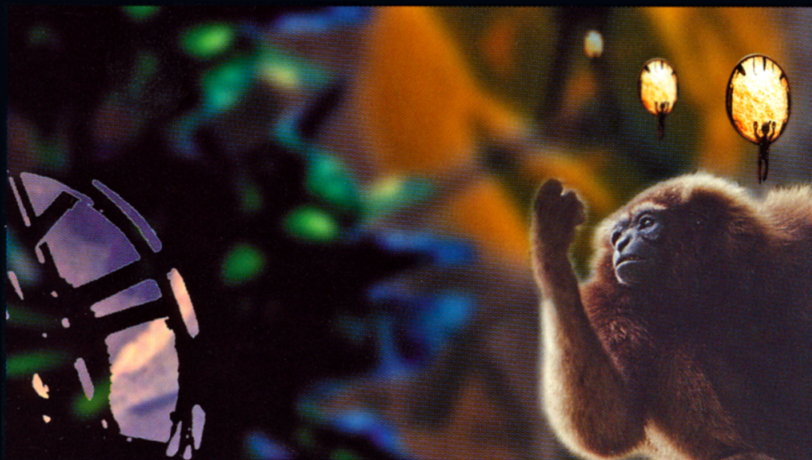




CD-733 DIGITAL

The Singing Apes

and Other Songs of Love and War



Orphei Drängar/Robert Sund

Olle Persson/Stefan Dahlberg/Anders Bergström/Folke Alin

Uppsala Chamber Orchestra

The Singing Apes

and Other Songs of Love and War

SANDSTRÖM, Jan (b. 1954)

- 1 **The Singing Apes of Khao Yai** (1991) (*M/s*) 6'42

Text: onomatopoeic verse

(for Orphei Drängar)

Solo tenor: Henrik Sundqvist

BRITTEN, Benjamin (Lord Britten of Aldeburgh) (1913-1976)

- 2 **The Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard** (*Boosey & Hawkes*) 9'13

Text: The Oxford Book of Ballads

(for Richard Wood and the musicians of Oflag VIIb – Germany, 1943)

Piano: Folke Alin

arr. HOLST, Gustav (1874-1934)

- 3 **The Song of the Blacksmith** (*Curwen*) 1'26

Hampshire Folk-song

arr. VAUGHAN WILLIAMS, Ralph (1872-1958)

- 4 **The Turtle Dove** (*Curwen*) 3'00

Text: Traditional

Solo Baritone: Olle Persson

- BARBER, Samuel** (1910-1981)
- 5 **A Stopwatch and an Ordnance Map, Op. 15** (*G. Schirmer*) **6'23**
For Full Chorus of Men's Voices and Three Kettledrums
Text: Stephen Spender
Timpani: Anders Wikström
-
- PIZZETTI, Ildebrando** (1880-1968)
- 6 **Per un morto** (1913) (*Ricordi*) **3'05**
Text: Popular Greek Poetry, translated by Niccolò Tommasèo
-
- DAVID, Johann Nepomuk** (1895-1977)
- 7 **Wir zogen in das Feld** (*Nagels Verlag*) **2'55**
Text: from Georg Forster, *Frische teutsche Liedlein II*, 1540
-
- CORNELIUS, Peter** (1824-1874)
- 8 **Der alte Soldat** (*Breitkopf & Härtel*) **4'37**
Text: Joseph von Eichendorff
-
- DISTLER, Hugo** (1908-1942)
- 9 **Der Tambour** (aus: „Mörrike-Chorliederbuch“, Op. 19) (*Bärenreiter*) **2'05**
Text: Eduard Mörike
-
- SCHUMANN, Robert** (1810-1856)
- 10 **Die Rose stand im Tau, Op. 65 No. 1** (*Schott*) **2'47**
Text: Friedrich Rückert
-
- SCHUBERT, Franz** (1797-1828)
- 11 **Ständchen, Op. 135** (*Peters*) **5'42**
Text: Franz Grillparzer
Solo Baritone: Olle Persson; Piano: Folke Alin

SCHÖNBERG, Arnold (1874-1951)

12 **Verbundenheit, Op. 35 No. 6** (*Bote & Bock*)

2'11

Text: Arnold Schönberg

WEILL, Kurt (1900-1950)

Das Berliner Requiem (*Universal*)

18'54

Kleine Kantate für Tenor, Bariton, Männerchor und Blasorchester

Text: Bertolt Brecht

- 13** 1. Großer Dankchoral (Chor) 3'26
- 14** 2. Ballade („vom ertrunkenen Mädchen“) (Chor) 2'34
- 15** 3. Marterl „Hier ruht die Jungfrau“ (Tenor und Chor) 1'57
- 16** 4. Erster Bericht über den unbekanntenen Soldaten unter dem Triumphbogen 3'46
Wir kamen von den Gebirgen (Tenor und Chor)
- 17** 5. Zweiter Bericht über den unbekanntenen Soldaten unter dem Triumphbogen 5'05
Alles, was ich euch sagte (Bariton und Chor)
- 18** 6. Großer Dankchoral (Chor da capo) 1'51

Solo Tenor: Stefan Dahlberg; Solo Baritone: Anders Bergström;
Members of the Uppsala Chamber Orchestra; Organ: Folke Alin

Orphei Drängar (The Sons of Orpheus)

Robert Sund, conductor

Instrumentalists (**13**-**18**):

Lars-Arne Larsson, clarinet; Lars-Erik Lidström, clarinet; Bengt Larsson, alto saxophone;
Jörgen Pettersson, alto & tenor saxophone; Eva-Lena Holmstedt, bassoon; Gunnar Persson, bassoon;
Birgitta Karlsson, horn; Lennart Svensson, horn; Bengt Fagerström, trumpet;
Trygve Palmquist, trumpet; Birgitta Uggla, trombone; Walter Brolund, bass trombone;
Johnny Rönnlund, percussion; Teuvo Kanerva, guitar & banjo.

Jan Sandström's *The Singing Apes of Khao Yai* was written at the request of Orphei Drängar. It would, perhaps, be an exaggeration to claim that, when appraised of the title, the choir was immediately filled with a warm sense of pride and identification, but Jan Sandström has assured us that his inspiration for the piece came from a nature programme on the television in which a male gibbon suddenly struck up a plaintive song – 'and it was among the most beautiful things that I have heard'. His words were reassuring. Jan Sandström (b. 1954) has been professor of composition at the Piteå music campus of Luleå University in northern Sweden since 1989 and has won popular acclaim with his *Motorbike Concerto* (written for the trombonist Christian Lindberg: BIS-CD-538/BIS-LD-558) and his opera *Bombi Bitt och Nick Carter*. Of *The Singing Apes of Khao Yai* he has written in the score: 'The piece is constructed around a male gibbon's song in the jungles of Thailand. Legend tells of a princess who deceived her husband and, in punishment, was transformed into a gibbon who had to sing his lament in the forest every morning.' One of Sandström's performing instructions should not be withheld: 'The work must be sung with the testosterone supply fully open; wildly but rhythmically precise.'

The songs on this record relate broadly to love and war – fields that mankind (especially the male half) never seems to lose interest in. This can be readily exemplified from the history of music: from the courtly and burlesque depictions of love of the troubadours, the musical battle paintings by Jannequin and others via Monteverdi's *Madrigali amoroși e guerrieri* and Tchaikovsky's *1812*, on to today's lamentos on the victims of war (for example, Górecki's *Third Symphony* or Penderecki's *Threnody* for the victims of Hiroshima). **Benjamin Britten** (1913-76) was powerfully affected by the Second World War and was early a convinced pacifist (the clearest expression of his hatred of war is probably his *War Requiem*). One of his few songs for men's choir, *The Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard*, however, has couplings both to the amorous tales of the thirteenth century and to the fearful reality which is close to our own time. The text is a piquant little tale based on a popular troubadour theme – the young man's love for the lady of birth. Unfortunately the lovers are discovered by a page who discloses their liaison to the husband. The eloped lovers are veritably hunted down before the angry husband, manipulating the keys, is able to

disclose them naked in their hiding place, whereupon, with a mighty blow, he separates both Little Musgrave and Lady Barnard from this life. The complete story – the impassioned flight of the lovers to their hiding place, Lord Barnard's mad chase and the shameful disclosure – are faithfully dealt with in Britten's setting, *The Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard* was dedicated to 'Richard Wood and the musicians of Oflag VIIIB – Germany – 1943. The piece was, in other words, written for a prisoner of war camp in Germany. There seems to have been an ambitious musical life in the camp. In February 1944 a festival had been arranged including an orchestral concert (some 29 musicians had been assembled) offering Rossini's overture to the *Barber of Seville*, Mozart's *Flute Concerto in D major*, Elgar's *Three Bavarian Dances* and Schubert's *Fifth Symphony*. At another of the concerts Richard Wood, evidently the organizer of the festival, conducted a thirty-strong men's choir in the première of Britten's newly composed ballad.

Gustav Holst (1874-1934) and **Ralph Vaughan Williams** (1872-1958) are often considered to be the composers responsible for the English folk-music revival. Like Bartók in Eastern Europe, Holst and Vaughan Williams travelled round their country collecting melodies heard in the countryside. One might argue that their efforts were even more heroic than those of their contemporaries. Unlike Eastern Europe, Scandinavia, Spain and other areas in which folk-music was still a living tradition, the folk-music of England was not, to the same extent, in the public domain. Many of the melodies they sought out had been largely forgotten, but through publication and, especially, by the fact that the folk melodies soon found their way into the composers' own music, they were saved for posterity. The two songs which here represent the composers' interest in English folk-music show two different aspects of love as it is described in popular verse – the dreamy yearning in Vaughan Williams's *The Turtle Dove* and, in Holst's *The Blacksmith*, the rather more robust characterization of the he-man, the smith wielding his hammer with such force and precision that sparks fly round his waist.

In 1937 the British poet Stephen Spender had taken part in the Spanish civil war on the republican side – not as a soldier but as an observer. His experiences in Spain inspired a number of war poems including *A Stopwatch and an Ordnance Map* which portrays the instant when a soldier dies in battle. In 1939 Stephen Spender met the American composer

Samuel Barber (1910-81) in London and dedicated the poem to him. On returning to the USA in 1940, Barber produced a setting for men's choir and timpani which was performed several times during World War II. On account of the technical difficulty at the first performance, Barber added a supporting piano part and he later published a version for men's choir, timpani and brass. Here the song is performed in its original setting. The poem vividly portrays how the instant of the soldier's death is prolonged to eternity – how, as he falls to the ground, his watch is thrown from his wrist with such force that the hands stop and how the bullet tears him from his comrades, the living community, to his final loneliness – all interwoven by the refrain 'All under the olive trees'.

Despite his modest production, **Ildebrando Pizzetti** (1880-1968) can be considered one of the century's important choral composers. *Per un morto* was written in 1913 and is one of the *Due canzoni corali* whose texts are based on popular Greek tales. Ildebrando Pizzetti developed an early interest in the sixteenth- and seventeenth-century madrigalists – Marenzio, Lasso, Vittoria, Gesualdo and Monteverdi – and this is evident in his compositions. The refined textual treatment, the often chromatic and highly expressive lines of the different voices and the interwoven polyphony are all related to the earlier masters. The text is a translation of a Greek folk-song. The scene is like some fragment of a Homeric tale, or some stylized image as preserved on a Grecian urn. It portrays the burial of a soldier whose friends have chosen to inter him on the beach so that he can hear the swell of the waves and the sighing of the wind.

The Austrian composer **Johann Nepomuk David** (1895-1977) based many of his choral settings on German folk-songs. *Wir zogen in das Feld* is a sixteenth-century folk-song about a gang of carefree soldiers setting out on a campaign with no worries about money, wine or food. David was influenced by many different styles of music, from Gregorian hymns and Josquin des Prés to Debussy and Schoenberg's serial technique. He can hardly be considered avant-garde: 'If music fails to reach a public it does not live. I write no music that is not intended for public use', he once claimed. David often uses canons and rhythmic surprises as he does in *Wir zogen in das Feld*, in which fragments of melody and sound blocks are bound together during intricate rhythmic shifts into a rather complex texture.

Peter Cornelius (1824-1874) was born into a theatrical family and the theatre aroused in him an early interest in literature. In an autobiographical sketch he stressed his life-long dilemma – the pull of both the written word and music – and it was only when he was in his twenties that he abandoned his acting ambitions in favour of music. He has described how, in his youth, he walked over the fields with a well thumbed copy of Goethe's poems in his pocket and became intoxicated by the words, declaiming them aloud and discovering notes and chords to suit them. 'My life was decided at this instant', Cornelius wrote, and it is principally vocal music that one finds in his oeuvre: operas, Lieder and choir songs. In the 1850s Cornelius was bewitched by Liszt and Wagner and became part of the so-called New German School of composers of the generation after the two models. Like Wagner, he liked to see himself as a poet-musician (Liszt produced settings of several of Cornelius's poems) and he mixed in circles in which artistic expression was equally acceptable as poetry or music. *Der alte Soldat* is a setting of a poem by Joseph von Eichendorff, who had been a close friend of Cornelius since student days.

