a wedding in the noble household of the Congaza family in Mantua in 1608, belongs to the Monteverdi operas whose music has not survived except for the famous lament of the protagonist: ***Lamento d'Arianna***. Monteverdi's contemporaries were so enraptured with this aria that the composer rearranged it for performance in five parts in the 'old' madrigal style. The result can be found in Monteverdi's *Sixth Book of Madrigals* from 1614. The original solo song has been recast as a cycle of four madrigals.

In the lament, the princess Arianna bewails her fate. She has been abandoned on the deserted island of Naxos by her lover Theseus, who has sailed to Athens.

Monteverdi's other great lament, ***Lamento della ninfa***, comes from his *Eighth Book of Madrigals* (1638). Here Monteverdi has clearly entered the new epoch: the Baroque and the period of the figured bass. In *Lamento d'Arianna* a continuo instrument may be used if the performers so wish, but in the nymph's lament the continuo instrument is the foundation for the structure of the whole piece. This is most evident in the second part, 'Amor', where Monteverdi uses 'basso ostinato', a repeated bass motif whose four falling notes symbolise sorrow and lamenting.

From early times the Church has reckoned many of the greatest musicians among her servants. Composers such as Palestrina, Andrea and Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Schütz, di Lassus and Hassler are among the giants of church music. True, these composers have all worked under very different conditions but they have all shared an ability to clothe their texts in a musical costume that has conveyed and glorified their message. At the same time, they have provided inspiration for later generations of composers such as J.S. Bach, Handel, Brahms, Mendelssohn, Reger and others.

Common to these composers is the simplicity with which they approach the text. One is struck by the almost naïve way in which these great composers characteristically paint in music. How is one to react to **Schütz's** dance-rhythms when he relates that 'God so loved the world' or that 'everyone who believes in Him shall have everlasting life'. The same applies to **Mendelssohn's** setting of ***Psalm 43***, the central section of which speaks of going 'unto the altar of God, unto God my exceeding joy'. Note also how Mendelssohn lets the sopranos and altos sing in unison, thereby creating a mighty and confident sound as, in almost motherly fashion, they ask 'Why art thou cast down, O my soul? and why art thou disquieted within me?'. **Max Reger** unambiguously depicts how bitter death must seem to a person who is richly endowed with possessions, but how welcoming it may be to he who longs for death.

The Copenhagen **Chamber Choir 'Camerata'** is an ensemble of 27 singers. The choir took its name from the similarly-named musical group in Florence during the Renaissance. It was founded in 1965 by its conductor, Per Enevold, who conducted it until 1985. Camerata has since performed a large selection of *a cappella* works from the Renaissance up to the present day. The choir has also on occasion participated in productions of larger choral works with orchestra, including Monteverdi's *Vespers*, Handel's *Messiah* and Mozart's *Requiem*. The choir has made radio and TV appearances in Denmark and in Sweden and has undertaken tours to many places in Europe. It was awarded the Jacob Gade prize in 1972.

The **Stockholm Motet Choir** was formed by Dan-Olof Stenlund in 1968 with a complement of 12 singers. The original intention was to perform early music and in the initial years the group concentrated on music by Palestrina. By 1970 the choir had achieved such a reputation that it was invited to represent Sweden at a festival of church music in Reykjavík, performing new Swedish liturgical music. With this end in view the choir doubled in size and it has since devoted itself to choral repertoire of all periods. Besides singing *a cappella* the Stockholm Motet Choir also performs oratorios, masses and other works with various instrumental ensembles.

Per Enevold was born in 1943. For many years he has been a central figure in Danish choir music as the founder of the chamber choir Camerata and a frequent guest conductor (and from 1985-88 the permanent conductor) of the Danish Radio Chamber Choir. He has been cantor at Copenhagen Cathedral since 1983, and since 1984 artistic director of the Copenhagen Boys' Choir. He has appeared as guest conductor with the Swedish Radio choir and with Helmuth Rilling's Bach Ensemble in Stuttgart as well as with most of the Danish regional orchestras. He was awarded the Gladsaxe Music Prize in 1976.

Dan-Olof Stenlund was only thirty-six years old when he was made professor of choir-conducting at the Royal Danish Music Conservatory in Copenhagen. He had earlier founded the YMCA Chamber Choir and led choirs in the Engelbrekt church in Stockholm. For several years he was also leader of the Uppsala University Chamber Choir. He studied music at the Musical Academy in Stockholm, and was also granted a scholarship to study conducting with Leonard Bernstein in New York and Sergiu Celibidache in Stockholm. Dan-Olof Stenlund has acted as a visiting lecturer at various American universities. In Europe he leads seminars in choir conducting and singing, and for many years he has been one of the leading and also most popular conductors at the great international choir festival Europa Cantat. In 1978 he became a member of the Swedish Royal Musical Academy and in 1987 he was created Knight of the Danish Dannebrog Order. He appears on 5 other BIS records.

Im Gegensatz zum mittelalterlichen Interesse dafür, wie der Mensch sein *sollte*, um in Übereinstimmung mit der göttlichen Ebene zu gelangen, entstand in der nachfolgenden Epoche, der Renaissance, ein immer größer werdendes Interesse für den Menschen *an sich*. In musikalischen Zusammenhängen nimmt diese veränderte Haltung darin Ausdruck, was man „eine Verweltlichung der Musik“ nennen könnte. Während die mittelalterliche Musik weitgehendst der Kirchenmusik zugewandt war, vertritt die Renaissance in ebenbürtigerer Weise sowohl die sakrale wie die weltliche Musik. Neben den großen Meistern der Vokalpolyphonie, den Kirchenkomponisten Palestrina und Lassus, gibt die Renaissance unzählige Beispiele der weltlichen Vokalmusik, wie sie in den *Chansons* und *Madrigalen* der Zeit vorliegt. In diesen Vokalformen besingen die Hofdichter in erster Linie jenen Teil des menschlichen Lebens, der mit der Liebe zu tun hat – bald froh und unschuldig, bald wehmütig oder leidenschaftlich, gerne mit einer Andeutung des Frivolen.

