

CARUS

# NOVUS

*Mixed choir / Chœur mixte*

Franz F. Kaern

## Three Sonnets against Vanity

Text: William Shakespeare  
Coro SSAATTBB

Sonnet 60  
Sonnet 12  
Sonnet 18

carus novus  
herausgegeben von  
kurt suttner

Carus 9.919



## Inhalt

Sonnet 60	
Like as the waves make towards the pebbled shore	8
Sonnet 12	
When I do count the clock that tells the time	14
Sonnet 18	
Shall I compare thee to a summer's day?	20

## Anmerkungen des Komponisten

Meine Musik ist geprägt vom Nachdenken über Möglichkeiten von Tonalität heute, was nicht unbedingt im Sinne einer Dur-Moll-Tonalität oder Funktionalität gemeint ist, sondern vor allem vom Bewusstsein für Konsonanz und Dissonanz in einem Kontinuum der Abstufungen von Spannungsgraden. Wichtigstes kompositorisches Mittel ist hierzu die kontrapunktische Arbeit, d.h. das Gestalten und Aufeinanderbeziehen von melodischen Linien, die sich enger aneinander reiben oder weiträumiger gepaart sind.

Der wichtigste Wunsch, den ich an Interpreten meiner Musik habe, ist der, ein Gespür dafür zu entwickeln, wie Dissonanzen sich auflösen, wie Linien sich annähern und wieder voneinander entfernen. Beispielhaft ist hierfür das Stimmgeflecht im Wellenmotiv von Sonnett No. 60, bei dem nicht nur die Linienführung der Stimmen optisch an Wellen gemahnen sollen, die, mal mehr, mal weniger ausgreifend, an den Strand spülen, sondern auch der Wechsel zwischen Konsonanz und Dissonanz eine klangliche Umsetzung dieses Bildes darstellt.

Auch möge man dem Aufleuchten der Textstelle „in the main of light“ im gleichen Satz (T. 42 ff) nachspüren: Die Akkordik durchläuft verschiedene Grade der Dissonanz, welche zum reinen Des-Dur Sextakkord, dem Höhepunkt der Phrase, immer weiter abnimmt und so Strahlkraft gewinnt. Hierzu ist eine Anmerkung erforderlich: Da ich beim Komponieren für Singstimmen eher linear als akkordisch denke, kann es vorkommen, dass man nicht sofort im Notenbild das konsonante Klangzentrum einer Passage erkennt: Hier steht beispielsweise im Alt ein *cis*<sup>2</sup> statt eines *des*<sup>2</sup>, welches den Klang klarer als Des-Dur ersichtlich machen würde. Hierin liegt eine wichtige Aufgabe des Dirigenten, trotz aller Linearität das Bewusstsein für die Zusammenklänge zu stärken.

Ein weiteres prägnantes Beispiel hierfür findet sich im zweiten Satz, dem Sonnet No. 12: Es kann hilfreich sein, die Akkordfolge von Takt 19 bis 21 zunächst ohne das „Uhrenticken“ des Soprans klanglich bewusst zu machen. Sie sinkt von einem F-Dur Sept-Non-Akkord über einen Es-Dur Sept-Non-Undezim-Akkord zu einem reinen Septakkord von Des-Dur hinab, was in der Partitur optisch durch den im Alt I melodisch vom *a*<sup>1</sup> erreichten Ton *h*<sup>1</sup> sowie durch die gleich bleibende Kreuz-Notation des Ostinatos im Sopran verunklart erscheint; aber enharmonisch verwechselt (*des*<sup>2</sup> statt *cis*<sup>2</sup>, *heses*<sup>1</sup> statt *a*<sup>1</sup>, *ces*<sup>2</sup> statt *h*<sup>1</sup>) passt sich das Ostinato gut tonal in das Des-Dur Septakkord-Klangfeld ein. Solch ein akkordisches Klangfeld ist nicht im Sinne einer funktionalen Dominante gemeint, sondern als eingetrübtes tonales Zentrum einer Passage.

Wohl aber gibt es in meiner Musik ein der funktionalen Tonalität ähnliches Gefühl, wenn sich ein dissonantes Akkordgebilde in ein mehr konsonantes auflöst. Dabei kann es mehrere Möglichkeiten der Auflösung geben. Die kompositorische Grundidee dieses zweiten Satzes ist es, verschiedene konsonante Auflösungen eines dissonanten Klangs abwechseln zu lassen. Man achte demgemäß beim Höhepunkt ab Takt 32 darauf, wie der homorhythmisch geführte Oberstimmensatz sich abwechselnd nach d-Moll, Ges-Dur, D-Dur und schließlich C-Dur auflöst. Diese Stelle sollte langsam, sehr dicht und legato, sowie unter Auslassung des Bass-Ostinatos klanglich ausgehört werden. Die Stelle sollte eine große klangliche Wucht erreichen, in der die Stimmen perfekt ausbalanciert sind und sich gut miteinander mischen.

Leipzig, 23. Juni 2008

Franz Kaern

## From the Composer

My music is influenced by my reflections on the possibilities of tonality today. This does not necessarily mean a major-minor tonality or functionality but an awareness of consonance and dissonance in a graduated continuum of degrees of tension. To achieve this, the most important compositional technique is counterpoint, i.e. the creating and inter-relating of melodic lines that may either move in close proximity or else be combined from farther apart.

