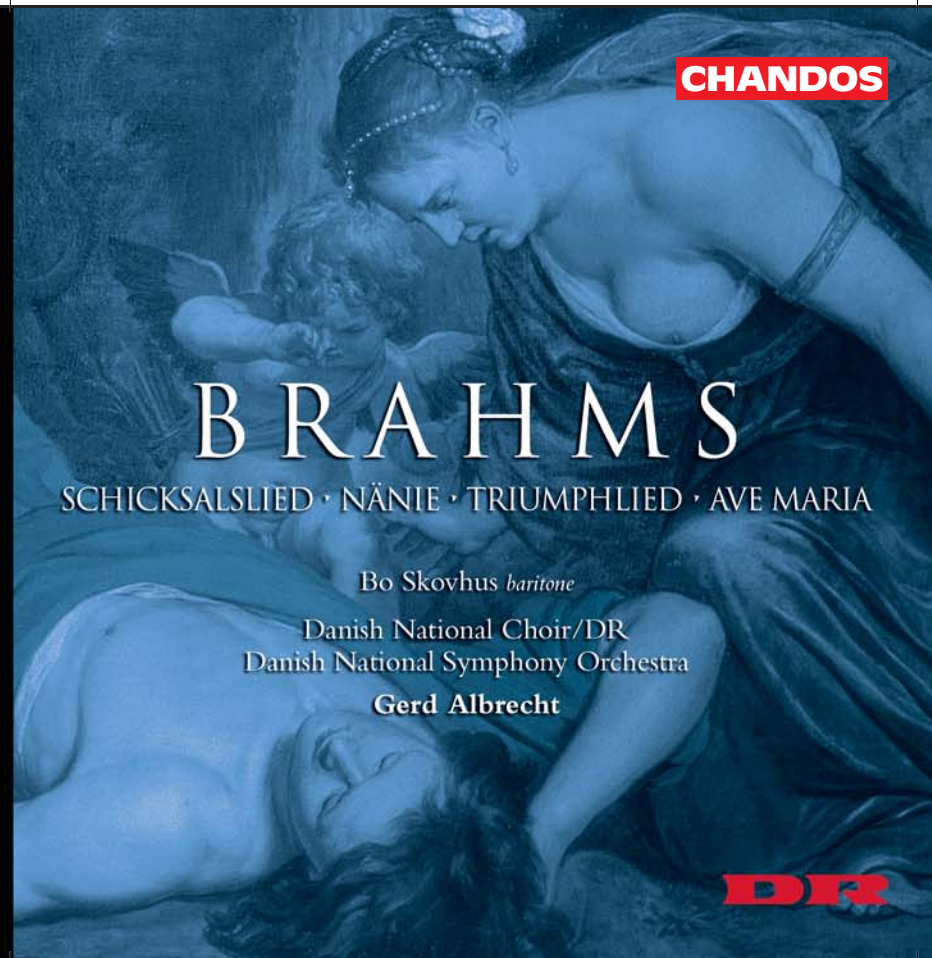
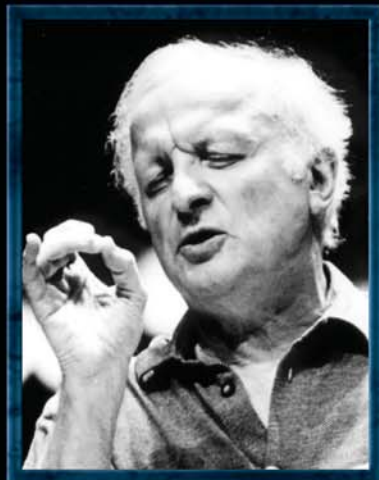
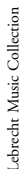


CHAN 10165





3

Brahms: Ave Maria/Schicksalslied/Triumphlied/Nänie

Brahms wrote the gentle *Ave Maria*, **Op. 12** in Göttingen in September 1858. Originally for female voices and organ, it is one of his few works in the Latin language, and apparently inspired by a passage in the young composer's favourite novel, E.T.A. Hoffmann's *Kater Murr*, in which a chorus sings an 'Ave Maria' by the composer-hero Kapellmeister Kreisler (with whom Brahms identified strongly). The score exhibits Brahms's choral writing at its simplest, sopranos and contraltos sweetly entwined in thirds around a mellifluous tune in the lulling rhythm of a berceuse. The organ accompaniment was merely confined to a supporting role; when he orchestrated it the following year Brahms went no further than to add some discreet woodwind detail. The harmony, seemingly unremarkable, conceals some almost Wagnerian chromaticisms beneath its placid surface; but the overall effect is charming, and emotionally uncomplicated.

Brahms discovered the poem *Hyperions Schicksalslied* in a volume of Friedrich Hölderlin's work while staying with his

friend Albert Dietrich in 1868, and began sketching a setting immediately, in the unlikely circumstances of a visit to the naval dockyard at Wilhelmshaven. Hölderlin (1770–1843) was a comparatively recent presence in German poetry. Although he would inspire many composers in the later nineteenth century, and throughout the twentieth, Brahms's was among the first significant settings of any of his verse. Most active in the 1790s and early 1800s, he spent the second half of his life confined in a tower, insane; much of his work had only just begun to be appreciated and published. From his correspondence it is clear that Brahms was fascinated by the Swabian poet and his tragic fate, though *Schicksalslied*, **Op. 54** was to be his only Hölderlin setting. It took him nearly three years to finish the work to his satisfaction, however.

The 'Hyperion' of Hölderlin's title is not the Titan of ancient myth, hero of Keats's unfinished epic. Instead it refers to the protagonist of Hölderlin's only novel, also called *Hyperion*: a modern Greek who, Byron-like, attempts to lead a struggle for

Greek independence, only to see his dreams come to ruin through the human fallibility of his associates. Nevertheless, Hölderlin's poem speaks generally to the human condition, and Brahms removed any specific reference by titling his work simply *Schicksalslied*.

Hölderlin's poem in three stanzas falls into two unequal parts: two stanzas devoted to an evocation of the life of the blessed spirits on high, followed by a bleak description in the third of suffering humanity below. This two-part structure clearly left the composer's formal sense dissatisfied, but Brahms was unsure whether he could honestly complete a ternary form by repeating the opening portion of the text. Eventually he was persuaded by the conductor Hermann Levi (who gave the first performance in October 1871) that the most effective solution was to reintroduce only the materials of the orchestral prelude.

The structure, therefore, has a classic inevitability, as lucid as the 'ewige Klarheit' (eternal clarity) that surrounds the blessed spirits. An idyllic prologue in E flat major, for orchestra alone, evokes the mood of eternal peace and beauty in which the celestial beings exist – although a quiet, fateful drum rhythm suggests a distant echo of suffering on a lower plane. The first

principal choral section then expands serene and hymn-like in the same key. The return of the drum rhythm signals a sudden wild plunge into a harried C minor *Allegro* for the utterly contrasted, rhythmically jagged music of blind and dwindling mankind. Brahms sets this last stanza of Hölderlin's poem twice, the second time screwing the tonality up by a tone to intensify further its hectic, driven effect. The timpani keep up a motoric tattoo that fades eventually into a muttering rumble; at which point the radiant music of the prologue returns, transfigured now into a veiled, ethereal C major, ending the work in cosmic tranquillity. It seems likely that Brahms intended this coda, unaffected by the minor-key anguish that precedes it, to reinforce the sense of utter divorce between the human and the divine.

Though contemporaneous with the *Schicksalslied*, the ***Triumphlied***, **Op. 55** for double chorus, baritone solo and orchestra, has remained virtually unknown since the nineteenth century, when it was considered – quite rightly – to be one of Brahms's most important works. Brahms – to whom the sentiment of patriotism was not unknown – composed it in 1870–71 in celebration of the victories in the Franco-Prussian War and the achievement of a German Empire, and

'respectfully' dedicated it 'Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser Wilhelm I'. These 'nationalistic' overtones seem to have been largely responsible for the work's almost total neglect since World War I, for the reasons can hardly be musical ones. The music magnificently transcends mundane associations, and apart from the fact that for singers it is the most strenuous of all Brahms's choral works it has legitimate claims on the repertoire.

