

 **BIS** 

CD-1233 DIGITAL

Orphei Drängar
Diamonds



Robert Sund / Folke Alin
20th-Century Masterpieces for Male Choir

Diamonds

POULENC, Francis (1899-1963)

Quatre petites prières de Saint François d'Assise (1948) (*Salabert*) **6'39**

Texts: St. Francis of Assisi

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | I. <i>Modéré, mais sans lenteur.</i> Salut, Dame Sainte... | 2'12 |
| [2] | II. <i>Majestueux et éclatant.</i> Tout puissant, très saint... | 1'22 |
| [3] | III. <i>Très expressif et fervent.</i> Seigneur, je vous en prie... | 1'11 |
| [4] | IV. <i>Bien calme.</i> O mes très chers frères... | 1'41 |

Soloist: **Gunnar Sundberg**

MILHAUD, Darius (1892-1974)

- | | | |
|-----|--|-------------|
| [5] | Psaume 121 (1921) <i>Text: Paul Claudel, after Psalm 121 (122)</i> (<i>Universal</i>) | 3'00 |
|-----|--|-------------|

BÖRTZ, Daniel (b. 1943)

- | | | |
|-----|---|-------------|
| [6] | *Gryningsvind (<i>Dawn Breeze</i>) (1976) <i>Text: Petter Bergman</i> (<i>Gehrman's</i>) | 6'11 |
|-----|---|-------------|

TORMIS, Veljo (b. 1930)

- | | | |
|-----|---|-------------|
| [7] | *Muistse mere laulud (<i>Songs of the Ancient Sea</i>) (1979) (<i>Fazer</i>) | 8'51 |
|-----|---|-------------|

Text: Traditional

Soloist: **Greger Erdös**

KUULA, Toivo (1883-1918)

- | | | |
|-----|---|-------------|
| [8] | *Iltapilviä (<i>Evening Clouds</i>), Op. 27a No. 5 (1914) (<i>R.E. Westerlund</i>) | 2'47 |
|-----|---|-------------|

Text: V.A. Koskenniemi

SAINT-SAËNS, Camille (1835-1921)

- | | | |
|-----|---|-------------|
| [9] | *Saltarelle , Op. 74 (1885) <i>Text: Émile Deschamps</i> (<i>Durand</i>) | 5'15 |
|-----|---|-------------|

- STRAUSS, Richard** (1864-1949)
- [10] ***Traumlicht**, No. 2 of *Drei Männerchöre*, AV 123 (1935) (*Boosey & Hawkes*) **4'29**
Text: Friedrich Rückert
-
- THOMPSON, Randall** (1899-1984)
- [11] **Tarantella** (1937) *Text: Hilaire Belloc* (*E.C. Schirmer*) **7'40**
 Piano: **Folke Alin**
-
- MAMIYA, Michio** (b. 1929)
- [12] ***Composition for Chorus No. 6:2** (1968) *Text: Traditional* (*ZEN-ON*) **2'19**
-
- SUCHOŇ, Eugen** (1908-1993)
- [13] **Slovenská pieseň** (*Slovakian Song*) (1973) (*Slovenský hudobný fond*) **5'21**
Text: Ján Smrek
-
- KŘIČKA, Jaroslav** (1882-1969)
- from **Zorníčka** (*The Morning Star*), Op. 28 (1919-20) (*Hudební Matice*) **9'29**
Text: Traditional
- [14] Vysoko zorníčka **2'42**
 [15] Prešporská kasárňa **2'13**
 [16] Kdo má počernú galánku **4'26**
-
- HILLBORG, Anders** (b. 1954)
- [17] muoɔɔaɐyɪwɔɔum (1983/2000) (*STIM/Svensk Musik*) **9'19**
-

Orphei Drängar

conducted by **Robert Sund** and ***Folke Alin**



It can be argued that the role of the male-voice choir as a vehicle of musical expression diminished somewhat during the 20th century. Growing respect for the professionalism of the mixed choir led to a reduction in interest in the often overly traditional repertoire of the male-voice choir. Indeed, in some circles the male-voice choir has been regarded as a hopelessly backward sibling of the mixed choir; a dinosaur left over from the romantic era and lacking every vestige of aesthetic justification or attraction. One of the objects of this disc is to present a number of composers who have a real understanding of the particular genius of the male-voice choir and who have created masterpieces in which justice is done to the musical and expressive qualities of this particular type of ensemble.

Francis Poulenc (1899-1963) is commonly described as a composer with two faces: the mischievous wit and the religious mystic. Such simplistic labels frequently give a coarsely generalized impression – even though in this case it was the composer who described himself in such terms. Nevertheless, his duality as a composer is very marked. The elegant French wit contrasts with a deep ardour and profundity. The superficiality that Poulenc has been accused of from time to time is firmly answered by his religious music. In the period after the mid-1930s, Poulenc composed some of the most remarkable sacred choral works of the twentieth century and these included pieces for male-voice choir. The death of a close friend in an accident in 1936 caused him to seek spiritual consolation in Rocamadour, a place of Catholic pilgrimage and there he renewed and deepened the faith of his childhood. He wrote the *Quatre petites prières de Saint François d'Assise* for the monks of Champ-

fleury; one of the lay brothers of the monastery was a relation of his. Francis Poulenc understood his own religious approach as instinctive and immediate, controlled more by intuition than by theoretical considerations, and this unquestioning and undogmatic approach to the faith gave him a feeling of kinship with St. Francis.

Both Francis Poulenc and **Darius Milhaud** (1892-1974) were approached by the Harvard Glee Club and their conductor A.T. Davison, and both of them wrote ambitious pieces for the choir in the early 1920s. Poulenc chose to write a festively burlesque, and highly virtuosic, drinking song – *Chanson à boire* – but this proved to be an unfortunate idea. By the time that the song reached the USA in 1922, prohibition had been introduced and had made drinking songs something of a superfluity. Darius Milhaud's *Psaume 121* proved more of an immediate success. He was present at the first performance by the Harvard Glee Club on his visit to the USA in 1922. The text is from the Book of Psalms and it portrays how the tribes of the Israelites betake themselves to Jerusalem, one by one, to praise the name of the Lord. The piece is introduced by a motif that cleverly alludes to the progress of the Israelites towards the Holy City. Milhaud's delight in polytonal harmonies is most evident in the suggestive ending to the work, where he has exploited the male-voice choir's capacity to produce dense, forceful tones in a low register, then letting the chords both grow upwards and expand in intensity before all are unified in an ethereal F major.

The Swedish composer **Daniel Börtz**'s choral works have received less attention than his symphonic music (the symphonies, *Parodos*, etc.), his opera *The Bacchantes* (written in collaboration with Ing-

mar Bergman) or his other instrumental music. Yet during the last three decades, Börtz has written a succession of interesting works for both mixed choir and for male-voice choir. *Gryningsvind* (*Dawn Breeze*) is a relatively early work, dating from 1976 – Börtz was born in 1943 – and was commissioned by Orphei Drängar. Börtz frequently builds up the tonal structure from a simple motif in the middle of the register and then lets the neighbouring registers take over the motif so that the sonorities gradually expand upwards and downwards. The expressive character of the poem has encouraged Börtz to make full use of the tenors' high register and he himself maintains that one of the specific qualities of the male-voice choir is that the composer can make use of the extremities of the male register while simultaneously being able to form dense, polyphonic structures (*Gryningsvind* is in 16 parts) with greater clarity, greater effect and with a wider range of sonic effects than a mixed choir can provide.

The Estonian composer **Veljo Tormis** (b.1930) is undoubtedly one of the most important and productive of contemporary choral composers. He has already written more than 300 works for choir. This, as one English musicologist observed, makes it impossible for conductors and choirs to keep up with him. Tormis grew up in the Stalinist Soviet Union and claims that he did not initially intend to be a composer. Originally he had intended to be an organist but, for ideological reasons, the organ course at the conservatory in Tallinn was discontinued. He tried choral conducting but this, too, proved something of a cul de sac because the churches were closed, so he became a composer instead. During the Soviet era, music – and especially choral music – provided a safety valve for the

Estonians and a means of asserting their national self-esteem *vis à vis* the Soviet authorities. Tormis became one of the central figures of these patriotic aspirations. Particularly important was his way of weaving ancient Estonian runic songs into his music. *Muistse mere laulud* (*Songs of the Ancient Sea*) was written for the Olympic sailing races held off Tallinn in 1980. The authority that commissioned the work undoubtedly expected a splendid manifestation of the favourable climate for composers in the Soviet Union, 'but of course I had my own aims', Tormis later explained. And so he chose a runic song about the sea as the basis of an eight-part choral work that is representative of his often repetitive style built up on a series of formulae.

The concept of pathos has a special lustre and resonance in the music of the Finnish composer **Toivo Kuula** (1883-1918). The elevated style and the intense emotional outbursts are integral aspects of his compositions, whether they are solo songs or demanding choral works. The dramatic circumstances of his premature death – he was shot in the wake of the Finnish civil war, possibly in jealousy – lends an aura of romantic tragedy to his reputation. Kuula combined the folk music of his native Ostrobothnia with impressions from contemporary trends in European music, especially French impressionism. He studied for a period in Paris; during his time there he presented a newly composed choral work to his teacher, who observed that it was an imposing piece of music 'but unfortunately you will never be able to hear it because there is not a choir in the world that could perform it'. 'Indeed there is', Kuula retorted, 'it has already been performed in Finland'. Kuula made full use of the famed compass of Finnish singers, notably the impressive low

registers of Finnish basses. In *Itäpilviä* (*Evening Clouds*) from 1914 the second basses end on a low B flat! On the surface, the song portrays how sunset leads on to dusk and how the redness of the evening sky is gradually dissolved. But there is a deeper meaning to the song than the mere fading of the day: death and extinction follow in its footsteps.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) wrote some ten pieces for male-voice choir – often very martial in character. Even in *Saltarelle*, which ostensibly portrays a village feast and which is reminiscent of a wild dance to the heady rhythms of the tambourines, one discerns a military note in the background. There is, in a manner of speaking, a sort of masculine conceit to the piece: a desire to show off one's own strength and suppleness in acrobatic dance steps. *Saltarelle* has proved to be a splendid crowd-pleaser on innumerable tours that OD have undertaken. The title alludes to a popular Italian dance (*saltarello*) dating back to the 15th century and usually in a rapid 6/8 rhythm. It was written in 1885 and is roughly contemporary with Saint-Saëns's *Symphony No. 3 in C minor*, the 'Organ Symphony'.

There are few works in the repertoire of the male-voice choir that can compare with the dreamily veiled sounds that **Richard Strauss** (1864-1949) draws from Friedrich Rückert's poem *Traumlicht* (*Dream Light*). The poem describes how the sleeping poet is visited by the light of a star which, for an instant, shines with brilliant intensity and then disappears, leaving behind an indelible memory: 'Dir schliesse ich gern die Augen zu'. It may seem surprising that Strauss managed to create such a concentrated image of an instant of grace, particularly when one remembers that he wrote it in 1935 when Goebbels had just thrown him out of the

Reichsmusikkammer after he had written an opera together with the Jewish writer Stefan Zweig. But Rückert's ambiguous and highly symbolic poem clearly found a resonance with the 70-year-old Richard Strauss.

Randall Thompson (1899-1984) was one of the keenest lance-bearers for choral music in the USA. Incensed by people in the music world who did not want to recognize an honoured position for choral music, he wrote a fiercely polemical tract entitled *The Tyranny of the Doctrine of Absolute Music*. He had himself studied under A.T. Davison, leader of the Harvard Glee Club, and had become fully acquainted with the possibilities and limitations of the male-voice choir. His music – particularly the suggestive and contemplative *Alleluia* from 1940 – was rapidly taken into the repertoire of choirs all over the world. It is claimed that Thompson is the most performed of all American choral composers. *Tarantella* was written in 1937 and was dedicated to the Yale Glee Club. It is a highly virtuosic piece requiring breathtaking feats of articulation at a wild tempo, though it certainly does not lack the dark brushstrokes and the intimation of evil days ahead that are part of Hilaire Belloc's Spanish-inspired poem. It is noteworthy that the piece was written during the Spanish Civil War, that dress rehearsal for the horrors of the Second World War.