The most important wish that I would put to performers of my music is that they should develop a sense of how dissonances are resolved, how lines converge and diverge from one another. The interweaving parts in the wave motif of Sonnet No. 60 are an example of this. Here the intention is not only for the linear voice-leading to represent a visual simulation of the waves lapping against the shore, sometimes widely and sometimes less widely; the switching between consonance and dissonance also represents a translation of this image into music.

In this same movement (m. 42ff.) one may follow the illumination evoked in the passage “in the main of light”: The harmony traverses different degrees of dissonance, which is increasingly reduced to a perfect D flat major sixth-chord, the climax of the phrase, and thereby obtains a radiance. This statement needs amplifying: Since my thinking is more linear than chordal when composing for voices, it may be the case that the consonant musical center of a passage is not immediately apparent from the printed notes. Here, for example, a *c sharp*<sup>2</sup> occurs in the alto instead of *d flat*<sup>2</sup>, which would make the chord more clearly recognizable as D flat major. Hence the conductor will have the important task of heightening an awareness of the harmonies, in spite of all the linearity.

Another salient example occurs in the second movement, Sonnet No. 12. Here it may be helpful to begin by bringing out the chord sequence from measures 19 to 21 without the soprano’s “ticking watch.” The music subsides from an F major seventh-ninth chord via an E flat seventh-ninth-eleventh chord to a perfect seventh chord of D flat major. In the score, this is obscured visually by the note *b*<sup>1</sup> reached melodically from the *a*<sup>1</sup> in the alto I part, and by the unvarying notation in sharps of the ostinato in the soprano; but when changed enharmonically (*d flat*<sup>2</sup> instead of *c sharp*<sup>2</sup>, *b double flat*<sup>1</sup> instead of *a*<sup>1</sup>, *c flat*<sup>2</sup> instead of *b*<sup>1</sup>), the ostinato fits well from a tonal standpoint into the harmonic area of the D flat major seventh chord. Such a chordal harmonic area is not intended in the sense of a functional dominant but as a darkened tonal center of a passage.

It may be, however, that my music suggests a feeling akin to functional tonality when a more dissonant harmonic structure is resolved into a more consonant one. Thus, there are several possible ways to achieve resolution. In the second movement, the basic compositional idea is to alternate between different consonant resolutions of a more dissonant harmony. Accordingly, in the climax commencing in measure 32 one should observe how the homorhythmic writing for the upper parts is variously resolved towards D minor, G flat major, D major and finally C major. The music in this passage should be taken slowly, making it sound very compact and legato, and with the bass ostinato omitted. The passage should achieve a great musical momentum in which the parts are perfectly balanced and blend well with one another.

Leipzig, 23. June 2008  
Translation: Peter Palmer

Franz Kaern

## Einführung

### Sonett 60

Das melodische Material von **Sonett 60** ist geprägt von einer Melodie, mittels der der Komponist ausdrucksstark das Spiel der Wellen gegen den Strand musikalisch darstellt (siehe Shakespeares Text).

Um den Chor möglichst schnell an diesem Klangspiel teilhaben zu lassen, ohne vorher zuviel Zeit auf das Einüben von Tonverläufen und Zusammenklängen verwenden zu müssen, sollte mit dem ganzen Chor an den **Takten 4–12** gearbeitet werden.

Die einzelnen Takte 4 bis 7 (siehe das **Notenbeispiel 1**) mögen mit den jeweils eingefügten Fermaten unter strenger Beachtung der angezeigten Dynamik beliebig oft wiederholt werden. Der Chor wird dabei ganz selbstverständlich in die Interpretation des Stückes hineingeführt und kann nach kurzer Zeit bereits Takt 4–12 musikalisch darstellen (in diesem Fall dem originalen Notentext entsprechend ohne Fermaten singen). Damit soll möglichst früh eine konkrete Vorstellung von der faszinierenden Klanglichkeit dieser Komposition vermittelt werden.

Notenbeispiel 1

**Takt 14–21** ist eine Transposition von Takt 4–12. Für die hohen Tenöre ist die dynamische Darstellung des ständigen An- und Abschwellens in dieser Tonlage sehr anspruchsvoll. Es empfiehlt sich, mit den beiden Tenören am Notenbeispiel 1 zu üben. Die Tenöre singen die Altstimme in der kleinen Oktave (bequeme Tenorlage). Der Alt übernimmt in diesem Fall oktavierend die Tenorstimme.

Die **Takte 22 ff.** und **30 ff.** bringen eine Umkehrung der eben besprochenen Tonfolgen, allerdings mit einer variierten Weiterführung der 1. Alt- bzw. der 1. Tenorstimme.

**Takte 75–78** und **Takte 83–86** bringen Varianten der Grundmelodien für Alt und Bass, die nach intensiver Vorarbeit an Notenbeispiel 1 bewältigt werden können.

Sehr wichtig ist es, den Chor zur sicheren **Intonation des Schlussakkordes von Notenbeispiel 1** hinzuführen. Dieser Akkord (**Takt 12**), bestehend aus Tritonus- und Quartschichtungen, kehrt in Umkehrungen viermal wieder (in **Takt 19, 35,**

## Introduction

### Sonnet 60

The melodic material of **Sonnet 60** is characterized by a melody of which the composer makes expressive use to portray the waves lapping against the shore (see Shakespeare's text).