Hugo Distler (1908-1942) was one of the leaders of the German church-music movement that, in the early 1930s, revived the baroque masters, Bach, Buxtehude and Schütz – the movement that came to be known as 'Die neue Sachlichkeit'. From 1937 until 1940 Distler was lecturer in musicology and choral conducting at the music college in Stuttgart. His post also involved leading the college choirs and it was for them that he produced, for example, the *Mörrike-Chorliederbuch*, Op. 9, from which *Der Tambour* is taken. The *Mörrike-Chorliederbuch* consists of 48 settings of poems by Eduard Mörike – 24 compositions for mixed choir, 12 for women's choir and 12 for men's choir. This was undeniably an impressive and bold project, not least in view of the inevitable comparison with Hugo Wolf's settings of Mörike's poems. But Distler had a radically different attitude to Mörike's verse. In his preface to the collection he speaks of the poems' 'rhythmic force and freedom of movement' and even emphasizes their 'objectivization of the poetic content that is reminiscent of the folk-song'. The intimate and subjective aspects of the poems that appealed to Wolf are of secondary importance to Distler. Distler's music (not least *Der Tambour*), like that of so many of his German contemporaries, offers rhythmic vitality and delight in discovery (there

is, of course, proximity to Hindemith), but stylistically the collection is strikingly varied – it is undeniably a choral *tour de force*. When parts of *Mörrike-Chorliederbuch* were performed at a choral festival in Graz in the summer of 1939 the assembled experts were agreed that it represented the start of a new choral epoch. Soon thereafter World War II broke out and three years later, in 1942, Distler took his life, unable to continue living under the iron pressure that Nazi society placed upon its subjects.

Robert Schumann's (1810-1856) production for men's choir is not extensive and most of what exists was written during a brief period at the end of 1847 and the beginning of 1848. In November 1847 Schumann became director of the Dresden Liedertafel men's choir but he soon tired of the choir's modest musical ambitions, explaining in a letter to a friend that he could not stand 'the eternal fourth-sixth chord' which the traditional repertoire for men's choir was bulging with. But during his brief period as conductor he managed to write some ten pieces. *Die Rose stand im Tau* is part of his *Ritornelle von Hr. Rückert in kanonischen Weisen*, Op. 65. The collection consists of seven pieces dedicated to the poet, all of them canons, though there is really nothing of a mechanical 'follow my leader' about *Die Rose stand im Tau*. Rather, Schumann has made miraculous use of the canon to capture Rückert's concentrated lyrical picture of the dew-covered rose.

Franz Schubert's (1797-1828) *Ständchen* is in every respect a true serenade. It was commissioned by a young friend of Schubert's as a birthday present to his fiancée. Another mutual friend, Anna Fröhlich, was chosen as soloist. She gave singing lessons at a music school in Vienna and she had many hopeful pupils (including the fiancée). The poet Franz Grillparzer, who was one of the same circle as Schubert and the others, contributed the text and in a day or so Schubert had the serenade ready. In pure distraction he had set the poem for alto soloist and men's choir but, since it was to be performed by Anna Fröhlich and her singing pupils, he had to produce a new version for women's choir. The piece was first performed one evening in August 1827 outside the fiancée's window.

In 1930 **Arnold Schoenberg** (1874-1951) composed *Sechs Stücke für Männerchor*. Op. 35. He sent the songs to Otto Klemperer who was then conductor of the Kroll Opera in Berlin (at the time Berlin's leading experimental stage) in the hope that Klemperer would perform them. But Klemperer

was obliged to explain that he did not have a men's choir that could manage such difficult a *cappella* music. The professional Philharmonic Choir would have to be paid for rehearsing and, since it was feared that many rehearsals would be required, Klemperer considered it an impossibility. The texts of the six pieces are Schoenberg's own and all are more or less philosophical in tone. *Verbundenheit* is a proverb speaking of the necessity of human companionship, of living together with and for others. It speaks directly to the reader/listener and is divided into two stanzas. In the first, Schoenberg claims that one is never alone in the world and that there are always people ready to help you, from your first breath to your last. The other part says: you too must help others, thereby showing that you belong to the community – 'You will not remain alone!' Musically, *Verbundenheit* is very elegantly constructed. In the second part, the same melody and accompaniment as in the first appear but in strict mirror form, corresponding to the two points of view of the text.

© Ola Nordenfors 1996

The Berliner Requiem by Kurt Weill and Bertolt Brecht is, in Weill's own words, an attempt to give expression to contemporary urban man's feelings about death; a secular requiem. It was written as a commission for German radio at the end of 1928 and Weill was extremely enthusiastic about this new opportunity for a musician to reach a very large number of listeners. The music was written to existing poems, chosen by Weill and the poet Bertolt Brecht. After the first performance on Frankfurt radio in 1929, Weill made several revisions. Some of the numbers were removed and used in other works or became independent solo pieces, while new numbers were added. The version performed here is David Drew's critical edition of 1967. The work has two focal points arranged in pairs: numbers 2-3 on the death of two women and numbers 4-5, the two portrayals of the unknown soldier. These are flanked by the two thanksgiving chorales (*Großer Dankchoral*) both as prelude and postlude.

It is faceless mortality, the death that no one mourns that is at the centre of the work and there are two circles of motifs: the mass killings of the recent war and urban man's lonely death. The warmth of compassion shines through the grotesque portrayal of the drowned girl's funeral progress in the river and *Marterl*, the song of the 'virgin' prostitute Johanna

Beck, is full of the tenderness that the artists felt for those who were lonely and despised, society's outcasts.

In the two narratives of the unknown soldier, Brecht and Weill express their impotence and fury at the war's senseless slaughter and they cast a merciless accusation at those responsible: all of us who let this happen, even the mothers who unprotestingly let their sons to go to the war. For Brecht the homage to the unknown soldier was a cynical mockery – first we made the dead faceless, anonymous, and then we let them go unmourning to eternity, knowing that they will not rise again. The other narrative (No. 5) is a substantial, Bach-inspired recitative and arioso that ends with a prayer for the removal of the monument commemorating the unknown soldier, 'for this shout of triumph is really not necessary', and for giving the dead a face. The concluding thanksgiving is a song in praise of night and cold, of heaven's bad memory but also of the grass and the animals who live under the same conditions as man.

From a musical point of view the work is highly typical of Weill, even though the level of seriousness is generally higher than usual. He has himself stressed that it is not meant ironically. The orchestra is a small 'Weill Orchestra' dominated by winds but also employing guitar, banjo and organ. It should be noted that the poems are in their original guise from the 1920s and that they thus differ from the later, revised versions to be found in Brecht's collected works.

Weill and Brecht have produced an original and gripping work. Heaven is silent. People have only themselves and each other, and death resulting from human evil and indifference is appalling and senseless. The *Berliner Requiem* is a prayer for compassion and for the restoration of man's dignity.

© Gunnar Birgegård 1996

Orphei Drängar (The Sons of Orpheus) from Uppsala is a long-established choir with a strong tradition, that also plays a significant rôle in contemporary musical activities in Sweden. Indeed, OD is something of a pioneer in the development of modern male choir *a cappella* singing.

The choir was founded in 1853 as a singing society by students of Uppsala University, who were also members of other choirs. What started as a singing society rapidly became an élite group with a leading position among male-voice choirs, a position which is even more evident today.

In many countries male choir singing has lagged behind the development of choral singing in general. OD is an exception and the choir has played a prominent part in the 'Swedish choral miracle' which has placed Swedish choirs in the forefront of choral singing in the world. Credit for OD's development is almost entirely due to Eric Ericson, a legend in his own lifetime throughout the world of choral singing. As early as 1951 Eric Ericson became OD's conductor, a position he retained for 40 years. For much of this time he was also conductor of the two leading mixed choirs in Sweden, the Stockholm Chamber Choir and the Swedish Radio Choir. For his final six years with OD, Eric Ericson shared the position of conductor with Robert Sund, who has now assumed sole responsibility.

OD has an extensive repertoire in a wide variety of styles. The choir collaborates just as naturally with a symphony orchestra as with a jazz group or with folk musicians. Principally, however, OD continues the tradition of a *cappella* singing, the most demanding choral art form. Refinement of tone, purity of intonation and precision have become hallmarks of the choir's performances. Audiences and critics all over the world are constantly astonished to learn that OD consists almost entirely of people with other professions than singing. OD undertook its first concert tours abroad towards the end of the nineteenth century. During the last 25 years, OD has travelled extensively, winning acclaim all over the world and frequently being hailed as the best male choir in the world.

Robert Sund was originally a bass singer in OD. He studied choral conducting at the College of Music in Stockholm and has collaborated with Eric Ericson for many years. For the six years preceding Eric Ericson's retirement, they alternated as conductors of OD. Robert Sund has made guest appearances with the principal Swedish choirs and is much in demand internationally as a guest conductor and instructor. He also has a wide reputation as a composer and arranger of choral music.

Jan Sandströms *The Singing Apes of Khao Yai* är ett beställningsstycke från Orphei Drängar. Det vore kanske en överdrift att säga att körens reaktion, när man blev uppläst om titeln, var en varm omedelbar känsla av stolthet och identifikation, men Sandström har försäkrat att idén till stycket kom från ett naturprogram på TV, där plötsligt en gibbonhanne stämde upp en längtansfull sång – "och det var bland det vackraste jag hört". De orden lugnade. Jan Sandström (f. 1954) är sedan 1989 professor i komposition vid musikhögskolan i Piteå och har på senare tid gjort succé med sin *Motorbike Concerto* (skriven för trombonisten Christian Lindberg; BIS-CD-538/BIS-LD-558) och operan *Bombi Bitt och Nick Carter*. Han har själv lämnat följande kommentar till *The Singing Apes of Khao Yai* i partituret: "Stycket är byggt kring en gibbonhannes melodi i den thailändska djungeln. Legenderna berättar om en prinsessa som förrådde sin make och som straff förvandlades till en gibbon som varje morgon måste sjunga sin klagosång i skogen." En av Sandströms föredragsanvisningar i noterna bör inte undanhållas lyssnarna: "Stycket ska sjungas med testosteronet fullt påskruvat: vilt, men trymiskt exakt."

Flera av sångerna på skivan är relaterade till kärlek och till krig – områden som mänskligheten (i synnerhet den manliga hälften) aldrig tycks ha förlorat intresset för. Detta kan ju exemplifieras med några snabba nedslag i musikhistorien: från trubaduryrikens både höviska och burleska kärleks-skildringar, Jannequins och andras musikalsiska batalj-månjor över Monteverdis *Madrigali amorosi e guerrieri*, Tjåxovskijs *1812* till dagens sorgesånger över krigets lidanden (t.ex. Henryk Góreckis *symfoni nr. 3* eller Pendereckis *Tren* över offren i Hiroshima). **Benjamin Britten** (1913-1976) påverkades starkt av det andra världskriget och blev tidigt övertygad pacifist (det tydligaste uttrycket för hans avsky för kriget är förmodligen *War Requiem*). En av hans få sånger för manskör. *The Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard* har emellertid koppling både till 1200-talets amorösa skildringar och till den kusliga verklighet som ligger vår tid nära. Texten är en liten pikant berättelse utgående från trubaduryriken återkommande tema – den unge mannens kärlek till den högt uppsatta kvinnan. Dessvärre blir det förälskade paret upptäckta av en page som skvallrar för den äkta maken, en veritabel jakt på de förlugna turturduvorna vidtar innan den vredgade maken famlande med nycklarna kan avslöja de bägge nakna i sitt gästställe, varvid han i ett enda mäktigt

hugg skiljer såväl Little Musgrave som Lady Barnard från livet. Hela handlingskedjan – kärleksparets upphetsade flykt till gäststället. Lord Barnards ursinniga jakt och det skamliga avslöjandet – är pietetsfullt tillvaratagen i Brittens musik. *The Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard* är dedicerad till "Richard Wood and the musicians of Oflag VIII B – Germany – 1943". Stycket är m.a.o. skrivet för ett fångläger i Tyskland. I fånglägret hade man av allt att döma en mycket ambitiös musikalsk verksamhet. Man hade i februari 1944 arrangerat en festival som bl.a. innefattade en orkesterkonsert (man hade lyckats ragga ihop 29 musiker) som bjöd på Rossinis ulytten till *Barberaren i Sevilla*, Mozarts *flöjtkonsert i D-dur*, Elgars *Tre hayerska danser* och Schuberts *femte symfoni*. Vid en annan av konserterna dirigerade Richard Wood, som uppenbarligen var drivkraften bakom festivalen, en manskör på 30-talet röster i uruppförandet av Brittens nykomponerade ballad.

Gustav Holst (1874-1934) och **Ralph Vaughan Williams** (1872-1958) brukar ibland beskrivas som de tonsättare som återuppväckte den engelska folkmusiken. Holst och Vaughan Williams för liksom Bartók i Östeuropa runt i sitt land och tecknade upp melodier de hörde på landsbygden. Kanske skulle man kunna hävda att deras insats var än mer heroisk än andra samtida folkmusikupptecknare. Till skillnad från Östeuropa, Skandinavien, Spanien och andra områden där folkmusiken varit en levande tradition var folkmusikkatten i England inte på samma sätt en allmän tillgång. Många av de melodier de letade upp hade sjunkit i glömska, men genom utgåvorna och, kanske framför allt, genom att folkmelodierna snart fann sin väg in i tonsättarnas egen musik räddades de till eftervärlden. De två sånger, som här får representera tonsättarnas intresse för den engelska folkmusiken bjuder på två skilda aspekter av kärleken, som den kan beskrivas i den folkliga diktningen – den drömskt trånande, som i Vaughan Williams *The Turtle Dove*, och i Holsts *The Blacksmith* den lite mer handfast robusta skildringen av karllakaren, grovsmeden, som svingar sin hammare med sådan kraft och precision att gnistorna yr kring midjan.

1937 hade den brittiske poeten Stephen Spender deltagit i det spanska inbördeskriget på den republikanska sidan – inte som soldat men väl som observatör. Upplevelserna i Spanien gav upphov till en rad krigsdikter, däribland *A Stopwatch and an Ordnance Map*, som skildrar momentet när en soldat stupar i striden. 1939 träffade Stephen Spender den amerikanske tonsättaren **Samuel Barber** (1910-1981) i London

och dedicerade dikten till honom. Efter hemkomsten till USA 1940 tonsatte Barber dikten för manskör och pukor, och den framfördes flera gånger under andra världskriget. P.g.a. de tekniska svårigheterna för kören lade Barber vid de tidigaste uppförandena till en understödjande pianostämma, och senare gav han också ut en version för manskör, pukor och bleckblåsensemble. Här är stycket dock i sin ursprungsversion. Dikten skildrar i skarpa bilder hur soldatens dödsögonblick utsträcks till en evighet – hur, då han faller till marken, klockan kastas av handleden med sådan kraft att visnarna stannar och hur kulan sliter honom från kamraterna, den levande gemenskapen, till den slutliga ensamheten – allt interfolierat av omvärdet "All under the olive trees".