Michio Mamiya (b. 1929) became interested in traditional Japanese music at an early age. He collected, notated and made use of material from popular means of musical expression in his own music and has made frequent use of traditional Japanese instruments in his compositions. He has produced a large number of choral works since he started composing in 1958. His œuvre is organized into a series

of suites. His choral works are often based on quotations, on fragments of folk music or working songs. Sometimes, as in the second piece from *Composition for Chorus No. 6*, he lets calls sound forth from different groups of singers in an intricate rhythmic pattern.

There is a well established tradition of male-voice choirs in Central and Eastern Europe. The Slovak composer **Eugen Suchoň** (1908-1993) and the Czech composer **Jaroslav Křička** (1882-1969) are significant representatives of a style of male-voice choral singing with roots in a folk-music tradition. The two composers share many similarities with regard to background and musical interests. Both were pupils of Vítězslav Novák at the Prague Conservatory, both wrote important operas and both felt it necessary to formulate a national identity in music. Suchoň's *Slovenská pieseň* (*Slovakian Song*) is a choral work that gives expression to an indomitable faith in the future of his own people and in singing as the vehicle for materializing the common strivings. In due course Jaroslav Křička became professor of composition at the Prague Conservatory, but he also worked as a choral conductor in Prague; in his choral compositions he shows a remarkable affinity with the expressive possibilities and sonorities of the male-voice choir. Perhaps it was precisely Křička's feeling for sonic beauty that caused OD's legendary conductor, the distinguished composer Hugo Alfvén, to add works by Křička to the choir's repertoire during the 1920s. In *Zornička* (*The Morning Star*) from 1919-20, he has made use of the store of popular melodies with evident affection and reverence.

Anders Hillborg (b. 1954) originally wrote his work *muoṁṁṁṁṁṁṁ* for mixed choir but has

also produced a version for male-voice choir which was commissioned by Eric Ericson and Orphei Drängar. The work gained a great deal of notice from its first performance in 1983 on account of its totally original way of composing choral music. The singers are used exclusively as a musical instrument. The phonetic formula which forms the title of the piece can really be considered as 'an opening and closing of the sound', according to the composer. The title of the piece has proved a conundrum to many presenters of concerts over the years. *muoṁṁṁṁṁṁṁ* is probably Hillborg's most frequently performed work today. It is a minimalist piece with tiny, scarcely discernible shifts of texture, and long, stationary sonorities that contrast with more mobile rhythmic figures. Some critics have felt an association with phenomena of light, trembling flimmers of light above a distant horizon (perhaps the *aurora borealis* itself) rather than with sound, while others have compared it with Tibetan chants with their timeless, meditative character. However one chooses to listen to *muoṁṁṁṁṁṁṁ*, it reveals itself as one of the most interesting choral compositions to emanate from Sweden during the 20th century.

© *Ola Nordenfors* 2003

It is often said that **Orphei Drängar's** most important tradition is renewal. Since the choir was founded in 1853, OD has striven to develop and find new outlets for the male-voice choir as an instrument of musical expression. Its determination to be an élite choir was clear from the outset, and by the late 1880s the choir was already undertaking long foreign tours. In 1910 Hugo Alfvén was appointed as the choir's conductor, and during his 37

years in this position the choir developed towards becoming what he termed a 'vocal orchestra' – a large, powerful body of sound with the potential to hold its own in competition with the expressive range of a symphony orchestra.

1951 was another important year in OD's history, when Eric Ericson was appointed conductor – a post he held until 1991. Ericson introduced a large quantity of new music to the repertoire, both Swedish and international pieces, and worked purposefully to create a flexible, muscular choral sound. During Eric Ericson's period as conductor, a conscious effort was made to extend and renew the male choir repertoire, and this process is continuing under Ericson's successor Robert Sund. OD has actively encouraged the composition of new male choir music by means of regular commissions from contemporary composers both in Sweden and abroad. The choir has also tried to broaden the scope of new concert forms with annual 'Caprices', which have been copied all over Sweden, and by collaborating with jazz musicians, folk artists, popular singers (etc.). OD has undertaken successful concert tours to the Far East, the United States, Canada, Mexico, central Europe, England and the Nordic countries. The music video of *The Singing Apes of Khao Yai* by Jan Sandström, which was broadcast by MTV, is a good example of the choir's work in experimenting with new genres of performance.

Robert Sund has been artistic director and conductor of OD since 1986; in the period 1986-91 he shared this post with Eric Ericson. Robert Sund trained at the Royal College of Music in Stockholm, where he also taught conducting from 1978

until 1995. He conducted the choir Allmänna Sängen in Uppsala from 1971 until 1988, founded the women's choir La Cappella in 1986 and has been director of the Uppsala Music School Chamber Choir since its inception in 1978.

Robert Sund has appeared as a guest conductor all over the world, for example with the radio choirs in Stockholm and Vienna, the Coro Nacional in Cuba, the Grupo de Canto Coral in Buenos Aires and the World Youth Choir. He is in demand as a teacher at various conducting and choral singing courses, and has lectured and taught in Germany, Austria, England, Venezuela, the United States and elsewhere. He has served as a juror at choral competitions all over the world, and has been engaged by numerous international choral festivals including Nordklang, Europa Cantat and the ISCM's World Symposia. He is an honorary conductor in the Swedish Choral Association and was elected as Choral Conductor of the Year in Sweden in 1993.

As a composer and arranger Robert Sund has renewed the male choir repertoire, partly with resourceful and often highly individual arrangements of folk melodies, songs and popular melodies, and partly with large-scale works such as *The Journey to Nineve* for soprano solo, organ, brass ensemble, percussion and male choir.

Folke Alin trained at the Royal University College of Music in Stockholm. From 1987 until 1998 he worked as a freelance musician, notably at Folkoperan in Stockholm where he was répétiteur, choir-master and conductor. He has been the choirmaster at the Royal Swedish Opera since 1998 and assistant conductor of Orphei Drängar since 1996. He has undertaken a number of recordings with the choir.

Det kan med visst fog påstås att manskören förlorade i betydelse som konstnärlig uttrycksform under 1900-talet. I takt med att respekten har ökat för blandade körers professionalism har den minskat för manskörens ofta väl traditionella repertoar. I vissa kretsar har manskören setts som ett hopplöst efterblivet syskon till den blandade kören; en dinosaur från den romantiska eran utan estetiskt berättigande eller attraktionskraft. En av avsikterna med denna skiva är att presentera ett antal tonsättare som med blick och öra för manskörens särart skapat mästerverk där denna ensembler typs musikaliska och uttrycksmässiga kvaliteter kommer till sin rätt.

Francis Poulenc (1899-1963) brukar vanemässigt beskrivas som en tonsättare med två ansikten: buspojke och religiös mystiker. Sådana etiketter och förenklingar fungerar oftast grovt generaliserande – låt vara att det faktiskt är Poulenc själv som har myntat uttrycket. Dubbelheten i hans tonsättarprofil är dock påfallande. Den elegant franska vitsigheten möter den kontrasterande djupa innerligheten och allvaret. Den ytlighet som Poulenc stundom blivit beskyldd för får en eftertrycklig gensaga i hans sakrala musik. Det var framför allt efter 1930-talets mitt som han kom att forma några av 1900-talets märkligaste sakrala körverk: för damkör, blandad kör såväl som för manskör. En nära väns plötsliga död i en olycka 1936 fick honom att söka andligt stöd i den katolska vallfartsorten Rocamadour, och där både förnyades och fördjupades den tro som följt honom sedan barndomen. *Quatre petites prières de Saint François d'Assise* skrevs 1948 för munkarna i klostret i Champfleury – en av bröderna i klostret var f.ö. en släkting till Poulenc. Francis Poulenc betraktade sin religiösa hållning

som instinktiv, omedelbar; mer styrd av intuition än teoretiska överväganden, och i den självklara och odogmatiska inställningen till trosfrågor kunde han känna sig besläktad med den helige Franciskus.

Både Francis Poulenc och **Darius Milhaud** (1892-1974) blev kontakterna av den amerikanska manskören Harvard Glee Club och körens dirigent A.T. Davison, och bägge skrev i början av 1920-talet ambitiösa verk för kören. Poulenc valde att skriva en burlesk, festlig och inte minst virtuos dryckessång – *Chanson à boire* – men det visade sig vara en misslyckad idé. När sången väl kom till USA 1922 hade förbudstiden slagit till och gjort alla dryckessånger tämligen överflödiga. Darius Milhauds *Psaume 121* fick mer omedelbar framgång. Redan när Milhaud besökte USA 1922 fick han höra stycket uruppföras av Harvard Glee Club. Texten är hämtad ur Psaltaren och skildrar hur de israeliska stammarna en efter en vallfärdar till Jerusalem för att prisä Herrenns namn (hela stycket inleds f.ö. med ett vandringsmotiv, som effektfullt illuderar hur israeliterna flockas i den heliga staden). Milhauds förkärlek för polytonala harmonier kommer tydligast till uttryck i det suggestiva slutet, där han också har utnyttjat manskörens möjlighet till täta, mörka klanger i lågt läge för att så låta ackorden både förflytta sig uppåt och växa i omfång innan de förenas i ett andlöst F-dur.

Daniel Börtz' körmusik har inte blivit lika uppmärksammas som de orkestrala verken (symfonierna, *Parodos* m.m.), operan *Backanterna* som gjordes tillsammans med Ingmar Bergman eller kammarmusiken, men Börtz har under tre decennier skrivit en rad intressanta verk både för blandad kör och manskör. *Gryningsvind* är ett relativt tidigt verk från 1976 som beställdes av Orphei Drängar.

Börtz (f. 1943) väljer här ofta att bygga upp den tonala strukturen med början i ett enkelt motiv i mitten av registret för att sedan låta motivet övertas av angränsande stämmor, så att klangväven fortlöpande växer både uppåt och nedåt. Diktens expressivitet har uppfordrat Börtz att utnyttja tenorstämmornas höga register, och han har själv hävdat att en av manskörens specifika kvaliteter ligger just i att kunna använda ytterområdena i mansröstens omfång samtidigt som tonsättaren kan forma täta, mångstämmiga (*Gryningsvind* är 16-stämmig) strukturer med större tydlighet, effekt och möjligheter till klangfärgsvariation än i den blandade kören.

En av samtidens mest betydelsefulla och produktiva körtönsättare är utan tvekan esten **Veljo Tormis** (f. 1930). Han har vid det här laget skrivit en bra bit över 300 verk för kör – en produktionstakt ”så hög att det är omöjligt för dirigenter och musikkritiker att hänga med”, som en engelsk musikforskare lite uppgivet konstaterade. Tormis växte upp i det stalinistiska Sovjetunionen och har själv förklarat att tonsättarbanan egentligen inte alls var hans förstaval. Han hade ursprungligen tänkt bli organist, men så lades organistutbildningen ned i Tallinn av ideologiska skäl. Han försökte då bli kördirigent, men det visade sig också vara en återvändsgränd – kyrkorna var stängda. Så då fick det bli komposition istället! För esterna var musiken, och i synnerhet körsången, under hela sovjettiden en säkerhetsventil och ett sätt att hävda den nationella självkänslan gentemot den sovjetiska överhögheten. Tormis blev en av de centrala exponenterna för de patriotiska strävandena, framför allt genom hans sätt att infoga den uråldriga estniska runosången i musiken. *Muistse mere laulud* (*Sånger*

från det uråldriga havet) skrevs till OS-seglingarna utanför Tallinn 1980. Stycket var av uppdragsgivarna med säkerhet avsett att bli en ståtlig manifestation av det gynnsamma tonsättarklimatet i Sovjetunionen, ”men jag hade mina egna syften förstås”, har Tormis berättat i efterhand. Därför valde Tormis runosånger om havet som underlag för det åttastämmiga körverket, som är representativt för hans ofta repetitiva, formeluppybyggda tonspråk.