In order to for the choir to participate as quickly as possible in this sonorous play of waves without having to spend too much time practicing series of notes and harmonies beforehand, the director should work on **measures 4–12** with the full choir.

Individual measures 4 to 7 (see **music example 1**) can be repeated as often as wished, inserting the various fermatas, while strictly observing the dynamic marks. The choir will then be introduced to the interpretation of the piece perfectly naturally and will soon be already capable of portraying measures 4–12 musically (in which case the fermatas will be omitted, singing according to the original music). Thus a concrete idea of the composition's fascinating sonority will be conveyed.

**Measures 14–21** are a transposition of measures 4–12. The dynamic portrayal of the constant ebb and flow is very challenging for the high tenors. We recommend having the two tenors sing music example 1. The tenors should sing alto parts in the lower octave (the more comfortable tenor range). In this case the alto should sing the tenor part.

**Measures 22ff. and 30ff.** bring an inversion of the series of notes just discussed, albeit with a varied extension of the 1st alto and 1st tenor part, respectively (see our remarks on music example 2 below).

**Measures 75–78** and **measures 83–86** contain variants of the basic melodies for alto and bass. After intense practice with music example 1, these will be easily mastered.

It is very important to lead the choir to a secure **intonation of the final chord of music example 1**. This chord (**measure 12**), consisting of layers of tritones and fourths, returns four times in inversions (in **measures 19, 35, 79, 86**). In music example 1,

**79, 86).** Im Notenbeispiel 1 soll der Bass die Töne *f* und *fis* gemeinsam mit dem Tenor intonieren, um dann das *g* sicher zu finden. An den anderen Stellen sollte dies entsprechend praktiziert werden (z. B. Soprane 1/2 singen in **Takt 33** oktavierend das *d* und *cis* des Basses, um im **Takt 35** das *c* zu finden. Entsprechend **Takt 79**: der Bass, singt in **Takt 77** oktavierend das *des* des Tenors, um sicher mit es einzusetzen.

#### Zu Notenbeispiel 2:

**Takt 22–28** singt der Alt 2 die Umkehrung der Grundmelodie von Takt 4. Der Alt 1 hingegen hat eine sehr schwierige Melodie zu singen. Hier sollte der Chorleiter seine Sängerinnen schrittweise zur Darstellung der originalen Melodie hinführen. In den folgenden Notenzeilen ist – ausgehend von einer Vereinfachung der Melodie – sukzessive jeweils eine „Schwierigkeit“ hinzugefügt, um endlich in Zeile 4 zur originalen Melodie zu kommen. Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit ist die Melodie einen Ton tiefer transponiert. Es versteht sich von selbst, dass solche Vereinfachungen nur angewendet werden, um ein „Einpauken“ von Melodien mittels Vorspielen auf dem Klavier zu vermeiden. Nur wenn so gearbeitet wird, bleibt die Chorprobe „musizierendes Singen“, auch bei schwieriger Chorliteratur. Die 1. Tenöre üben gemeinsam mit dem Alt 1, denn Takt 30 ff. ist eine Transposition dieser Altstimme.

Notenbeispiel 2

Originalmelodie

#### Zu Notenbeispiel 3:

In den **Takten 10–12, 19–21, 27–29** und **35–37** singt jeweils eine Chorstimme den Shakespeare-Text in das Wellenspiel der übrigen Stimmen hinein. Auch diese Melodien sind anspruchsvoll komponiert. Am Beispiel der Altstimme in Takt 35–37 soll aufgezeigt werden, wie man „musikantisch“ arbeitend zum Endergebnis dieser 3 Takte kommt:

1. Die abstrakte Tonfolge in 3 Abschnitte unterteilen! Die Benennung der Intervalle ist sogar für gute Blattsänger eine wichtige Übung, wenn sie selten moderne Chormusik singen.
2. Den 3/4-Takte vereinfacht notierten Rhythmus mit Silben sprechen.
3. Den original notierten Rhythmus (6/8-Takte) mit Silben bzw. mit Text sprechen.
4. Die originale Melodie singen (siehe Originalnoten Takt 35–37). *Ritardando* und *a tempo* sind erst dann zu beachten, wenn die Melodie im Metrum gesungen werden kann.

the bass should intone the notes *f* and *f sharp* together with the tenor so as to be sure of finding the *g*. This should be practiced accordingly in the other passages (e.g. sopranos 1/2 should sing the *d* and *c sharp* of the bass transposed an octave in **measure 33**, so as to find the *c* in **measure 35**. Similarly, in **measure 79**: the bass sings the *d flat* in **measure 77** an octave lower in order to enter correctly on *e flat*.

#### Music example 2:

In **measures 22–28** alto 2 sings an inversion of the basic melody of measure 4. Alto 1, on the other hand, has a very difficult melody to sing. Here the director of the choir should guide his singers towards reproducing the original melody in stages. In the following staves, one more “difficulty” has been added each time – after initially simplifying the melody – until the original melody is finally reached in line 4. To make it easier to read, the melody has been transposed a tone lower. Naturally such simplifications will only be used to avoid “drumming in” melodies by means of a demonstration on the piano. It is only when the music is rehearsed in this way that the choir practice will remain “musical,” even in difficult pieces. The 1st tenors rehearse together with the 1st altos, since measures 30ff. are a transposition of this alto part.