Ein besonderes Charakteristikum, zugleich stärkste Treibfeder der Entwicklung des Chansons und besonders des Madrigals, ist das Verhältnis der Komponisten zum Text. Während die Kirchenmusik in der musikalischen Auslegung des Textes eine diskrete, objektive Haltung verlangte, eröffneten die weltlichen Texte den Komponisten die Möglichkeit einer stark subjektiven, expressiven und wortmalersischen Auslegung der Texte. Mit Komponisten wie Gesualdo, Monteverdi führte dies Ende des 16. Jahrhunderts zur Verwendung musikalischer Mittel (Dissonanzen, Akkordreihen, Chromatik) die man bis dahin noch nie gehört hatte, und die sofort den Gedanken auf die Ausdrucksmittel weit späterer Zeit lenkt.

Das französische Chanson erlebte seine große Blütezeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Allein bei Attainnant in Paris erschienen in den Jahren 1528-52 etwa 1 500 Chansons, ein Beweis für die Verbreitung und Beliebtheit der Gattung.

In der Normalform ist ein Chanson ein schlichtes, vorwiegend homophones, volkstümliches Lied mit französischem Text. Die oberste der vier Stimmen ist melodieführend. Neben dem einfachen Chanson-Typ kommen auch kunstfertigere, polyphone Chansons vor, z.B. bei Janequin und Passereau. Während es beim italienischen Madrigal um ernste, tragische Liebe geht, erzählt das Chanson in gleichmütiger Weise von Untreue, Kuß und Umarmung. Das Chanson verbirgt nicht seine folkloristischen Wurzeln.

Pierre Sandrin (um 1490-1561) genoß die besondere Anerkennung der Gegenwart wegen des Chansons *Doulce memoire*, das in Instrumentalfassungen besonders verbreitet wurde.

Clemens non Papa (1510-1556) wurde in erster Linie als Kirchenkomponist mit mehr als 200 Motetten bekannt. Das Chanson *Iuvons beau ieu* knüpft an den eher polyphonen Chansonstil an, der für die Schreibweise des Clemens charakteristisch ist.

Clément Janequin (um 1485-1559) war der führende Chansonkomponist seiner Zeit. Mit besonderer Inbrunst ließe er das sogenannte „Programmchanson“, bei dem der Text durch naturalistische Tonmalereien beschrieben wird. Die vielen Vogelimitationen in *Le chant des oyseaux* sind ein typisches Beispiel dieses Typs. *Au joli jeu* zeigt, wie Janequin auch eine konventionellere Schreibart beherrscht. Besonders durch den Rhythmus gelingt es ihm, das nette, im Texte erwähnte Spiel „pousse avant“ zu beschreiben.

Claude de Sermisy (um 1495-1562) war viele Jahre in der Königlichen Kirche Sainte Chapelle zu Paris angestellt. Nebst einer langen Reihe Chansons komponierte er Messen und Motette. *Languir me fais*, eines seiner beliebtesten Chansons, zeigt seinen schlichten, akkordischen Chansonstil.

Passereau, dessen Daten unbekannt sind, zählt hinsichtlich Virtuosität und Technik als Janequin ebenbürtig. Laut einer damaligen Aussage wurde sein bekanntestes Chanson *Il est bel et bon* in den Straßen Venedigs gesungen.

Im Gegensatz zum Chanson, das im Wesentlichen eine französische Erscheinung blieb, bekam das italienische Madrigal eine Verbreitung, die weit über die Grenzen Italiens hinaus reichte. Ende des 17. Jahrhunderts erreichte es England, wo es sich in den Jahren 1590-1620 entwickelte, besonders am Hof der Königin Elizabeth I. Trotz des Einflusses vom italienischen Madrigal, das häufig den ernsten, stark expressiven Ausdruck vorzog, bekam das englische Madrigal ein eigenes nationales Gepräge, mit gewissen Volkszügen und einer ab und zu humorvollen Tonsprache.

Thomas Weelkes (um 1575-1623) war zwar Organist, komponierte aber seine wichtigsten Werke in der Madrigalgattung. In seinem *Hark All Ye Lovely Saints* finden wir seine charakteristische, lebendige und frische Rhythmik in Kombination mit dem Fa-la-la-Refrain des tänzerischen Madrigaltypus (Ballett).

John Bennet gab 1599 bzw. 1614 zwei Madrigalsammlungen heraus. Über sein Leben wissen wir nichts. Die ruhige, einschmeichelnde Stimmung des **Weep, O Mine Eyes** ist für seinen vierstimmigen Madrigalstil charakteristisch.

John Dowland (1563-1625) war einige Zeit als Hoflautenist beim dänischen König Christian IV. angestellt. **A Shepherd in a Shade** ist eine seiner vielen „Ayres“, lautenbegleitete Sologesänge, so notiert, daß sie auch vierstimmig zu singen sind, indem die Unterstimmen die Noten der Lautenstimme singen.

Mit **Claudio Monteverdi** (1567-1643) erreichte das Renaissancemadrigal seinen Höhepunkt, gleichzeitig Abschluß. Seine steten Bestrebungen, Wort und Ton eng zu vereinigen, führten ihn von dem normalerweise unbegleiteten Madrigal der Renaissance zu neuen musikalischen Formen, die eher dem Barock angehörten: instrumental begleiteten, kantatenähnlichen Madrigale mit Soloabschnitten und Orchester-ritornellen – und zur Oper. Die Oper *Arianna*, für eine Hochzeitsfeier im Mantuaner Fürstenhaus der Familie Gonzaga im Jahre 1608 geschrieben, gehört zu jenen Monteverdi-Opern, deren Musik nicht erhalten blieb – bis auf das berühmte Klagelied der Hauptperson, **Lamento d'Arianna**. Die Begeisterung der damaligen Zeit für diese Arie war derartig groß, daß Monteverdi sie neu setzte, damit sie im „alten“ Madrigalstil von fünf Stimmen ausgeführt werden konnte. Dabei wurde die ursprüngliche Soloarie als Zyklus vierer Madrigale gesetzt.