Begreppet patos får en särskild lyster och klangbotten i finnen **Toivo Kuulas** (1883-1918) musik. Den högstämda tonen och det intensiva känsloutrycket är oupplösligt förenade med Kuulas tonsättningar, vare sig det gäller hans lödiga solo-sånger eller de krävande körverken. Till auran av tragisk-romantisk tonsättare hör de dramatiska omständigheterna vid hans förtidiga död (han dog i en skottlossning – möjligen ett svartsjukedrama – i efterdyningarna av det finska inbördeskriget). Kuula sammansmälte den österbottniska hemtraktens folkmusik med intryck från de samtida tendenserna i europeisk, framför allt fransk impressionistisk musik (han studerade också under en period i Paris). Under tiden i Paris visade han upp ett nykomponerat körverk för sin lärare, och läraren noterade att det var ett praktfullt stycke musik, ”men dessvärre får ju ingen höra det, eftersom det inte finns en kör i världen som kan klara av det”. ”Jodå”, protesterade Kuula, ”i Finland har man redan uruppfört det!” Kuula utnyttjade gärna de finska sångarnas berömda omfång, framför allt de finska basarnas imponerande djup. I *Ilta pilviä* (*Aftonskyar*) från 1914 låter han andrabasarnas slutton landa på ett kontra-b! Sången skildrar på ytan hur solnedgång övergår i skymning och rodnande aftonskyar sakta löses upp, men i en djupare mening är det inte bara

dagen som tar slut – döden och utslocknandet följer i dess spår.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) skrev bara ett drygt tiotal verk för manskör – ofta med påtagligt martial karaktär. Även i *Saltarelle*, som egentligen skildrar en byfest och som manar fram uppsluppen dans till tamburinernas hetsande rytm, kan man ana en närhet till militäriska tonfall. Det finns – om uttrycket tillåtes – ett slags maskulin självhärlighet i stycket; en vilja att visa upp sin styrka och smidighet i akrobatiska dansturer, och *Saltarelle* har också tjänat som ett givet applådknipande nummer på otaliga av OD:s turnéer. Verktiteln anger en folklig italiensk dans (*saltarello*) med anor från 1400-talet, oftast i snabb 6/8-takt. Stycket är skrivet 1885, ungefär samtidigt med Saint-Saëns mest kända verk, den *tredje symfonin i c-moll* (den s.k. orgelsymfonin).

Det finns få motsvarigheter i manskörlitteraturen till de drömskt beslöjade klanger som **Richard Strauss** (1864-1949) lockar fram ur Friedrich Rückerts dikt *Traumlicht*. Texten skildrar hur diktjaget i sömnen uppsöks av ett stjärnljus som under ett ögonblick mätas i intensiv strålgång och där efter försvinner, men minnesbilden av ljuset efterbliver: "Dir schließ' ich gern die Augen zu" – Till dig sluter jag gärna mina ögon. Det kan förefalla överraskande att Strauss lyckats skapa en så förtätad bild av ett benädat ögonblick; i synnerhet om man betänkar att stycket skrevs 1935 då Strauss just kastats ut ur Goebbels Reichsmusikkammer efter att ha skrivit en opera tillsammans med den judiske författaren Stefan Zweig. Men Rückerts mångtydiga, symbolmättade ord har uppenbarligen funnit resonsbotten hos den då drygt 70-åriga tonsättaren.

Randall Thompson (1899-1984) var en av körmusikens ivrigaste försvarare i USA – han skrev i

heligt raseri över de förståsiggpåare som inte ville erkänna körmusikens berättigande en flammande stridsskrift med titeln *The Tyranny of the Doctrine of Absolute Music*. Han hade själv studerat bl.a. för A. T. Davison, som var ledare för Harvard Glee Club, och lärt känna manskörens möjligheter och begränsningar från grunden. Hans musik (kanske framför allt den suggestiva och innerliga *Alleluia* från 1940) vann snabbt instieg bland körer världen över. Thompson lär t.o.m. vara den amerikanska tonsättare, vars körmusik framförs oftast i USA. *Tarantella*, som skrevs 1937 och tillägnades Yale Glee Club, är en sprittande virtuos dans med halsbrytande artikulationsövningar i ursinnigt tempo. Den saknar emellertid inte de mörka sträckdrag och varsel om kommande ofärd som Hilaire Belloc's spanskinspirerade text innehåller. Notabelt är att kompositionen tillkom under det som har kallats för generalrepetitionen till andra världskriget – spanska inbördeskriget.

Michio Mamiya (f. 1929) blev tidigt intresserad av traditionell japansk musik. Han samlade, noterade och utnyttjade material från de folkliga uttrycksformerna i sin egen musik. Han har också ofta använt traditionella japanska instrument i sina kompositioner. Det finns en omfattande produktion för kör i hans verklista; en produktion som påbörjades 1958 och som samlats i ett antal sviter. Körtonsättningarna bygger ofta på ibland, fragment från folkmusik eller arbetarsånger. På bland, som i det andra stycket ur *Composition for Chorus No. 6*, låter Mamiya utrop kastas från stämgrupp till stämgrupp i ett raffinerat rytmiskt mönster.

Manskören har av tradition haft ett starkt fäste i Central- och Östeuropa, och slovaken **Eugen Suchoň** (1908-1993) och tjecken **Jaroslav Křička** (1882-

1969) har blivit viktiga företrädare för en folkligt förankrad manskörstil. Suchoň och Kříčka har också grundläggande överensstämmelser i sin bakgrund och tonsättarinriktning – bägge var elever till Vitězslav Novák vid Pragkonservatoriet, bägge skrev betydande operor och för bägge var behovet att formulera en nationell identitet i musiken en nödvändighet. Suchoňs *Slovenská pieseň* (Slovakisk sång) är just ett sådant körverk som gestaltar en okuvlig tro på det egna folkets framtid, och det är i sången som de gemensamma strävandena materialiseras. Jaroslav Kříčka blev så småningom professor i komposition vid Pragkonservatoriet men arbetade också som kördirigent i Prag, och han uppvisar i sina tonsättningar en särpräglad känsla för manskörens uttrycksmöjligheter och klangrikedom. Kanske var det just Kříčkas sinne för klangskönhet som fick OD:s legendariske dirigent Hugo Alfvén att införliva manskörsstycken av Kříčka i OD:s repertoar redan under 1920-talet. I *Zornička* (Morgonstjärnan) från 1919-1920 har han förvaltat den folkliga melodiskatten på ett både kärleksfullt och pietetsfullt vis.

Anders Hillborgs (f. 1954) *muoᶱᶱᶱᶱᶱᶱᶱᶱᶱ* skrevs ursprungligen för blandad kör, men är här i en version för manskör (beställd av Eric Ericson och Orphei Drängar). Redan när stycket kom 1983 väckte det uppmärksamhet med sin för körmusiken nydanande kompositionsteknik. Här utnyttjas körsångaren uteslutande som ett instrument – den fonetiska formel som utgör verktiteln kan egentligen betraktas som "ett öppnande och slutande av klangen" har han själv skrivit. Styckets titel har onekligen satt myror i skallen på många presentatörer genom åren, men idag är *muoᶱᶱᶱᶱᶱᶱᶱᶱᶱ* Hillborgs kanske mest framförda verk. Det är ett minimalis-

tiskt stycke med små, knappt märkbara skiftningar i texturen – å ena sidan långa stillastående klangflöden som kontrasteras mot rörligare rytmiska figurer. Några kommentatorer har associerat snarare till ljussensationer, till dallrande ljusflimmer över avlägsen horisont (kanske norrsken rentav), än till ljudföreställningar, andra har jämfört med tibetansk munk-sång med dess tidlösa, meditativa prägel. Hur man än väljer att lyssna till Hillborgs *muoᶱᶱᶱᶱᶱᶱᶱᶱᶱ* framstår det som ett av 1900-talets mest intressanta svenska körverk.

© Ola Nordenfors 2003

Orphei Drängars viktigaste tradition är förnyelse, brukar det påpekas. Sedan kören grundades 1853 har OD strävat efter att utveckla och finna nya vägar för manskörens som musikalisk uttrycksform. Inriktningen på en elitkör var från början tydlig, och redan i slutet av 1800-talet gjorde kören långa internationella turnéer. 1910 engagerades Hugo Alfvén som körens dirigent, och under hans 37-åriga ledarskap utvecklades kören i riktning mot att bli vad Alfvén kallade en "vokalorkester" – en stor, mäktig klangkropp med potential att hävda sig i konkurrens med symfoniorkesterns uttrycksregister.

1951 inföll ett nytt märkesår i OD:s historia, då Eric Ericson utsågs till körens dirigent; en post han upprätthöll till 1991. Ericson införde en mängd ny musik på repertoaren – utländsk såväl som inhemsk – och arbetade målmedvetet för att skapa ett både smidigt och muskulöst körinstrument. Under Eric Ericsons tid som dirigent intensifierades arbetet med att bredda och förnya manskörsrepertoaren, en verksamhet som fortsätter under Ericsons efterträdare Robert Sund. OD har gått i bräschen för tillkomsten av ny manskörsmusik genom regelbundna

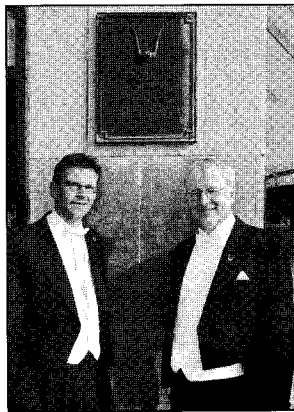
kompositionsbeställningar till samtida svenska och utländska tonsättare. Man har också försökt vidga utrymmet för nya konsertformer genom de årligen återkommande "Capricerna", som fått efterföljare runtom i Sverige, och genom samarbete med jazzmusiker, folkmusiker, visartister m.m. Uppmärksammade turnéer har tagit OD till bl.a. Fjärran Östern, USA, Kanada, Mexiko, Centraleuropa, England och de nordiska länderna. Musikvideon till Jan Sandströms *The Singing Apes of Khao Yai* (som bl.a. visats på MTV) är ett utmärkt exempel på försöken att pröva nya former.

Robert Sund har varit konstnärlig ledare och dirigent för OD sedan 1986 – under åren 1986-1991 tillsammans med Eric Ericson. Robert Sund är utbildad vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm och undervisade där i dirigering och ensembleledning 1978-1995. Han ledde Allmänna Sängen i Uppsala 1971-1988, grundade damkören La Cappella 1986 och har varit ledare för Uppsala Musikskolas Kammarkör sedan starten 1978.

Robert Sund har gästdirigerat på många håll i världen, bl.a. radiokörerna i Stockholm och Wien, Coro Nacional på Cuba, Grupo de Canto Coral i Buenos Aires och Världsongdomskören. Han är en eftersökt lärare vid olika dirigent- och koristkurser och har bl.a. undervisat och föreläst i Tyskland, Österrike, England, Venezuela och USA. Vid många tillfällen har Sund medverkat i juryn vid körtävlingar runt om i världen och engagerats i åtskilliga internationella körfestivaler, t.ex. Nordklang, Europa Cantat och IFCM:s världssymposier. Han är hedersdirigent i Sveriges Körförbund och utsågs 1993 till Årets Körledare i Sverige.

Som tonsättare och arrangör har Robert Sund förnyat manskörsrepertoaren dels genom fyndiga och ofta egensinniga arrangemang av folkmelodier, visor och populära melodier, dels genom stort anlagda verk som *Resan till Nineve* för sopransolo, orgel, brassensemble, slagverk och manskör.

Folke Alin är utbildad vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Åren 1987-1998 arbetade han som frilansmusiker vid bl.a. Folkoperan där han var repetitör, kormästare och kapellmästare. Sedan 1998 är han kormästare vid Kungliga Operan och sedan 1996 vice dirigent för Orphei Drängar, med vilka han gjort ett flertal skivinspelningar.



Folke Alin • Robert Sund

Man kann zu Recht behaupten, dass der Männerchor als künstlerische Ausdrucksform im Laufe des 20. Jahrhunderts an Bedeutung eingebüßt hat. In gleichem Maße wie die Professionalität der gemischten Chöre immer mehr an Bedeutung gewann, nahm sie für das oftmals doch sehr stark traditionelle Repertoire der Männerchöre eher ab. In einigen Kreisen wurde der Männerchor als ein hoffnungslos zurückgebliebener Bruder der gemischten Chöre angesehen, ein Dinosaurier aus der romantischen Ära, ohne ästhetische Berechtigung oder Anziehungskraft. Auf dieser CD wird eine Reihe von Komponisten vorgestellt, welche mit Blick bzw. Gehör für die Besonderheit des Männerchores Meisterwerke schufen, in denen die musikalischen und gestalterischen Qualitäten dieses Ensembles voll zur Geltung kommen.