As its title implies, the work is a festal song of deliverance and victory, couched in the severe biblical terms which we find perfectly acceptable in works such as Handel's *Israel in Egypt*. The text consists of multitudinous 'Hallelujahs' and famous sentences from the Apocalypse of St John, the vision of Divine justice visited on the nations of the Earth. Brahms deliberately omitted the passages that glory in the destruction of God's enemies. His clear purpose was to make his own contribution to a specific genre – the festive *Te Deum* for a great public occasion – and to enlarge it with an element of apocalyptic vision and a particularly thoroughgoing creative transformation of the musical past. The result is Brahms's frankest evocation of baroque manners. Indeed, he took Handel's

Dettingen Te Deum (celebrating a different victory over the French) as a specific model, and quasi-Handelian dotted rhythms, extended sequences, melodic contours and trumpet fanfares are pervasively reproduced throughout the *Triumphlied* (which shares Handel's key of D major). But the result is manifestly no pastiche: this three-movement thanksgiving cantata gains depth and focus by exploiting pre-classical forms with an authority and understanding none of Brahms's contemporaries could match. If there are bars which sound like Handel, every sentence or period is vintage Brahms. The harmony, the contrapuntal intricacy, the essence and overall sweep of the ideas, and the grandly through-composed structures, all bear his unmistakable stamp.

The three movements are closely interrelated, the first virtually an enormous 'Hallelujah Chorus' in a symphonically expanded ternary form, whose prodigal invention and sheer splendour of sound put it among the most virtuosic demonstrations of Brahms's compositional skill, with massive unison writing, elaborately decorated polyphony, and close antiphony and echo effects between the choirs. The second movement has three sections: a calmer, meditative passage in G major is followed by

a return to D as fanfares and 'Hallelujahs' herald the stirring proclamation that 'the Lord God omnipotent reigneth'. The movement ends in G with a chorus of gentler jubilation where expressive triplet writing in strings and chorus is counterpointed against the Lutheran chorale *Nun danket Alle Gott* in the wind instruments.

The finale introduces a baritone soloist to expound St John's vision of the rider on the white horse who 'treadeth the winepress of the fierceness and wrath of Almighty God!'. The name written on his vesture, 'King of Kings, and Lord of Lords', becomes the text of the grand and contrapuntally virtuosic concluding chorus: 'Ein König aller Könige'. Brahms may have given a thought here to Kaiser Wilhelm, but in essence this is the most resplendent example of 'modern composition in the Handelian manner' since Beethoven's Overture to *Die Weihe des Hauses*.

At the beginning of the 1880s Brahms was affected by the death of the painter Anselm Feuerbach, whom he had known and admired, and sought to give him some kind of musical memorial. His choice of text fell upon a notable German recreation of the pagan classical spirit, Schiller's *Nänie* (Threnody). Almost certainly his attention

had first been drawn to it by Hermann Goetz's setting, performed in Vienna in 1880; indeed, Goetz, whom Brahms had known and liked, had himself died young a few years before, so there may be a double memorial involved. The poem's fine-spun network of mythical allusion made it an apt choice in view of Feuerbach's statuesque classicism of style and subject. Brahms composed his setting for four-part chorus and an orchestra that includes the bardic timbre of a harp but omits the brighter one of trumpets; he dedicated it to Feuerbach's stepmother, Henriette.

Nänie, Op. 82 is a profound but reposeful lamentation that seldom strays from the major key – indeed, Brahms seems to take his cue from Schiller's penultimate line: 'Yet to be a lament in the mouth of the loved ones is glorious.' He never found a more tender melody than the one in D major for oboe which opens the work, immediately developed in graceful and flexible canon by the chorus. For sheer heartbreaking beauty of sound and line, *Nänie* is possibly the most radiant thing he ever wrote. He found Schiller's hexameters difficult, but they inspired from him the poised, long-breathed 6/4 motion he handled so well, and a large, unhurried ternary form whose reprise is

compressed to admit further motivic and textural developments. The poem's range of reference – the separation through death of Orpheus and Eurydice, of Venus and the wounded Adonis, of Thetis and Achilles – strikes repeatedly to the heart of Brahms's perennial theme of mankind's separation from bliss. Yet here, for once, the roles are reversed, and Heaven is not uncaring: Thetis and the sea-goddesses rise from the triplet-patterned waves in a lambent, majestically mourning F sharp major whose broad and lyrical theme is soon set to the astonished observation, 'Lo! All the gods set to weeping... that beauty withers to dust, that perfection dies'. The intense awareness of the transience of beauty is here given archetypal expression.

© 2004 Calum MacDonald

Born in Ikast, Denmark, the baritone **Bo Skovhus** studied at the Music College of Aarhus and Royal Academy for Opera of Copenhagen, with further study in New York. A regular performer at the Vienna Staatsoper, Vienna Musikverein and Vienna Konzerthaus, he received the title 'Austrian Kammer Sänger' in 1997. His repertoire includes *Almaviva (Le nozze di Figaro)*,

Guglielmo (*Così fan tutte*), Wolfram von Eschenbach (*Tannhäuser*), Olivier (*Capriccio*), Schneidebart (*Die schweigsame Frau*), Prince Yeletsky (*The Queen of Spades*), Count Danilo Danilowitsch (*Die lustige Witwe*), Gabriel von Eisenstein (*Die Fledermaus*) and the title roles in *Don Giovanni*, *Hamlet*, *Eugene Onegin*, *Wozzeck* and *Billy Budd*. Besides performing in concert and with leading opera houses and orchestras in Europe, America and Japan, Bo Skovhus is a respected interpreter of Lieder and has performed in recital with pianists such as Helmut Deutsch, Stefan Vladar, Christoph Eschenbach and Daniel Barenboim.

The **Danish National Choir/DR** was founded in 1932 by Mogens Wöldike as the Danish National Chamber Choir, with the aim of cultivating the *a cappella* repertoire. Consisting of seventy-five professional singers, it performs in concert and on CD with the Danish National Symphony Orchestra. Previous conductors of the Choir include Fritz Busch, Rafael Kubelík, Sergiu Celibidache, Kurt Sanderling, Giuseppe Sinopoli, Marek Janowski, Christoph Eschenbach, John Alldis, Stefan Parkman and Stephen Layton. It has also performed under the Orchestra's conductors Herbert

Blomstedt, Leif Segerstam, Ulf Schirmer and the current Principal Conductor, Gerd Albrecht. The Choir has made appearances at events such as Stockholm New Music, Ultima Oslo Contemporary Music Festival, Schleswig-Holstein Music Festival, Tampere International Choir Festival, the BBC Proms and at the Alte Oper Frankfurt, besides undertaking numerous tours both at home and to destinations in Europe, the United States, Canada and Australia. The Choir's discography includes more than forty CDs for Chandos.

Founded in 1925, the **Danish National Symphony Orchestra** is regarded as Denmark's leading symphony orchestra. It has performed under many of this century's greatest conductors, including Bruno Walter, Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelík, Daniel Barenboim and Herbert Blomstedt, and collaborated with composers such as Stravinsky, Prokofiev, Hindemith, Boulez, Lutosławski, Stockhausen and Henze as soloists and conductors. Regular conductors have included Gennady Rozhdestvensky, Giuseppe Sinopoli, Leif Segerstam, Ulf Schirmer and, since 2000, Gerd Albrecht. Thomas Dausgaard, who until recently held the position of Principal

Guest Conductor, has been appointed Principal Conductor from the summer of 2004, when Gerd Albrecht will become Honorary Conductor. From its home in Copenhagen the Orchestra undertakes extensive concert and recording activities, and makes regular tours in Europe and beyond. To educate a new generation of music lovers, the Orchestra, in collaboration with Sigurd Barret, a well-known figure from children's television in Denmark, presents special concerts for young children and their parents. The Orchestra's discography includes Sibelius and Mahler symphony cycles as well as a long succession of Danish works for Chandos.