Im Klagelied beweint die Prinzessin Arianna ihr Schicksal. Sie ist von ihrem Geliebten, Teseo, der nach Athen gesegelt ist, auf der einsamen Insel Naxos zurückgelassen worden.

Das zweite große Lamento Monteverdis, **Lamento della ninfa**, entstammt seinem VIII. Madrigalenbuch (1638). Hier bewegt sich Monteverdi deutlich in die neue Epoche hinein: das Barock oder das Continuozeitalter. Im *Lamento d'Arianna* kann man fallweise ein Continuoinstrument einsetzen; im Klagelied der Nympe bildet es aber die Grundlage für den Aufbau der Komposition. Dies zeigt sich im 2. Teil „Amor“, am deutlichsten, wo Monteverdi ein „basso ostinato“, ein wiederholtes Baßmotiv, verwendet – vier abwärtssteigende Töne symbolisieren Trauer und Klage.

Die christliche Kirche zählte schon früh einige der Größten der Musikgeschichte unter ihren Mitarbeitern. Komponisten wie G.P. da Palestrina, Andrea und Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz, Orlando di Lasso und Hans

Leo Haßler haben alle zu den Großen der Kirchenmusik gehört. Zwar haben diese Komponisten unter sehr verschiedenen äußeren Verhältnissen gearbeitet, aber gemeinsam haben sie die Fähigkeit gehabt, den Texten eine klingende Gestalt zu geben, die deren Inhalt erläutert und verherrlicht haben. Für Komponisten späterer Zeiten, wie J.S. Bach, G.F. Händel, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn, Max Reger u.a. sind diese Tondichter gleichzeitig Vorbilder gewesen.

Die Musik hat durch den Text eine immer größere Schlagkraft erhalten, und der Text hat durch die Musik eine Möglichkeit bekommen, deutlich und klar zu den Zuhörern zu sprechen.

Gemeinsam für die oben genannten Komponisten war auch die erhabene Schlichtheit, die ihre Annäherung an den Text geprägt hat. Man wird frappiert durch die fast naive Weise, mit Tönen zu malen, die diese großen Tondichter kennzeichnet. Wie würde man sonst vor **Schütz'** schwingenden Rhythmen reagieren, wenn er uns sagt: „Also hat Gott die Welt geliebt... auf daß alle, die an Ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben“. Dasselbe Verhältnis gilt **Mendelssohns** Vertonung vom **43. Psalm**, deren mittlere Partie von dem Erlebnis spricht, „an Gottes Altar treten, zu dem Gott, der meine Freude und Wonne ist“. Bemerken Sie auch, wie Mendelssohn Soprane und Alte unisono singen läßt, wodurch er einen massiven, geborgenen Klang erreicht, wenn sie fast mütterlich fragen: „Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir?“

Max Reger schildert in einer unzweideutigen Art, wie bitter es demjenigen, der alles Materielle besitzt, erscheinen muß, wenn er vom Tod heimgesucht wird, aber auch, wie warm willkommen der Tod dem sein kann, der sich nach ihm sehnt.

Der Kopenhagener **Kammerchor Camerata** besteht aus 27 Sängern; der Name des Ensembles wurde der gleichnamigen florentinischen Musikergruppe nachgebildet. Der Chor wurde 1965 vom Dirigenten, Per Enevold, gegründet; dieser war bis 1985 künstlerischer Leiter. Das Repertoire des Kammerchor Camerata umfaßt *A-cappella*-Musik von der Renaissance bis zu unserer Zeit. Darüberhinaus hat der Chor eine Reihe der großen Chorwerke mit Orchester aufgeführt, u.a. den *Messias* von Händel, sowie Mozarts *Requiem*. Die Camerata ist im dänischen und schwedischen Rundfunk und Fernsehen aufgetreten und unternahm Konzertreisen in viele europäische Städte. Im Jahre 1972 empfing der Chor den Jacob-Gade-Preis.

Der **Stockholmer Motettenchor** wurde 1968 von Dan-Olof Stenlund mit einer Besetzung von zwölf Sängern gegründet. Die ursprüngliche Absicht war, frühe Musik aufzuführen, und in den Anfangsjahren konzentrierte sich das Ensemble auf Musik von Palestrina. 1970 hatte der Chor einen solchen Ruf erworben, daß er eingeladen wurde, Schweden bei einem Kirchenmusikfestival in Reykjavík zu vertreten, wobei er neue schwedische liturgische Musik aufführen sollte. Aus diesem Grund wurde die Besetzung verdoppelt, und seither widmet sich der Chor Musik aus allen Epochen. Neben dem *A-cappella*-Singen führt der Stockholmer Motettenchor auch Oratorien, Messen und dergleichen mit verschiedenen Instrumentalensembles auf.

Per Enevold wurde 1943 geboren. Als Gründer des Kammerchores Camerata und häufiger Gastdirigent (1985-88 Leiter) des Kammerchores des Dänischen Rundfunks ist er seit vielen Jahren eine Zentralgestalt der dänischen Chormusik. Seit 1983 ist er Kantor der Kopenhagener Kathedrale und seit 1984 künstlerischer Leiter des Kopenhagener Knabenchores. Er arbeitet als Gastdirigent mit dem Rundfunkchor Stockholm, mit Helmuth Rillings Bachensemble in Stuttgart und mit den meisten regionalen dänischen Orchestern. 1976 bekam er den Gladsaxe-Musikpreis.

Dan-Olof Stenlund war nur 36 Jahre alt, als ihm die Professur für Chordirigieren am „Kongelige Danske Musikkonservatorium“ in Kopenhagen angeboten wurde. Davor hatte er in Stockholm den KFUMs Kammerchor gegründet und intensive Chorarbeit an der Engelbrektskirche geleistet. Nebenbei war er auch noch Dirigent des Uppsalaer Akademischen Kammerchores. Er studierte an der Musikhochschule Stockholm; durch ein Stipendium konnte er sein Dirigentenstudium bei Leonard Bernstein in New York und bei Sergiu Celibidache in Stockholm vervollständigen. Dan-Olof Stenlund war als Gastdozent an verschiedenen amerikanischen Universitäten tätig. In Europa leitet er Seminare für Chordirigenten und (Chor-) Sänger, und seit vielen Jahren ist er einer der führenden und beliebtesten Dirigenten beim großen internationalen Chorfestival Europa Cantat. 1978 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikalischen Akademie ernannt und im Jahre 1987 zum Ritter des dänischen Dannebrogens Ordens. Er ist auf fünf weiteren BIS-Platten zu hören.