Francis Poulenc (1899-1963) wird oftmals als der Komponist mit den zwei Gesichtern beschrieben: Lausub und religiöser Mystiker. Solche Stempel und Generalisierungen funktionieren meistens nur grob vereinfachend, und vielleicht prägte sogar Poulenc selbst diesen Ausdruck. Dennoch ist sein kompositorisches „Doppelleben“ recht auffallend, wo der elegante französische Witz auf eine kontrastierende tiefe Verinnerlichung und Ernsthaftigkeit trifft. Die Oberflächlichkeit, welcher Poulenc bisweilen beschuldigt wird, findet ihren nachdrücklichen Widerspruch in seiner sakralen Musik. Vor allem nach Mitte der 1930er Jahre schrieb er einige der bedeutendsten Chorwerke des 20. Jahrhunderts, sowohl für Frauen-, Männer-, als auch für gemischten Chor. Nach dem plötzlichen Tod eines Freundes bei einem Unfall 1936 suchte er seelische Stütze in dem katholischen Wallfahrtsort Rocamadour, wo er seinen Glauben, welcher ihn seit seiner

Kindheit begleitet hatte, erneuerte und vertiefte. *Quatre petites prières de Saint François d'Assise* (Vier kleine Gebete des hl. Franz von Assisi) schrieb er 1948 für die Mönche des Klosters Champfleury, wo einer der Brüder ein Verwandter Poulencs war. Francis Poulenc betrachtete seine religiöse Haltung eher als instinktiv, unmittelbar und mehr von Intuition als von theoretischen Überlegungen gelenkt und fühlte sich daher in seiner selbstverständlichen und undogmatischen Einstellung in Glaubensfragen sehr mit dem heiligen Franziskus verbunden.

Auf Anfrage des amerikanischen Männerchores Harvard Glee Club und dessen Dirigent A.T. Davison schrieben Francis Poulenc und **Darius Milhaud** (1892-1974) zu Beginn der 20er Jahre anspruchsvolle Werke für den Chor. Poulenc wählte ein festliches und äußerst virtuoses Trinklied – *Chanson à boire* – was sich jedoch als missglückter Einfall herausstellte. Denn als das Lied schließlich 1922 die USA erreichte, hatte die Prohibition sämtliche Trinklieder ziemlich überflüssig gemacht. Dagegen hatte Darius Milhauds *Psaume 121* sofort großen Erfolg und wurde 1922 bei seinem Besuch in den USA vom Harvard Glee Club aufgeführt. Der Text stammt aus dem 121. Psalm und schildert, wie die israelischen Stämme einer nach dem anderen nach Jerusalem wallfahren, um den Namen des Herrn zu preisen, wobei das Stück musikalisch mit einem Wandermotiv eingeleitet wird, welches effektiv den Einzug der Israeliten in die Heilige Stadt illustriert.

Milhauds Vorliebe für polytonale Harmonien kommt am deutlichsten in dem suggestiven Schlussteil zum Ausdruck, wo er die Möglichkeiten des Männerchores zu dichten, markigen Klängen in tiefer Lage ausnutzt, um die Akkorde langsam auf-

wärts schwingen und in ihrem Umfang wachsen zu lassen, bevor sie sich in einem sphärischen F-Dur vereinen.

Daniel Börtz' (geb. 1943) Chormusik erreichte nie in gleichem Maße die Aufmerksamkeit wie seine Orchesterwerke (z.B. die Symphonien, *Parados* usw.), seine Oper *Backanterna* (*Die Bakchen*), welche er zusammen mit Ingar Bergman schrieb, oder die Kammermusik, dennoch schrieb er in drei Jahrzehnten mehrere interessante Werke für sowohl gemischten als auch für Männerchor. *Gryningsvind* (*Dämmerungswind*) ist ein relativ frühes Werk von 1976, welches von Orphei Drängar in Auftrag gegeben wurde. Die tonale Struktur nimmt hier ihren Anfang in einem einfachen Motiv im mittleren Register, welches später von den angrenzenden Stimmen übernommen wird, wodurch der Klangteppich sich nach oben und nach unten fortsetzt. Der Ausdruck des Gedichtes regte Börtz dazu an, die hohen Tenorregister voll auszunutzen. Er selbst behauptet, die spezielle Qualität des Männerchores liege darin, die äußeren Bereiche des männlichen Stimmumfangs anzuwenden, gleichzeitig wie der Komponist dichte, vieltimmige (*Gryningsvind* ist 16-stimmig) Strukturen mit größerer Deutlichkeit, erweiterten Möglichkeiten und größerem Effekt als in gemischten Chören formen kann.

Einer der bedeutendsten und produktivsten Chorkomponisten ist wohl zweifellos der Este **Veljo Tormis** (geb. 1930). Bis heute schrieb er mehr als 300 Werke für Chor – ein Produktions-tempo, „so hoch, dass es für Dirigenten und Musik-kritiker unmöglich ist mitzukommen“, wie ein englischer Musikwissenschaftler leicht resigniert feststellte. Tormis wuchs in der stalinistischen Sowjetunion auf und sagt selbst, dass eine Komponis-

tenlaufbahn eigentlich nicht seine erste Wahl war. Ursprünglich wollte er Organist werden, aber aufgrund ideologischer Gründe wurde die Organisten-ausbildung in Tallinn niedergelegt. Also versuchte er es mit Chordirigent, was sich jedoch auch als Sackgasse herausstellte, da die Kirchen geschlossen waren. Statt dessen wurde er also Komponist! Für das estnische Volk war Musik, und vor allem Chormusik, während der gesamten Sowjetzeit eine Art Ventil und eine Möglichkeit, das nationale Selbstwertgefühl gegenüber der sowjetischen Hoheit zu behaupten. Tormis wurde einer der zentralen Vertreter der patriotischen Bestrebungen, besonders durch seine Verfahrensweise, den uralten estnischen sog. „Runo“-Gesang in seine Musik einzuflechten. *Muistse mere laulud* (*Gesänge vom uralten Meer*) wurde 1980 anlässlich der Segelregatten vor der Küste Tallinns im Zusammenhang der Olympischen Spiele geschrieben. Wahrscheinlich hatten die Auftraggeber mit dem Stück eine pompöse Manifestation des vorteilhaften Komponistenklimas in der Sowjetunion im Sinn, „ich aber hatte natürlich meine eigenen Gedanken damit“, erzählte Tormis später. Deshalb wählte er die „Runo“-Gesänge vom Meer als Grundlage für das achttimmige Chorwerk, welches repräsentativ für seine oft wiederholende, formelartige Tonsprache ist.

Der Begriff „Pathos“ bekommt in der Musik des Finnen **Toivo Kuulas** (1883-1918) einen ganz besonderen Glanz und Ausdruck. Hohe Tonlagen und ein intensiver Gefühlsausdruck sind mit Kuulas Kompositionen unwiderruflich verbunden, sowohl in seinen gediegenen Sologesängen als auch in den anspruchsvollen Chorwerken. Zur Aura des tragisch-romantischen Komponisten gehören die dramatischen Umstände seines frühen Todes (bei einer

Schießerei – möglicherweise ein Eifersuchtsdrama – in den Nachwehen des finnischen Bürgerkrieges). Kuula gelang es, die Volksmusik seiner ostbott-nischen Heimat mit den Strömungen der europäischen, vor allem der französischen impressionistischen Musik zu verschmelzen, welche er während eines Studienaufenthaltes in Paris kennen gelernt hatte. Während dieser Zeit in der französischen Hauptstadt zeigte er seinem Lehrer ein neukomponiertes Chorwerk, der es zwar ein prachtvolles Stück Musik fand, „jedoch wird dies leider niemand zu hören bekommen, da es keinen Chor auf der Welt gibt, der es bewältigen kann“. „Aber ja“, protestierte Kuula, „in Finnland wurde es bereits uraufgeführt!“ Kuula verwendete gern den berühmten Stimmenumfang der finnischen Sänger, besonders die beeindruckende Tiefe der Bässe. In *Ilta-ilviä* (*Abendwolken*) von 1914 lässt er die zweiten Bässe auf dem Schluss-ton Kontra-B landen! Das Lied schildert rein äußerlich, wie der Sonnen-untgang in Dämmerung übergeht und der rötliche Abendhimmel sich langsam auflöst, jedoch handelt es sich in tieferem Sinne nicht nur um den sich neigenden Tag. Tod und Auslöschung folgen in dessen Spur.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) schrieb nur ungefähr zehn Werke für Männerchor, oftmals mit auffällig martialischen Charakter. Auch in *Saltarello*, der eigentlich ein Dorffest schildert und zum Tanz zu den treibenden Rhythmen der Tamburine auf-fordert, ist ein nahezu militärischer Tonfall spürbar. Hier herrscht, mit Verlaub gesagt, eine Art masku-line Selbstherrlichkeit, ein Wunsch, seine Stärke und Wendigkeit in akrobatischen Tänzen zur Schau zu stellen. *Saltarello* ist daher bei unzähligen OD-Tourneen eine sicherer Publikumsrenner. Der Titel

des Werk deutet auf einen italienischen Volkstanz (*Saltarello*) aus dem 15. Jahrhundert hin, oft im schnellen 6/8-Takt. Das Stück wurde 1885 geschrie-ben, ungefähr zeitgleich mit Saint-Saëns' bekanntem Werk, der *Dritten Symphonie in c-moll* (der sog. „Orgelsymphonie“).

Kaum ein anderes Werk für Männerchor ver-fügt über derart träumerisch-sphärische Klänge, wie sie **Richard Strauss** (1864-1949) dem Gedicht Friedrich Rückerts *Traumlicht* entlockt. Der Text be-schreibt, wie das Erzähler-Ich im Schlaf von einem Sternenlicht aufgesucht wird, welches während eines kurzen Augenblickes in intensivem Glanz er-strahlt und darauf verschwindet, aber als Erinne-rung verbleibt: „Dir schließ' ich gern die Augen zu“. Es scheint überraschend, dass es Strauss ge-lang, ein derart verdichtetes Bild eines begnadeten Augenblicks zu schaffen. Besonders wenn man be-denkt, dass das Werk 1935 geschrieben wurde, gerade als Strauss aus Goebbels Reichsmusik-kammer herausgeworfen worden war, nachdem er zusammen mit dem jüdischen Schriftsteller Stefan Zweig eine Oper geschrieben hatte. Aber anschei-nend fielen die vieldeutigen und symbolschweren Worte Rückerts bei dem damals 70-jährigen Kom-ponisten auf fruchtbaren Boden.

Randall Thompson (1899-1984) war einer der eifrigsten Verteidiger der Chormusik in den USA. In heiligem Zorn über die sogenannten Fachleute, welche die Berechtigung von Chormusik nicht aner-kennen wollten, schrieb er eine flammende Streit-schrift mit dem Titel *The Tyranny of the Doctrine of Absolute Music* (*Die Tyrannei der Doktrin der Absoluten Musik*). Selbst war er Schüler von u.a. A.T. Davison, dem Leiter des Harvard Glee Clubs, und hatte die Möglichkeiten und Begrenzungen des

Männerchores von Grund auf kennen gelernt. Seine Musik (vor allem vielleicht das suggestive und innerliche *Alleluja* von 1940) gewann schnell an Popularität bei Chören der ganzen Welt. Thompsons Chormusik gehört wahrscheinlich zu der am meisten aufgeführten der USA. *Tarantella*, geschrieben 1937 und dem Yale Glee Club gewidmet, ist ein sprühend-virtuoser Tanz mit halsbrecherischen Artikulationsübungen in wahnsinnigem Tempo. Trotzdem behält er die finsternen Züge und Ankündigungen nahenden Unheils, wie sie in Hilaire Belloc's spanisch-inspiriertem Text zu finden sind, bei. Bleibt noch zu bemerken, dass die Komposition während einer Zeit entstand, welche auch die Generalprobe für den Zweiten Weltkrieg genannt wird – der Spanische Bürgerkrieg.