The son of a musicologist, **Gerd Albrecht** grew up in Berlin and Kiel, and in 1963 became Germany's youngest General Director of Music in Lübeck. During a long international career he has held appointments as Principal Conductor of Deutsche Oper Berlin, Head of the Tonhalle Orchestra in Zürich, General Director of Music at Hamburg Staatsoper, Principal Conductor of Yomiuri Nippon Symphony Orchestra in Tokyo and, since 2000, Principal Conductor of the Danish National Symphony Orchestra. His repertoire is

focussed on Central European classical and romantic works, and the music of forgotten composers. During his tenure as Head of the Czech Philharmonic Orchestra he introduced the neglected works of Dvořák and Janáček. As a guest conductor he enjoys the challenge of working with international orchestras and gauging their national character in order to obtain the best results. Gerd Albrecht

attaches great importance to introducing classical music to children. He is President of the Bundesjugendorchester, an orchestra for youngsters aged fourteen to nineteen, and has established a 'sounding museum' at the Hamburger Jugendmusikstiftung where children can try various musical instruments; he plans similar museums in Copenhagen and Berlin.

Brahms: Ave Maria / Schicksalslied / Triumphlied / Nänie

Brahms schrieb das sanfte *Ave Maria* op. 12 im September 1858 in Göttingen. Das ursprünglich für Frauenstimmen und Orgel bestimmte Werk, eines seiner wenigen mit lateinischem Text, ging auf eine Inspiration zurück, die der junge Komponist in seinem Lieblingsroman, E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* gefunden hatte: Dort singt an einer Stelle ein Chor ein "Ave Maria" des Kapellmeisters Kreisler (mit dem sich Brahms stark identifizierte). Sein eigenes Chorwerk hat eine denkbar schlichte Form, mit Sopran- und Altstimmen, die sich in Terzen lieblich um eine schmelzende Melodie im wiegenden Rhythmus einer Berceuse ranken. Die Orgel diente lediglich der Untermalung, und als er das Stück im Jahr darauf orchestrierte, fügte Brahms nur noch einige diskrete Holzbläserdetails hinzu. In dieser scheinbar anspruchslosen, gefälligen Harmonik verbirgt sich eine fast wagnersche Chromatik; der Gesamteffekt ist jedoch einnehmend und emotional unkompliziert.

Brahms entdeckte das Gedicht *Hyperions Schicksalslied* 1868 in einem Band mit Werken Friedrich Hölderlins während eines

Aufenthalts bei seinem Freund Albert Dietrich; noch am selben Tag – eine Besichtigung des Kriegshafens Wilhelmshaven lenkte ihn nicht ab – fertigte er, einsam am Strand sitzend, die ersten Skizzen an. Friedrich Hölderlin (1770–1843) war unter den deutschen Poeten erst unlängst hervorgetreten, und obwohl er während des weiteren neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts noch viele Komponisten inspirieren sollte, war Brahms einer der ersten, der seine Dichtungen auf höherem Niveau vertonte. Hölderlins Schaffen konzentrierte sich auf die Zeit unmittelbar um die Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert, bevor er die zweite Hälfte seines Lebens geistig umnachtet in einem Tübinger Turmzimmer verbrachte; viel von seiner Hinterlassenschaft war gerade erst gewürdigt und veröffentlicht worden. Aus der Korrespondenz des Komponisten geht hervor, dass Brahms von dem schwäbischen Dichter und seinem tragischen Schicksal fasziniert war; allerdings blieb das *Schicksalslied* op. 54 letztlich seine einzige Hölderlin-Vertonung – er brauchte drei

Jahre, um das Werk zu seiner Zufriedenheit zu vollenden.

Der "Hyperion" im Titel Hölderlins ist nicht identisch mit dem mythischen Titan, den Keats in seinem unvollendeten Epos verewigte. Vielmehr handelt es sich um den gleichnamigen Protagonisten des einzigen Hölderlin-Romans, einen Griechen seiner Zeit, der ähnlich wie Byron für die griechische Unabhängigkeit kämpft, nur um erleben zu müssen, wie seine Träume durch die menschliche Fehlerhaftigkeit seiner Mitstreiter zunichte gemacht werden. Hölderlins Gedicht befasst sich ohnehin mit dem Menschlichen schlechthin, und Brahms beseitigt alle namentlichen Assoziationen, indem er seinem Werk den schlichten Titel *Schicksalslied* gibt.

Das dreistrophige Gedicht Hölderlins ist ungleich gegliedert: Zwei Strophen sind den seligen Genien in höheren Gefilden gewidmet, die dritte beschreibt nüchtern das Leid der Menschheit auf Erden. Diese zweiteilige Struktur irritierte eindeutig das Formempfinden des Komponisten, doch war sich Brahms nicht sicher, ob er wirklich eine Dreiteilung vornehmen konnte, indem er den Anfang des Textes wiederholte. Schließlich überzeugte ihn der Dirigent Hermann Levi (der im Oktober 1871 die

Uraufführung gab) davon, dass die wirksamste Lösung darin bestand, nur das einleitende Orchestermaterial als Nachspiel anzufügen.

Somit folgt die Struktur einer klassischen Zwangsläufigkeit, so licht wie die "ewige Klarheit" im Blick der seligen Augen. Ein idyllischer Prolog in Es-Dur, für Orchester allein, beschwört die Stimmung des ewigen Friedens und des Schönen herauf, in dem die Himmlischen existieren – obwohl ein stetiger, schicksalsschwerer Trommelschlag wie ein fernes Echo vom Leid auf Erden kündigt. Daraufhin entfaltet sich ruhig, hymnisch, in der gleichen Tonart der erste große Chorabschnitt. Die Rückkehr des Trommelschlags kündigt einen plötzlichen, wilden Sturz in ein qualvolles c-Moll-*Allegro* an, das in dissonanter Harmonik und gegentaktiger Rhythmik die blind dem Tode zustrebende Menschheit darstellt. Brahms vertont diese letzte Strophe des Hölderlin-Gedichts zweimal, wobei er die Tonart beim zweiten Ansatz um einen Ton heraufsetzt, um das Gefühl der drängenden Hektik noch weiter zu steigern. Die Pauken spielen einen motorischen Rhythmus, der schließlich zu einem raunenden Rumpeln abstirbt; an diesem Punkt kehrt die strahlende Musik des Prologs zurück, nunmehr in ein verhangenes,

ätherisches C-Dur transfiguriert, um das Werk in kosmischer Ruhe zu beschließen. Mit dieser von den vorausgegangenen Mollqualen befreiten Koda wird Brahms wohl beabsichtigt haben, die abgrundtiefe Trennung zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen besonders nachhaltig zum Ausdruck zu bringen.

Das zur gleichen Zeit wie das *Schicksalslied* entstandene *Triumphlied op. 55* für Doppelchor, Bariton solo und Orchester wird praktisch nicht mehr aufgeführt, obwohl man es im neunzehnten Jahrhundert zu Recht als eines der bedeutendsten Werke des Komponisten betrachtete. Brahms, dem patriotische Gefühle nicht fremd waren, schrieb es 1870/71 zur Feier des Sieges im Deutsch-Französischen Krieg und der Reichsgründung – "ehrfurchtsvoll" gewidmet "Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser Wilhelm I.". Der unverhohlene Deutschnationalismus ist wohl weitgehend dafür verantwortlich, dass das Werk schon seit dem Ersten Weltkrieg fast völlig ignoriert wurde, denn musikalische Gründe kann die Vernachlässigung nicht haben. Die Musik erhebt sich auf glänzende Weise über die Banalität des Alltags hinweg, und wenn man einmal davon absieht, dass Brahms hier die Sänger vor größere Anforderungen stellt als

in irgendeinem anderen seiner Chorwerke, darf das Werk legitimen Anspruch auf einen festen Platz im Repertoire erheben.