Contrairement à l'homme du moyen âge qui s'intéressait à la manière dont l'homme *devait* être pour concorder avec le plan divin, celui de la Renaissance s'intéressa de plus en plus à l'homme *en soi*. Dans le domaine musical, ce changement d'attitude se manifesta en ce que l'on pourrait appeler "une sécularisation de la musique". Tandis que la musique moyennâgeuse était de loin en majeure partie religieuse, celle de la Renaissance est divisée plus également entre le domaine sacré et le profane. A côté des grands maîtres de la polyphonie vocale, les compositeurs de musique sacrée Palestrina et Lassus, la Renaissance apporta d'innombrables exemples de musique vocale profane, comme le montrent les chansons et madrigaux de l'époque. Dans ces formes vocales, les poètes des cours chantèrent d'abord et avant tout la partie de la vie humaine qui a trait à l'amour — tantôt heureux et innocent, tantôt mélancolique et passionné, volontiers avec une touche de frivolité.

La relation du compositeur avec le texte est particulièrement caractéristique et en même temps la force motrice principale dans le développement de la chanson et surtout du madrigal. Tandis que la musique sacrée exigeait une tenue discrète et objective dans la mise en musique du texte, les textes profanes permirent aux compositeurs de les interpréter de manière fortement subjective, expressive et colorée. Il s'ensuivit à la fin du 16^e siècle que des compositeurs comme Gesualdo et Monteverdi se servirent de moyens techniques (dissonances, suites d'accords, chromatisme) qui n'avaient jamais eu de pareil et qui ne devaient se développer que beaucoup plus tard.

La chanson française vécut son âge d'or dans la première moitié du 16^e siècle. Atteignant à Paris éditée à lui seul environ 1 500 chansons de 1528 à 1552, ce qui en dit long sur l'étendue et la popularité du genre.

Une chanson est essentiellement un air populaire facile, principalement homophonique sur un texte français. Des quatre voix, c'est la supérieure qui porte la mélodie. En plus de la simple chanson type, on trouve aussi des chansons polyphoniques plus compliquées comme par exemple chez Janequin et Passereau. Tandis que le madrigal italien est centré sur l'amour sérieux tragique, la chanson parle tout bonnement d'infidélité, de baisers et de caresses. La chanson ne renie pas ses racines d'origine folklorique.

Pierre Sandrin (env. 1490-1561) fut surtout apprécié par ses contemporains à cause de la chanson *Douce mémoire* qui se répandit beaucoup en arrangements instrumentaux.

Clemens non Papa (1510-1556) est d'abord et avant tout connu comme compositeur de musique sacrée grâce à ses 200 motets et plus. La chanson *Iuvons beau ieu* appartient au style de chanson polyphonique plus élaborée qui est caractéristique de l'écriture de Clemens.

Clément Janequin (env. 1485-1559) fut le compositeur prépondérant de chansons à son époque. Il affectionnait particulièrement la dite "chanson à programme" où le texte est mis en musique à l'aide d'une peinture tonale à effet naturel. Les nombreuses imitations de chant d'oiseaux dans *Le chant des oyseaux* est un exemple typique de ce type particulier. *Au joli jeu* montre combien Janequin maîtrise aussi l'écriture traditionnelle et, à l'aide d'une élégance rythmique, réussit à insinuer le charmant jeu "pousse avant" dont le texte fait mention.

Claude de Sermisy (env. 1495-1562) fut pendant plusieurs années employé à l'église royale Sainte Chapelle à Paris; en plus d'avoir composé de nombreuses chansons, il est l'auteur de messes et de motets. *Languir me fais* appartient à ses chansons les plus populaires et montre son style de chanson simple basé sur des accords.

Passereau, dont les dates sont inconnues, est considéré comme l'égal de Janequin quant à la virtuosité et à la technique. Selon un de ses contemporains, *Il est bel et bon* fut sa chanson la mieux connue que l'on chantait dans les rues de Venise.

Contrairement à la chanson qui demeura un phénomène en majeure partie français, le madrigal italien connut une expansion qui s'étendit loin hors des limites de l'Italie. A la fin du 16^e siècle, il était rendu en Angleterre où il se développa entre 1590 et 1620, surtout à la cour de la reine Elisabeth I^{ère}. En dépit de l'influence du madrigal italien qui aimait souvent le sérieux, les sentiments exprimés avec force, le madrigal anglais reçut une empreinte nationale distinctive avec un certain goût folklorique et un ton humoristique pour l'époque.

Thomas Weelkes (env. 1575-1623) était organiste de profession mais il composa ses œuvres les plus importantes dans le genre du madrigal. Dans son *Hark All Ye Lovely Saints*, nous rencontrons le rythme caractéristique vivant et joyeux de Weelkes allié au refrain fa-la-la typique du madrigal dansant (ballet).

John Bennet a édité deux recueils de madrigaux, soit respectivement en 1599 et 1614. On ne sait rien de son histoire personnelle. L'atmosphère calme et insinuante de **Weep, O Mine Eyes** est caractéristique de ses madrigaux à quatre voix.

John Dowland (1563-1625) fut un certain temps engagé comme flûtiste à la cour du roi danois Christian IV. **A Shepherd in a Shade** est l'une de ses nombreuses "Ayres", des chansons solos accompagnées de luth qui sont écrites de façon à pouvoir aussi être exécutées à quatre voix où les parties inférieures chantent les notes du luth.

Le madrigal de la Renaissance atteint son sommet mais il toucha aussi à sa fin avec **Claudio Monteverdi** (1567-1643).