#### Music example 3:

In **measures 10–12, 19–21, 27–29** and **35–37**, one choral part always sings the Shakespearean text into the sound of the waves evoked by the other voices. These melodies, too, contain challenges. Let us use the alto part in measures 35–37 to illustrate how to achieve an end result in these 3 measures, rehearsing in a “musical” way:

1. The abstract series of notes should be divided into three segments! The naming of the intervals is helpful even for good sight-readers if they seldom sing modern choral music).
2. Speak in 3/4 time the simplified rhythm with syllables.
3. Speak the rhythm as originally notated (6/8 time) with syllables or with the text.
4. Sing the original melody (see the original notes of measures 35–37). *Ritardando* and *a tempo* should only be observed when the melody can be sung in time accurately.

### Notenbeispiel 3

In den **Takten 62, 63, 64** und **65** finden sich sog. **personante Klänge**. Es handelt sich um Akkorde, die dadurch entstehen, dass beliebig viele Quinten übereinandergeschichtet werden (und durch Oktavversetzungen in eine vom Chor darstellbare Lage gebracht werden). Es ist relativ leicht, solche Klänge durchzuhören. Der Chorleiter sollte diese Klänge in Originalgestalt am Klavier vorspielen und dem Chor die Möglichkeit geben, sich mit seinem Ton in den Klang einzuhören, z. B. **Takt 62** mit Pedal übereinander gespielt:  $F - C - G - d^1 - a^1 - e^2 - h^2 - fis^3$ . (Die Chorstimmen singen dann jeweils den ihnen zugeordneten Ton.)

**Measures 62, 63, 64** and **65** contain what are known as "**personant**" chords. These are chords which are produced by piling an optional number of fifths upon one another (and which by means of octave transposition are placed in a register the choir can perform). It is relatively easy to discern these chords. The director should play them in their original form on the piano and give the choir an opportunity to hear their note blend in the chord. Thus in **measure 62**, using the pedal, the following notes will be played one on top of another:  $F - C - G - d^1 - a^1 - e^2 - b^2 - f$  sharp<sup>3</sup>. (The choir members then each sing their allotted note.)

### Sonett 12

Das „**clock, clock, clock, clock**“ stellt das unerbittliche Ticken der Zeit dar. Es muss mit den einzelnen Chorstimmen zunächst in einer neutralen, bequemen Tonhöhe im Legato-Silbe (z. B. „lo-lo-lo-lo“) langsam geübt werden, um eine sichere Intonation zu erreichen. Dennoch sollte bald das originale Tempo gewählt und durchgehalten werden, um den Chor an dieses unerbittliche Voranschreiten der Musik zu gewöhnen. Erst viel später sollten die Staccato-Silben „clock, clock ...“ gesungen werden. (Beim kurzen Ansingen der Töne im Staccato kann die Intonation nur bedingt kontrolliert bzw. korrigiert werden.)

### Sonnet 12

The passage "**clock, clock, clock, clock**" represents the relentless ticking of time. It must first be rehearsed slowly by the individual choral sections at a comfortable neutral pitch in legato syllables (e.g. "lo-lo-lo-lo") so as to ensure accurate intonation. Soon, however, the original tempo should be adopted and maintained in order to accustom the choir to this relentless advance of the music. Only much later should the staccato syllables "clock, clock ..." be sung. (If the notes are rehearsed in staccato, the intonation can only be controlled or corrected to a limited extent.)

Die Melodiepassagen (Sopran, **Takt 6–10** und **11–15** sowie in allen Stimmen in den **Takten 32–39**) erfordern eine sorgfältige Beachtung der ungewohnten Intervallschritte (Intervalle benennen lassen wegen der vielen enharmonischen Schritte), mittels derer der Komponist eine taumelnde Harmonik hervorbringt, mit der er Worte Shakespeares von der Vergänglichkeit der Schönheit charakterisiert.

The melodic passages (sopranos, **measures 6–10** and **11–15**, and all the parts in **measures 32–39**) require careful attention be paid to the unusual intervallic steps (have the intervals named because of the many enharmonic steps). These are used by the composer to create a swiftly revolving harmony, illustrating Shakespeare's words about the transient nature of beauty.

### Sonett 18

Der Übergang von **Sonnet 12** zu **Sonnet 18** bringt die Schwierigkeit der Tonangabe mit sich. Der Chor singt einen Akkord, der sich aus den Tönen der C-Dur-Tonleiter zusammensetzt. Es ist nicht schwierig, den Chor dazu zu bringen, selbständig seine Töne zu finden, auch wenn lediglich das *c* angegeben wird. Man bezeichnet die Stufen der C-Dur-Tonleiter mit den Ziffern 1 bis 8 und verlangt, dass ausgehend von der 1. Stufe auf Zuruf einer Zahl der betreffende Ton der Tonleiter gesungen wird. (Beachte: Die sicheren Sänger mögen sich zurückhalten und nicht den lernwilligen, unsicheren Sängern die Arbeit der inneren Vorstellung abnehmen!) Nach kurzer Zeit kann der Chor seine Töne selber finden, ohne dass sie ihm vorgegeben werden. Der Chorleiter kann auch Kombinationen von Ziffern abrufen: 1 – 3 – 5 = Tonika / 2 – 5 – 7 = Quartsextakkord Dominante etc.