Wie der Titel schon sagt, handelt es sich um ein Festlied auf die Erlösung und den Sieg, gefasst in einen strengen biblischen Rahmen, der uns in Werken wie Händels *Israel in Egypt* durchaus passabel erscheint. Der Text enthält unzählige "Hallelujas" und berühmte Zitate aus der Offenbarung des Johannes, der Vision göttlicher Rechtsgewalt über die Völker der Erde. Brahms ließ bewusst die Passagen aus, in denen die Vernichtung der Widersacher Gottes verherrlicht wird. Eindeutig wollte er einen Beitrag zu einem ganz bestimmten Genre leisten – dem festlichen *Tu Deum* zu einem bedeutenden öffentlichen Anlass – und es mit einem Element apokalyptischer Vision und einer besonders gründlichen schöpferischen Transformation der musikalischen Vergangenheit um eine neue Dimension bereichern. Das Ergebnis ist Brahms' freimütigste Beschworung der barocken Manier. Tatsächlich nahm er sich Händels *Dettinger Tu Deum* (zur Feier eines anderen Sieges über die Franzosen) zum Vorbild, und wie bei Händel durchziehen punktierte Rhythmen, erweiterte Sequenzen, melodische Konturen und

Trompetenfanfaren das *Triumphlied* (das auch in der von Händel bevorzugten Tonart D-Dur steht). Eine Imitation ist es aber eindeutig nicht: Diese dreisätzige Danksagungskantate gewinnt an Tiefgründigkeit und Substanz, indem sie vorklassische Formen mit einer Souveränität und einem Verstand erkundet, wie sie zu dieser Zeit sonst niemandem gegeben waren. Wenn es Takte gibt, die wie Händel klingen, so ist doch jeder Abschnitt unverkennbar von Brahms. Die Harmonik, die kontrapunktische Finesse, das Wesen und die überwölbende Dramatik der Motive sowie die großartig durchkomponierten Strukturen tragen sein Siegel.

Die drei Sätze sind eng miteinander verbunden. Der Kopfsatz ist praktisch ein gewaltiger "Halleluja-Chor" in sinfonisch erweiterter Dreierform, verschwenderisch in seinem Einfallsreichtum, prachtvoll im Klang, eine der virtuosesten Vorführungen komponistischen Könnens, mit massiven Unisono-Passagen, kunstvoll verzierter Polyphonie sowie eng geführter Antiphonie und Echoeffekten zwischen den Chören. Der mittlere Satz besteht aus drei Abschnitten. Einer ruhigeren, meditativen Passage in G-Dur folgt die Rückkehr nach D, wenn Fanfaren und "Hallelujas" zu der tief

ergreifenden Verkündigung führen: "Der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen." Der Satz endet in G mit einem verhaltener jublierenden Chor, in dem ausdrucksvolle Chor- und Streichertrios kontrapunktisch dem Lutherlied *Nun danket Alle Gott* der Blasinstrumente gegenüberstehen.

Das Finale führt einen Bariton ein, der die Vision des Johannes vom Reiter auf dem weißen Pferd vermittelt: "Er tritt die Kelter des Weins des grimmigen Zorns des allmächtigen Gottes!". Der Name, den er auf seinem Gewand trägt – "König aller Könige, und ein Herr aller Herrn" –, liefert den Text für den großartigen, kontrapunktisch virtuosenden Schlusschor: "Ein König aller Könige". Brahms mag hier an Kaiser Wilhelm gedacht haben, aber vom Wesen her ist dies das glänzendste Beispiel einer "modernen Komposition nach Art Händels" seit Beethovens Ouvertüre zu *Die Weihe des Hauses*.

Der Tod des Malers Anselm Feuerbach im Jahre 1880 nahm Brahms, der ihn gekannt und bewundert hatte, schwer mit. Aus dem Wunsch heraus, ihm ein musikalisches Denkmal zu setzen, griff Brahms die deutsche Nachgestaltung einer antiken Vorlage, Schillers *Nänie*, auf. Der Text dürfte

ihm höchstwahrscheinlich zuerst in Form einer 1880 in Wien aufgeführten Vertonung durch Hermann Goetz bekannt geworden sein; der Komponist, den Brahms ebenfalls gekannt hatte, war nur wenige Jahre zuvor in jungem Alter verstorben, so dass hier ein doppelter Anlass für die Komposition bestanden haben könnte. Mit seinem fein gesponnenen Netz mythologischer Anspielungen bot sich das Gedicht als Pendant zu dem statuesken Klassizismus im Stil und in der Thematik Feuerbachs an. Brahms setzte das Werk für vierstimmigen Chor und ein Orchester, dem er das bardische Timbre einer Harfe hinzufügte, nicht jedoch die helleren Klänge von Trompeten. Gewidmet ist es der Stiefmutter Feuerbachs, Henriette.

Nänie op. 82 ist ein profundes, aber ruhevolleres Klagelied, das selten die Dur-Tonart verlässt – vielleicht hat sich Brahms an die vorletzte Zeile des Schiller-Gedichts gehalten: "Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich." Nie hat er eine zartere Melodie gefunden als das D-Dur-Motiv, mit dem die Oboe das Werk beginnt und das sofort in würdevollem und flexiblem Kanon vom Chor entwickelt wird. In seiner herzerreißenden Schönheit des Klangs und der Melodieführung übertrifft *Nänie* wohl

alles, was Brahms je geschrieben hat. Schillers Hexameter bereiteten ihm Probleme, aber die Lösung fand er in dem beherrschten, gestreckten 6/4-Takt, der ihm so gut lag, und einer großen, gelassenen Dreierform mit einer komprimierten Reprise, die Raum für weitere Motiv- und Satzentwicklungen lässt. Der Bezugsrahmen des Gedichts – die durch den Tod erzwungene Trennung von Orpheus und Eurydike, von Venus und dem verwundeten Adonis, von Thetis und Achilles – berührt immer wieder ein lebenslanges Grundthema des Komponisten: die Trennung der Menschheit von der Seligkeit. Doch hier sind einmal die Rollen vertauscht, und der Himmel verhält sich nicht gleichgültig: Thetis und die Töchter des Nereus steigen aus den Triolenwellen in ein leuchtendes, majestätisch trauerndes Fis-Dur auf, dessen breites, lyrisches Thema schon bald eine erstaunliche Entdeckung prägt: "Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle, daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt." Hier findet das tiefeschürfende Wissen von der Vergänglichkeit alles Schönen seinen archetypischen Ausdruck.

© 2004 Calum MacDonald
Übersetzung: Andreas Klatt

Der in Ikast geborene dänische Bariton **Bo Skovhus** studierte am Aarhuser Konservatorium, an der Königlichen Opernakademie in Kopenhagen und in New York. Er tritt regelmäßig an der Wiener Staatsoper, beim Wiener Musikverein und im Wiener Konzerthaus auf und wurde 1997 mit dem Titel "österreichischer Kammersänger" geehrt. Sein Repertoire umfasst *Almaviva (Le nozze di Figaro)*, Guglielmo (*Così fan tutte*), Wolfram von Eschenbach (*Tannhäuser*), Olivier (*Capriccio*), Schneidebart (*Die schweigsame Frau*), Fürst Jeletzki (*Pique Dame*), Graf Danilo Danilowitsch (*Die lustige Witwe*) und Gabriel von Eisenstein (*Die Fledermaus*) sowie die Titelrollen in *Don Giovanni*, *Hamlet*, *Eugen Onegin*, *Wozzeck* und *Billy Budd*. Neben seinen Opern- und Konzertverpflichtungen in Europa, Amerika und Japan ist Bo Skovhus auch ein gefragter Interpret des Kunstlieds, der Liederabende mit Pianisten wie Helmut Deutsch, Stefan Vlado, Christoph Eschenbach und Daniel Barenboim gegeben hat.

Der **Dänische Nationalchor/DR** wurde 1932 ursprünglich als nationaler Kammerchor Dänemarks von Mogens Wöldike zur Pflege des A-cappella-Repertoires gegründet. Der aus fünfundsiebzig Berufssängern bestehende

Rundfunkchor ist regelmäßig in Konzerten und auf Schallplatte mit dem Dänischen Nationalorchester zu hören. Zu seinen Dirigenten gehörten Fritz Busch, Rafael Kubelík, Sergiu Celibidache, Kurt Sanderling, Giuseppe Sinopoli, Marek Janowski, Christoph Eschenbach, John Alldis, Stefan Parkman und Stephen Layton. Außerdem ist er von den Orchesterdirigenten Herbert Blomstedt, Leif Segerstam, Ulf Schirmer und dem gegenwärtigen Chefdirigenten, Gerd Albrecht, geleitet worden. Der Chor ist bei Festspielen (Stockholm neue Musik, Ultima Oslo Festivals für zeitgenössische Musik, Schleswig-Holstein Musik Festival, Tampere internationale Chorfestspiele, BBC Proms) und an der Alten Oper Frankfurt aufgetreten und hat zahlreiche Tourneen durch Europa, die USA, Kanada und Australien unternommen. Die Diskographie des Chors umfasst über vierzig CDs für Chandos.