Ses constants efforts pour mettre le texte et la musique en étroite combinaison le menèrent du madrigal de la Renaissance en principe sans accompagnement à de nouvelles formes musicales qui appartiennent au baroque: l'accompagnement instrumental, les madrigaux annonçant les cantates avec des parties solos et des ritournelles orchestrales et — l'opéra.

L'opéra *Arianna*, écrit pour des noces dans la maison princière des Gonzaga à Mantoue en 1608, appartient aux opéras de Monteverdi dont la musique n'a pas survécu sauf la célèbre lamentation du personnage principal: **Lamento d'Arianna**. Cette aria souleva tant l'enthousiasme des contemporains de Monteverdi que ce dernier la retravailla à cinq voix dans "l'ancien" style du madrigal. Le résultat se trouve dans le 6^e Livre de madrigaux de Monteverdi de 1614. Ici, la chanson solo originale est reformée en un cycle de quatre madrigaux.

Dans la lamentation, la princesse Ariane pleure son infortune. Elle a été abandonnée sur l'île inhabitée de Naxos par son bien-aimé Thésée qui est parti en bateau pour Athènes.

La seconde grande lamentation de Monteverdi, **Lamento della ninfa**, provient de son 8^e Livre de madrigaux (1638). Monteverdi est nettement entré ici dans une nouvelle époque: le baroque ou l'ère du continuo. Dans *Lamento d'Arianna*, on peut utiliser un instrument de continuo si les exécutants le souhaitent mais, dans *Lamento della ninfa*, l'instrument de continuo forme la base de l'édification de la composition. Cela est le plus clair dans le no 2, "Amor", où Monteverdi utilise le "basso ostinato", le motif répété à la basse, où quatre tons descendants symbolisent le deuil et la lamentation.

L'Eglise chrétienne eut tôt à son service quelques-uns des plus grands compositeurs de l'histoire de la musique. G.P. da Palestrina, Andrea et Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz, Orlando di Lasso et Hans Leo Hassler comptent tous parmi les grands de la musique sacrée. Ces compositeurs ont travaillé dans des conditions extérieures assurément différentes mais ils ont en commun le don d'avoir donné aux textes une forme sonore qui éclaire et transfigure leur contenu. De même, ces compositeurs ont été des modèles pour ceux des générations à venir, par exemple J.S. Bach, G.F. Haendel, Johannes Brahms, Félix Mendelssohn et Max Reger.

Ces compositeurs ont en commun la grande simplicité avec laquelle ils se sont approchés des textes. On est frappé par la façon presque naïve dont ces grands compositeurs peignent leurs tableaux musicaux. Comment réagir autrement devant les rythmes dansants de **Schütz** sur le texte "Dieu a tant aimé le monde" ou "tous ceux qui croient en lui auront la vie éternelle". Il en est de même de l'arrangement de **Mendelssohn** du psaume 43 dont la section du milieu parle de l'expérience "j'avancerai jusqu'à l'autel de Dieu, vers Dieu qui est toute ma joie". Notez aussi comment Mendelssohn laisse les sopranos et les altos chanter à l'unisson pour obtenir ainsi une sonorité massive assurée quand elles demandent presque comme une mère "Pourquoi te désoler, ô mon âme, et gémir sur moi?"

Max Reger décrit de manière non équivoque l'amertume que doit ressentir celui qui est dans l'aisance matérielle mais que la mort réclame, mais aussi le chaud accueil réservé à la mort quand elle est désirée.

Le **chœur de chambre Camerata** est un ensemble de 27 chanteurs qui choisit son nom d'après celui du groupe florentin de musique de la Renaissance. Le chœur fut fondé en 1965 par Per Enevold qui en fut le chef jusqu'en 1985. L'ensemble a chanté un grand nombre d'œuvres de la littérature *a cappella* de la Renaissance jusqu'à nos jours. Il a également interprété plusieurs grandes œuvres chorales avec orchestre, dont *Les Vêpres de la Sainte Vierge* de Monteverdi, le *Messie* de Haendel et le *Requiem* de Mozart. Camerata s'est fait entendre à la radio et à la télévision danoises, à la radio suédoise et a fait des tournées de concerts dans nombre de villes européennes. Le chœur reçut le prix Jacob Gade en 1972.

Le **Stockholm Motet Choir** fut fondé par Dan-Olof Stenlund en 1968 avec un effectif de 12 chanteurs. Le but initial était d'interpréter de la musique ancienne et,

dans les premières années, le groupe se concentra sur la musique de Palestrina. Vers 1970, le chœur s'était mérité une telle réputation qu'il fut invité à représenter la Suède à un festival de musique sacrée à Reykjavík, chantant de la musique liturgique suédoise. En vue de ce projet, le chœur doubla de grosseur et il s'est depuis dédié au répertoire choral de toutes les périodes. En plus de chanter *a cappella*, le Stockholm Motet Choir chante des oratorios, des messes et autre musique du genre accompagné de divers ensembles instrumentaux.

Per Enevold est né en 1943. Il a été pendant de nombreuses années une figure centrale de la vie chorale danoise; il a fondé le chœur de chambre Camerata et fut régulièrement invité à diriger le chœur de chambre de la Radio danoise (dont il fut le chef attitré de 1985 à 88). Il est organiste à la cathédrale de Copenhague depuis 1983 et, depuis 1984, il est le chef artistique des Petits Chanteurs de Copenhague (Drengekor). Il a été invité à diriger le chœur de la Radio suédoise, les ensembles Bach de Helmuth Rilling à Stuttgart et plusieurs orchestres danois. Il reçut le prix musical Gladsaxe en 1976.