Ildebrando Pizzetti (1880-1968) kan trots sin relativt blygsamma produktion betraktas som en av 1900-talets viktigare körtönsättare. *Per un morto* skrevs 1913, och ingår i *Due canzoni corali*, vars texter bygger på grekiska folkvisor. Ildebrando Pizzetti utvecklade tidigt ett starkt intresse för 1500- och 1600-talens madrigalister – Marenzio, Lasso, Vittoria, Gesualdo och Monteverdi – och det kan skönjas i hans egna körkompositioner. Såväl den utstuderade textbehandlingen, de ofta kromatiska och starkt uttrycksfulla stämlinjerna och den polyfona stämflätningen har släktskap med de äldre mästarna. Texten är en översättning från en grekisk folksång. Scenen är som ett fragment taget ur de homeriska berättelserna, eller som en av de stiliserade scener man kan se bevarade på grekiska umor. Den skildrar en begravning av en soldat, och hans vänner väljer att jordfästa honom på stranden, så att han ska kunna höra vågornas svall och vindens brus.

Den österrikiske tonsättaren **Johann Nepomuk David** (1895-1977) hämtade många av sina körsättningar från tyska folkvisor. *Wir zogen in das Feld* är en tysk soldatvisa från 1500-talet om en hop sorglösa krigare som drar ut i fält utan bekvämlighet om pengar, vin eller mat. David tog intryck av många skilda stilar, från gregorianska hymner och Josquin des Prez fram till Debussy och Schönbergs seriella teknik. Han kan knappast kallas avantgardist: "Om musiken inte når någon publik lever den inte. Jag skriver ingen musik som inte är avsedd för offentlig bruk", sa han vid ett tillfälle. David använder ofta kanontekniker och en del rytmiska överskräckningar, så också i *Wir zogen in das Feld* där melodistumpar och klangblock under intrikata rytmiska förskjutningar knyts ihop till en ganska komplex stämväv.

Peter Cornelius (1824-1874) var skådespelarbar, och teatermiljön väckte tidigt en lust till dikten. I en levnadsskiss har han framhållit sin livslånga klugenhet – dragningen både till ordet och till tonen, till literaturen och till musiken, och det var inte förrän i tjuogoårsåldern han övergav skådespelarbanan för musiken. Han har beskrivit hur han i ungdomen gick över fälten med ett tummat exemplar av Goethes dikter i fickan och lät sig berusas av orden, deklamerade dem högt och fann toner och ackord till dem. "I denna stund bestämde hela mitt liv", skriver Cornelius, och det är också framför allt vokalmusik som man återfinner i hans verkförteckning: operor, lieder och körsånger. På 1850-talet sögs Cornelius in i Liszts och Wagners trollkrets, och ingick i den s.k. nytytska skolan med tonsättare i generationen efter de bägge förebilderna. Liksom Wagner ville han se sig själv som diktar-musiker (Liszt tonsatte f.ö. flera av Cornelius dikter), och han umgicks också i kretsar där det konstnärliga uttrycket lika gärna kunde formuleras i dikt som i ton. *Der alte Soldat* skrevs till en dikt av Joseph von Eichendorff, som var en nära vän till Cornelius sedan studieåren.

Hugo Distler (1908-1942) var en av de drivande krafterna i den tyska kyrkomusikrörelse som i början av 1930-talet lyfte fram de gamla barockmästarna Bach, Buxtehude och Schütz – den rörelse som fått etiketten Nysaklighet ("Die neue Sachlichkeit"). Distler var åren 1937-1940 anställd vid musikhögskolan i Stuttgart som lärare i musikteori, förmlära och kördirigering. I tjänsten ingick också att leda högskolans körer, och för dem tillkom bl.a. *Mörke-Chorliederbuch* op. 19, varur *Der Tambour* är hämtad. *Mörke-Chorliederbuch* består av 48 sättningar av Eduard Mörikes dikter – 24 kompositioner för blandad kör, 12 för damkör och 12 för manskör. Det var oenkligen ett imponerande och djärvt företag, inte minst med tanke på den ofrånkomliga jämförelsen med Hugo Wolfs tonsättningar av Mörike-texter. Men Distler hade en radikalt annorlunda inställning till Mörikes dikter än Wolf. I förordet till samlingen talar han om dikternas "rytmiska kraft och rörelsefrihet" och framhåller t.o.m. dikternas "objektivering av det poetiska innehållet som påminde om folkvisans". Det intima och subjektiva i dikterna som tilltalade Hugo Wolf är för Distler en andrahandsfråga. Distlers musik (inte minst *Der Tambour*) bjuder som så många andra av hans samtida tyska tonsättare på rytmisk vitalitet och upptäckarlusta (det finns naturligtvis närhet till Hindemith), men samlingen är stilistiskt påfallande starkt varierad – det är

otvivelaktigt en körsångens tour de force. När delar av *Mörke-Chorliederbuch* uruppfördes vid en körfestival i Graz sommaren 1939 var den samlade expertisen överens om att detta betecknade början till en ny körepok. Strax därefter utbröt det andra världskriget och tre år senare, 1942, tog Distler sitt liv, oförmögen att fortsätta leva under den järnhårda press som nazisamhället underkastade sina undersåtar.

Robert Schumanns (1810-1856) produktion för manskör är inte så omfattande, och majoriteten av det som faktiskt finns är skrivet under en kort period i slutet av 1847 och början av 1848. Schumann tillträdde i november 1847 som ledare för Dresdens främsta manskör, men han trottade snart på körens mer modesta musikaliska ambitioner och förklarade i ett brev till en vän, att han inte stod ut med "de där eviga kvartsextackorden" som den traditionella manskörsrepertoaren tycktes bägna av. Men under den korta tiden som dirigent hann han med att skriva ett drygt tiotal stycken. *Die Rose stand im Tau* ingår i hans op. 65 *Ritornelle von Fr. Rückert in kanonischen Weisen*. Samlingen består av sju stycken tillägnade dikteren, och alla är alltså kanons, men det finns knappast något mekaniskt "Följa John" över *Die Rose stand im Tau*. Snarare har Schumann förunderligt väl utnyttjat kanonformen för att fånga Rückerts koncentrerade lyriska bild av den dagbestänkta rosen.

Franz Schuberts (1797-1828) *Ständchen* är i alla avseenden en äkta serenad. Den beställdes av en ung vän till Schubert som en födelsedagspresent till vännens fästnös. En annan gemensam vän, Anna Fröhlich, utsågs till solist. Hon gav sånglektoner vid en musikskola i Wien, och hade många förhoppningsfulla flickor (däribland fästnös) som elever. Diktaren Franz Grillparzer, som tillhörde samma krets som Schubert och de andra, bidrog med texten, och på någon dag hade Schubert serenaden färdig. I ren distraktion hade han först tonsatt dikten för altstols och manskör, men då det skulle framföras av Anna Fröhlich och hennes sångelever fick han göra en ny version för damkör. Stycket fick sitt uruppförande en kväll i augusti 1827 utanför den uppvaktades fönster.

1930 komponerade **Arnold Schönberg** (1874-1951) *Sechs Stücke für Männerchor* op. 35. Han skickade sångerna till Otto Klemperer, som då var dirigent i Berlin vid Kroll-operan (vid den tiden Berlins mest experimentella scen), i förhoppning om att Klemperer skulle urupföra styckena. Men Klemperer tvingades förklara, att han inte hade någon

manskör som kunde klara av så svår a cappella-musik. Den professionella filharmoniska kören skulle ju dessutom ha betalt för repetitionerna, och då man kunde frukta att repetitionerna skulle bli åtskilliga menade Klemperer att det hela skulle bli ogörligt. Texterna till de sex styckena är Schönbergs egna, och alla är av mer eller mindre filosofisk art. **Verbundenheit** är ett tänkespråk som talar om behovet av mänsklig gemenskap, om att leva tillsammans med och för andra. Den riktar sig i direkt tilltal till läsaren/lyssnaren och är uppdelad i två strofer. I den första hävdar Schönberg att du aldrig är ensam i världen, att det alltid finns människor som är beredda att hjälpa dig, från det första till det sista andetag. Den andra delen säger: så ska också du hjälpa andra och därmed visa att du tillhör gemenskapen – *Du förblir ej ensam!* Kompositionstekniken är *Verbundenheit* raffinerat uppbyggd. I styckets andra del uppträder samma melodi och ackompanjering som i första i strikt spegelvänd form, som en motsvarighet till textens två synvinklar.

© Ola Nordenfors 1996

Das *Berliner Requiem* av **Kurt Weill** och Bertolt Brecht är, med Weills egna ord, ett försök att uttrycka den moderna storstadsmänniskans känslor inför döden, eller ett världsligt rekviem.

Det skrevs på beställning av den tyska radion i slutet av 1928, och Weill var påtagligt entusiastisk inför denna nya möjlighet för en musiker att nå en mycket stor åhörarkrets. Musiken skrevs till redan existerande dikter, utvalda av Weill och av poeten, Bertolt Brecht. Efter det första framförandet i Radio Frankfurt 1929 gjorde Weill flera omarbetningar. Vissa av numren lyftes ut och införlivades i andra verk eller blev självständiga solostycken, andra nummer tillkom. Den här presenterade versionen är den av David Drew utgivna kritiska editionen från 1967. Verket har två parvis kopplade tyngdpunkter: nummer 2-3 om två kvinnors död och nummer 4-5, de två berättelserna om den okände soldaten. Runt dessa finns den stora tackkoralen (*Großer Dankchoral*) både som preludium och postludium.

Det är den anonyma, av ingen sörjda döden som står i centrum för verket, och motivkretsarna är två: det nya avslutade krigets massdöd och storstadsmänniskans ensamma död. Genom den groteska skildringen av den drunknade flickans likfärd i floden lyser medkänslans värme i både musik och text, och *Marterl*, sången om den prostituerade "jungfrun"

Johanna Beck, är full av den ömhet konstnärerna kände för den ensamma, föraktade och utstötta människan.

I de två berättelserna om den ökande soldaten ger Brecht och Weill uttryck för sin vanmakt och sitt raseri över världskrigets vanvetiga masslakt och slungar en skoningslös anklagelse mot de skyldiga: vi alla, som tillät det att hända, till och med mödrarna, som utan att protestera släppte sina söner till kriget. För Brecht var hyllningen av den ökande soldaten ett cyniskt hän – först gjorde vi de döda ansiktslösa, anonyma, sedan kunde vi låta dem gå till evigheten osörjda och i vissheten att de inte kunde återupplå. Den andra berättelsen (nummer 5) är ett stort, Bach-inspirerat recitativ med arioso, som slutar med bönen att avlägsna stenen över den ökande soldaten, "ty detta triumfväl är ändock inte nödvändigt", och ge de döda ansikte. Den avslutande tackoralen är en "lov-sång" till natten och kylan, till himlens dåliga minne men också till gräset och djuren, som delar människans villkor.

Musikaliskt är verket mycket typiskt för Weill, även om allvaret är större än ofta annars. Han har själv betonat att det inte är ironiskt menat. Orkestern är en liten "Weillorkester", dominerad av blåsare men också med gitarr, banjo och orgel. Det bör sägas att dikterna är i sitt ursprungsskick från 1920-talet och alltså skiljer sig från de senare reviderade versioner som återfinns i Brechts samlade verk.

Det är ett originellt och gripande verk Weill och Brecht har åstadkommit. Himlen är tyll, människorna är hänvisade till sig själva och varandra, och den död som följer av mänsklig ondska och likgiltighet är kuslig och meningslös. *Das Berliner Requiem* blir till en bön om medmänsklighet och återupprättad värdighet.

© Gunnar Birgegård 1996

Orphei Drängar i Uppsala är en gammal, traditionsrik kör, men även en ovärderlig del av det moderna svenska musikköret. Inte bara detta, utan OD gäller som banbrytande i utvecklandet av det moderna *a cappella*-sången bland manskörer.

OD grundades 1853 som sångförening för studenter, som även var medlemmar av andra körer. Ur detta uppstod mycket snart en elitgrupp bland manskörer, vars ledande ställning framgår ännu klarare i dag.

I många länder har manskörerna släpat efter den allmänna utvecklingen inom körsjungandet. Det var emellertid OD förunnat att ta del i den ibland som "svenskt körunder-

verk" betecknade rörelse, som har givit svenska körer världsrykte. Anledningen till att OD så tidigt följde tidens tecken torde framför allt vara, att kören redan 1951 fick Eric Ericson som ledare – han har varit den viktigaste personligheten inom denna rörelse. Under fyrtio år var han dirigent för OD, och under en stor del av denna tid ledde han tre av de viktigaste körerma i Sverige: Kammarkören, Radiokören och OD. Under de sex sista åren delade han ansvaret som OD:s dirigent med eleven Robert Sund, som nu har avlöst honom.

OD förlogar över en bred repertoar inom de mest skilda stilriktningar. Att arbeta tillsammans med en symfoniorkester är lika naturligt som att sjunga tillsammans med en jazzgrupp eller en folkmusikgrupp. Körens allra egna domän är dock *a cappella*-sången, den mest anspråksfulla formen av körsång. I detta sammanhang har OD:s framföranden i hög grad präglats av kultur, renhet och precision. Publik och recensenter i hela världen upphör inte att förvånas över att kören nästan uteslutande består av amatörsångare. Redan i slutet av förra seklet började OD bege sig utomlands på konsertresor, och under de senaste 25 åren har kören frakt glänsande internationella framgångar under sina vidsträcktade turnéer. Inte så få kritiker ser i OD världens bästa manskör.