Das 1925 gegründete **Dänische Nationalorchester** gilt als führendes Sinfonieorchester Dänemarks. Es hat unter der Leitung vieler der berühmtesten Dirigenten des zwanzigsten Jahrhunderts, wie Bruno Walter, Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelík, Daniel Barenboim und Herbert Blomstedt,

konzertiert und mit solistisch oder leitend wirkenden Komponisten wie Strawinski, Prokofjew, Hindemith, Boulez, Lutoslawski, Stockhausen und Henze zusammengearbeitet. Feste Dirigenten waren Gennadi Roschdestwenski, Giuseppe Sinopoli, Leif Segerstam, Ulf Schirmer und seit 2000 Gerd Albrecht. Im Sommer 2004 wird Thomas Dausgaard, der bis vor kurzem Hauptgastdirigent war, die Rolle des Chefdirigenten von Gerd Albrecht übernehmen, der zum Ehrendirigenten ernannt wird. Das Orchester absolviert ein umfangreiches Konzert- und Schallplattenprogramm und geht von Kopenhagen aus regelmäßig auf Auslandstournee. Um eine neue Generation von Musikfreunden heranzubilden, präsentiert das Orchester unter Mitwirkung des bekannten dänischen Kinderfernsehmoderators Sigurd Barret besondere Konzerte für Kinder und ihre Eltern. Die Diskographie des Orchesters umfasst Gesamtaufnahmen der Sinfonien von Sibelius und Mahler sowie eine lange Reihe dänischer Werke für Chandos.

Gerd Albrecht wurde als Sohn eines Musikwissenschaftlers geboren und wuchs in Berlin und Kiel auf. 1963 ernannte man ihn

in Lübeck zum jüngsten Generalmusikdirektor Deutschlands. Im Laufe seiner langen internationalen Karriere war er u.a. Chefdirigent der Deutschen Oper Berlin und des Tonhalle-Orchesters Zürich, Generalmusikdirektor der Hamburgischen Staatsoper und Chefdirigent des Yomiuri Nippon Symphony Orchestra in Tokio; seit 2000 wirkt er als Chefdirigent des Dänischen Nationalorchesters. In seinem Repertoire konzentriert er sich vor allem auf die Musik der mitteleuropäischen Klassik und Romantik sowie das Schaffen von Komponisten, die in Vergessenheit geraten sind. Als Leiter der Tschechischen Philharmonie griff er vernachlässigte Werke Dvořáks und Janáčeks wieder auf. Als Gastdirigent genießt er die Herausforderungen, die aus der Zusammenarbeit mit internationalen Orchestern und der Freilegung nationaler Wesenszüge erwachsen. Große Bedeutung misst Gerd Albrecht der Jugendarbeit bei: Er ist Präsident des Bundesjugendorchesters (Altersgruppe 14–19 Jahre) und hat die Hamburger Jugendmusikstiftung gegründet, die ein "Klingendes Museum" unterhält; ähnliche Museen, in denen Kinder mit Musikinstrumenten experimentieren können, sollen auch in Kopenhagen und Berlin entstehen.

Brahms: Ave Maria/Schicksalslied/Triumphlied/Nänie

Brahms écrivit le délicat *Ave Maria*, op. 12 à Göttingen en septembre 1858. Cette pièce, composée à l'origine pour voix de femmes et orgue, est l'une de ses rares œuvres en latin. Elle fut apparemment inspirée au jeune compositeur par un passage de son roman favori, *Kater Murr* (Le Chat Murr) de E.T.A. Hoffmann, dans lequel un chœur chante un "Ave Maria" du compositeur, et héros, le Kapellmeister Kreisler (auquel Brahms s'identifiait fortement). La partition montre toute la simplicité de l'écriture chorale de Brahms, les voix des sopranos et contraltos s'entrelaçant gracieusement en tierces autour d'une douce mélodie au rythme apaisant de berceuse. L'orgue se confine à un strict rôle d'accompagnement. Et, lorsqu'il orchestra la pièce l'année suivante, Brahms ne fit rien de plus qu'ajouter quelques détails discrets aux bois. L'harmonie, qui ne semble guère avoir d'intérêt particulier, recèle, sous son apparente placidité, un chromatisme presque wagnérien; mais l'effet général est charmant, et émouvant de limpidité.

Brahms découvrit le poème *Hyperions Schicksalslied* (Le Chant du destin

d'Hypérion) dans un volume de l'œuvre de Friedrich Hölderlin alors qu'il séjournait chez son ami Albert Dietrich en 1868. Il se mit immédiatement à en esquisser la mise en musique et, ceci, dans les circonstances très peu vraisemblables d'une visite du chantier naval de Wilhelmshaven. Hölderlin (1770–1843) n'était présent que depuis peu dans l'univers de la poésie allemande. Il allait inspirer de nombreux compositeurs à la fin du dix-neuvième siècle et tout au long du vingtième, mais Brahms fut l'un des premiers à réaliser une mise en musique digne d'intérêt d'un de ses poèmes. Particulièrement productif dans les années 1790 et au tout début de la décennie suivante, Hölderlin passa la seconde moitié de sa vie confiné dans une tour, atteint de folie. On commence à peine à apprécier et éditer une grande partie de son œuvre. Il apparaît clairement dans la correspondance de Brahms qu'il était fasciné par le poète souabe et son destin tragique; *Schicksalslied*, op. 54 fut cependant la seule mise en musique qu'il fit d'Hölderlin. Mais il lui fallut près de trois ans pour parachever l'œuvre selon ses souhaits.

L'"Hypérion" de Hölderlin n'est pas le Titan du mythe antique, héros de l'épopée inachevée de Keats. Il fait plutôt référence au protagoniste de l'unique roman de Hölderlin également intitulé *Hypérion*: un personnage grec moderne qui, à l'instar de Byron, tente de mener un combat pour l'indépendance de la Grèce et voit finalement ses rêves s'évanouir en raison de la faillibilité humaine de ses associés. Néanmoins, le poème de Hölderlin évoque la condition humaine en général, et Brahms écarte toute référence spécifique en intitulant son œuvre tout simplement *Schicksalslied*.

Le poème de Hölderlin qui comporte trois strophes se divise en deux parties inégales: deux strophes consacrées à une évocation de la vie des bienheureux génies dans les éthers sont suivies d'une troisième qui donne une description lugubre de l'humanité souffrante sur la terre. Cette structure en deux parties ne comblait guère le compositeur et son souci de la forme, mais Brahms n'était pas sûr de pouvoir honnêtement compléter une forme ternaire en répétant la partie introductive du texte. Finalement, le chef d'orchestre Hermann Levi (qui créa la pièce en octobre 1871) le persuada que la meilleure solution était de ne réintroduire que le matériau du prélude orchestral.

La structure a donc une inévitable empreinte classique, aussi claire que l'"ewige Klarheit" (éternelle clarté) qui entoure les bienheureux génies. Un prologue idyllique en mi bémol majeur, joué seulement par l'orchestre, évoque le climat de paix et de beauté éternelles dans lequel les esprits évoluent dans les éthers – bien qu'un rythme de tambour discret, fatidique, se fasse l'écho lointain des souffrances sur terre. La première grande section chorale s'amplifie alors, sereine, comme un hymne, dans la même tonalité. Le retour du rythme de tambour marque l'immersion soudaine et violente dans la précipitation d'un *Allegro* en ut mineur, tout en contrastes, au rythme déchiqueté, illustrant l'humanité aveugle et déperissante. Brahms met deux fois en musique cette dernière strophe du poème de Hölderlin, passant la seconde fois à une tonalité rehaussée d'un ton pour accroître encore l'impression d'agitation, de trépidation. Le tambourinement vrombissant des timbales se poursuit, puis s'évanouit enfin dans un grondement. C'est à ce moment que réapparaît la radieuse musique du prologue, transfigurée cette fois en un ut majeur vapoureux, éthéré, qui termine la pièce dans une atmosphère de tranquillité cosmique. Il semble probable que Brahms ait

pensé cette coda, que n'affecte pas l'angoisse de la tonalité mineure qui précède, pour renforcer l'impression de totale dissension entre l'humain et le divin.