### Sonnet 18

The transition from **Sonnet 12** to **Sonnet 18** entails the problem of establishing the pitch. The choir sings a chord comprised of the notes of the C major scale. It will not be difficult to induce the choir to find their notes unaided, even if only given the *c*. What one should do is number the degrees of the C major scale from 1 to 8 and ask the choir to respond to a number by singing the appropriate note of the scale, beginning with the 1st degree. (Warning: see to it that secure singers exercise restraint and do not deprive the willing, but uncertain singers of the task of inwardly visualizing their note.) After a short while the choir will be able to find their own notes, without these being supplied to them. The director may also call out combinations of figures: 1 – 3 – 5 = tonic / 2 – 5 – 7 = six-four chord of the dominant, etc.

In **Takt 1** wird frei und rubato der Text rezitiert, ebenso in **Takt 18**. In den **Takten 2** und **19** kommt der Dirigent nicht umhin, in Vierteln zu dirigieren. Dabei kann das Tempo jeweils gegen Ende der Takte verlangsamt werden. Der leere Takt 4 bzw. 20 ist Auftakt zum neuen Tempo.

In **measure 1** and again in **measure 18** the text is recited freely, with rubato. In **measures 2** and **19** the director cannot avoid conducting in quarters. In the process the tempo will be slackened towards the end of the measures. The blank measures 4 and 20, respectively, serve as the upbeat to the new tempo.

Kurt Suttner

Translation: Peter Palmer

Kurt Suttner

# William Shakespeare: Three Sonnets Against Vanity

## Sonnet 60

Like as the waves make towards the pebbled shore,  
So do our minutes hasten to their end;  
Each changing place with that which goes before,  
In sequent toil all forwards do contend.

Nativity, once in the main of light,  
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,  
Crooked eclipses 'gainst his glory fight,  
And Time that gave doth now his gift confound.

Time doth transfix the flourish set on youth,  
And delves the parallels in beauty's brow,  
Feeds on the rarities of nature's truth,  
And nothing stands but for his scythe to mow.

And yet to times in hope my verse shall stand,  
Praising thy worth, despite his cruel hand.

Wie wogen drängen nach dem steinigen strand  
Ziehn unsre stunden eilig an ihr end  
Und jede tauscht mit der die vorher stand  
Mühsamen zugs nach vorwärts nötigend.

Geburt · einstmals in einer flut von licht ·  
Kriecht bis zur reife · kaum damit geschmückt ·  
Droht schiefe finstrung die den glanz durchbricht ·  
Und zeit die gab hat ihr geschenk entrückt.

Zeit sticht ins grün der jugend ihre spur  
Und höhlt die linie in der schönheit braue ·  
Frisst von den kostbarkeiten der natur ..  
Nichts ist worein nicht ihre sense haue.

Doch hält mein vers für künftig alter stand ·  
Preist deinen wert trotz ihrer grimmen hand.

Übersetzung: Stefan George (1868–1933)

## Sonnet 12

When I do count the clock that tells the time,  
And see the brave day sunk in hideous night;  
When I behold the violet past prime,  
And sable curls all silver'd o'er with white;

When lofty trees I see barren of leaves,  
Which erst from heat did canopy the herd,  
And summer's green all girded up in sheaves  
Borne on the bier with white and bristly beard;

Then of thy beauty do I question make  
That thou among the wastes of time must go,  
Since sweets and beauties do themselves forsake,  
And die as fast as they see others grow;

And nothing 'gainst Time's scythe can make defence  
Save breed, to brave him when he takes thee hence.

Zähl ich den Glockenschlag, der Stunden mißt,  
Und seh den stolzen Tag in Nacht versinken,  
Schau ich das Veilchen nach der Blütenfrist  
Und Rabenlocken, die versilbert blinken;

Seh ich den Waldbaum um sein Laub gekürzt,  
Der sonst die Herde vor der Glut bewahrte,  
Und Sommers Grün, in Garben hochgeschürzt,  
Auf Bahren ruhn mit weißem Stachelbarte:

Dann über deine Schönheit grübel ich,  
Daß du hinab mußt in der Zeit Verderben;  
Denn Reiz und Schönheit läßt sich selbst im Stich  
Und eilt, so rasch wie Neues wächst, zu sterben.

Nichts hält die Sense fern von deinem Haupt  
Als Saat, die stehn bleibt, wann die Zeit dich raubt.

Otto Gildemeister (1823–1902)

## Sonnet 18

Shall I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate:  
Rough winds do shake the darling buds of May,  
And summer's lease hath all too short a date:

Sometime too hot the eye of heaven shines,  
And often is his gold complexion dimm'd;  
And every fair from fair some time declines,  
By chance, or nature's changing course, untrimm'd;

But thy eternal summer shall not fade  
Nor loose possession of that fair thou ow'st;  
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,  
When in eternal lines to time thou grow'st:

So long as men can breathe or eyes can see,  
So long lives this, and this gives life to thee.