Robert Sund var ursprungligen bas i OD. Senare gick han i lära hos Eric Ericson vid Musikhögskolan i Stockholm, och han samarbetade under många år med denne. Under sex åren avlöste de varandra som ledare för OD, tills Ericson gick i pension. Robert Sund har gästdirigerat de mest bekanta körerma och är även internationellt en mycket eftersökt gäst-dirigent och instruktör. Dessutom har han gjort sig ett namn som kompositör och arrangör av körmusik.

The *Singing Apes of Khao Yai* (Die singenden Affen von Khao Yai) von **Jan Sandström** wurden im Auftrag des Chores Orpheï Drångar geschrieben. Es wäre vielleicht eine Übertreibung zu sagen, daß die Reaktion des Chores angesichts des Titels ein unmittelbares Gefühl von Stolz und Identifikation war, aber Sandström versicherte, daß er die Idee zum Stück von einem Naturprogramm im Fernsehen bekam, wo plötzlich ein Gibbon ein sehnsuchtsvolles Lied begann – „und das gehörte zum Schönsten, das ich jemals gehört hatte“. Diese Worte dienten als Beruhigung. Der 1954 geborene Jan Sandström ist seit 1989 Professor für Komposition an der Musikhochschule in Piteå (Nordschweden). In späterer Zeit konnte er sehr große Erfolge verzeichnen, mit dem *Motorbike Concerto* (für den Posaunisten Christian Lindberg geschrieben: BIS-CD-538/BIS-LD-558) und der Oper *Bombi Butt och Nick Carter*. Über *The Singing Apes of Khao Yai* schrieb er in der Partitur: „Das Stück basiert auf der Melodie eines Gibbons im thailändischen Dschungel. Die Legende erzählt von einer Prinzessin, die ihren Gatten betrog und als Strafe zu einem Gibbon verwandelt wurde, der jeden Morgen im Walde sein Klagelied singen mußte.“ Eine von Sandströms Vortragsvorschriften in der Partitur sollte den Hörern nicht vorenthalten werden: „Das Stück ist mit voll aufgedrehtem Testosteron zu singen; wild, aber rhythmisch exakt.“

Mehrere der Lieder auf der CD beziehen sich auf die Liebe und den Krieg – Gebiete, für die sich die Menschheit (besonders ihre männliche Hälfte) stets interessiert zu haben scheint. Eine schnelle Reise durch die Musikgeschichte kann uns Beispiele geben: von den höfischen aber auch burlesken Liebesschilderungen der Troubadourlyrik, den musikalischen Bataillenschilderungen eines Jannequin, über Monteverdis *Madrigali amorosi e guerrieri*, Tschajkowskij's *1812*, bis zu den heutigen Trauergesängen über die Leiden des Krieges (etwa Henryk Górecki's *Symphonie Nr. 3* oder Penderecki's *Tren zum Gedenken an die Opfer Hiroshimas*). **Benjamin Britten** (1913-76) wurde vom zweiten Weltkrieg stark beeinflusst und wurde bald ein überzeugter Pazifist (der deutlichste Ausdruck seines Abscheus für den Krieg ist vermutlich das *War Requiem*). Eines seiner wenigen Lieder für Männerchor, *The Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard*, steht indes mit sowohl den amourösen Schilderungen aus dem 13. Jahrhundert in Verbindung, als auch mit der unheimlichen, unserer Zeit nächstehenden Wirklichkeit. Der Text ist eine

kleine pikante Erzählung mit Ausgangspunkt im stets wiederkehrenden Thema der Troubadourlyrik – der Liebe des jungen Mannes zur Frau höheren Ranges. Leider wird das Liebespaar von einem Pagen entdeckt, der dem Ehegatten davon erzählt, und eine wahrhaftige Jagd auf die entflohenen Turteltauben folgt, bevor der entzürnte Ehemann mit klirrenden Schlüsseln die beiden in ihrem Versteck nackt findet, und sie mit einem einzigen mächtigen Hieb vom irdischen Leben trennt. Der gesamte Ablauf der Handlung – die erregte Flucht des Liebespaares ins Versteck, Lord Barnard's Wahnsinnsjagd und die schändliche Entlarzung – wird in Britten's Musik pietätvoll geschildert. *The Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard* trägt eine Widmung an „Richard Wood and the musicians of Oflag VIIB – Germany – 1943“. Das Stück wurde mit anderen Worten für ein Gefangenenlager in Deutschland geschrieben, wo man anscheinend eine sehr ambitionierte musikalische Tätigkeit hatte. Im Februar 1944 veranstaltete man dort ein Festival, das u.a. ein Orchesterkonzert bot (es war gelungen, 29 Musiker ausfindig zu machen) mit Rossini's Ouverture zum *Barbier von Sevilla*, Mozarts *Flötenkonzert in D-Dur*, Elgars *Drei bayerischen Tänzen* und Schubert's *Fünfter Symphonie*. Bei einem anderen Konzert dirigierte Richard Wood, der offensichtlich die Triebkraft hinter dem Festival war, die Uraufführung von Britten's neuer Ballade mit einem Männerchor von etwa 30 Stimmen.

Gustav Holst (1874-1934) und **Ralph Vaughan Williams** (1872-1958) werden manchmal als jene Komponisten bezeichnet, die die englische Volksmusik wieder ins Leben riefen. Wie Bartók in Osteuropa reisten sie in ihrem Land herum und zeichneten Melodien auf, die sie auf dem Lande hörten. Vielleicht könnte man behaupten, ihre Leistungen seien noch heroischer gewesen als jene von anderen damaligen Volksmusikaufzeichnern. Zum Unterschied von Osteuropa, Skandinavien, Spanien und anderen Gebieten mit einer lebendigen Volksmusiktradition war der Volksmusikschatz in England nicht auf dieselbe Weise allgemein zugänglich. Viele der Melodien, die sie fanden, waren in Vergessenheit geraten, aber sie wurden nun dadurch für die Nachwelt gerettet, daß sie herausgegeben wurden, und vielleicht vor allem dadurch, daß die Volksmelodien bald in die eigene Musik der beiden Komponisten aufgenommen wurden. Die zwei vorliegenden Lieder schildern zwei verschiedene Aspekte der Liebe, wie sie in der Volksdichtung beschrieben wird – den träumerisch sehnsuchtsvollen, wie in Vaughan Williams'

The Turtle Dove, und in Holsts *The Blacksmith* die etwas handfestere, robuste Schilderung des virilen Mannes, des Grobschmiedes, der seinen Hammer mit solcher Kraft und Präzision schwingt, daß die Funken fliegen.

1937 hatte der britische Dichter Stephen Spender auf der republikanischen Seite am spanischen Bürgerkrieg teilgenommen – nicht als Soldat, wohl aber als Beobachter. Seine Erlebnisse in Spanien wurden zum Ursprung einer Reihe von Kriegsgedichten, darunter *A Stopwatch and an Ordnance Map*, das den Augenblick schildert, in dem ein Soldat im Kampf fällt. 1939 traf Spender in London den amerikanischen Komponisten **Samuel Barber** (1910-81), dem er das Gedicht widmete. Nach der Heimkehr in die USA 1940 vertonte Barber das Gedicht für Männerchor und Pauken, und das Werk wurde während des Krieges mehrmals aufgeführt. Wegen der technischen Schwierigkeiten für den Chor fügte Barber bei den ersten Aufführungen einen Klavierpart als Unterstützung hinzu, und später veröffentlichte er auch eine Fassung für Männerchor, Pauken und Blechbläserensemble. Hier wird aber die Urfassung gebracht. Das Gedicht schildert in scharfen Bildern wie der Todesaugenblick des Soldaten in eine Ewigkeit ausgedehnt wird – wie, als er zu Boden fällt, die Uhr mit solcher Kraft vom Handgelenk geschleudert wird, daß die Zeiger stehenbleiben, und wie die Kugel ihn von seinen Kameraden reißt, von der lebendigen Gemeinschaft zur endgültigen Einsamkeit – alles zum Kehrreim „All under the olive trees“.

Idebrando Pizzetti (1880-1968) kann trotz des relativ bescheidenen Umfangs seines Schaffens als einer der wichtigsten Chorkomponisten des 20. Jahrhunderts betrachtet werden. *Per un morto* wurde 1913 geschrieben und ist Teil der *Due canzoni corali*, deren Texte auf griechischen Volksliedern basieren. Pizzetti entfaltete bereits früh ein starkes Interesse für die Madrigalisten der 16. und 17. Jahrhunderte – Marenzio, Lasso, Vittoria, Gesualdo und Monteverdi – was an seinen eigenen Chorkompositionen zu erkennen ist. Obwohl die raffinierte Textbehandlung als auch die häufig chromatischen und stark expressiven Linien der Stimmen und das polyphone Stimmgeflecht sind mit den älteren Meistern verwandt. Der Text ist eine Übersetzung eines griechischen Volksliedes. Die Szene mutet wie ein Fragment aus den homerischen Erzählungen an, oder wie eine der stilisierten Szenen, die man auf griechischen Urnen beobachten kann. Sie schildert die Beerdigung eines Soldaten, und seine Freunde bestatten

ihn am Ufer, wo er das Rauschen der Wellen und das Säusen des Windes hören kann.

Der österreichische Komponist **Johann Nepomuk David** (1895-1977) holte viele seiner Chorsätze aus deutschen Volksliedern. *Wir zogen in das Feld* ist ein deutsches Soldatenlied aus dem 16. Jahrhundert über eine Schar sorgenloser Krieger, die ins Feld ziehen, ohne sich um Geld, Wein oder Essen kümmern zu müssen. David ließ sich von vielen verschiedenen Stilen inspirieren, von gregorianischen Hymnen und Josquin des Prez bis zu Debussy und der seriellen Technik von Schönberg. Er kann kaum als Avantgardist bezeichnet werden, und sagte einmal, die Musik sei nicht lebendig, wenn sie kein Publikum erreiche, weswegen er nur Musik für den öffentlichen Gebrauch schreibe. David verwendet häufig Kanontechniken und rhythmische Überraschungen, so auch in *Wir zogen in das Feld*, wo Melodiebruchstücke und Klangblöcke unter verwickelten rhythmischen Verschiebungen zu einem ziemlich komplexen Stimmengewebe verflochten werden.

Peter Cornelius (1824-74) war ein Schauspielerkind, und durch das Theatermilieu bekam er bald Lust zum Dichten. In einer Lebensskizze hob er seine lebenslange Zwiespältigkeit hervor – den Drang sowohl zum Wort als auch zum Ton, zur Literatur und zur Musik. Erst mit etwa zwanzig Jahren verließ er die schauspielerische Laufbahn zugunsten der Musik. Er beschrieb, wie er in seiner Jugend mit einem abgenutzten Exemplar von Goethes Gedichten in der Tasche über die Felder ging, und sich dabei von den Worten berauschen ließ, die er laut sprach, und zu welchen er Töne und Akkorde fand. Dieser Augenblick war laut Cornelius selbst für sein gesamtes Leben entscheidend, und in seinem Opusverzeichnis findet man auch vorwiegend Vokalmusik: Opern, Lieder und Chorgesänge. In den 1850er Jahren geriet Cornelius unter den Bann Liszts und Wagners, und er gesellte sich zur sogenannten neudeutschen Schule, die aus Komponisten der Generation nach den beiden Vorbildern bestand. Wie Wagner wollte er sich selbst als dichterischen Musiker sehen (Liszt vertonte übrigens mehrere von Cornelius Gedichten), und er verkehrte auch in Kreisen, wo der künstlerische Ausdruck ebensogut mit Worten wie mit Tönen formuliert werden konnte. *Der alte Soldat* wurde zu einem Text von Joseph von Eichendorff geschrieben, einem engen Freund aus den Studienjahren.

Hugo Distler (1908-42) war eine der Triebkräfte hinter der deutschen Kirchenmusikbewegung, die Anfang der 1930er Jahre die alten Barockmeister Bach, Buxtehude und Schütz hervorhob – jener Bewegung, die als „neue Sachlichkeit“ bezeichnet wurde. Distler hatte 1937-40 einen Posten an der Stuttgarter Musikhochschule als Lehrer für Musiktheorie, Formenlehre und Chordirigieren. Zum Lehrauftrag gehörte auch die Leitung der Chöre der Hochschule, und für sie wurde u.a. das *Mörrike-Chorliederbuch* op.19 komponiert, dem *Der Tambour* entnommen ist. Dieses Chorliederbuch besteht aus 48 Vertonungen von Gedichten Eduard Mörikes – 24 für gemischten Chor, 12 für Frauenchor und 12 für Männerchor. Das Unternehmen war zweifelsohne beeindruckend und kühn, nicht zuletzt in Anbetracht dessen, daß ein Vergleich mit Hugo Wolfs Vertonungen von Mörike-Texten unvermeidlich war. Distlers Einstellung zu Mörikes Gedichten war aber radikal verschieden von jener von Wolf. Im Vorwort zur Sammlung spricht er von der rhythmischen Kraft und Bewegungsfreiheit der Gedichte, und er hebt sogar hervor, daß sie seiner Meinung nach den poetischen Inhalt auf eine Art objektiv betrachteten, die an die des Volksliedes erinnerte. Das Intime und Subjektive in diesen Gedichten, das Hugo Wolf so sehr gefiel, ist für Distler etwas Zweitträgliches. Distlers Musik (nicht zuletzt *Der Tambour*) bietet, wie bei so vielen anderen deutschen Komponisten aus jener Zeit, rhythmische Vitalität und Entdeckerfreude (Hindemith ist natürlich sehr nahe), aber die Sammlung ist stilistisch auffallend vielfältig, und sie ist somit eine Glanzleistung des Chorgesangs. Als Teile des *Mörrike-Chorliederbuches* bei einem Chorfestival in Graz im Sommer 1939 aufgeführt wurden, waren sich die versammelten Experten darüber einig, daß dies der Beginn einer neuen Chorepoche sei. Bald darauf brach der zweite Weltkrieg aus, und drei Jahre später, 1942, beging Distler Selbstmord, da er es nicht schaffte, weiterhin unter dem eisernen Druck der Nazigesellschaft zu leben.