Michio Mamiya (geb. 1929) entwickelte früh ein Interesse für die traditionelle japanische Musik, welche er sammelte und aufschrieb. Er nutzt dieses Material der volkstümlichen Ausdrucksweise in seiner eigenen Musik und verwendet oft traditionelle japanische Instrumente für seine Kompositionen. In seinem Werkverzeichnis findet man eine umfassende Produktion für Chor, die 1958 begonnen wurde und in einigen Suiten zusammengefasst ist. Die Chorkompositionen gründen sich oft auf Zitate der Volksmusik oder Arbeiterliedern. Bisweilen, wie z.B. im zweiten Stück aus *Composition for Chorus No. 6*, wirft Mamiya Ausrufe zwischen den einzelnen Stimmgruppen in einem raffinierten rhythmischen Muster hin und her.

In Zentral- und Osteuropa hatte der Männerchor eine starke Verankerung, wobei der Slowake **Eugen Suchoň** (1908-1993) und der Tscheche **Jaroslav Křička** (1882-1969) wichtige Stellvertreter für einen volkstümlichen Männerchorstil

wurden. Suchoň und Křička hatten außerdem grundlegende Übereinstimmungen sowohl in ihrem Hintergrund als auch in ihrer Kompositionsrichtung. Beide waren Schüler Vítězslav Nováks am Prager Konservatorium, beide schrieben bedeutende Opern und für beide war es ein notwendiges Bedürfnis, eine nationale Identität in der Musik zu formulieren. Suchoň's *Slovenská pieseň* ist ein solches Chorwerk, das den unerschütterlichen Glauben an die Zukunft des eigenen Volkes darstellt und wo im Gesang die gemeinsamen Bestrebungen materialisiert werden. Jaroslav Křička wurde Professor für Komposition am Konservatorium und arbeitete als Chordirigent in Prag. In seinen Werken zeigt er ein ausgeprägtes Gefühl für die Ausdrucksmöglichkeiten und Klangvielfalt des Männerchores. Vielleicht war es gerade Křičkas Sinn für Klangs Schönheit, welcher den legendären OD-Dirigenten Hugo Alfvén bereits in den 20er Jahren dazu veranlasste, Männerchorwerke von Křička in ODs Repertoire aufzunehmen. In *Zornička* von 1919-1920 findet man den volkstümlichen Melodienreichtum auf liebevolle und pietistische Weise verwaltet.

Anders Hillborgs (geb. 1954) *muoaaayjwoum* wurde ursprünglich für gemischten Chor geschrieben, ist hier aber in einer Version für Männerchor (von Eric Ericson und Orphei Drängar in Auftrag gegeben) zu hören. Bereits als das Werk 1983 herauskam, weckte es mit seiner bahnbrechenden Kompositionstechnik große Aufmerksamkeit. Hier ist der Chorsänger ausschließlich Instrument – die phonetische Formel des Werktitels kann wie ein „Öffnen uns Schließen des Klanges“ betrachtet werden, wie Hillborg selbst schreibt. Wahrscheinlich hat der Titel bei der Ankündigung des Stückes im Laufe der Jahre mehr als nur einem Moderator Kopfzerbrechen

bereitet, doch inzwischen ist *muoɔɔaɔyiyɔɔoum* wahrscheinlich Hillborgs meistaufgeführtes Werk. Es handelt sich hierbei um ein minimalistischen Werk mit kleinen, kaum hörbaren Verschiebungen im Notentext und breiten, stillstehenden Klängen, die im Kontrast zu beweglichen rhythmischen Figuren stehen. Bei manchen mag eher die Assoziation von Lichtphänomenen mit zitternden Lichtflimmern über einem fernen Horizont (womöglich dem Nordlicht) aufkommen, als mit Klangvorstellungen, andere dagegen verglichen das Stück mit dem Gesang tibetanischer Mönche mit seinem zeitlosen, meditativen Charakter. Auf welche Weise auch immer man Hillborgs *muoɔɔaɔyiyɔɔoum* anhört, so zählt es doch zu den interessantesten schwedischen Chorwerken des 20. Jahrhunderts.

© Ola Nordenfors 2003

Orphei Drängars wichtigste Tradition ist, wie oft betont wird, die Erneuerung. Seit seiner Gründung 1853 versucht OD, neue Wege zu entdecken und den Männerchor als musikalische Ausdrucksform weiterzuentwickeln. Die Tendenz zu einem Elitechor war schon am Anfang deutlich, und bereits zu Ende des 19. Jahrhunderts machte der Chor große internationale Tourneen. 1910 wurde Hugo Alfvén als Dirigent engagiert. Während seiner 37 Jahre dauernden Leitung entwickelte sich der Chor zu dem, was Alfvén ein „Vokalorchester“ nannte – ein großer, mächtiger Klangkörper mit einem Potential, welches mit den Ausdrucksmöglichkeiten eines Symphonieorchesters konkurrieren konnte.

1951 war ein weiterer Meilenstein in der Geschichte von OD, als Eric Ericson neuer Chorleiter wurde, ein Posten, den er bis 1991 innehatte. Ericson führte eine Menge neuer Musik in das Reperto-

ire ein – sowohl ausländische wie heimische Literatur – und arbeitete zielgerichtet, um ein geschmeidiges und zugleich muskulöses Chorinstrument zu schaffen. Während Eric Ericsons Zeit als Dirigent wurde das Bemühen, das Männerchorrepertoire zu verbreitern und zu erneuern, intensiviert und später auch von Ericsons Nachfolger Robert Sund fortgesetzt. OD regt durch regelmäßige Kompositionsaufträge bei zeitgenössischen schwedischen und ausländischen Komponisten die Produktion von neuer Musik für Männerchor an. Auch versuchte man, durch die jährlich stattfindenden „Capricen“, welche bereits Nachfolger in ganz Schweden haben, und durch Zusammenarbeit mit Jazzmusikern, Volksmusikern, Liedermachern u.ä. Raum für neue Konzertformen zu schaffen. Gefeierte Tourneen führten OD z.B. in den Fernen Osten, USA, Kanada, Mexiko, Zentraleuropa, England und die nordischen Länder. Das Musikvideo zu Jan Sandströms *The Singing Apes of Khao Yai* (welches u.a. bei MTV ausgestrahlt wurde) ist das jüngste Beispiel eines Versuchs, neue Formen zu erproben.

Robert Sund ist künstlerischer Leiter und Dirigent von OD seit 1986 – während der Jahre 1986-91 zusammen mit Eric Ericson. Robert Sund wurde an der Musikhochschule Stockholm ausgebildet und lehrte dort von 1978-95 Dirigieren und Ensembleleitung. Von 1971-88 leitete er Allmänna Sängen in Uppsala, gründete 1986 den Frauenchor La Capella und ist Leiter des Kammerchores der Musikschule Uppsala seit seiner Gründung 1978.

Robert Sund ist Gastdirigent von Chören in vielen Teilen der Welt, darunter die Rundfunkchöre Stockholm und Wien, Coro Nacional auf Kuba, Grupo de Canto Coral in Buenos Aires sowie dem

Weltjugendchor. Als Dozent bei verschiedenen Dirigier- und Chorkursen ist er sehr gefragt und unterrichtet und hält Vorlesungen u.a. in Deutschland, Österreich, England, Venezuela und den USA. Bei verschiedenen Chorwettbewerben auf der ganzen Welt wirkt Robert Sund in der Jury mit und wurde zu internationalen Chorfestivals eingeladen, wie z.B. Nordklang, Europa Cantat und die Weltsymposiumen des IFCM. Er ist Ehrendirigent des Schwedischen Chorverbandes und wurde 1993 zum Chorleiter des Jahres ernannt.

Als Komponist und Arrangeur trägt Robert Sund zur Erneuerung des Männerchorrepertoires bei, sei es durch seine einfallsreichen und oft eigenwilligen Arrangements von Volksmelodien, Liedern oder populären Melodien, oder durch seine großangelegten Werke wie *Die Reise nach Ninive* für Sopransolo, Orgel, Blechblasensemble, Schlagwerk und Männerchor.

Folke Alin erhielt seine Ausbildung an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm. Zwischen 1987-1998 arbeitete er freiberuflich u.a. an der Folkopera in Stockholm als Korrepetitor, Chorleiter und Kapellmeister. Seit 1998 ist er Chorleiter an der Königlichen Oper in Stockholm und seit 1996 Vicedirigent von Orphei Drängar, mit denen er zahlreiche Einspielungen machte.

On peut dire avec une certaine raison que le chœur d'hommes a perdu de son importance comme forme d'expression artistique au 20^e siècle. L'augmentation du respect pour le professionnalisme des chœurs mixtes n'égale que sa diminution pour le répertoire souvent très traditionnel des chœurs d'hommes. Dans certains cercles, le chœur d'hommes a été considéré comme le petit frère désespérément retardé du chœur mixte; un dinosaure de l'ère romantique sans raison d'être esthétique ni force d'attraction. Un des buts avec ce disque est de présenter quelques compositeurs qui, tout œil et oreille pour l'originalité du chœur d'hommes, ont créé des chefs-d'œuvre où les qualités musicales et expressives de ce type d'ensemble sont mises en valeur.

Francis Poulenc (1899-1963) est habituellement décrit comme un compositeur à deux faces: le gamin et le mystique religieux. De telles étiquettes et simplifications ne s'appliquent qu'à une généralisation assez vulgaire – même si c'est Poulenc lui-même qui a sanctionné les deux épithètes. La dualité de son profil de compositeur est pourtant frappante. Chez lui, l'art élégant du jeu de mot français rencontre la profonde intériorité et le sérieux qui se font contraste. La superficialité dont on a parfois accusé Poulenc trouve un contrepoids de taille dans sa musique sacrée. C'est surtout après 1935 qu'il produisit certaines des œuvres sacrées les plus remarquables du 20^e siècle pour chœurs: pour chœur de femmes, chœur mixte ainsi que pour chœur d'hommes. La mort accidentelle subite d'un ami intime en 1936 le porta à chercher un appui spirituel à Rocamadour, un lieu de pèlerinage catholique, et c'est là que sa foi d'enfant se renouela et s'approfondit. Les *Quatre petites prières de Saint François*

d'Assise ont été écrites en 1948 pour les moines du couvent de Champfleury – un des frères du couvent était d'ailleurs parent avec Poulenc. Francis Poulenc considérait sa vie spirituelle comme instinctive et immédiate, plus guidée par l'intuition que par le raisonnement intellectuel et il pouvait se sentir une affinité avec saint François quant à son adaptation évidente et non dogmatique aux articles de la foi.

Le chœur d'hommes américain Harvard Glee Club et son chef, A. T. Davison, prirent contact avec Francis Poulenc et **Darius Milhaud** (1892-1974) et les deux écrivirent des œuvres ambitieuses pour le chœur au début des années 1920. Poulenc choisit d'écrire une chanson à boire burlesque, festive et virtuose mais le choix ne fut pas très réussi. A l'arrivée de la chanson aux Etats-Unis en 1922, la prohibition était en force et avait rendu toutes les chansons à boire passablement superflues. Le *Psaume 121* de Darius Milhaud remporta un succès plus immédiat. Lors de sa visite aux Etats-Unis en 1922, Milhaud entendit déjà la création du morceau par le Harvard Glee Club. Le texte provient du Psautier et décrit comment chacune des tribus d'Israël se rend en pèlerinage à Jérusalem pour louer le nom du Seigneur (le morceau commence d'ailleurs par un motif de marche qui évoque avec effet comment les israélites affluent dans la ville sainte). Le penchant de Milhaud pour les harmonies polytonales se voit le mieux dans la fin suggestive où il a aussi utilisé la faculté du chœur d'hommes à produire des sonorités denses et pénétrantes dans le registre grave pour ensuite laisser les accords s'élever et accroître leur étendue avant de s'unir dans un fa majeur éthérée.

La musique chorale de **Daniel Börtz** n'a pas été aussi remarquée que ses œuvres pour orchestre (les

symphonies, *Parados*, etc.), l'opéra *Les Bacchantes* en collaboration avec Ingmar Bergman ou sa musique de chambre mais Börtz a écrit, en trois décennies, une série d'œuvres intéressantes pour chœur mixte et chœur d'hommes. *Gryningsvind* (*Vent d'aurore*) est une composition de 1976 commandée par Orphei Drängar. Börtz (né en 1943) choisit souvent ici de bâtir la structure tonale en commençant par un motif simple dans le médium pour ensuite laisser le motif être repris par les voix avoisinantes, de sorte que le tissu sonore s'étend continuellement par le haut et par le bas. L'expressivité du poème a poussé Börtz à utiliser le registre aigu des ténors et il a lui-même soutenu qu'une des qualités spécifiques d'un chœur d'hommes est justement de pouvoir utiliser les registres extrêmes de l'étendue de la voix tout en pouvant former des structures denses, à plusieurs voix (*Gryningsvind* est à 16 voix), avec une clarté et un effet meilleurs ainsi que des possibilités de variation sonore plus nombreuses que dans le chœur mixte.