Bien que le **Triumphlied**, op. 55 (Chant de triomphe) pour double chœur, baryton solo et orchestre soit contemporain du *Schicksalslied*, il est resté pratiquement dans l'oubli depuis le dix-neuvième siècle, époque à laquelle il était considéré – tout à fait à juste titre – comme l'une des œuvres les plus importantes de Brahms. Le compositeur – auquel le sentiment de patriotisme n'était pas étranger – le composa en 1870–1871 pour célébrer les victoires remportées au cours de la guerre franco-allemande et la réalisation d'un Empire germanique, et il la dédia “respectueusement” à “Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser Wilhelm I”. Ces accents “nationalistes” semblent avoir été en grande partie responsables du désintérêt absolu dont cette œuvre fut victime depuis la Première Guerre mondiale, car les raisons ne peuvent à peine être d'ordre musical. La musique transcende avec magnificence toute association avec les événements du monde et, à part le fait qu'il s'agit, pour les chanteurs, de la plus ardue de toutes les œuvres chorales de Brahms, elle mérite en toute légitimité une place dans le répertoire.

Comme le suggère le titre, l'œuvre est un hymne, célébrant la délivrance et la victoire, rendu dans des termes bibliques stricts qui nous semblent parfaitement acceptables dans des œuvres telles *Israel in Egypt* de Haendel. Le texte consiste en de multiples “Alléluias” et reprend des phrases célèbres de l'Apocalypse de St Jean, la vision de la Justice divine visitant les nations du monde. Brahms a délibérément omis les passages qui chantent la destruction des ennemis de Dieu. Son objectif manifeste était d'offrir sa propre contribution à un genre spécifique – le *Te Deum* festif pour un grand événement public – et de lui donner plus d'ampleur par l'ajout d'une dimension apocalyptique et une métamorphose fondamentale et créative du passé musical. Le résultat est l'évocation la plus franche qu'ait faite Brahms du style baroque. En effet, il prit comme modèle le *Dettingen Te Deum* de Haendel (célébrant une autre victoire sur les Français), et des rythmes pointés, de longues séquences, des contours mélodiques et des fanfares de trompettes presque haendeliens sont reproduits ça et là tout au long du *Triumphlied* (écrit comme le *Dettingen Te Deum* en ré majeur). Mais le résultat n'est en aucune manière un pastiche: cette cantate d'action de grâce en trois mouvements gagne

en profondeur et en intensité par le recours du compositeur à des formes préclassiques avec une autorité et une intelligence qu'aucun de ses contemporains ne pouvaient égaler. Si certaines mesures font songer à Haendel, chaque phrase ou période est caractéristique des meilleurs moments de Brahms. L'harmonie, la complexité contrapuntique, l'essence même des idées et leur portée globale, la conception superbe, toujours renouvelée, des structures, tout véhicule son empreinte manifeste.

Les trois mouvements sont intimement liés, le premier est en fait un immense “Chœur d'alléluias” dont la forme ternaire est amplifiée symphoniquement. De par la prodigalité de sa conception et ses sonorités véritablement superbes, cette pièce est une des plus grandioses démonstrations de virtuosité du génie créateur de Brahms, avec une écriture à l'unisson massive, une polyphonie minutieusement ornementée, ainsi qu'une proche antiphonie et des effets d'écho entre les chœurs. Le deuxième mouvement comporte trois sections: un passage calme, méditatif, en sol majeur est suivi d'un retour à la tonalité de ré, tandis que les fanfares et les “Alléluias” annoncent avec allégresse que “le Seigneur, notre Dieu Tout-Puissant, a manifesté son Règne”. Le mouvement se

termine en sol par un chœur d'une exubérance plus délicate où les triolets expressifs dans la partie des cordes et du chœur offrent un contrepoint au choral luthérien *Nun danket Alle Gott* joués par les vents.

Le finale introduit un baryton solo pour exposer la vision de St Jean du cavalier montant le cheval blanc qui “foulera la cuve où bouillonne le vin de la colère du Dieu Tout-Puissant!”. Le nom écrit sur son manteau, “Roi des rois et Seigneur des seigneurs”, devient le texte du magnifique chœur conclusif d'une grande virtuosité contrapuntique: “Ein König aller Könige”. Brahms a peut-être songé ici à l'empereur Guillaume, mais, fondamentalement, ceci est l'exemple le plus resplendissant de “composition moderne à la manière de Haendel” depuis l'Ouverture composée par Beethoven pour *Die Weihe des Hauses*.

Au début des années 1880, Brahms, très affecté par le décès du peintre Anselm Feuerbach qu'il avait connu et admiré, chercha à lui rendre hommage par une commémoration musicale. Son choix se porta sur *Nänie* (Lamentation) de Schiller, un remarquable moment de détente fort éloigné de l'esprit classique païen. La mise en musique qu'en fit Hermann Goetz à Vienne en 1880 suscita, selon toute vraisemblance,

son attention pour ce texte; en effet, Goetz, que Brahms avait connu et apprécié, était décédé lui-même, dans la fleur de l'âge, quelques années plus tôt; il se peut donc que la commémoration soit double. Le choix de ce poème était judicieux en raison de sa délicate toile de fond d'allusions mythiques et compte tenu du classicisme sculptural de style et de sujet de Feuerbach. La mise en musique que fit Brahms de ce poème est écrite pour chœur à quatre voix et orchestre, orchestre qui se distingue par la présence du timbre de la harpe évoquant les bardes, mais aussi par l'absence des sonorités plus brillantes des trompettes. Brahms dédia la pièce à la belle-mère (épouse du père) de Feuerbach, Henriette.

Nänie, op. 82 est une lamentation imprégnée de profondeur et de calme qui s'écarte rarement de la tonalité majeure – en effet, Brahms semble emboîter le pas au pénultième vers de Schiller: "Mais être un chant funèbre dans la bouche de l'aimée est merveilleux". Jamais il n'imagina de plus tendre mélodie que celle pour hautbois, en ré majeur, qui introduit la pièce, immédiatement développée par la suite en un canon gracieux et souple par le chœur. *Nänie*, par la beauté véritablement déchirante du son et du dessin, est peut-être la plus radieuse de

ses compositions. Brahms trouvait les hexamètres de Schiller complexes, mais ils lui inspirèrent le 6/4 assuré, ample, qu'il maîtrisait si bien et une structure ternaire aérée, pondérée, dans laquelle la reprise est comprimée pour faire place à de nouveaux développements des motifs et textures. L'éventail référentiel du poème – la séparation par la mort d'Orphée et d'Eurydice, de Vénus et d'Adonis blessé, de Thétis et d'Achille – touche à diverses reprises au cœur même du thème récurrent chez Brahms de l'humanité privée de la félicité. Mais ici, pour une fois, les rôles sont inversés et le Ciel n'est pas indifférent: Thétis et les divinités marines surgissent des flots qu'évoquent des triolets: lamentation chatoyante, majestueuse en fa dièse majeur, dont le thème ample et lyrique illustre bientôt l'étonnement, "Voyez! Les Dieux pleurent, les Déeses pleurent toutes lorsque périt la beauté et meurt la perfection". La conscience vive de la fugacité de la beauté s'exprime ici tel un archétype.