Robert Schumann (1810-56) hinterließ kein großes Schaffen für Männerchor, und der Großpart dessen, was vorliegt, wurde innerhalb einer ganz kurzen Periode Ende 1847 und Anfang 1848 geschrieben. Schumann wurde im November 1847 Leiter der Dresdener Liedertafel, aber er wurde bald der bescheidenen musikalischen Ambitionen des Chores überdrüssig und erklärte in einem Brief an einen Freund, er könne die „ewigen 6/4 Akkorde des Männergesangstils“ nicht mehr leiden, von denen das traditionelle Repertoire für Männerchor

fast zu zerbersten schien. Während der kurzen Zeit als Dirigent brachte er es aber auf etwas über zehn Stücke. *Die Rose stand im Tau* gehört zu seinem op.65, *Ritornelle von Fr. Rückert in kanonischen Weisen*. Die Sammlung besteht aus sieben dem Dichter gewidmeten Kanons, aber es gibt kein mechanisches Nachahmen in *Die Rose stand im Tau*. Eher nutzte Schumann die Kanonform meisterhaft aus, um Rückerts konzentriert lyrisches Bild einzufangen.

Franz Schuberts (1797-1828) *Ständchen* ist in jeder Hinsicht eine echte Serenade. Sie wurde von einem seiner jungen Freunde als Geburtstagsgeschenk für die Verlobte des Freundes bestellt. Die gemeinsame Bekannte Anna Fröhlich wurde als Solistin ausgewählt. Sie gab Gesangsunterricht bei einer Wiener Musikschule und hatte viele hoffnungsvolle Mädchen (darunter die Verlobte) als Schülerinnen. Der zum selben Freundeskreise gehörende Dichter Franz Grillparzer steuerte den Text bei, und in Tagesschnelle hatte Schubert die Serenade vollendet. Aus reiner Zerstreutheit hatte er das Gedicht zunächst für Altolistin und Männerchor gesetzt, aber da es von Anna Fröhlich und ihren Gesangsschülerinnen interpretiert werden sollte, mußte er eine neue Fassung mit Frauenchor machen. Das Stück wurde an einem Abend des August 1827 vor dem Fenster der Angebeteten uraufgeführt.

1930 komponierte **Arnold Schönberg** (1874-1951) die *Sechs Stücke für Männerchor* op.35. Er schickte die Lieder an Otto Klemperer, der damals Dirigent an der Berliner Krolloper war (zu jener Zeit die experimentellste Bühne der Stadt), in der Hoffnung, dieser würde die Stücke zur Uraufführung bringen. Klemperer mußte aber erklären, daß man dort keinen Männerchor habe, der eine so schwierige A-cappella-Musik meistern könnte. Der philharmonische Berufschor müßte ja auch für die Proben bezahlt werden, und da man befürchten müßte, daß deren Anzahl unter diesen Umständen stattdlich werden würde, meinte Klemperer, die Sache sei nicht durchführbar. Die Texte zu den sechs Stücken stammen von Schönberg selbst und sind durchwegs mehr oder weniger philosophischer Art. *Verbundenheit* ist ein Denk-spruch, der von dem Bedarf an menschlicher Gemeinschaft, dem Leben zusammen mit Anderen oder für sie spricht. Er richtet sich in direkter Anrede an den Leser/Hörer und ist in zwei Strophen aufgeteilt. In der ersten behauptet Schönberg, man sei in der Welt nie einsam, es gäbe stets Menschen, die bereit seien, einem zu helfen, vom ersten bis zum letzten Atemzug. Der zweite Teil sagt: so sollst du auch anderen

helfen, dadurch zeigend, daß du zur Gemeinschaft gehörst – Du bleibst nicht allein! – Kompositorisch ist die *Verbundenheit* raffiniert aufgebaut. Im zweiten Teil des Stücks erscheint dieselbe Melodie und Begleitung wie im ersten, hier allerdings in strikte gespiegelter Form, wie ein Gegenstück zu den zwei Betrachtungsweisen des Textes.

© Ola Nordenfors 1996

Das *Berliner Requiem* von Kurt Weill und Bertolt Brecht ist mit Weills eigenen Worten ein Versuch, die Gefühle des modernen Großstadtmenschen angesichts des Todes zum Ausdruck zu bringen, oder ein profanes Requiem. Es wurde im Auftrage des Frankfurter Rundfunks Ende 1928 geschrieben, und Weill war eindeutig begeistert von dieser neuen Möglichkeit für einen Musiker, einen sehr großen Hörerkreis zu erreichen. Die Musik wurde zu bereits vorhandenen Gedichten geschrieben, die von Weill und dem Dichter selbst, Bertolt Brecht, ausgewählt wurden. Nach der ersten Aufführung im Frankfurter Rundfunk 1929 machte Weill mehrere Umarbeitungen. Manche Nummern wurden gestrichen und fanden ihren Weg in andere Werke, oder wurden Solostücke, andere Nummern wurden hinzugefügt. Die vorliegende Aufnahme basiert auf der von David Drew herausgegebenen kritischen Edition aus dem Jahre 1967. Das Werk hat zwei paarweise aufgestellte Höhepunkte: Nr. 2-3 über den Tod zweier Frauen und Nr. 4-5, die Erzählungen vom unbekanntem Soldaten. Als Ecksätze finden wir den zweimal gespielten *Großen Dankchoral*, der sowohl als Präludium als auch als Postludium dient.

An zentraler Stelle des Werkes steht der anonyme, von niemandem betrauerte Tod, und die Motive sind zweierlei: der Massentod des soeben beendeten Krieges, und der einsame Tod des Großstadtmenschen. In der grotesken Schilderung der Leichenfahrt der Frau im Fluß leuchtet die Wärme des Mitgefühls in Musik und Text, und *Marterl*, das Lied über die prostituierte „Jungfrau“ Johanna Beck, zeigt, welche Zärtlichkeit die Künstler für den einsamen, verachteten und ausgestoßenen Menschen empfinden.

In den beiden Erzählungen über den unbekanntem Soldaten bringen Weill und Brecht ihre Hilflosigkeit und ihre Wut über das wahnsinnige Massenschlachten des Weltkriegs zum Ausdruck, und sie schieleuden den Schuldigen eine schonungslose Anklage zu: uns allen, die wir erlaubten, daß es geschah, sogar den Müttern, die ihre Söhne ohne Proteste in den Krieg

gehen ließen. Für Brecht war das Huldigen eines unbekanntem Soldaten ein Hohn – zuerst machten wir die Toten gesichtslos, anonym, dann konnten wir sie unbetrüert in die Ewigkeit gehen lassen, in der Gewißheit, daß sie nicht auferstehen konnten. Die zweite Erzählung (Nr. 5) ist ein großes, von Bach inspiriertes Rezitativ mit Arioso, das mit der Bitte endet, den Stein über dem unbekanntem Soldaten zu entfernen, und den Toten ein Gesicht zu geben. Der abschließende *Dankchoral* ist ein „Lobgesang“ an die Nacht und die Kälte, an das schlechte Gedächtnis des Himmels, aber auch an das Gras und die Tiere, die die Bedingungen des Menschen teilen.

Musikalisch gesehen ist das Werk für Weill sehr typisch, obwohl der Ernst größer ist als sonst häufig der Fall. Er betonte selbst, er sei nicht ironisch gemeint. Das Orchester ist ein kleines „Weillorchester“, wo die Bläser vorherrschen, aber auch mit Gitarre, Banjo und Orgel. Es sollte betont werden, daß die Gedichte in der ursprünglichen Fassung aus den 1920er Jahren erscheinen, und sich somit von den später revidierten Fassungen der Brecht-Gesamtausgabe unterscheiden.

Weill und Brecht schufen hier ein originales und ergreifendes Werk. Der Himmel schweigt, die Menschen sind auf sich selbst und einander angewiesen, und der Tod, der sich aus dem Bösen und der Gleichgültigkeit des Menschen ergibt, ist unheimlich und sinnlos. Das *Berliner Requiem* wird zu einer Bitte um Menschlichkeit und wiedererrichtete Würde.

© Gunnar Birgegård 1996

Orphei Drängar (Die Söhne des Orpheus) aus Uppsala ist ein alter, traditionsreicher Chor, aber auch unverzichtbarer Teil des zeitgenössischen Musikgeschehens in Schweden, und nicht nur das. OD gilt als bahnbrechend in der Entwicklung des modernen *a-cappella*-Gesanges für Männerchöre.

OD wurde 1853 als ein Gesangsverein von Studenten gegründet, die auch Mitglieder von anderen Chören waren. Aus diesen Anfängen heraus entstand sehr bald eine Elitegruppe unter Männerchören, deren führende Position heute noch deutlicher zum Ausdruck kommt.

In vielen Ländern sind die Männerchöre hinter der Entwicklung des Chorsingens im allgemeinen zurückgeblieben. OD war es jedoch beschieden, an einer zuweilen als „schwedisches Chorwunder“ apostrophierten Bewegung mitzuwirken, die schwedischen Chören weltweite Geltung verschafft hat. Der Grund weshalb OD schon früh den Zeichen der Zeit folgte, ist vornehmlich darin zu sehen, daß die wick-

tigste Persönlichkeit dieser beeindruckenden Entwicklung. der berühmte Chorleiter Eric Ericson, bereits 1951 die Leitung von OD übernahm. Ericson verblieb vierzig Jahre lang Dirigent von OD und leitete während eines großen Teils dieser Zeit die drei bedeutendsten Chorvereine in Schweden: den Stockholmer Kammerchor, den Chor des Schwedischen Rundfunks und OD. In den letzten sechs Jahren trug er die Verantwortung als Chorleiter von OD gemeinsam mit seinem Schüler Robert Sund, der ihn nunmehr abgelöst hat.

OD verfügt über ein breites Repertoire verschiedenster Stilrichtungen. Die Zusammenarbeit mit einem Symphonieorchester erscheint ebenso natürlich wie die mit einem Jazzensemble oder einer Volksmusikgruppe. Ureigenste Domäne von OD ist jedoch der *a-cappella*-Gesang, die anspruchsvollste Form des Chorsingens. Hier sind Kultiviertheit, Reinheit und Präzision des Tons zu herausragenden Merkmalen der Aufführungen von OD geworden. Publikum und Kritiker in aller Welt staunen immer wieder darüber, daß sich der Chor fast ausschließlich aus nichtberuflichen Sängern zusammensetzt. Bereits zu Ende des vergangenen Jahrhunderts begab sich OD erstmals auf Konzertreisen ins Ausland und in den letzten 25 Jahren hat der Chor auf seinen ausgedehnten Tourneen glänzende internationale Erfolge gefeiert. Nicht wenige Kritiker sehen in OD den besten Männerchor der Welt.

Chormeister **Robert Sund**, ursprünglich Bassist bei OD, ging später zu Eric Ericson am Stockholmer Musikonservatorium in die Lehre, und hat jahrelang mit Ericsson zusammengewirkt. Sechs Jahre lang wechselten sich die beiden als Leiter der OD ab, bis Ericson vor einigen Jahren in den Ruhestand trat. Robert Sund gastierte bei den bedeutendsten schwedischen Chören gegeben und ist auch international ein sehr gefragter Gastdirigent und Instruktör. Außerdem hat er sich als Komponist und Bearbeiter von Chormusik einen Namen gemacht.

Les *Singes chanteurs de Khao Yai* de Jan Sandström est une commande d'Orphei Drängar. Ce serait peut-être exagéré de dire que les membres du chœur réagirent immédiatement avec un chaud sentiment de fierté et d'identification quand ils entendirent le titre mais Sandström a donné sa parole d'honneur que le morceau avait été inspiré d'un programme de télévision sur la nature où un mâle gibbon entonne soudainement un chant plein d'espoir – "et c'était parmi ce que j'avais entendu de plus beau". Ces paroles furent apaisantes. Jan Sandström (né en 1954) est professeur de composition au conservatoire national de Piteå depuis 1989 et il a récemment remporté un grand succès avec son *Motorbike Concerto* écrit pour le tromboniste Christian Lindberg: BIS-CD-538/BIS-LD-558) et l'opéra *Bombi Bitt et Nick Carter*. Il a lui-même inscrit les commentaires suivants dans la partition de *The Singing Apes of Khao Yai*: "Le morceau est bâti sur la mélodie d'un mâle gibbon dans la jungle thaïlandaise. La légende rapporte qu'une princesse qui avait trahi son mari fut punie en étant changée en gibbon qui doit chanter chaque matin sa plainte dans la forêt." Une des indications de Sandström dans la musique ne doit pas échapper aux auditeurs: "Le morceau doit être chanté après avoir fait le plein de testostérone: sauvagement, mais avec un rythme exact."