Un des compositeurs pour chœur les plus importants et productifs de notre temps est sans l'ombre d'un doute l'Estonien **Veljo Tormis** (1930-). Il a écrit jusqu'à maintenant au-dessus de 300 œuvres pour chœur – un rythme de production « si élevé qu'il est impossible aux chefs et aux critiques musicaux de le suivre », ainsi que le constata un musicologue anglais un peu découragé. Tormis a grandi dans l'Union Soviétique staliniste et il a expliqué lui-même que la carrière de compositeur n'était pas en fait son premier choix. Il avait d'abord pensé être organiste mais on cessa d'offrir l'éducation d'organiste à Tallinn pour des raisons idéologiques. Il essaya alors d'être chef de chœur mais il se trouva encore une fois dans un cul-de-sac – les

églises étaient fermées. Il se tourna donc vers la composition! Pour les Estoniens sous toute l'ère soviétique, la musique, et surtout le chant choral, était une soupape de sécurité et une manière de faire valoir la conscience nationale face à l'autorité soviétique. Tormis devint l'un des porte-drapeau des ambitions patriotiques, surtout grâce à sa manière d'insérer l'archaïque chant runique estonien dans la musique. *Muiste mere laulud* fut écrit pour les courses à voile olympiques hors de Tallinn en 1980. Les organisateurs voulaient certainement que ce morceau soit une manifestation éclatante du climat propice à la composition en Union Soviétique « mais j'avais mes propres fins, évidemment », dit Tormis après coup. C'est pourquoi il choisit des chants runiques sur la mer comme base pour l'œuvre chorale à huit voix qui est représentative de son langage tonal souvent répétitif et érigé sur des formules.

Le mot « patos » acquiert un lustre et un fond sonore spéciaux dans la musique du Finlandais **Toivo Kuula** (1883-1918). Le ton éloquent et l'expression intensive sont inséparables des compositions de Kuula, que ce soit dans ses excellentes chansons solos ou dans les exigeantes œuvres chorales. Les circonstances de sa mort prématurée ajoutent à l'aura du compositeur tragique-romantique (il mourut d'un coup de feu – peut-être un drame de jalousie – dans le sillon de la guerre civile finlandaise). Kuula fusionna la musique folklorique de son pays, l'Ostrobothnie, et des impressions des tendances contemporaines européennes, surtout de la musique impressionniste française (il étudia aussi un certain temps à Paris). Pendant son séjour à Paris, il présenta une œuvre chorale nouvellement composée à son professeur qui nota que c'était une pièce

magnifique et déplora : « mais malheureusement personne ne pourra l'entendre car il n'y a pas un chœur au monde qui peut réussir à la chanter ». « Mais oui », protesta Kuula, « on l'a déjà créée en Finlande ! » Kuula profitait volontiers de la célèbre étendue des chanteurs finlandais, surtout du grave imposant des basses finlandaises. Dans *Ilta pilviä* de 1914, il donne aux secondes basses la note finale du contre-si bémol ! En apparence, la chanson décrit comment le coucher du soleil fait place à la tombée du jour et les nuages empourprés du soir se dissolvent graduellement mais, au fond, ce n'est pas seulement le jour qui se termine – la mort et l'extinction marchent dans ses traces.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) n'écrivit qu'une dizaine d'œuvres pour chœur d'hommes – souvent au caractère manifestement martial. Même dans *Saltarelle*, qui décrit en fait une fête villageoise et qui évoque une danse exubérante au rythme excitant des tambourins, on peut deviner un lien avec les sonorités militaires. Il se trouve – si l'expression est permise – une sorte de magnificence masculine dans le morceau, une volonté de montrer sa force et sa souplesse dans des danses acrobatiques et *Saltarelle* a aussi servi de morceau de bravoure à d'innombrables tournées d'OD. Le titre de l'œuvre vise une danse italienne populaire (*saltarello*) qui remonte au 15^e siècle, souvent en mesures rapides à 6/8. Le morceau date de 1885, à peu près contemporain de l'œuvre la plus connue de Saint-Saëns, la *Troisième Symphonie en do mineur* (la dite « Symphonie pour orgue »).

On trouve peu d'analogies dans la littérature pour chœur d'hommes aux sonorités voilées de rêve que **Richard Strauss** (1864-1949) tire du poème *Traumlicht* de Friedrich Rückert. Le texte décrit

comment la lumière d'une étoile, imprégnée pendant un moment d'un éclat intensif pour ensuite disparaître, rend visite au moi du poème mais le souvenir de la lumière reste : « Dir schliess' ich gern die Augen zu » – « Je ferme volontiers les yeux sur toi ». Il peut sembler étonnant que Strauss ait réussi à créer une image si condensée d'un moment privilégié, surtout si on pense que le morceau fut écrit en 1935 quand Strauss venait juste d'être expulsé de la *Reichsmusikkammer* par Goebbels après avoir écrit un opéra en collaboration avec l'auteur juif Stefan Zweig. Mais les paroles équivoques et symboliques de Rückert ont manifestement trouvé une « caisse de résonance » chez le compositeur alors septuagénaire.

Randall Thompson (1899-1984) fut l'un des défenseurs les plus enthousiastes de la musique chorale aux Etats-Unis – il écrivit dans une sainte colère contre les « connaisseurs » qui ne voulaient pas reconnaître la raison d'être de la musique chorale, un pamphlet enflammé intitulé *The Tyranny of the Doctrine of Absolute Music*. Lui-même avait étudié entre autres avec A.T. Davison qui dirigeait le Harvard Glee Club, et il avait appris à connaître à fond les ressources et les limites du chœur d'hommes. Sa musique (surtout peut-être l'*Alleluia* suggestif et intérieur de 1940) gagna rapidement du terrain parmi les chœurs partout au monde. Thompson serait même le compositeur américain dont la musique chorale est exécutée le plus souvent aux Etats-Unis. *Tarantella*, écrite en 1937 et dédiée au Yale Glee Club, est une danse virtuose frétilleante aux exercices d'articulation casse-cou en tempo infernal. Elle ne manque pourtant pas de passages obscurs et d'avertissements annonçant la catastrophe prochaine renfermée dans le texte d'inspiration espagnole de

Hilaire Belloc. Il est remarquable que la composition survint pendant ce qui fut appelé la répétition générale de la seconde guerre mondiale – la guerre civile espagnole.

Michio Mamiya (1929-) s'intéressa tôt à la musique japonaise traditionnelle; il collectionna, nota et utilisa du matériel des diverses formes populaires d'expression dans sa propre musique. Il a souvent aussi utilisé des instruments japonais traditionnels dans ses compositions. Son catalogue d'opus renferme une importante production pour chœur, production qui a commencé en 1958 et qui a rassemblé un certain nombre de suites. Les arrangements pour chœur reposent souvent sur des citations, des fragments de musique folklorique ou des chansons de travail. Parfois, comme dans le second morceau tiré de *Composition pour chœur no 6*, Mamiya lance des exclamations d'un groupe de voix à l'autre dans un patron rythmique raffiné.

Le chœur d'hommes est traditionnellement fortement ancré en Europe centrale et orientale ; le Slovaque **Eugen Suchoň** (1908-1993) et le Tchèque **Jaroslav Křička** (1882-1969) ont été d'importants représentants d'un style populaire pour chœur d'hommes. Suchoň et Křička partagent aussi des points communs fondamentaux dans leur origine et leur direction en composition – les deux étudièrent avec Vítězslav Novák au conservatoire de Prague, les deux écrivirent d'importants opéras et le besoin de formuler une identité nationale en musique était une nécessité pour les deux. *Slovenská pieseň* de Suchoň est justement une telle œuvre chorale qui témoigne d'une foi invincible en l'avenir de son propre peuple et c'est dans la chanson que les efforts conjugués se réalisent. Jaroslav Křička devint professeur de composition au conservatoire de

Prague mais travailla aussi comme chef de chœur à Prague et il montre, dans ses compositions, un sens particulier pour les possibilités d'expression et la richesse sonore du chœur d'hommes. C'est peut-être justement le sens de Křička pour la beauté sonore qui poussa le légendaire chef d'OD, Hugo Alfvén, à mettre des morceaux de Křička pour chœur d'hommes au répertoire d'OD dans les années 1920 déjà. Dans *Zornička* de 1919-1920, il a géré le trésor mélodique populaire de manière à la fois affectueuse et pieuse.

muoaaayiywoum d'**Anders Hillborg** (1954-) fut d'abord écrit pour chœur mixte mais est entendu ici dans une version pour chœur d'hommes (commande d'Eric Ericson et d'Orphei Drängar). A sa sortie en 1983, le morceau éveilla déjà l'attention avec sa nouvelle technique de composition pour musique chorale. Le choriste est utilisé ici exclusivement comme un instrument – la formule phonétique qui forme le titre de l'œuvre peut en fait être vue comme « l'ouverture et la fermeture du son », écrit Hillborg même. Le titre du morceau a indéniablement mis martel en tête à plusieurs présentateurs au cours des années mais *muoaaayiywoum* est aujourd'hui l'œuvre peut-être la plus exécutée de Hillborg. C'est un morceau minimaliste avec, d'un côté, de petits changements de texture à peine apparents et de l'autre, de longs rubans sonores statiques qui font contraste à des patrons rythmiques plus agités. Certains commentateurs ont plutôt vu une association à des sensations de lumière, à des scintillements tremblants sur un horizon lointain (peut-être même une aurore boréale) plutôt que des présentations sonores, d'autres l'ont comparé au chant des moines tibétains avec leur caractère méditatif intemporel. Quelle que soit la manière dont

on veut écouter *muoaaayiywoum* de Hillborg, l'œuvre reste l'une des compositions chorales suédoises les plus intéressantes du 20^e siècle.

© **Ola Nordenfors 2003**

On a l'habitude de faire remarquer que la principale tradition d'**Orphei Drängar** est le renouvellement. Depuis la formation du chœur en 1853, OD s'est efforcé de développer et de trouver de nouvelles voies pour le chœur d'hommes comme forme d'expression musicale. L'orientation d'un chœur d'élite était claire dès le début et, à la fin du 19^e siècle, le chœur fit de longues tournées internationales. En 1910, Hugo Alfvén fut engagé comme chef du chœur et, au cours de ses 37 ans avec l'ensemble, OD se développa en direction de ce qu'Alfvén appela un « orchestre vocal » – une grande sonorité puissante capable de se défendre en concurrence avec le registre d'expression de l'orchestre symphonique.

1951 fut une nouvelle année de marque dans l'histoire d'OD avec l'arrivée d'Eric Ericson à la tête du chœur, un poste qu'il occupa jusqu'en 1991. Ericson mit beaucoup de musique nouvelle au répertoire – de la musique autant suédoise qu'étrangère – et il travailla intensément pour créer un instrument choral à la fois souple et musculeux. Sous l'ère d'Ericson comme chef, on intensifia le travail pour élargir et renouveler le répertoire pour chœur d'hommes, une activité qui se poursuivit avec le successeur d'Ericson, Robert Sund. OD a pavé une voie pour la musique nouvelle pour chœur d'hommes grâce à des commandes régulières d'œuvres de compositeurs contemporains suédois et étrangers. On a aussi essayé de créer de la place pour de nouvelles formes de concert au moyen des

«Caprices» annuels qui ont été imités partout en Suède, et de collaborations avec des musiciens de jazz, de folklore, des artistes du chant, etc. Des tournées remarquées ont conduit OD entre autres en Extrême-Orient, aux Etats-Unis, Canada, Mexique, en Europe centrale, Angleterre et dans les pays nordiques. Le vidéo musical *The Singing Apes of Khao Yai* de Jan Sandström (sur MTV entre autres) est un bon exemple des essais dans de nouvelles formes.