© 2004 Calum MacDonald

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Né à Ikast au Danemark, le baryton **Bo Skovhus** fit ses études au Collège de musique d'Aarhus, à l'Académie royale pour l'Opéra

de Copenhague, puis à New York. Il se produit régulièrement au Staatsoper de Vienne, à la Vienna Musikverein et au Vienna Konzerthaus et reçut, en 1997, le titre de "Kammersänger autrichien". Son répertoire comprend Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Wolfram von Eschenbach (*Tannhäuser*), Olivier (*Capriccio*), Schneidebart (*Die schweigsame Frau*), le prince Eletski (*La Dame de pique*), le prince Danilo Danilowitsch (*Die lustige Witwe*) et Gabriel von Eisenstein (*Die Fledermaus*) ainsi que le rôle-titre de *Don Giovanni*, *Hamlet*, *Eugène Onéguine*, *Wozzeck* et *Billy Budd*. Outre sa collaboration avec les plus grandes compagnies lyriques et les plus grands orchestres d'Europe, d'Amérique et du Japon, et outre ses nombreux concerts, Bo Skovhus est un interprète de lieder fort estimé et il s'est produit en récital avec des pianistes tels Helmut Deutsch, Stefan Vladar, Christoph Eschenbach et Daniel Barenboïm.

Le **Chœur national danois/DR** fut fondé en 1932 par Mogens Wöldike sous le nom de Chœur national de chambre danois dans le but de servir le répertoire *a cappella*. Formé de soixante-quinze chanteurs professionnels, l'ensemble donne des concerts et enregistre avec l'Orchestre national danois. Le Chœur a

été dirigé, entre autres, par Fritz Busch, Rafael Kubelík, Sergiu Celibidache, Kurt Sanderling, Giuseppe Sinopoli, Marek Janowski, Christoph Eschenbach, John Alldis, Stefan Parkman et Stephen Layton. Il a également chanté sous le bâton des chefs de l'Orchestre national danois, à savoir Herbert Blomstedt, Leif Segerstam, Ulf Schirmer et le chef principal actuel, Gerd Albrecht. Le Chœur s'est produit dans le cadre du Festival de musique nouvelle de Stockholm, du Festival de musique contemporaine Ultima à Oslo, du Festival musical du Schleswig-Holstein, du Festival choral international de Tampere, des BBC Proms et à l'Alte Oper à Francfort; l'ensemble fait aussi de nombreuses tournées au Danemark et dans l'Europe entière, aux États-Unis, au Canada et en Australie. Le Chœur a gravé entre autres plus de quarante CD pour Chandos.

Fondé en 1925, l'**Orchestre national danois** est reconnu comme le principal orchestre symphonique du Danemark. Il a joué sous la baguette de plusieurs chefs illustres du vingtième siècle tels Bruno Walter, Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelík, Daniel Barenboïm et Herbert Blomstedt; il a collaboré avec plusieurs compositeurs tenant lieu de soliste ou de

chef, tels Stravinski, Prokofiev, Hindemith, Boulez, Lutosławski, Stockhausen et Henze. Parmi ses chefs réguliers, notons Guennadi Rozhdestvenski, Giuseppe Sinopoli, Leif Segerstam, Ulf Schirmer et, depuis 2000, Gerd Albrecht. Thomas Dausgaard, récemment chef invité principal de l'ensemble, deviendra chef principal à l'été 2004 lorsque Gerd Albrecht deviendra chef honoraire. Depuis sa base à Copenhague, l'Orchestre donne de nombreux concerts et fait de nombreux enregistrements, en plus de ses tournées régulières en Europe et dans le reste du monde. Afin de former une nouvelle génération de mélomanes, l'Orchestre, en collaboration avec Sigurd Barret, vedette des programmes pour enfants de la télévision danoise, organise des concerts spéciaux pour les jeunes enfants et leurs parents. La discographie de l'Orchestre comprend un cycle de symphonies de Sibelius et de Mahler ainsi que toute une série de disques d'œuvres danoises pour Chandos.

Fils d'un musicologue, **Gerd Albrecht** grandit à Berlin et Kiel et devint, en 1963, le plus jeune directeur musical d'Allemagne lorsqu'il prit son poste à l'Opéra de Lübeck. Durant sa

longue carrière internationale, il a été chef principal du Deutsche Oper, Berlin, chef de l'Orchestre de la Tonhalle à Zürich, directeur musical de l'Opéra d'état de Hambourg, et chef principal du Yomiuri Nippon Symphony Orchestra à Tokyo. Il est depuis 2000 chef principal de l'Orchestre national danois. Son répertoire repose avant tout sur la musique d'Europe centrale, aussi bien classique que romantique, ainsi que la musique de compositeurs oubliés. À la tête de l'Orchestre de la Philharmonie tchèque, il introduisit au répertoire des œuvres de Dvořák et Janáček tombées dans l'oubli. Il prend beaucoup de plaisir à travailler avec les orchestres internationaux en tant que chef invité et en particulier à jauger les différents caractères nationaux afin d'obtenir les meilleurs résultats possibles. Gerd Albrecht estime qu'il est très important d'ouvrir les enfants à la musique classique; il est président du Bundesjugendorchester, un orchestre de jeunes âgés de quatorze à dix-neuf ans, et il a mis sur pied, dans le cadre du Jugendmusikstiftung de Hambourg, un "musée sonore" où les enfants peuvent essayer divers instruments de musique; il compte ouvrir de tels musées à Copenhague et à Berlin.



Bo Skovhus

Sabine Hauswirth, Wien

Chant de triomphe

No 1

Alléluia! Le salut et la gloire,
l'honneur et la puissance sont à notre Dieu.
Car ses jugements sont pleins de vérité et de justice.

No 2

Louez notre Dieu, vous tous ses serviteurs,
vous qui le craignez, petits et grands!
Alléluia! Car le Seigneur, notre Dieu Tout-Puissant,
a manifesté son Règne.
Réjouissons-nous, soyons dans l'allégresse
et rendons-lui gloire.

No 3

Alors je vis le ciel ouvert:
c'était un cheval blanc,
celui qui le monte se nomme Fidèle et Véritable.
Il juge et il combat avec justice.
Il foulera la cuve où bouillonne le vin
de la colère du Dieu Tout-Puissant!
Sur son manteau et sur sa cuisse
est écrit un nom:
Roi des rois et Seigneur des seigneurs.
Alléluia, Amen!

extrait de L'Apocalypse de St Jean, 19

Ave Maria

Gegrüßet seist du, Maria, voller Gnaden, der Herr
ist mit dir,
du bist gebenedeit unter den Weibern
und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes Jesus.
Heilige Maria, bete für uns!

Ave Maria

Je vous salue, Marie, pleine de grâce. Le Seigneur
est avec vous.
Vous êtes bénie entre toutes les femmes,
et Jésus le fruit de vos entrailles est béni.
Sainte Marie, priez pour nous!

Triumphlied

[1] Nr. 1

Halleluja! Heil und Preis,
Ehre und Kraft sei Gott unserm Herrn,
denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte.

[2] Nr. 2

Lobet unsern Gott, alle seine Knechte,
und die ihn fürchten, beide Kleine und Große.
Halleluja! Denn der allmächtige Gott
hat das Reich eingenommen.
Laßt uns freuen und fröhlich sein,
und ihm die Ehre geben.

[3] Nr. 3

Und ich sahe den Himmel aufgethan;
und siehe, ein weißes Pferd,
und der darauf saß, hieß Treu und Wahrhaftig,
und richtet und streitet mit Gerechtigkeit.
Und er tritt die Kelter des Weins
des grimmigen Zorns des allmächtigen Gottes!
Und hat einen Namen geschrieben
auf seinem Kleide, und auf seiner Hüfte, also:
ein König aller Könige, und ein Herr aller Herrn.
Halleluja, Amen!

aus Der Offenbarung des Johannes 19

[4] Ave Maria

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum.
Benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui, Jesus.
Sancta Maria, ora pro nobis!

Song of Triumph

No. 1

Alleluia! Salvation and glory,
honour and power unto the Lord our God,
for true and righteous are his judgements.

No. 2

Praise our God, all ye his servants,
and ye that fear him, both small and great.
Alleluia! For the Lord God
omnipotent reigneth.
Let us be glad and rejoice,
and give honour to him.