Soll ich vergleichen einem sommertage  
Dich der du lieblicher und milder bist?  
Des maien teure knospen drehn im schlage  
Des sturms und allzukurz ist sommers frist.

Des himmels aug scheint manchmal bis zum brennen  
Trägt goldne farbe die sich oft verliert  
Jed schön will sich vom schönen manchmal trennen  
Durch zufall oder wechsels lauf entziert.

Doch soll dein ewiger sommer nie ermatten:  
Dein schönes sei vor dem verlust gefeit.  
Nie prahle Tod du gingst in seinem schatten.  
In ewigen reimen ragst du in die zeit.

Solang als menschen atmen augen sehn  
Wird dies und du der darin lebt bestehn.

Stefan George (1868–1933)

# Sonnet 60

Sehr verhalten, wiegend, wie eine Barcarole

Franz F. Kaern (\*1973)

$\text{♩} = 52$   
sotto voce

poco riten. a tempo

Soprano I, II

Alto I, II

Tenore I, II

Basso I, II

Pianoforte  
(for rehearsal only)

The musical score is arranged in systems. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment are shown. The lyrics "oh," are repeated throughout the piece. The piano part includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *mf*, and *ppp* sub. The tempo markings include *poco riten.*, *a tempo*, and *rit.*. The score is marked with a large diagonal watermark: "PROBENPARTE Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag".



16 *poco riten.* *ppp*  
*mf* *ppp* *mm*  
 oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,  
 oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,  
*mf* *ppp* *mm*  
 oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,  
*ppp* *mm*  
*recht frei, etwas drängend* *poco marcato*

*poco riten.* So do our mi - nutes has - ten to their  
*ppp* *recht frei, etwas drängend* *poco*

21 *rit.* *a tempo* *pp*  
 oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,  
*pp* *div.*  
*pp* oh, oh, oh, oh,  
 end; *a tempo*  
*rit.* *pp* *cresc.*

*a tempo* *pp* *cresc.*

26 *poco riten.* *poco f* *as -* *d* *rit.*  
 oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,  
 oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,  
*poco f* *poco f* *poco f*  
 Each chang - ing place with that which goes be - fore,  
*ppp* *mm* *mm* *mm*  
*unis.* *ppp* *mm* *mm*

*poc* *ppp* *p* *rit.*

30 a tempo poco riten.

oh, oh, oh, oh, oh, oh,

pp div. oh, oh, oh, oh, oh,

a tempo oh, oh, oh, oh, oh,

35 etwas drängend rit. a tempo

mm p mm

In se-quent toil all for - wards do con-tend.

ppp mm mm

mm mm

Na - Na -

etwas drängend a tempo

39 mp molto legato tenuto

tiv-i - ty, once in the main of light,

mp tiv-i once in the main of light,

v-i once in the main of light,

once in the main of light,

once in the main of light,

cresc. f

44 *f* Crawls to ma - tur - i - ty, where with be - ing.  
*mf* where with be - ing.  
*f* Crawl - s to ma - tur - i - ty, *mf* where  
*f* Crawl - s to ma - tur - i - ty, *mf* where  
*f* Crawl - s to ma - tur - i - ty, *mf* where with  
*f* Crawl - s to ma - tur - i - ty, *mf* where with be - ing

Piano accompaniment for measures 44-47.

48 *fp* ing crown'd, *ff*  
*fp* crown'd, *ff* *ritoso.* e - clip - ses  
*fp* be - ing crown'd, *ff*  
*fp* crown'd, *ff* ok - ed e - clip - ses 'gainst his

Piano accompaniment for measures 48-52. *misterioso. düster pp*

53 *pp* oh  
*pp* oh  
 T II ry fight, And time that gave, doth now his  
 T I *p*  
 B I *p*  
 fight, And time that gave, doth now his  
*p*

58 *SI* *a tempo*  
*pp*  
 Time doth trans-fix the flou - rish set on youth, And delves the  
*p*  
 Time doth trans-fix the flou - rish set on youth. *poco rit.* And delves the  
*pp*  
 gift con - found. oh And delves the  
*pp*  
 gift con - found. oh And delves the

63  
 par-al - lels in beau - ty's brow, mm  
*f* *pp*  
 par-al - lels in beau - ty's brow, mm  
*f* *pp*  
 par-al - lels in beau - ty's brow, mm  
*f* *pp*  
 par-al - lels in beau - ty's brow, mm  
 ties of na-ture's truth;

69 *Wie zu Beginn*  
 And noth - ing to mow. oh, *ppp* ohne Akzent *pp*  
 And not s. as scythe to mow. oh, oh, oh,  
*pp* *fff* *ppp* *pp*  
 but for his scythe to mow. oh, oh,  
*fff* *ppp* *pp*  
 ing stands but for his scythe to mow.  
*ppp* *fff* *ppp* *pp*