Robert Sund est directeur musical et chef d'OD depuis 1986 – conjointement avec Eric Ericson de 1986 à 1991. Robert Sund a fait ses études au Conservatoire National de Musique à Stockholm où il a enseigné la direction et la musique d'ensemble de 1978 à 1995. Il a dirigé Allmänna Sångern à Upsal de 1971 à 1988, fondé le chœur de femmes La Cappella en 1986 et été chef du Chœur de Chambre de l'Ecole de Musique d'Upsal depuis ses débuts en 1978.

Robert Sund a été invité à diriger à plusieurs endroits dans le monde, dont les chœurs de la radio à Stockholm et Vienne, Coro Nacional à Cuba, Grupo de Canto Coral à Buenos Aires et le Chœur Mondial des Jeunes. Il est un professeur très demandé lors de cours de direction et de chœurs et il a enseigné en Allemagne, Autriche, Angleterre, Vénézuëla et Etats-Unis. Sund a fait partie à plusieurs reprises du jury lors de concours de chœurs dont Nordklang, Cantate d'Europe et les symposiums mondiaux de la FIMC. Il est chef honoraire de l'Association Chorale de Suède et il fut choisi Chef de Chœur de l'Année en 1993 en Suède.

Comme compositeur et arrangeur, Robert Sund a renouvelé le répertoire pour chœur d'hommes en

partie grâce à des arrangements originaux et souvent très personnels de mélodies folkloriques, chansons et mélodies populaires, en partie grâce à de grandes œuvres comme *Resan till Nineve (Le voyage à Ninive)* pour soprano solo, orgue ensemble de cuivres, percussion et chœur d'hommes.

Folke Alin a fait ses études au Conservatoire Royal National à Stockholm. Entre 1987 et 1998, il travailla comme musicien indépendant au Folkopera entre autres où il fut répétiteur, maître de chœur et chef d'orchestre. Depuis 1998, il est chef de chœur à l'Opéra Royal et, depuis 1996, chef associé du chœur Orphei Drängar avec lequel il a fait des enregistrements sur disque.

Quatre petites prières de Saint François d'Assise Four Little Prayers of St. Francis of Assisi

Music: Francis Poulenc (1899-1963) / Texts: St. Francis of Assisi (c. 1181-1226)

I.

Salut, Dame Sainte, reine très sainte, Mère de Dieu,
ô marie qui êtes vierge perpétuellement élue par le très saint
Père du Ciel,
consacrée par Lui avec son très saint Fils bien aimé et
l'Esprit Paraclet,
vous en qui fut et demeure toute plénitude de grâce et
tout bien!

Salut, palais; salut, tabernacle; salut, maison;
salut, vêtement; salut, servante; salut, mère de Dieu!
Et salut à vous toutes, saintes vertus
qui par la grâce et l'illumination du Saint Esprit,
êtes versées dans les cœurs des fidèles et,
d'infidèles que nous sommes, nous rendez fidèles à Dieu.

II.

Tout puissant, très saint, très haut et souverain Dieu;
souverain bien universel, bien total, toi qui seul es bon;

puissons-nous te rendre toute louange, toute gloire,
toute reconnaissance, tout honneur, tout bénédiction;
puissons-nous rapporter toujours à toi tous les biens. Amen.

III.

Seigneur, je vous en prie, que la force brûlante et douce
de votre amour
absorbe mon âme et la retire de tout ce qui est sous le ciel,
afin que je meure par amour de votre amour,
puisque vous avez daigné mourir par amour de mon amour.

IV.

O mes très chers frères et mes enfants bénis pour toute
l'éternité,
écoutez-moi, écoutez la voix de votre Père:
Nous avons promis de grandes choses,
on nous en a promis de grandes choses,
on nous en a promis de plus grandes;
gardons les unes et soupignons après les autres;

I.

Hail, holy Lady, most holy Queen, Mother of God,
Oh Mary, ever Virgin, chosen by the Most High Father
in heaven, consecrated by Him,
With His most Holy Beloved Son and the Holy Spirit,
the Paraclete,
In whom there is and remains the fullness of grace and
all goodness.

Hail, palace. Hail, tabernacle. Hail, house.
Hail, his robe. Hail, his handmaid. Hail, Mother of God.
And hail to you, all holy virtues,
Who, by grace and the light of the Holy Spirit,
Are poured into the hearts of the faithful,
And, faithless that we are, make us faithful to God.

II.

Omnipotent, most holy, most high and sovereign God;
Sovereign and universal good, absolute good,
you alone who are good;
May we render unto you all praise, all glory,
All gratitude, all honour, all blessing;
May we always ascribe to you everything good. Amen.

III.

Lord, I pray to you that the ardent and sweet force
of your love
May consume my soul and remove it from everything
that is beneath the heavens
So that I may die by the love of your love
As you condescended to die of the love of my love.

IV.

O my dearest brothers and my children blessed for all
eternity,
Listen to me, listen to the voice of your Father:
We have promised great things
And great things have been promised to us;
And even greater things have been promised to us;
Let us keep our promises and yearn for these other things:

Le plaisir est court, la peine éternelle.
La souffrance est légère, la gloire infinie.
Beaucoup sont appelés, peu sont élus,
tous recevront ce qu'ils auront mérité.
Ainsi soit-il. Ainsi soit-il.

Pleasure is brief while punishment is eternal.
Suffering is light, glory is infinite.
Many are called, few are chosen,
All will receive what they have deserved.
Amen. Amen.

Psaume 121

Music: Darius Milhaud (1892-1974) / Text: Paul Claudel (1868-1955) (poetic translation of Psalm 121)

Je me suis fondu de joie
en ces choses qui m'ont été dites:
Nous irons dans la maison du Seigneur
Nos pieds se sont trop attardés
en ces lieux qui te précèdent, Jérusalem
qui est édifiée comme une ville
dont la participation est en elle même
C'est là que sont montées les tribus en triomphe,
les tribus du Seigneur ont monté.
Célébration qui est Israël
pour rendre témoignage au Seigneur.
Là ces trônes en une grande assise
au-dessus de la demeure de David.
Que votre prière soit la paix
qu'il y a dans Jérusalem!
Et l'abondance à ceux qui l'aiment!
Que la paix soit dans ta vertu
et l'abondance dans la couronne de tes tours.
A cause de la demeure du Seigneur, votre Dieu,
j'ai cherché le bonheur en Toi.

Psalm 121 (122)

I was glad
When they said unto me,
Let us go into the house of the Lord.
Our feet shall stand
Within thy gates, O Jerusalem.
Jerusalem is builded as a city
That is compact together:
Whither the tribes go up,
The tribes of the Lord,
Unto the testimony of Israel,
To give thanks unto the name of the Lord.
For there are set thrones of judgment,
The thrones of the house of David.
Pray for the peace of Jerusalem:
They shall prosper that love thee.
Peace be within thy walls,
And prosperity within thy palaces.
For my brethren and companions' sakes, I will now say,
Peace be within thee. Because of the house of the Lord our God
I will seek thy good.

Gryningsvind

Music: Daniel Börtz (b. 1943) / Text: Petter Bergman (1934-1986)

Ja, jag har sett dig: som en fågelvinge
som slår och slår mot fönstrets ljusa rymd.
Och ändå var du fångad djupt härinne,
utstängd från trädens sommargröna ljus.
Du ville ut ur sveket, och mitt minne
band dig allt hårdare i minnets hus.
Och mina händer slöt sig om din vinge
och dina vingar sveddes av mitt ljus.

Dawn Breeze

Yes, I have seen you: like a bird's wing
Beating and beating against the brightness of the window.
And yet you were captured deep inside here,
Excluded from the green summer light of the trees.
You wanted to escape the deceit, and my memory
Tied you all the more firmly to memory's dwelling.
And my hands closed around your wing
And your wings were singed by my light.

Så har jag sett dig fångad och bevarad;
du som vill låta dina vingars sus
sväva i luftens frihet som en vind.
Jag vet ju att det var i drömmen bara.

En natt var du min saknad och min vind.
Morgonen kom, och i ett sus av vingar
blåstes min glädje ut i gryningsljus.

Thus I have seen you captured and preserved;
You who would have the sighing of your wings
Hover in the free air like a breath of wind.
I know that it was only a dream.

For a night you were my loss and my wind.
The morning came, and in a sighing of wings
My own joy was extinguished in the light of dawn.

Muistse mere laulud

Music: Vello Tormis (b. 1930) / Texts: Traditional Estonian, compiled from runic songs about the sea, using source material from Haljala, Kuusalu, Ridala and Muhu

iilid tõusevad idasta
teised tõusevad kagusta
kolmandad veel lõuna'asta
kui need kolmed kokku saavad
siis nad vihma veeretavad
pilved laineida lasevad
sajavad savised pilved
tinakarvased tibavad
mustad muidu hirmutatavad

mina aga mees meremehe
poega kallis mees kalamehe
poega küll mina tunnen
tuuled nõuda mered sõuda
põhjatuulta purjetada
lõunatuulta liüa loovi
servi tuulta seisatada
vastu päevada puhata

purjetan Punasta merda
rohelist Rootsli merda
tormilista Turja merda
hargilista Harju merda
Viru merda virgejada
oma merda õigejada

tule aga tule tursukene
mere põhja põrsukene
tule minu kuldse koogu
otsa hõbedase õnge otsa

Songs of the Ancient Sea

some winds come from the east
some from the southeast
some from the south
when the three meet
they make rain
clouds cause the waves to swell
dark clouds precipitate
leaden drops
and the black clouds threaten

I am a man
son of a sailor
a free fisherman's son
I know
the passage of the winds
I can sail upon the sea
I know the north wind
I can check the lateral winds

I sail on the crimson sea
the emerald Swedish sea
stormy Turja's sea
uneasy Harju's sea
Viru's sea
and my own sea

come come blithe cod
darlings from the ocean depths
come and take my golden hook
on my silver rod.

meri meid söötud
meri meid jootud
meri on võtnud
mitu meest

oli mul kolmi vennakesta
ühe mina saatsin karjamaale
teise saatsin marjamaale
kolmanda kalamerele

vend tuli koju karjamaalta
teine venda marjamaalta
ei tulnud kalamerelta

vesi oli viinud multa venna
vesi viinud tuul ajanud
kallas kõrge kaotanud

kuu ma nutsin venna kuube
päeva nutsin venna pärga
eluaja vennakesta

ei saa rannassa magada
rannas on mere mürina

kajak kajak kajak
hüüdvad hülged laulvad lagled
karjuvad mere kajakad
tõuske üles rannarahvas

ärgake mereisandad
ärgage mereemandad
tõuske võrku võttemaie
kalanoota katsumaie

meri tõuseb tormamaie
randa hakkab raksumaie
merekivid kilkamaie
rannapaed paukumaie

ei ole luba tuulel tulla
tuulel tulla lainel lassa
lainel lassa saul sadada
pahal ilmal paugudella

mull on vendani vesillä
ode on mere onilla

the sea has taken
many men
the sea has given us food
given us drink

I had three dear brothers
one I sent to the meadows
the second I sent to the forest
the third I sent to fish at sea

one brother returned from the meadows
the second from the forest
the third did not come back from fishing

the water had taken my brother
water drowned wind drifted
the tall cliffs hidden

I mourned him for a night
for a month
for a lifetime

one cannot sleep on the beach
for the sea is noisy

gulls gulls gulls
seals call swans sing
grey gulls scream
wake people of the coast

wake rulers of the sea
wake mothers of the sea
to pull up the nets
to secure the trawl

the waves rise
they pound upon the beach
the pebbles rejoice
the chalk cliffs thunder

the wind is not to blow
nor the wave to break
nor the rain to fall
nor the thunder to rumble

my brother is in the sea
my sister in the deep water

taati on mere tagana
emä hellä Helsingissä
las tuleb vendani vesiltä
ode tuleb mere onilta
taati tuleb mere taganta
emä hellä Helsingistä
siis on luba tuulel tulla
tuulel tulla lainel lassa

selgi selgi ilmakene
selgi ilma selgeeksi
klaari taevas lahkeeksi
vaali taevas valgeeksi
selgi selgi ilmakene

my father is far beyond the seas
my mother in lovely Helsinki
may my brother come from the sea
my sister from the deep water
my father from far beyond the seas
my mother from lovely Helsinki
there the winds may blow
and the waves break
brighten dear weather
brighten
brighten sky
be mild and white
brighten weather brighten

Ilta pilviä

Music: Toivo Kuula (1883-1918) / Text: Veikko A. Koskenniemi (1885-1962)

Mun uneni iltapilviä on,
punaviittaurhoja kunniavahdissa
ylt' ympäri kuolevan auringon.
Surumarssin, mun kaipuuni soittaman,
tahdissa
ne liehuvat lippunsa paareille tuo.
Elon ruhtinas viimeisen loistonsa
mahdissa
yli maitten kuningaskatseen luo:
"Te unet, te pilviurohot,
miss' olitte taiston ja voiman ajalla?
Nyt on laannehet ilot ja taistelot.
Te tulette myöhään, kuoleman rajalla.
Yö nostaa ikuista valtiikkaa."
Jo unet, jo pilvet sammukaa!