No. 3

And I saw heaven opened,
and behold, a white horse;
and he that sat upon him was called Faithful and
True,
and in righteousness he doth judge and make war.
And he treadeth the winepress
of the fierceness and wrath of Almighty God!
And he has on his vesture
and on his thigh a name written:
King of Kings, and Lord of Lords.
Alleluia, Amen!

from The Revelation of St John 19

Ave Maria

Hail Mary, full of grace, the Lord is with you,
blessed are you among women
and blessed is the fruit of your womb, Jesus.
Holy Mary, pray for us!

Chant du destin [d'Hypérion]

Vous déambulez là-haut dans la lumière
sur un sol tendre, bienheureux génies!
De lumineux souffles divins
vous effleurent mollement
comme la main d'une musicienne
les cordes sacrées.

Ignorants du destin, comme le nourrisson
dans son sommeil, vivent les immortels;
chastement préservé
à l'état d'humble bouton,
l'esprit sans fin
fleurit en eux,
et leur regard empli de félicité
contemple la paisible,
éternelle clarté.

Mais pour nous jamais
nulle part de repos,
l'humanité souffrante
s'écroule en une chute
aveugle
d'heure en heure,
comme la houle précipitée
d'écueil en écueil
dans l'inconnu, année après année.

Traduction: Josée Bégaud

[Hyperions] Schicksalslied
Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, athmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.
Friedrich Hölderlin (1770–1843)

[Hyperion's] Song of Destiny
You wander up there in the light
on soft ground, blessed spirits!
Radiant divine zephyrs
stir you gently,
like the hand of an artist
caressing sacred strings.

Untouched by destiny, like sleeping
infants, breathe the immortals;
chastely preserved
within the humble bud,
their spirit blooms
for ever,
and their blissful eyes
gaze in tranquil
eternal clarity.

But we are granted
no resting place.
Suffering mankind
dwindles and stumbles
blindly from
hour to hour
like water, hurled
from cliff to cliff
down through the years into uncertainty.

Translation: Gery Bramall

Lamentation

La beauté aussi doit mourir! Celle qui vainc
hommes et immortels,
jamais ne touche le cœur d'airain du Dieu
stygien.
Une seule fois l'amour a fléchi le maître des ombres,
encore a-t-il sur le seuil, impitoyable, repris ce
qu'il avait donné.
Aphrodite ne peut guérir le beau jeune homme de
la blessure
dont le sanglier entaille férocement son corps
gracieux.
La mère immortelle ne peut sauver le héros divin
lorsqu'aux portes de Troie il accomplit son destin.
Mais elle surgit des flots avec toutes les filles de
Nérée
et entonne sa plainte sur le fils glorifié.
Voyez! Les Dieux pleurent, les Déesses pleurent
toutes
lorsque périt la beauté et meurt la perfection.
Mais être un chant funèbre dans la bouche de
l'aimée est merveilleux,
car le vulgaire descend sans un bruit aux enfers.

Traduction: Josée Bégaud

6 Nänie

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

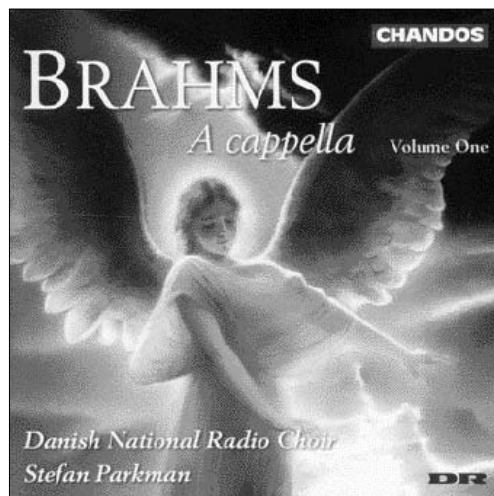
Friedrich Schiller (1759–1805)

Lament

Even beauty must perish! What conquers both men
and mortals
never touches the iron breast of the Stygian Lord.
Once only did compassion soften the ruler of
shadows,
yet on the threshold, severe, did he his present
recall.
Aphrodite could not assuage the lovely youth's lesions
cruelly gouged by the boar out of his beautiful
form.
Nor could the immortal mother protect the most
glorious of heroes
when, at the portals of Troy, he succumbed to his
fate.
See her rise from the sea with all the daughters of
Nereus,
crying aloud her lament for her illustrious son.
Lo! All the gods set to weeping, the goddesses join
in their mourning,
that beauty withers to dust, that perfection dies.
Yet to be a lament in the mouth of the loved ones is
glorious,
baseness goes down without sound, unsung
descends to the grave.

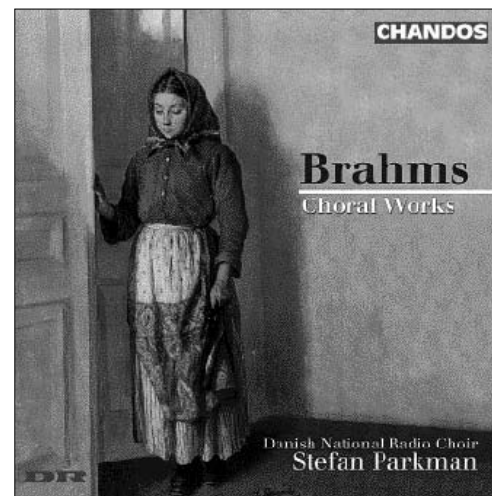
Translation: Gery Bramall

Also available



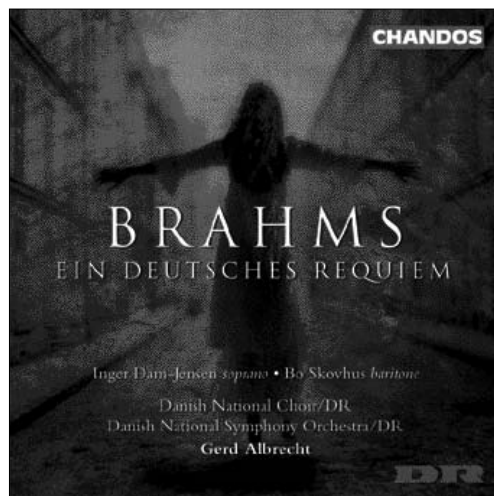
Brahms
A cappella, Volume One
CHAN 9671

Also available



Brahms
Choral Works
CHAN 9806

Also available



Brahms
Ein deutsches Requiem
CHAN 10071

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producers Chris Hazell and Ivar Munk

Sound engineer Jørn Damgaard Jacobsen

Artistic director, DNSO & Choirs Per Erik Veng

Editors Chris Hazell and Ivar Munk

Recording venue Danish Radio Concert Hall, Copenhagen; 8 & 9 November 2001

(*Schicksalslied, Nänie*) and 25–27 August 2003 (*Triumphlied, Ave Maria*)

Front cover Detail from *Venus Weeping over the Death of Adonis* by Cornelius Holsteyn (1618–1658)

Back cover Photograph of Gerd Albrecht by Morten Langkilde

Design Tim Feeley

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2004 Chandos Records Ltd

© 2004 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK

Printed in the EU

BRAHMS: TRIUMPHLIED ETC.- Skovhus/DNC/DNSO/Albrecht

CHANDOS
CHAN 10165

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10165

Printed in the EU	Public Domain	
LC 7038	DDD	TT 54:28
Recorded in 20-bit		

Johannes Brahms (1833–1897)

- 1 - 3 **Triumphlied, Op. 55*** 22:18
(Revelations, Chapter 19)
for Eight-part Chorus and Orchestra (Organ *ad libitum*)
- 4 **Ave Maria, Op. 12** 3:46
- 5 **Schicksalslied, Op. 54** 14:46
(Friedrich Hölderlin)
for Chorus and Orchestra
- 6 **Nänie, Op. 82** 13:20
(Friedrich Schiller)
for Chorus and Orchestra (Harp *ad libitum*)
- TT 54:28

Bo Skovhus baritone*
Danish National Choir/DR
Danish National Symphony Orchestra
Gerd Albrecht

DR
This recording is made in
cooperation with the Danish
Broadcasting Corporation.

© 2004 Chandos Records Ltd © 2004 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BRAHMS: TRIUMPHLIED ETC.- Skovhus/DNC/DNSO/Albrecht

CHANDOS
CHAN 10165