76 *poco riten.* *etwas drängend unis.*

oh, oh, oh, oh, mm *And yet to times in hope my verse shall stand,*

*mf ppp*

oh, oh, oh, oh, mm *ppp*

oh, oh, oh, oh, mm *ppp*

oh, oh, oh, oh, unis. *ppp*

mm

*poco riten.* *p* *etwas drängend*

82 *rit.* *a tempo* *poco riten.*

oh, oh, oh, oh, mm

*pp mf*

oh, oh, oh, oh, mm *pp*

*rit.* *a tempo*

oh, oh, oh, oh, mm *pp*

88 *d.* *mp* *verklängen*

hand. *pp mp*

hand. *pp mp*

*ppp mm mm*

*ppp mp ppp*

# Sonnet 12

Franz F. Kaern

Mit unerbittlicher Präzision ♩ = 60

Soprano I, II  
Alto I, II  
Tenore I, II  
Basso I, II  
Pianoforte (for rehearsal only)

unis. *p*  
clock, clock, clock, clock, (sim.)

unis. *fp*  
When, when, when, when,

*fp* div. *fp* *fp* *fp*  
When, when, when, when,  
(Vokal von "When" nur sehr kurz ansingen, sofort auf "n" gehen und klingen lassen)

*fp* *fp* *fp*

4

Punktierung

ert!

do

*fp* *fp* *fp* *fp*  
when, when, when, when,

*fp* *fp*  
when, when,

*fp* *fp*  
when, when,

*fp* *fp*  
when, when,

*fp* *fp*  
when, when,

*mp* *fp* *fp* *fp*  
(stacc. sempre)  
(sempre sim.)

count

tells the time, And see the

en, when, when, when, when,

*fp* *fp* *fp* *fp*  
when, when, when, when,

9  
brave day sunk in hide - ous - night: \_\_\_\_\_ When I be -

*mf* when, when, *fp* when, when, *fp*

when, when, when, when, when, when, unis. *fp*

when, when, when, when, clock, clock, clock, clock, (sim.)

12  
hold the vi - o - let past prime, \_\_\_\_\_ And sa - ble cur' sil - with

*fp* when, when, *fp* when, when, *fp* when, when, *fp*

when, when, when, when, when, when

15  
white; clock, clock, clock, clock, (sim.)

*fp* when, when, *fp* when, when, *f* When loft - y trees I see bar - ren of

when, when, *fp* when, when, *f* When loft - y trees I see bar - ren of

(stacc. sempre)

leaves, Which erst from heat did can-o - py, did can-o - py the

leaves, Which erst from heat did can-o - py, did can-o - py the

Which, which erst from heat did can-o - py, did can-o - py the

clock, (sim.)

herd,

herd, clock, (sim.)

herd, clock, (sim.)

herd,

ah ah

all gird - - ed up in sheaves

- mer's green all gird - - ed up in sheaves

PROBENPAPIER  
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



27 *Pesante*  
*f* clock, (sim.)  
*f* clock, (sim.)

*Pesante*  
 Born on the bier with

30  
 white and brist - ly beard;

32 *ff*  
 clock, Then of thy ques - tion make That thou a-mong the  
 clock, Then o do I ques - tion make That thou a-mong the

ty do I ques - tion make That thou a-mong the

35

wastes of time must go, Since sweets and beau - ties do them-selves for-sake,

wastes of time must go, Since sweets and beau - ties do them-selves for-sake,

wastes of time must go, Since sweets and beau - ties do them-selves for-sake,

38 unis. *pp*

And die as fast as they [ ... ] clock, (sim.)

And die as fast as they see oth - ers

And die as fast as they see o' - ers

unis.

*pp* (stacc. sempre)

41

*pp* *pp* *mp*

*p* *pp* *mp*

mm mm

*pp* *p* *pp* *mp*

45

clock, (sim.)

*pp* *mf* *p*

mm mm And noth - ing 'gainst Time's

mm mm And noth - ing 'gainst Time's

*pp*

clock, (sim.)

*pp* *mf* *p* *pp*

r.H.

49

clock, (sim.)

scythe can make de - fence Sa - brave him

scythe can make de - fence to brave him

*pp* *pp*

clock, (sim.)

*pp* *pp*

r.H.

53

when hen - clock, (sim.) clock, clock, clock, clock.

(ce.) (ce.)

*pp* *morendo* *morendo*

clock, (sim.) clock, clock, clock, clock.

*pp* *morendo* *morendo*

r.H. l.H.