Dan-Olof Stenlund n'avait que 36 ans seulement quand il prit en charge son professorat de chœur au Conservatoire Royal Danois de la Musique à Copenhague. Auparavant, il avait créé, à Stockholm, le KFUM Kammarkör (le chœur de chambre), et il a mené une activité chorale intensive à l'église Engelbrekt. Pendant plusieurs années il a aussi dirigé le Chœur de Chambre de l'Université d'Uppsala. Au Conservatoire de musique, il a passé l'examen de professeur de musique, les examens d'organiste supérieur et de chantre, l'examen de pédagogue de chant, et il aussi fait une formation de soliste en chant et en violoncelle. En outre, il a poursuivi, avec une bourse, ses études avec Leonard Bernstein à New York et avec Sergiu Celibidache à Stockholm. Dan-Olof Stenlund a été conférencier dans différentes universités américaines. Il dirige en Europe des séminaires pour les chefs de chœurs et les chanteurs et, depuis plusieurs années, il est un des chefs les plus populaires des grands festivals internationaux de chœurs, Europa Cantat. En 1978, il devint membre de l'Académie Royale de Musique en Suède et, en 1987, il fut nommé Chevalier de l'ordre du Dannebrog en Danemark. Il a enregistré 5 autres disques BIS.

[1] Thomas Weelkes: Hark All Ye Lovely Saints

Hark all ye lovely saints above,
Diana hath agreed with love,
His fiery weapon to remove.
Fa-la-la...
Do you not see how they agree?
Then cease fair Ladies, why weep ye?
Fa-la-la...

See, see your mistress bids you cease
And welcome love with love's increase;
Diana hath produced your peace.
Fa-la-la...
Cupid hath sworn his bow forlorn
To break and burn, ere Ladies mourn.
Fa-la-la...

[2] John Bennet: Weep, O Mine Eyes

Weep, O mine eyes and cease not,
Alas, these your springtides me thinks increase not,
O when, O when begin you,
To swell so high that I may drown me in you?

[3] John Dowland: A Shepherd in a Shade

A shepherd in a shade his plaining made of love
And lovers' wrong unto the fairest lass that trod on grass
And thus began his song:
Since love and fortune will,
I honour still your fair and lovely eye;
What conquest will it be, sweet nymph, for thee,
If I for sorrow die?
Restore, restore my heart again
Which love by thy sweet looks hath slain.
Lest that enforce'd by your disdain, I sing:
Fie, fie on love,
Fie, fie on love.
It is a foolish thing.

My heart where have you laid, o cruel maid,
To kill when you might save?
Why have ye cast it forth, without a tomb or grave?
O, let it be entomb'd and lie in your sweet mind and memory,
Lest I resound on every warbling string:

Fie, fie on love,
Fie, fie on love,
That is a foolish thing.

[4] Pierre Sandrin: Douce memoire (Cancion)

Douce memoire en plaisir consume
O siecl'heureux que cause tel scanoir
la fermetes de nous deulx tant aimee
qui a nous maulx a sceu si bien pourvoir
Or maintenant a perdu son pooir rompant
le bruit de ma seull'esperance
seruant de exemple a tous piteulx aoir
finit le bien
le mal soudain commence.

Sweet memory indeed, and that was a happy
age but there is no happiness that cannot
suddenly be brushed aside by the onset of
something evil.

[5] Clemens non Papa: Iuvons beau ieu

Iuvons beau ieu tout en riant
Si faisons bonne chiere
Et si buvons le vin friant laissant melancolie
Mais en buvant soyons dehet chantant la chansonnette
Disant par amourette
Iuvons beau ieu tout en riant en courtinette.

Love's enchanting game can blot out
all else for the duration, especially when
reinforced by the wine that frees us
from melancholy.

[6] Claude Janequin: Le chant des oyseaux

Reveillez vous, cueurs endormis, le Dieu d'amour vous sonne.
A ce premier jour de may oyseaulx merveilles,
Pour vous mettre hors d'esmay destoupez vos oreilles.
Et fari-ra-ri-ron, fere-ly, ioly...
Vous serez tous en ioye mis, car la saison est bonne.
Vous orrez, a mon avis, que fera le roy mauvais, le merle aussi,
le stourmel sera parmy, d'une voix autentique:
Ti, ti-ti-ti, chouty, thouy-thouy, que di tu, que di tu.
Le petit sansonnet de Paris, le petit mignon, saincte teste Dieu!
Qu'est la bas passe, villain. Saige courtoys et bien apris,
il est temps d'aler boire. Au sermon, ma maitresse.
A saint Troten voir saint Robin, le doux musequin!
Rire et gaudir c'est mon devis, chacun s'y habandonne.
Rossignol du boys ioly, a qui la voix resonne,
pour vous mettre hors d'ennuy vostre gorge iargonne:
Frian..., tar..., velec..., ticun...,

Love calls to us in the spring when the birds
begin their chorus. They sing in their different
ways reminding us that it is time for
enjoyment, for drinking and for abandoning
ourselves to pleasure.

It is indeed the season for forgetting all
worldly cares. The nightingale sings its rich
repertoire and then, finally, the treasonable
cuckoo lays an egg in each nest uninvited.

tu, tu..., qui lara..., coqui...,
fi-ti-fi-ti..., turry..., te-o..., oy-ti-oy-ti...,
quoio-quoio-quoio..., tu fouquet, trrrr-vrrrr...,
Et fuiez, regretz, pleurs et souci, car la saison l'ordonne.

Arriere, maistre coucou, sortez de no chapitre, chacun vous
donne au hibou, car vous n'estes q'un traistes.
Cou-cou-cou-cou-cou...
Par traison en chacun nid, pondez sans qu'on vous sonne.
Reveillez vous, cueurs endormis, le Dieu d'amour vous sonne.

[7] Claude Janequin: Au joli jeu

Au joli jeu du pousse avant fait bon jouer.
L'autrier m'aloys esbaloyer:
Je rencontray la belle au corps gent;
soubriant doucement la vais baiser.
Elle en fait doute,
mais je la boute:
Laissez trut avant.

Au joli jeu du pousse avant fait bon jouer.
L'autrier m'aloys esbaloyer:
Propos luy tins amoureuxment;
soubriant doucement la vais baiser.
Elle riotte,
dance sans notte:
Laissez trut avant.

Kissing is a pretty game and all the jollier
when the object of one's kisses plays hard
to get.

[8] Claude de Seremisy: Languir me fais

Languir me fais, sans t'avoir offensée,
plus ne m'escrrips, plus de moi ne t'enquiers,
mais non obstant, aultre dame ne quiers,
plustost mourir,
que changer ma pensée.