Plusieurs des chansons du disque touchent à l'amour et à la guerre – des sujets pour lesquels l'humanité (surtout la moitié masculine) semble ne jamais avoir perdu intérêt. Quelques plongées rapides dans l'histoire de la musique peuvent illustrer cette hypothèse: les narrations d'amour burlesque et de cour du temps des troubadours lyriques, les descriptions de batailles en musique de Janequin entre autres en passant par les *Madrigali amorosi e guerrieri* de Monteverdi, l'*Ouverture 1812* de Tchaïkovski jusqu'aux chants funèbres d'aujourd'hui sur la souffrance de la guerre (par exemple la *Symphonie no 3* de Henryk Górecki et *Tren* sur les victimes de Hiroshima de Penderecki). **Benjamin Britten** (1913-1976) fut fortement influencé par la seconde guerre mondiale et devint tôt un pacifiste convaincu (son dégoût le plus marqué pour la guerre est probablement exprimé par *War Requiem*). Une de ses rares chansons pour chœur d'hommes, *The Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard*, a cependant des liens avec les tableaux d'amour du 13^e siècle et la sinistre réalité de l'ère voisine à la nôtre.

Le texte est une petite narration piquante basée sur le thème employé fréquemment dans les chansons des troubadours – l’amour du jeune homme pour la femme qu’il admire. Les amants sont malheureusement découverts par un page qui raconte la chose au mari et une véritable poursuite s’engage contre les amants en fuite avant que le mari en colère ouvre maladroïtement la serrure de leur refuge et les découvre tous deux nus; dans un accès de colère, il ravit la vie de Little Musgrave et de Lady Barnard d’un seul grand coup d’épée. Toute la suite des événements – la fuite passionnée des amoureux à leur refuge, la chasse acharnée de Lord Barnard et la découverte honteuse – est minutieusement conservée dans la musique de Britten. *The Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard* porte la dédicace suivante: “Richard Wood and the musicians of Oflag VIIIB – Germany – 1943”. En d’autres termes, le morceau est écrit pour un camp de concentration en Allemagne. Tout porte à croire qu’on avait dans ce camp de hautes ambitions musicales. En février 1944, on avait arrangé un festival comportant entre autres un concert orchestral (on avait réussi à rassembler 29 musiciens) offrant l’ouverture du *Barbier de Séville* de Rossini, le *Concerto pour flûte en ré majeur* de Mozart, *Trois Danses bavaroises* d’Elgar et la *Symphonie no 5* de Schubert. Lors d’un autre concert, Richard Wood, qui était de toute évidence la force motrice du festival, dirigea un chœur d’hommes d’une trentaine de voix dans la création mondiale de la nouvelle ballade de Britten.

On dit parfois de **Gustav Holst** (1874-1934) et **Ralph Vaughan Williams** (1872-1958) qu’ils sont les compositeurs qui ont réveillé la musique folklorique anglaise. Comme Bartók le fit en Europe de l’Est, Holst et Vaughan Williams parcoururent leur pays et mirent par écrit des mélodies entendues à la campagne. On pourrait soutenir que leur apport a été plus héroïque que celui d’autres chercheurs contemporains de musique folklorique. Contrairement à l’Europe de l’Est, la Scandinavie, l’Espagne et à d’autres régions où la musique folklorique avait été une tradition vivante, le trésor de musique folklorique en Angleterre n’était pas répandu de la même façon. Plusieurs des mélodies qu’ils dénichèrent étaient tombées dans l’oubli mais, grâce aux éditions et, surtout peut-être, parce qu’elles se retrouveront bientôt dans la musique des compositeurs, elles furent sauvegardées pour la postérité. Les deux chansons qui se font ici les représentantes de l’intérêt des compositeurs pour la musique folklorique

anglaise exposent deux aspects différents de l’amour, comme le décrit la poésie folklorique – l’amour rêveur languissant dans *The Turtle Dove* de Vaughan Williams, tandis que *The Blacksmith* (Le Forgeron) dépeint le gaillard robuste, le forgeron, qui manie son marteau avec une telle force et précision que les étincelles voient devant sa ceinture.

En 1937, le poète britannique Stephen Spender avait participé à la guerre civile espagnole du côté des républicains – non pas comme soldat mais comme observateur. Les expériences vécues en Espagne furent la source d’une série de poèmes de guerre dont *A Stopwatch and an Ordnance Map* qui décrit l’instant où un soldat tombe au combat. En 1939, Stephen Spender rencontra le compositeur américain **Samuel Barber** (1910-1981) à Londres et il lui dédia le poème. De retour aux Etats-Unis, Barber mit le poème en musique pour chœur d’hommes et timbales et il fut exécuté plusieurs fois au cours de la deuxième guerre mondiale. A cause des difficultés techniques pour le chœur, Barber ajouta une partie de soutien au piano pour les premières exécutions; il édita plus tard une version pour chœur d’hommes, timbales et ensemble de cuivres. Le morceau est présenté ici dans sa version originale. Le poème décrit en images précises comment le moment de la mort du soldat s’étend à l’éternité – comment, alors qu’il tombe sur le sol, sa montre est projetée avec une telle force de son poignet que les aiguilles s’arrêtent et comment le boulet l’arrache du groupe de ses camarades, la communauté vivante, pour le jeter dans la solitude finale – le tout ponctué du refrain “All under the olive trees”.

Malgré sa production relativement réduite, **Ildebrando Pizzetti** (1880-1968) peut être considéré comme l’un des compositeurs significatifs du 20^e siècle pour chœur. *Per un morto* date de 1913 et fait partie de *Due canzoni corali* dont les textes reposent sur des chansons folkloriques grecques. Ildebrando Pizzetti se passionna tôt dans sa vie déjà pour les madrigalistes des 16^e et 17^e siècles – Marenzio, Lasso, Vittoria, Gesualdo et Monteverdi – et cet intérêt transpire dans ses propres compositions chorales. Le traitement raffiné du texte, les lignes souvent chromatiques et très expressives et le tissu polyphonique ont des liens avec les vieux maîtres. Le texte est traduit d’une chanson folklorique grecque. La scène ressemble à un fragment tiré des narrations homériques ou à une des scènes stylisées que l’on peut voir sur les urnes grecques. Elle raconte les funérailles d’un soldat; ses amis

choisissent de l'enterrer sur la plage pour qu'il puisse entendre l'agitation des vagues et le murmure du vent.

Le compositeur autrichien **Johann Nepomuk David** (1895-1977) puisa dans le répertoire de chansons folkloriques allemandes plusieurs de ses arrangements pour chœur. *Wir zogen in das Feld* est une chanson de soldat allemand du 16^e siècle traitant d'une bande de soldats sans-souci qui se rendent au front sans se préoccuper d'argent, de vin ou de nourriture. David fut influencé par maints styles différents, des hymnes grégoriennes et Josquin des Prés à Debussy et à la technique sérielle de Schoenberg. Il peut difficilement être appelé avant-gardiste: "Si la musique ne rejoint pas de public, elle ne vit pas. Je n'écris pas de musique qui ne soit pas destinée à l'usage public", dit-il une fois. David écrit souvent en techniques de canon et surprend par son rythme; c'est le cas de *Wir zogen in das Feld* où des bribes de mélodie et des blocs sonores en décalage rythmique compliqués sont rattachés en un tissu complexe.

Peter Cornelius (1824-1874) était un enfant de la balle et le milieu du théâtre éveilla tôt son talent pour la poésie. Dans une esquisse autobiographique, il a souligné le dilemme de sa vie – l'attrait vers le mot et vers le son, la littérature et la musique, et il avait plus de vingt ans quand il abandonna le théâtre pour la musique. Il a décrit comment, dans sa jeunesse, il alla se promener dans les champs avec un exemplaire usé des poèmes de Goethe en poche et se laissa envivrer par les mots; il les déclama à haute voix et leur trouva des sons et accords appropriés. "Toute ma vie se décida à ce moment-là", écrivit Cornelius, et c'est aussi surtout de la musique vocale qui remplit sa liste d'œuvres: opéras, lieder et chansons chorales. Dans les années 1850, Cornelius fut aspiré dans le cercle magique de Liszt et de Wagner et il fit partie de la dite nouvelle école allemande représentée par des compositeurs de la génération suivant les deux modèles. A l'exemple de Wagner, il voulait se voir comme un musicien poète (Liszt mit d'ailleurs plusieurs poèmes de Cornelius en musique) et il fréquentait également des cercles où l'expression artistique pouvait tout aussi bien prendre la forme d'un poème que celle de la musique. *Der alte Soldat* est une composition sur un poème de Joseph von Eichendorff qui était un ami intime de Cornelius depuis ses années d'études.

Hugo Distler (1908-1942) fut l'une des forces motrices du mouvement allemand de musique sacrée qui, au début des années 1930, releva les anciens maîtres baroques (Buxte-

hude et Schütz – le mouvement appelé "Nouvelle objectivité" ("Die neue Sachlichkeit"). Engagé par le conservatoire national de Stuttgart de 1937 à 1940, Distler y enseigna la théorie de la musique, l'analyse et la direction chorale. Il devait aussi diriger les chœurs du conservatoire et c'est pour eux qu'il écrivit *Mörrike-Chorliederbuch* op.19 dont est tiré *Der Tambour*: *Mörrike-Chorliederbuch* consiste en 48 arrangements de poèmes d'Eduard Mörike – 24 compositions pour chœur mixte, 12 pour chœur de femmes et 12 pour chœur d'hommes. C'est un projet indéniablement imposant et osé, vu surtout que la comparaison avec les arrangements d'Hugo Wolf des textes de Mörike est inévitable. Face aux poèmes de Mörike, Distler adopta cependant une attitude radicalement différente de celle de Wolf. Dans la préface du recueil, il parle de l'énergie rythmique et de la liberté de mouvement" des poèmes et il souligne même "l'objectivation du contenu poétique rappelant celle de la chanson folklorique." L'intime et le subjectif dans les poèmes qui attirèrent Hugo Wolf sont d'importance secondaire pour Distler. La musique de Distler (surtout *Der Tambour*) présente, comme celle de nombreux autres compositeurs allemands contemporains, de la vitalité rythmique et un goût de l'aventure (on n'est naturellement pas loin de Hindemith) mais la collection est d'une variété stylistique remarquable – c'est indéniablement un tour de force de la chanson chorale. A la création mondiale d'extraits de *Mörrike-Chorliederbuch* à Graz en été 1939, tous les experts s'accordèrent pour y voir le début d'une nouvelle époque chorale. La seconde guerre mondiale éclata peu après et trois ans plus tard, en 1942, Distler se suicida, incapable de continuer à vivre sous le régime de fer imposé par la société nazie.

La production de **Robert Schumann** (1810-1856) pour chœur d'hommes n'est pas tellement étendue et la majorité des pièces sont écrites au cours d'une brève période à la fin de 1847 et au début de 1848. En novembre 1847, Schumann devint chef du principal chœur d'hommes de Dresde mais il se fatigua vite des ambitions musicales plus modestes du chœur et il écrivit dans une lettre à un ami qu'il n'en pouvait plus "de ces éternels accords de quarte et sixte" sous lesquels le répertoire traditionnel pour chœur d'hommes semble ployer. Il réussit néanmoins à écrire une bonne dizaine de pièces pendant son contrat comme chef du chœur. *Die Rose stand im Tau* fait partie de son op. 65 *Ritornelle von Fr. Rückert in kanonischen Weisen*. La collection se compose de sept morceaux dédiés à un poète et tous en canons mais il ne se

trouve guère de "Süvez Jean" dans *Die Rose stand im Tau*. Schumann a plutôt utilisé étonnamment bien la forme de canon pour capter l'image lyrique concentrée de Rückert et la rose aspergée de rosée.

Ständchen de Franz Schubert (1797-1828) est une sérénade authentique à tous points de vue. Schubert en reçut la commande d'un jeune ami qui voulait un cadeau d'anniversaire pour sa fiancée. Une autre amie commune, Anna Fröhlich, fut désignée comme soliste. Elle donnait des leçons de chant à une école de musique à Vienne et ses élèves comptaient plusieurs jeunes filles pleines d'espoir (dont des fiancées). Le poète Franz Grillparzer, qui appartenait au même cercle que Schubert et les autres, fournit le texte et, en quelque vingt-quatre heures, Schubert avait terminé la sérénade. Par pure distraction, il avait d'abord arrangé le poème pour alto et chœur d'hommes mais puisqu'il devait être chanté par Anna Fröhlich et ses élèves de chant, il fit une nouvelle version pour chœur de femmes. Le morceau fut créé un soir d'août 1827 sous la fenêtre de la fiancée en question.

En 1930, **Arnold Schönberg** (1874-1951) composa *Sechs Stücke für Männerchor* op.35. Il envoya les chansons à Otto Klemperer qui était alors chef à l'opéra Kroll (la scène la plus expérimentale de Berlin à l'époque) dans l'espoir que Klemperer en dirige la création. Klemperer dut cependant expliquer qu'il ne disposait pas d'un chœur d'hommes capable de chanter a *cappella* de la musique si difficile. Le chœur philharmonique professionnel était d'ailleurs payé pour les répétitions et on pouvait avoir peur que ces dernières soient si nombreuses que le tout soit impossible à réaliser. Les textes des six morceaux sont de la main de Schönberg et tous plus ou moins philosophiques. **Verbundenheit** est une maxime sur le besoin de relations humaines, de vivre ensemble avec et pour d'autres. Le texte s'adresse directement au lecteur/l'auditeur et se divise en deux strophes. Dans la première, Schönberg prétend que "on n'est jamais seul au monde, qu'il y a toujours des gens qui sont prêts à aider, du premier au dernier souffle. La seconde partie invite à aider les autres et à ainsi montrer l'appartenance à la communauté – "Tu ne restes pas seul!" La technique de composition de *Verbundenheit* est raffinée. La mélodie et l'accompagnement de la première partie du morceau réapparaissent dans la seconde dans une forme stricte de renversement, une correspondance aux deux aspects du texte.