Evening Clouds

My dream is the clouds of evening
That like knights clad in purple
Form a guard of honour round the sun
That, dying, sinks at evening.
In step with the funeral march of my longing
They step forward and dip their billowing standards
At the king's bier.
The radiant lord of life still looks about him,
Gazes royally far across the land:
'You dreams, you wraith-like knights
Where were you during the day's fierce strife?
Now joy is consumed and the battle ended.
You are late, only the peace of death remains.
Now night lifts its eternal sceptre.'
You dreams, you clouds, now fade away!

Saltarelle

Music: Camille Saint-Saëns (1835-1921) / Text: Émile Deschamps (1791-1871)

Venez, enfants de la Romagne,
tous, chantant de gais refrains!
Quittez la plaine et la montagne
pour danser aux tambourins.

Saltarello

Come now, children of Rome,
Singing your happy songs!
Leave plain and mountain
To dance to tambourines

Rome, la sainte, vous les donne
ces plaisirs que la madonne
de son chêne vous pardonne
se voilant quand il le faut.

Le carnaval avec son masque,
ses paillettes sur la basque,
ses grelots, son cri fantasque,
met les sbires en défaut.

Venez, enfants de la romagne...

Frappons le sol d'un pied sonore!
Dans nos mains frappons encore!
La nuit vient, et puis l'aurore,
rien n'y fait, dansons toujours!

Plus d'un baiser s'échappe et vole,
se plaint-on? la danse folle
coupe aux mères la parole,
c'est tout gain pour les amours.

Venez, enfants de la Romagne...

Le bon curé, qui pour nous suivre
laisse tout, mais qui sait vivre,
ne voit rien, avec son livre,
de ce qu'il ne doit pas voir.

Mais quoi! demain les Camaldules
sortiront de leurs cellules.
Puis, carême, jeûne et bulles
sur la ville vont pleuvoir!

Venez, enfants de la Romagne...

Rome, sacred city, gives you
These delights as the Virgin
From her oaken throne forgives you,
Veiling herself as needs be.

The carnival with its mask,
Its sequinned skirts,
Its bells and strange cries
Confounds the guards.

Come now, children of Rome...

Let us stamp sonorously on the ground!
And clap our hands again!
Night will fall and then the dawn,
What matters it, let us dance on!

More than one kiss escapes and flies
Does one care? The mad dance
Obscures maternal admonishments
Which enhances the game of love.

Come now, children of Rome...

The good priest, who to follow us
Gives up everything, but who knows how to live,
He sees nothing, with his book,
Of that which he should not see.

But what is this? Tomorrow the Camaldolese
Will leave their cells.
Then Lent, fasting and strictures
Will rain down on the town!

Come now, children of Rome...

Traumlicht

Music: Richard Strauss (1864-1949) / Text: Friedrich Rückert (1788-1866)

Ein Licht im Traum
hat mich besucht,
es nahte kaum,
und nahm die Flucht.

Der Blick ist tief
hier eingesenkt,

Dream Light

A light in a dream
Has visited me,
It scarcely approached
Before taking to flight.

The look has sunk
Deeply into me,

den, als ich schlief,
Du mir geschenkt.

Hell dämmert mild
am Tage wach,
o Nachtgebild',
Dein Glanz mir nach.

Komm oft, o Stern,
in meiner Ruh'!
Dir schließ' ich gern
die Augen zu.

That, while I was sleeping,
You gave to me.

Brightly yet softly,
While I am awake in the day,
Your brilliance falls upon me
O image of the night.

Visit me often, O star,
In my peace!
For you most willingly
I close my eyes.

Tarantella

Music: Randall Thompson (1899-1984) / Text: Hilaire Belloc (1870-1953)

Do you remember an Inn,
Miranda?

Do you remember an Inn?
And the tedding and the spreading
Of the straw for a bedding,
And the fleas that tease in the High Pyrenees,
And the wine that tasted of the tar?
And the cheers and the jeers of the young muleteers
(Under the vine of the dark verandah)?

Do you remember an Inn, Miranda,
Do you remember an Inn?
And the cheers and the jeers of the young muleteers
Who hadn't got a penny,
And who weren't paying any,
And the hammer at the doors and the Din?
And the Hip! Hop! Hap!
Of the clap
Of the hands to the twirl and the swirl
Of the girl gone chancing,
Glancing,
Dancing,
Backing and advancing,
Snapping of a clapper to the spin
Out and in –
And the Ting, Tong, Tang of the Guitar.
Do you remember an Inn,

Miranda?

Do you remember an Inn?

Never more;

Miranda,

Never more.

Only the high peaks hoar:

And Aragon a torrent at the door.

No sound

In the walls of the Halls where falls

The tread

Of the feet of the dead to the ground

No sound:

Only the boom

Of the far Waterfall like Doom.

Composition for Chorus No. 6:2

Music: Michio Mamiya (b. 1929) / Text: Traditional

権現の

立ち寄る角には

よろずよし

祈れば叶うる

祝いの里

百八の

数珠さらさらと

おし揉んで

祈れば叶うる

祝いの里

我が方は

天より剣は

恐ろしや

日頃の悪魔

払いもうせば。

All is well

Wherever Gongen*

Appears.

Our wishes are fulfilled with our prayers

In this joyous place.

The one hundred and eight

Sacred beads

Rattle.

Our wishes are fulfilled with our prayers

In this joyous place.

As regards me,

The sword is more frightening

Than heaven itself:

It cuts away

The day's evil.

**Gongen: an incarnation of Buddha*

Slovenská pieseň

Music: Eugen Suchoň (1908-1993) / Text: Ján Smrek

Do duši sa nám nanosila so svojou l'úbeznoš'ou,
so svojím smútkom, so všetkým.

Poddaný, zbojník, milá,
žalujú v nej na život milujú sa s ním.

Po horách lieta smutná súc
srdeami zmieta žalnúc
je ale z našej zeme
a sväty duch v nej drieme
my zdvihneme ju zo žiaľ'u,
na našich perách zasmaje sa, vyletí:
zlatý šíp zazvoní o nebesá!

Kedysi plakávali sme príliš mnoho!
Ale sme ako silní psi sa vylízali z toho!
Dnes naša pieseň iná je, veru iná je,
za srdce chytá neskolaným šť astím.
Eh, smútkom som sa opojil,
dnes však ním o zem praštím!

Po horách bl'adte, po mestách načúvajte.
Obnovný život búri.
Zdrúžgali sme, prelomili sme mreže i múry!
V dedinách čujú: V očiach máme plamene
v očiach našich smelo plápolajú živé plamene,
čo na tom odkiaľ'dané!
V očiach nám bléia svieže plamene.
Možno že ich dali tuhé nápoje
z horovíc prešované!
Mladosť a silu neskrotí fantóm,
otravujúci životy!

Tu pieseň naša volá,
otáčajte sa, objímajte sa
velikých časov kolá!
A diabli od vás bočia,
a vy, čo rodní naši ste,
vy vidíte a cítite
ako vás k srdcu vinieme
cez dni a cez dlhé stáročia!

Slovakian Song

To our souls it has come with charm,
With its sorrow, with everything.
Chattel, brigand, my beloved
Complains about life in it, loving it all the same.

Above the mountains it soars in its sorrow
And clutches our hearts with its plaint,
But it is from our land
And the Holy Spirit slumbers in it,
We fetch it out of sorrow,
On our lips it laughs and flies away:
A golden arrow speeding towards heaven!

We used to cry too much!
But now we have risen again.
Today our song is new, truly new,
And clutches our hearts with infinite happiness.
Alas, I was full of sorrow,
But today I have rid myself of it!

Look to the mountains, listen in the cities.
A flaming life is raging.
We have torn down, we have burnt asunder bars and walls.
Listen in the villages: in our eyes there are flames,
Our eyes boldly shine with living flames –
No matter where they come from!
Our eyes sparkle with healthy flames.
It may be that they come from strong spirits
Pressed from pine trees.
Youth and strength cannot be suppressed by the evil force
That is poisoning our lives!

Here is the call of our song,
Dance and hug one another
Through centuries in huge ring dances!
And the devils will leave you
And you who are our kind
You see and feel
How we press you to our hearts
Through days and through long centuries!

from **Zornička**

Music: Jaroslav Křička (1882-1969) / Text: Traditional

Vysoko zornička

Vysoko zornička.

Dobrá noc Anička.

Ešte vyššie nebe,

Pán boh daj aj tebe.

Dobrá noc, dobrá noc,

ale ne každému;

len tomu dievčátku,

co já chodím k němu.

Dobrá noc, dobrá noc,

ale ne každému,

len tomu milému

šuhajku švarnému.

Dobrá noc.

Prešporská kasárňa

Prešporská kasárňa maľovaná,
chlapci ju maľujú piesničkama.

Chlapci piesničkama,
dievčence slzama.

Prešporská kasárňa maľovaná.

To mala mamička veľiký žal,

keď sa jej syneček na vojnu bral.

Na konička sedal,

šablíčku pripínal:

to mala mamička veľiký žal.

Neplačte, mamička, šak ja pridem,

šak ja na tej vojne nezahynem.

A keď domov pridem

a vás živú najdem,

šak ja vás, mamička, zivit budem.

Kdo má počernú galánku

Kdo má počernú galánku,

ten má pokojnú myslénku,

ligotala sa hviezdička, anďel moj.

from **The Morning Star**

The Morning Star is High

The morning star is high.

Good night, little Anna.

May God grant you

An even higher heaven.

Good night, good night,

But not to everyone;

Only to the little girl,

To whom I pay visits.

Good night, good night,

But not to everyone,

Only to the handsome boy

With whom I am in love.

Good night.

The Barracks in Bratislava

The barracks in Bratislava are painted,

The lads paint them with their songs,

The lads with their songs,

The girls with their tears.

The barracks in Bratislava are painted.

Then my little mother grieved deeply

As her little son went to the war.

He mounted his little horse,

And buckled his little sword:

And his little mother grieved deeply.

Do not weep, my little mother, for I am coming back,

I shall not fall in the war.

And when I return

And find you alive,

Then, little mother, I shall look after you.

Whoever has a Dark Girl

Whoever has a dark girl,

He can relax,

That little star twinkled, my angel.

Ale já mám pobelavú,
a ta trápi moju hlavu,
ligotala sa hvězdíčka, anděl můj.

Milá, milá milenučka,
aká bude večerička?
ligotala sa hvězdíčka, anděl můj.

Priložíme líca k lícu,
pozdravíme večernicu,
ligotala sa hvězdíčka, anděl můj.

But I have a pale one,
And she plagues my mind,
That little star twinkled, my angel.

My darling, my dearest darling,
What is for supper?
That little star twinkled, my angel.

We shall embrace cheek to cheek,
We shall greet the evening star,
That little star twinkled, my angel.

muoɔɔaəyiɔwɔum

Music: Anders Hillborg (b. 1954)

muoɔɔaəyiɔwɔum

Recording data: *March and October 2002 at Studio 2, Sveriges Radio, Stockholm, Sweden
Balance engineer/Tonmeister: *Thore Brinkmann; Jens Braun
Neumann microphones; Jünger AD converter; Studer 961 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones;
Spendor SA 300 loudspeakers

Producer: *Thore Brinkmann; Jens Braun

Digital editing: Michael Silberhorn

Cover text: © Ola Nordenfors 2003

Translations: Orphei Drängar and BIS (English); Anke Budweg (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: HERA

Cover photograph: © Stewen Quigley

Booklet photograph of Folke Alin and Robert Sund: © Stewen Quigley

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

Orphei Drängar

20th-Century Masterpieces for Male Choir