How one languishes when the beloved no longer
shows her interest. And in one's languishing
one is convinced that one could never love another
woman instead and would rather die than
alter the object of one's affection.

[9] Passereau: Il est bel et bon

Il est bel et bon, ... commère, mon mary.
Il etaient deux femmes toutes d'un pays.
Disans l'une à l'autre: Avez bon mary?
Il est bel et bon... commère, mon mary,
Il ne me courousse né me bat aussy.
Il fait le menage. Il donne aux poulaillies.

Not all women are slaves to their husbands
for this one assures us that hers is not only
kind and handsome but that he does the
cleaning and feeds the chickens while she
takes her pleasures.

Et je prens mes plaisirs.
Commère, c'est pour quant les poulailles crient:
co coco co co co...
Petite coquete, qu'est cecy?
Il est bel et bon, ... commère, mon mary.

10 - 12 Claudio Monteverdi: Lamento della Ninfa

Non havea Febo ancora recato al mondo il di
Ch'una donzella fuora del proprio albergo uscì
Sul pallidetto volto
Scorgeasi il suo dolor
Spesso gli veniva sciolto un gran dal cor.
Si calpestando fiori errava hor qua hor là
Il suoi perduti amori così piangendo va.
"Amor", dicea,
Il ciel mirando il piè fermò,
"Amor dov'è la Fé ch'el traditor guirò?"
Miserella, ah miserella, più no, tanto gel soffrir non può.
"Fa che ritorni il mio amor
Com'ei pur fu, o tu m'accidi
Ch'io non mi tormenti più
Non vo più che i sospiri
se non lontan de me
Che i martiri più non dirammi affe
Perché di lui mi struggo
Tutt'orgoglioso sta
Che sì, che sì s'el fuggo
Ancor mi pregherà.
Sì ciglio ha più sereno
Coi, ch'el mio non é
Cià non rinchiude in seno
Amor sì bella fé.
Né mai sì dolci baci
Mai da quella bocca havrai
Né più soavi, ah taci,
Taci che troppo il sa."
Sì tra sdegnosi pianti
Spargea le voci al ciel
Così ne' cori amariti
Mesce amor fiamma e gel.

Love seems a much more powerful and dignified force in stories based on ancient myth than in our own culture. The innocent victim, so basely treated, gains new insights into the treachery of which a man's mouth is capable, that mouth that was the source of such sweet kisses. There seems to be no pitch to which the sorrow and lamenting cannot rise and love that can erupt in passionate flames can also turn to ice.

[13] - [16] Claudio Monteverdi: Lamento d'Arianna

Lasciate mi morire; e chi volete
voi che mi conforte in così dura sorte,
in così gran martire?

O Teseo mio, sì che mio ti vo' dir,
che mio pur sei, benché t'involi, ahi crudo!
aggli occhi miei.

Volgiti, Teseo mio, O Dio!
Volgiti indietro a rimirar colei che lasciato
ha per te la patria e il regno, e in questa
arena ancora, cibo di fere dispietate e crude,
lascierà l'ossa ignude.

O Teseo mio, se tu sapessi, o Dio!
Se tu sapessi, ohimé! Come s'affana la
povera Arianna, forse pentito rivolgeresti ancor
la prora al lito.

Ma con l'aure serene tu te ne vai felice,
ed io qui piango; a te prepara Atene liete pompe superbe,
ed io rimango cibo di fere in solitarie arene;
Tu l'uno e l'altro tuo vecchio parente stringerai lieto,
ed io più non vedro vi, o madre, o padre mio.

Dove é la fede, che tanto mi giuravi?
Così nell'alta sede tu mi ripon degli avi?
Son queste le corone, onde m'adorni il crine?
Questi gli scettri sono, queste le gemme e gli ori:
Lasciarmi in abbandono a fera che mi stracci e mi divori?
Ah Teseo mio, lascerai tu morire,
invan piangendo, invan gridando aita,
la misera Arianna che a te fidossi e ti dié gloria e vita?

Ahi, che non pur risponde,
ahi, che più d'aspe é sordo a'miei lamenti!
O nemi, o turbì, o venti,
sommergeteio voi dentro a quell'onde!
Correte orchì a balene,
e delle membra immonde impiete le voragini profonde.
Che parlo, ahi! Che vaneggio? Misera, ohimé! Che chieggio?
O Teseo mio, non son quell'io che i ferì detti sciolse:
Parló l'affano mio, parló il dolore;
Parló la lingua sì, ma non già el core.

The lover does not lightly abandon the object
of his veneration for in classical myth fate
works through outside circumstances.

Thus when Arianna, waking up on the island
in the morning, finds that her beloved Theseus
has abandoned her during the night, we
should not look upon him too harshly, for
he has been hurried away to Athens by his
advisers. This is no consolation to Arianna,
who sees death as the only possible release
from her misfortune.

[17] Heinrich Schütz: Also hat Gott die Welt geliebt

Also hat Gott die Welt geliebt,
daß er seinen eingebornen Sohn gab
auf daß alle, die an ihn glauben
nicht verloren werden
sondern das ewige Leben haben.

God so loved the world,
That he gave his only begotten son
So that all of those who believed in him
Would not be lost
But shall have eternal life.

[18] Heinrich Schütz: Der 100. Psalm

Jauchzet dem Herren alle Welt.
Dienet dem Herren mit Freuden.
Kommt vor sein Angesicht mit Frohlocken.
Erkennt, daß der Herr Gott ist:
er hat uns gemacht und nicht wir selbst
zu seinem Volk und zu Schafen seiner Weide.
Gehet zu seinen Toren ein mit Danken,
zu seinen Vorhöfen mit Loben.
Danket ihm, lobet seinen Namen,
denn der Herr ist freundlich
und seine Gnade währet ewig
und sein Wahrheit für und für.
Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und auch dem heiligen Geiste
wie es war im Anfang,
jetzt und immerdar
und von Ewigkeit zu Ewigkeit,
Amen.