© Ola Nordenfors 1996

Das Berliner Requiem de Kurt Weill et Bertolt Brecht est, selon Weill lui-même, une tentative d'exprimer la peur de l'homme urbain moderne devant la mort, en d'autres termes, un requiem profane. Il fut écrit à la demande de la radio allemande à la fin de 1928 et Weill était nettement enthousiasmé par cette nouvelle possibilité pour un musicien de rejoindre un très grand nombre d'auditeurs. La musique fut écrite sur des poèmes déjà existants, choisis par Weill et le poète, Bertolt Brecht. Weill fit plusieurs retouches après la première à la Radio de Francfort en 1929. Certaines des parties furent retranchées et insérées dans d'autres œuvres ou devinrent des pièces solos autonomes, d'autres parties furent ajoutées. La version présentée ici est celle de l'édition critique de David Drew sortie en 1967. L'œuvre a deux centres de gravité en paire: les numéros 2-3 traitant de la mort de deux femmes et les numéros 4-5, les deux narrations sur le soldat inconnu. Ces deux centres de gravité sont entourés du grand choral de remerciement (*Großer Dankchoral*) qui sert de prélude et de postlude.

La mort anonyme que personne ne regrette est ici au centre de l'œuvre avec deux motifs: les tueries de la guerre qui venait de se terminer et la mort solitaire de l'homme urbain. La chaleur de la sympathie émane de la musique et du texte de la description grotesque du convoi de la fillette noyée dans la rivière: *Marterl*, la chanson sur la bonne prostituée Johanna Beck, est remplie de la tendresse que les artistes ressentent pour la personne seule, méprisée et rejetée.

Dans les deux récits sur le soldat inconnu, Brecht et Weill expriment leur impuissance et leur colère devant les massacres insensés de la guerre mondiale et lancent une attaque impitoyable contre les coupables: nous tous qui n'avons rien fait, même les mères qui, sans protester, laisseront leurs fils partir à la guerre. Pour Brecht, l'hommage au soldat inconnu est un outrage cynique – nous laissons les morts sans visage et sans nom pour ensuite les faire passer à l'éternité sans les regretter et sûrs qu'ils ne peuvent pas ressusciter. Le second récit (numéro 5) est un grand récitatif inspiré de Bach avec un *arioso* et il se termine avec une prière d'enlever la pierre du soldat inconnu, "car ce cri de triomphe n'est pas nécessaire", et de donner aux morts un visage. Le choral de remerciement final est un "hymne" à la nuit et au froid, à la mauvaise mémoire du ciel mais aussi à l'herbe et aux animaux qui partagent les conditions de l'humanité.

La musique de l'œuvre est très typique de Weill même si le sérieux est plus grand qu'ailleurs. Il a lui-même souligné qu'il n'avait pas voulu y mettre d'ironie. L'orchestre est un petit "orchestre Weill" dominé par les vents mais qui renferme aussi une guitare, un banjo et un orgue. On doit dire que les poèmes sont dans leur état original de 1920 environ; ils se différencient donc des versions ultérieures révisées inscrites dans les œuvres complètes de Brecht.

Weill et Brecht ont réussi une œuvre originale et touchante. Le ciel est silencieux, les hommes sont réduits à eux-mêmes et aux autres; la mort, conséquence du mal humain et de l'indifférence, est sinistre et insensée. *Das Berliner Requiem* devient une prière pour l'humanisation et la dignité retrouvée.

© Gunnar Birgegård 1996

Orphei Drängar (Les fils d'Orphée) d'Upsal est un chœur à la tradition solide établi depuis longtemps et qui joue un rôle de premier plan dans la vie musicale contemporaine suédoise. OD est vraiment à la fine pointe du développement du chant choral masculin *a cappella* moderne. Le chœur fut fondé en 1853 comme société chorale par des étudiants de l'université d'Upsal qui faisaient également partie d'autres chœurs. L'ensemble devint rapidement un groupe d'élite à la tête des chœurs de voix d'hommes, une position encore plus évidente aujourd'hui.

Dans plusieurs pays, le chœur de voix d'hommes a tiré de l'arrière en rapport au développement du chant choral en général. OD fait exception à cette règle et le chœur a joué un rôle important dans le "miracle choral suédois" qui a placé des chœurs suédois au premier rang du chant choral mondial. Le développement d'OD est presque entièrement dû au chef de chœur Eric Ericson, une légende de son vivant dans le monde du chant choral. Eric Ericson devint le chef d'OD en 1951 déjà, poste qu'il occupa pendant 40 ans. Au cours de ces 40 années, il fut aussi le chef des deux principaux chœurs mixtes de la Suède, le Chœur de Chambre de Stockholm et le Chœur de la Radio Suédoise. Ces six dernières années, Eric Ericson a partagé la responsabilité d'OD avec Robert Sund qui en est maintenant le seul chef attiré.

OD maîtrise un répertoire de styles très variés. Le chœur collabore aussi naturellement avec un orchestre symphonique qu'avec un groupe de jazz ou des musiciens de folklore. Mais OD maintient d'abord et avant tout la tradition du chant *a cappella*, la plus exigeante des formes d'art choral. Une sono-

rité raffinée ainsi qu'une intonation pure et précise sont devenues les marques distinctives des concerts du chœur. Public et critiques partout dans le monde sont toujours étonnés d'apprendre que les membres d'OD ne sont pas des chanteurs professionnels. OD entreprit ses premières tournées à l'extérieur de la Suède à la fin du siècle dernier. L'ensemble voyagea beaucoup ces 25 dernières années, gagnant une acclamation mondiale et étant souvent salué par les critiques comme le meilleur chœur masculin du monde.

Robert Sund fut d'abord une basse dans OD. Il étudia la direction chorale au conservatoire de Stockholm avec Eric Ericson avec lequel il a travaillé en collaboration pendant plusieurs années. Ces six dernières années, jusqu'à la retraite récente de M. Ericson, ils se sont partagé la direction du chœur. Robert Sund a été invité à diriger les principaux chœurs suédois et il est très en demande sur la scène internationale comme chef et instructeur. Il est aussi bien connu comme compositeur et arrangeur de musique chorale.

Recording data: 1995-02-10/12 (Holst, Pizzetti, David, Cornelius, Schumann, Schönberg): 1995-05-23 (Weill); 1996-03-01/03 (Sandström, Britten, Vaughan Williams, Barber, Distler, Schubert) of the Uppsala University Hall (Universitetsaula), Sweden
Balance engineers/Tonmeister: (Sandström, Britten, Vaughan Williams, Barber, Distler, Schubert, Weill) Jens Braun; (Holst, Pizzetti, David, Cornelius, Schumann, Schönberg) Hans Kipfer
Neumann microphones; Studer 961 mixer; Postex D-10 DAT recorder; Stax headphones
Producers: (Sandström, Britten, Vaughan Williams, Barber, Distler, Schubert, Weill) **Jens Braun;** (Holst, Pizzetti, David, Cornelius, Schumann, Schönberg) **Hans Kipfer**
Digital editing: Jens Braun
Cover texts: © Ola Nordenfors & Gunnar Birgegård 1996
English translation: William Jewson
German translation: Julius Wender
French translation: Arlette Lemieux-Chené
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.
Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact: BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40 info@bis.se www.bis.se

© & © 1995 & 1996, BIS Records AB

1 Jan Sandström: The Singing Apes of Khao Yai

Text: onomatopoeic verse

ah vava va va vava va vava
va va vava va vava
haha haha han! han!
ah vava ah haha han han vava han!
vava han! vava han!
.....
ah ha! ah ha ah haha ah ha
ah ha ah hahaha
a-ä! a-ä! a-ä! a-äh!
.....
ah vava vava ah ah han han
ha ah haah haah.

2 Benjamin Britten: The Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard

Text from The Oxford Book of Ballads

As it fell on one holy-day,
As many be in the year,
When young men and maids together did go
Their matins and mass to hear.

Little Musgrave came to the church door –
The priest was at private mass –
But he had more mind of the fair women
Than he had of Our Lady's grace.

The one of them was clad in green,
Another was clad in pall,
And then came in my Lord Barnard's wife,
The fairest amongst them all.

Quoth she, 'I've loved thee, Little Musgrave,
Full long and many a day.'
'So have I loved you, my fair ladye,
Yet never a word durst I say.'

'But I have a bower at Bucklesfordberry,
Full daintily it is dight,
If thou'lt wend thither, thou Little Musgrave,
Thou'st lig in my arms all night.'

With that beheard a little tiny page,
By his lady's coach as he ran,
Says, 'Although I am my lady's foot-page,
Yet I am Lord Barnard's man!'

Then he's cast off his hose and cast off his shoon,
Set down his feet and ran,
And where the bridges were broken down
He bent his bow and swam.

'Awake! awake! thou Lord Barnard,
As thou art a man of life!
Little Musgrave is at Bucklesfordberry
Along with thine own wedded wife.'

He called up his merrymen all:
'Come saddle me my steed:
This night must I to Bucklesfordberry.
For I never had greater need.'

But some they whistled and some they sang,
And some they thus could say,
Whenever Lord Barnard's horn it blew:
'Away, Musgrave. away!'

'Methinks I hear the threstlecock,
Methinks I hear the jay;
Methinks I hear Lord Barnard's horn,
"Away, Musgrave, away!"'

'Lie still, lie still, thou Little Musgrave,
And huggle me from the cold;
'Tis nothing but a shephard's boy
Adriving his sheep to the fold.'

By this, Lord Barnard came to his door
And lighted a stone upon;
And he's pull'd out three silver keys,
And open'd the doors each one.

He lifted up the coverlet, he lifted up the sheet:
'Arise, thou Little Musgrave, and put thy clothès on;
It shall never be said in my country
I've killed a naked man.

I have two swords in one scabbard,
They are both sharp and clear;
Take you the best, and I the worst,
We'll end the matter here.'

The first stroke Little Musgrave struck,
He hurt Lord Barnard sore;
The next stroke that Lord Barnard struck –
Little Musgrave never struck more.

'Woe worth you, woe worth, my merry men all,
You were never born for my good!

Why did you not offer to stay my hand
When you saw me wax so wood?

For I've slain also the fairest ladye
That ever wore woman's weed,
Soe I have slain the fairest ladye
That ever did woman's deed.

A grave, a grave', Lord Barnard cried,
'To put these lovers in!
But lay my lady on the upper hand,
For she comes of the nobler kin.'

3 Gustav Holst: The Song of the Blacksmith

Text: Hampshire Folk-song

Kang kang kang ki ki kang kang kang
ki ki kang kang
kang kang kang ki ki kang kang kang
ki ki kang kang

(repeatedly)

For the blacksmith courted me,
Nine months and better;
And first he won my heart,
Till he wrote to me a letter,
With his hammer in his hand,
For he strikes so mighty and clever,
He makes the sparks to fly
All round his middle.
Kang kang kang kang kang kang
kang ki ki kang
kang kang kang ki ki kang kang
kang ki ki kang kang kang kang

(repeatedly)

4 Ralph Vaughan Williams: The Turtle Dove

Text: Traditional

Fare you well, my dear, I must be gone,
And leave you for a while;
If I roam away I'll come back again,
Though I roam ten thousand miles.

As fair thou art my bonnie lass,
So deep in love am I;
But I never will prove false to the pretty girl I love,
Till the stars fall from the sky.

The sea will never run dry, my dear,
Nor the rocks never melt with the sun,
But I never will prove false to the pretty girl I love,
Till all those things be done.

O yonder doth sit that little turtle dove,
He doth sit on yonder high tree,
Amaking a moan for the loss of his love,
As I will do for thee.

5 Samuel Barber: A Stopwatch and an Ordnance Map, Op.15

Text: Stephen Spender

A stopwatch and an ordnance map.
At five a man fell to the ground.
And the watch flew off his wrist.
Like a moon struck from the earth.
Marking a blank time that stares
On the tides of change beneath.
All under the olive trees.
A stopwatch and an ordnance map.

He stayed faithfully in that place
From his living comrade split.
By dividers of the bullet
That opened wide the distances
Of his final loneliness.
All under the olive trees.

A stopwatch and an ordnance map.
And the bones are fixed at five
Under the moon's timelessness:

But another who lives on
Wears within his heart forever.
The space split open by the bullet.
All under the olive trees
A stopwatch and an ordnance map.

6 Ildebrando Pizzetti: Per un morto

Text: Popular Greek Poetry, translated by Niccolò Tommaseò

Soldati, scavate monti
e cavalieri, campo,
per seppellire questo giovane
sulla spiaggia marina,
che senta spumeggiare le onde
e il vento soffiare,

For a Dead Man

Soldiers, dig the mountains
And cavalry, the fields,
To bury this young man
Beneath the shore of the sea,
That he might hear the waves break
And the wind blow,

esenta i suoi compagni che gridan:
Issa! Molla! Issa! Molla!

And that he may hear the cries of his mates:
Pull! Let out! Pull! Let out!

7 Johann Nepomuk David: Wir zogen in das Feld

Text: Georg Forster

Wir zogen in das Feld,
da hatten wir weder Säcke! noch Geld.
Strampedemi, strampedemi,
ala mi presente al vostra signori.

Wir kam'n vor Siebentod,
da hatten wir weder Wein noch Brot.
Strampedemi...

Wir kamen vor Friaul,
da hatten wir groß Maul.
Strampedemi...

We Went into the Field

We went into the field,
With neither bag nor money.
Strampedemi, strampedemi,
ala mi presente al vostra signori.

We came to Siebentod
With neither wine nor bread.
Strampedemi...

We came to Friaul,
We were great talkers.
Strampedemi...

8 Peter Cornelius: Der alte Soldat

Text: Joseph von Eichendorff

Und wenn es einst dunkelt,
der Erd' bin ich satt,
durch's Abendrot funkelt
eine prächtige Stadt.
Von den goldenen Türmen
singt der Chor,
wir aber stürmen
das himmlische Tor.
Und wenn es einst dunkelt,
der Erd' bin ich satt.

The Old Soldier

And as it grows dark,
I am weary of the earth.
Through the red of evening there sparkles
A magnificent city.
From its golden towers
The choir sings,
But we storm
The Heavenly gate.
And as it grows dark,
I am weary of the earth.

9 Hugo Distler: Der Tambour

Text: Eduard Mörike

Wenn meine Mutter hexen könnt',
da müßt' sie mit dem Regiment
nach Frankreich, überall mit hin,
und wär die Marketenderin.

Im Lager, wohl um Mitternacht,
wenn niemand auf ist als die Wacht
und alles schnarchet, Roß und Mann,
vor meiner Trommel saß ich dann.

The Drummer

If my mother could perform sorcery,
She would have to travel with the regiment.
To France, everywhere,
And she would run the sutler's stall.

In the store, around midnight,
When nobody is stirring but the guard,
And everyone is snoring, horses and men alike,
I would then sit with my drum before me.

Die Trommel müßt' ein Schüssel sein
und ein warmes Sauerkraut darein,
die Schlegel Messer und Gabel,
ein' lange Wurst der Sabel.

mein Tschako wär ein Humpen gut,
den füll' ich mit Burgunderblut.
Und weil es mir am Lichte fehlt,
da scheint der Mond in mein Gezelt;

scheint er auch auf französisch herein,
mir fällt doch meine Liebste ein:
ach weh, ach weh! Jetzt hat der Spaß ein End'!
Wenn nur meine Mutter hexen könnt'.

The drum would have to be a bowl,
Full of warm sauerkraut,
The drumsticks would be knife and fork,
A long sausage would be my sabre.

My helmet would be my fine tankard,
And I would fill it with Burgundy blood.
And because I would be short of light,
The moon would shine into my tent.

If it would shine on me in French,
I would think of my beloved:
Woe, alas, woe! Now the fun is over!
If only my mother could perform sorcery!

10 Robert Schumann: Die Rose stand im Tau

Text: Friedrich Rückert

Die Rose stand im Tau,
es waren Perlen grau.
Als Sonne sie beschien,
wurden sie zu Rubinen.

The Rose stood in the Dew

The rose stood in the dew,
There were grey pearls.
When the sun had shone upon them,
They became rubies.

11 Franz Schubert: Ständchen

Text: Franz Grillparzer

Zögernd leise
in des Dunkels näch't'ger Stille
sind wir hier
und den Finger sanft gekrümmt,
leise pochen wir an des Liebchens Kammertür;
doch nun steigend, schnellend
hebend mit vereinter Stimme,
laut rufen aus wir hoch vertraut:
Schlaf' du nicht, wenn der Neigung Stimme spricht!
Sucht' ein Weiser nah' und ferne
Menschen einst mit der Laterne
wie viel selt'ner dann als Gold
Menschen uns geneigt und hold;
Drum wenn Freundschaft spricht,
Liebe spricht,
Freundin Liebchen schlaf' du nicht!
Aber was in allen Reichen
wär' dem Schlummer zu vergleichen
Drum statt Worten und statt Gaben
sollst du nun auch Ruhe haben;
noch ein Grüßchen

Serenade

Quietly, hesitantly,
In the nocturnal silence of darkness,
We are here:
And, with gentle bended fingers
We knock quietly on the beloved's bedroom door,
But now rising up, swelling,
Lifting up with voices united,
We call out loudly, with familiarity:
Do not sleep when the voice of inclination speaks!
A wise man once, with a lantern,
Sought out people near and far.
How much rarer than gold are
People who are fair and well disposed towards us:
Therefore, when friendship speaks,
Love speaks,
Beloved, don't sleep!
But what in all the world
Can compare with sleep?
Therefore, instead of words and gifts,
You should now also have peace;
One more greeting,

noch ein Wort,
es verstummt die frohe Weise
leise schleichen wir uns wieder fort.

One more word,
The merry song now falls silent,
Quietly we slip away again.

12 Arnold Schoenberg: Verbundenheit, Op. 35 No. 6

Text: Arnold Schönberg

Man hilft zur Welt dir kommen.
Sei gesegnet!
Man gräbt ein Grab für dich.
Ruhe sanft!
Man flickt die Wunden dir im Spital.
Gute Bess' rung!
Löschst dein Haus,
Fürchte nichts!
Zieh dich aus dem Wasser.
Hilfe naht!

Du hast selbst doch mit andern auch Mitleid.
Du bist nicht allein!
Du läßt den Greis nicht liegen.
fällst einst selbst so;
du hebst die Last des Schwachen
ohne Lohn,
du hemmst im Laufe das scheue Pferd,
schonst dich selbst nicht,
wehrt dem Dieb,
ohne Zögern bringst du Hilfe,
schützt des Nachbarn Leben:
leugne doch, daß du auch dazu gehörst!
Bleibst nicht allein!

Solidarity

You receive help when coming into the world.
Be blessed!
Your grave is dug for you.
Rest in peace!
Your wounds are tended in hospital.
Get well soon!
Extinguish your house.
Fear nothing!
Pull yourself out of the water.
Help is at hand!

You yourself, of course, have pity on others.
You are not alone!
You won't leave the old man lying there,
Soon you will be in his place yourself;
You ease the burden of the weak
Without reward,
You restrain the frightened horse as it bolts,
You do not spare yourself.
You foil the thief,
Unhesitatingly you bring succour,
You protect your neighbour's life:
You cannot deny that you also belong here!
Do not remain alone!

Kurt Weill: Das Berliner Requiem

Text: Bertolt Brecht

13 1. Großer Dankchoral

Lobet die Nacht und die Finsternis, die euch umfängen!
Kommet zuhau!
Schaut in den Himmel hinauf:
Sichon ist der Tag euch vergangen.

Lobet von Herzen das schlechte Gedächtnis des Himmels!
Und daß er nicht
weiß euren Nam' noch Gesicht,
Niemand weiß, daß ihr noch da seid.

The Berlin Requiem

Great Thanksgiving Chorale

Praise the night and darkness that surround you!
Come together!
Look up into Heaven:
The day has left you.

Give heartfelt praise to Heaven's bad memory!
And that God does not
Know your name or recognize your face.
Nobody knows you are still there.

Lobet das Gras und die Tiere, die neben euch leben und sterben!
Sehet, wie ihr
lebet das Gras und das Tier.
Und es muß auch mit euch sterben.

Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben!
Schaut hinan:
Es kommet nicht auf euch an.
Und ihr könnt unbesorgt sterben.

14 2. Ballade („vom ertrunkenen Mädchen“)

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
von den Bächen in die größeren Flüsse,
sahen der Opal des Himmels sehr wundersam,
als ob er die Leiche begütigen müsse.

Tang und Algen hielten sich an ihr ein,
so daß sie langsam viel schwerer ward.
Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein.
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch
und hielt nachts mit den Sternen das Licht in der Schwebe.
Aber früh war er hell, damit es auch
für sie noch Morgen und Abend gebe.

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war,
geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß.
erst ihr Gesicht, dann die Hände und zuletzt erst ihr Haar.
Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.

15 3. Märter! „Hier ruht die Jungfrau“

Hier ruht die Jungfrau Johanna Beck.
Als sie starb, war ihre Unschuld schon vorher weg.
Die Männer haben ihr den Rest gegeben,
drum floh sie aus diesem süßen Leben.
Ruhe sanft, ruhe sanft.

16 4. Erster Bericht über den unbekanntem Soldaten unter dem Triumphbogen

Wir kamen von den Gebirgen

Wir kamen von den Gebirgen und vom Weltmeer,
um ihn zu erschlagen.

Wir fingen ihn mit Stricken, langend von Moskau bis zur Stadt Marseille
und stellten auf Kanonen, ihn erreichend
an jedem Punkt, wo er hinfliehen konnte,
wenn er uns sah.

Praise the grass and animals that live and die alongside you!
See that the grass and animals
Live, just as you do,
And must die, just like you.

Praise coldness, darkness and ruin!
Look at it:
It does not depend on you.
And you can die without worries.

Ballade (‘of the Drowned Girl’)

When she was drowned and was carried down
From the streams into the bigger river,
The opal of heaven shone most wondrously,
As if placating the corpse.

Seaweed and algae stuck to her,
So that she gradually became much heavier.
The fishes swam coolly past her leg.
Plants and animals encumbered her final journey.

And the evening sky became as dark as smoke
And at night, with the stars, it held light in the balance.
But it soon grew light again, so that
There should still be morning and evening for her.

When her pale corpse had decomposed in the water,
It came to pass (very slowly) that God gradually forgot her,
First her face, then her hands and finally her hair.
Then she became carrion in a river full of carrion.

Märter! ‘Here Lies the Virgin’

Here lies the virgin Johanna Beck.
When she died, her innocence was already gone.
The men finished her off,
Therefore she fled from this sweet life.
Rest in peace, rest in peace.

First Report Concerning the Unknown Soldier Beneath the Triumphal Arch

We Came from the Mountains

We came from the mountains and from the ocean
To kill him.

We caught him with ropes running from Moscow to Marseille
And set up canons ranged at him,
At every point to which he might flee
If he saw us.

Wir versammelten uns vier Jahre lang,
legten nieder unsere Arbeit und standen
in den zerfallenden Städten, uns zurufend in vielen Sprachen
von den Gebirgen bis zum Weltmeer,
wo er sei.

So erschlugen wir ihn im vierten Jahr.

Dabei waren,
die er war geboren zu sehn
um sich stehend zur Zeit seines Todes:
Wir alle.

Und
dabei war eine Frau, die ihn geboren hatte
und die geschwiegen hatte, als wir ihn holten.

Der Schoß sie ihr ausgerissen,
Amen!

Als sie ihn aber erschlagen hatten,
richteten wir ihn zu, daß er sein Gesicht verlor
durch die Spuren unsrer Fäuste.
So machten wir ihn unkenntlich,
daß er keines Menschen Sohn mehr sei.

Und gruben ihn aus unter dem Erz,
trugen ihn heim in unsere Stadt und
begruben ihn unter dem Stein, und zwar unter einem Bogen, genannt
Bogen des Triumphs,
welcher wog tausend Zentner, daß
der unbekante Soldat
keinesfalls aufstünde am Tag des Gerichts
und unkenntlich wandelte vor Gott,
dennoch wieder im Licht
und bezeichnete uns Kennliche
zur Gerechtigkeit.

17 5. Zweiter Bericht über den unbekannt Soldaten unter dem Triumphbogen

Alles, was ich euch sagte

Alles, was ich euch sagte
über Ermordung und Tod des unbekannt Soldaten
und die Verwüstung seines Gesichts.
auch was ich euch sagte über die Bemühung seiner Mörder,
ihn zu hindern am Wiederkommen,
ist wahr. Aber
er kommt nicht wieder.

Sein Gesicht war lebendig wie das eure,
bis es zerschmettert wurde und nicht mehr war.

We mustered our forces for many a year:
We set aside our work and stood
In the ruined cities, conversing in many languages
From the mountains to the ocean,
Where he might be.
And we finally caught him in the fourth year.

Those present were
Those he was born to see
Standing around him at the hour of his death:
All of us.

And
A lady was there, who had given birth to him
And who had remained silent when we fetched him.

Her womb is sundered.
Amen!

But when they had killed him
We turned upon him, so that he lost his face
From the pummeling of our fists.
In this way we made him unrecognizable,
So that he was no longer anybody's son.

And we dug him up from under the ore,
Carried him home to our city and
Buried him under the stone, under an arch, called
The Triumphal Arch,
That weighed a thousand hundredweight, so that
The unknown soldier would
Under no circumstances rise again on the Day of Judgement
And wander unrecognizably before God,
Once more, however, in the light
Where he might point us out, the recognizable ones,
So that we might face justice.

Second Report Concerning the Unknown Soldier Beneath the Triumphal Arch

Everything I Told You

Everything I told you
About the murder and death of the unknown soldier
And the ravaging of his face,
And also what I said about his murderer's concern
To prevent him from returning
Is true. But
He will not return.

His face was alive, like yours,
Until it was shattered and existed no more.

Und es ward
nicht mehr gesehn auf dieser Welt,
weder ganz noch zerschmettert,
weder heute noch am Ende der Tage,
und sein Mund
wird nicht reden an jüngsten Gericht.
Es wird
kein Gericht sein,
sondern euer Bruder
ist tot und tot
ist der Stein über ihm,
und
ich bedaure
jeglichen Hohn, und ziehe zurück meine Klage.

Aber ich bitte euch, da ihr ihn
nun einmal erschlagen habt,
still, fangt nicht von neuem an
zu streiten, da er doch tot ist.
Aber doch bitte ich, da ihr ihn also
erschlagen habt:
entfernt wenigsten
den Stein über ihm,
denn dieses Triumphgeheul
ist doch nicht nötig und macht
mir Kummer, denn mich,
der ich den Erschlagenen
schon vergessen hatte, erinnert er
täglich an euch, die ihr noch
lebt und die ihr
immer noch nicht erschlagen seid.
Warum denn nicht?

10 6. Großer Dankchoral

Recapitulation of No. 1

And it was
Not seen again in this world,
Neither in whole nor shattered form,
Neither today nor when time ends,
And his mouth
Will speak no words at the Last Judgement.
There will
Be no judgement,
But your brother
Is dead through and through.
The stone covers him,
And,
I regret
All the mockery, and I take back all my complaints.

But I ask you, as you
Only killed him once.
Be still, do not recommence
Your hostilities, because after all he is dead.
I nevertheless ask, because you
Killed him:
At least remove
The stone from above him.
For this cry of triumph
Is really not necessary and causes
Me anguish, for it reminds me –
When I had already forgotten
The one who was killed –
Daily of you, you who are
Still alive and who
Have not yet been killed.
But why not?