Make a joyful noise to the Lord, all the lands!
Serve the Lord with gladness!
Come into his presence with singing!
Know that the Lord is God!
It is he that made us, and we are his;
We are his people, and the sheep of his pasture.
Enter his gates with thanksgiving,
And his courts with praise!
Give thanks to him, bless his name!
For the Lord is good;
His steadfast joy endures for ever,
And his faithfulness to all generations.
Glory be to the Father and to the Son
And to the Holy Ghost
As it was in the beginning,
Now and forever,
And from eternity to eternity.
Amen.

[19] Heinrich Schütz: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt

Ich weiß, daß mein Erlöser lebt,
und er wird mich hernach aus der Erden auferwecken,
und werde mit dieser meiner Haut umgeben werden,
und werde in meinem Fleisch Gott sehen,
denselben werd ich mir sehen
und meine Augen werden ihn schauen,
ich und kein Fremder.

I know that my redeemer lives,
And he will then wake me from the earth,
And I shall be surrounded by this my skin,
And shall see God in my flesh,
The same I shall see
And my eyes shall look upon him,
I myself, not a stranger.

[20] Max Reger: O Tod, wie bitter bist du

O Tod, wie bitter bist du,
wenn an dich gedenket ein Mensch,
der gute Tage und genug hat
und ohne Sorgen lebet

O death, how bitter you are,
If such a person should think of you
Who has a good life and sufficiency
And who lives without worries

und dem es wohl geht in allen Dingen
und wohl noch essen mag!

O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen,
der da schwach und alt ist,
der in allen Sorgen steckt
und nichts Bessers zu hoffen
noch zu erwarten hat;
o Tod, wie wohl tust du.

And who is fortunate in all matters
And who can eat his fill.

O death, how welcome you are to the needy,
To those who are weak and old,
Who are consumed by worries
And can neither hope for anything better
Nor indeed expect it;
O death, how welcome you are

[21] Felix Mendelssohn-Bartholdy: Der 43. Psalm (Richte mich, Gott)

Richte mich, Gott,
und führe meine Sache
wider das unheilige Volk
und errete mich von den
falschen und bösen Leuten,
denn du bist der Gott,
du bist der Gott meiner Stärke,
warum verstößest du mich?

Warum lässest du mich so traurig geh'n,
wenn mein Feind mich drängt?
Sende dein Licht und deine Wahrheit,
daß sie mich leiten
zu deinem heiligen Berge,
und zu deiner Wohnung.

Daß ich hineingehe zum Altar Gottes,
zu dem Gott, der meine Freude
und Wonne ist, und dir, Gott,
auf der Harfe danke, mein Gott.
Was betrübst du dich, meine Seele,
und bist so unruhig in mir?
Harre auf Gott, harre auf Gott!
denn ich werde ihm noch danken,
daß er meines Angesichts Hülfe,
und mein Gott ist.

Vindicate me, O God,
And defend my cause
Against an ungodly people;
From deceitful and unjust men
Deliver me!
For thou art the God
In whom I take refuge;
Why hast thou cast me off?

Who go I mourning
Because of the oppression of the enemy?
Oh send out thy light and thy truth;
Let them lead me,
Let them bring me to thy holy hill
And to thy dwelling!

Then I will go to the altar of God,
To God my exceeding joy;
And will praise thee with the lyre,
O God, my God.
Why are you cast down, O my soul,
And why are you disquieted within me?
Hope in God
For I shall again praise him,
My help
And my God.

The Camerata Chamber Choir

Conductor: Per Enevold

Sopranos

Signe Engberg Martin
Susse Lillesøe
Bodil Kongsted
Hjørdis Jacobsen
Margete Enevold
Bodil Øland
Maria Hoxbroe
Birte Littrup Pedersen

Tenors

Jørgen Schon-Pedersen
Tom Nicolajsen
Michael Møller Christensen
Otto Leander Nielsen
Ulrik Soelberg
Ejvind Callesen
Stefan Hangland

Altos

Marianne Rørholm
Anni Pald Fosdal
Lone Mulvad
Kirsten Andersen
Birgit Schmidt
Birgitte de Tingnagel
Inger Toft Nielsen

Basses

Mogens Hansen
Jørgen Fokdal
Helge Baun Sørensen
Niels Erik Foldberg
Peter Mogensen
Erik Dynesen

The Stockholm Motet Choir

Conductor: Dan-Olof Stenlund

Sopranos

Synnöve Dellqvist
Elisabet Ekwing
Ingegärd Franzén*
Marianne Franzén
Margareta Giselsson
Irène Hammar
Ulla-Britt Hammarström
Anna-Karin Öquist*

Tenors

Håkan Boström
Gunnar Sjögren*
Thomas Sunnegårdh
Sten Westling
Gösta Zachrisson*

Altos

Vivian Burman*
Eva Luthander
Carina Morling
Cecilia Nordfeldt
Eivor Nybom
Ingrid Söderqvist
Ingrid Tobiasson
Margareta Wedin

Basses

Göran Berg
Karl-Göran Ehntorp
Björn Ericsson
Jan Hammarström*
Staffan Sandlund*
Christer Zetterberg

*** Solo Ensemble in Schütz's *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt***

Recording data: [1-16] 1979-08-17/19 at Sorgenfri Church, Denmark;

[17-21] 1974-11-22/24 at Tyresö Church, Tyresö, Sweden

Recording engineer: Robert von Bahr

2 Sennheiser MKH 105 microphones; Revox A-77 tape recorder (15 i.p.s.);

Agfa PEM 468 and Scotch 206 tape, no Dolby

Producer: Robert von Bahr

Tape editing: Robert von Bahr

CD transfer: Siegbert Ernst

Cover text: [1-16] Helge Baun Sørensen and Per Enevold;

[17-21] Dan-Olof Stenlund and Robert von Bahr

English translation: [1-16] John Skinner; [17-21] William Jewson

German translation: [1-16] Per Skans; [17-21] Hillevi Ruthström-Sällebrant

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover photograph: Finn Thrane

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

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

© 1974 & 1979; © 1996, Grammofon AB BIS, Djursholm.