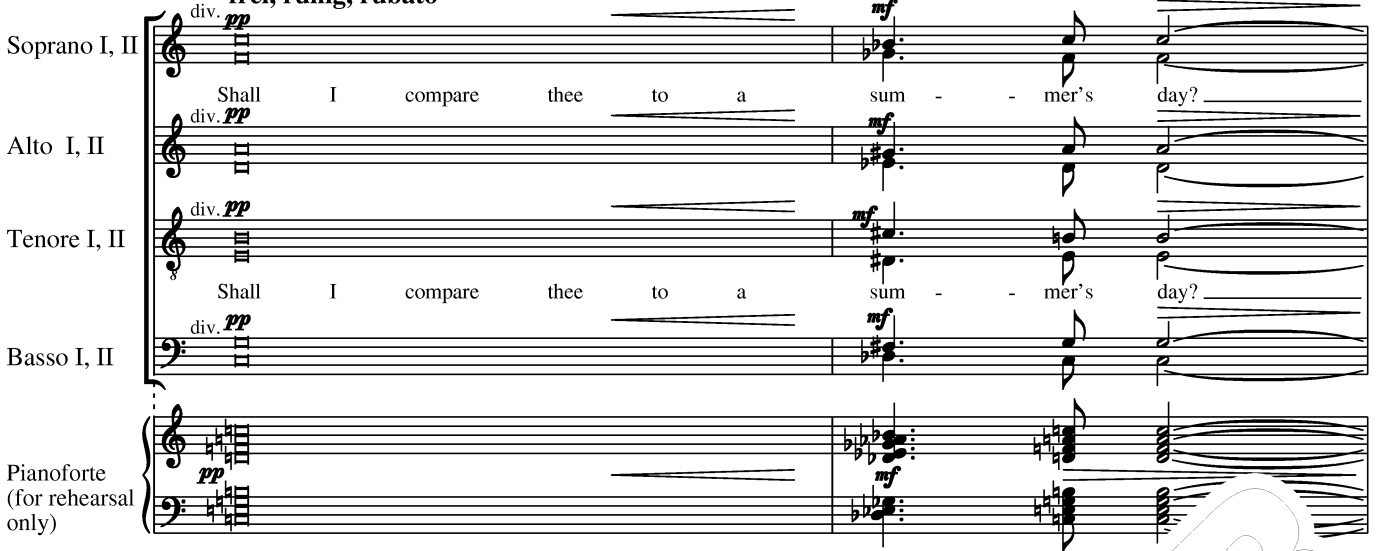
# Sonnet 18

Franz F. Kaern

frei, ruhig, rubato

Soprano I, II  
Alto I, II  
Tenore I, II  
Basso I, II  
Pianoforte (for rehearsal only)

div. *pp* Shall I compare thee to a sum - - mer's day?  
div. *pp* Shall I compare thee to a sum - - mer's day?  
div. *pp* Shall I compare thee to a sum - - mer's day?  
div. *pp* Shall I compare thee to a sum - - mer's day?  
*mf*



3 hell, freundlich  
Thou art more love - ly and more temperate:  
Thou art more love - ly and more temperate:  
Thou art more love - ly  
and more temperate: (t)



5 langsam, marcato (quasi Adagio)  
Rough winds do dar - ling buds of May, And sum - - mer's lease hath  
the dar - ling buds of May, And sum - mer's lease hath  
And sum - mer's lease hath  
And sum - - mer's lease hath

subito



8 all too short a date; \_\_\_\_\_  
 uh \_\_\_\_\_  
 all too short a date; \_\_\_\_\_  
 uh \_\_\_\_\_  
 all too short a date; \_\_\_\_\_  
 uh \_\_\_\_\_  
 all too short a date; \_\_\_\_\_  
 uh \_\_\_\_\_

Some - times too hot the  
 Some - times too hot the  
 Some - times too hot the  
 Some - times too hot the

*f* *pp sub.* *f* *pp sub.* *f* *pp sub.* *f* *pp sub.*

11 eye of heav - en shines, \_\_\_\_\_ *mm* \_\_\_\_\_  
 eye of heav - en shines, \_\_\_\_\_ *mp* \_\_\_\_\_  
 eye of heav - en shines, \_\_\_\_\_ *pp sub.* \_\_\_\_\_  
 eye of heav - en shines, \_\_\_\_\_ *pp sub.* \_\_\_\_\_

And of - ten is his gold \_\_\_\_\_ *mm'd,* \_\_\_\_\_  
 And of \_\_\_\_\_ *mm'd,* \_\_\_\_\_  
 ex - ion \_\_\_\_\_ *dimm'd,* \_\_\_\_\_

*f* *pp sub.* *fp* *pp sub.* *fp* *pp sub.* *fp* *pp sub.*

14 And eve - ry fair \_\_\_\_\_ *mm* \_\_\_\_\_  
 And eve - ry some - time de - clines. \_\_\_\_\_ *p* \_\_\_\_\_  
 And eve - ry some - time de - clines. \_\_\_\_\_ *mm* \_\_\_\_\_  
 By chance, or \_\_\_\_\_

from fair some - time de - clines. \_\_\_\_\_ *mm* \_\_\_\_\_  
 fair some - time de - clines. \_\_\_\_\_ *mm* \_\_\_\_\_  
 fair from fair some - time de - clines. \_\_\_\_\_ *mm* \_\_\_\_\_  
 fair from fair some - time de - clines. \_\_\_\_\_ *mm* \_\_\_\_\_

*mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

frei

17

na - ture's chang - ing course — un - trimm'd: But, but thy eternal summer shall not fade

But, but thy eternal summer shall not fade

na - ture's chang - ing course — un - trimm'd: But, but thy eternal summer shall not fade

But, but thy eternal summer shall not fade

20

Nor lose pos - ses - sion

Nor lose pos - ses - sion of that f (st)

Nor lose pos - ses - sion of that fair thou (st)

Nor lose pos - ses - sion of that fair thou ow'st. (st)

G.P.

22 wie vorhin

Nor sha' brag thou wan - der'st in his shade,

Nor brag thou wan - der'st in his shade,

Death brag thou wan - der'st in his shade,

No - shall Death brag thou wan - der'st in his shade,

sub.

\* = poco portamento

poco allargando

24 *pp* When in e - ter - nal lines thou grow'st: oh

*pp* When in e - ter - - nal lines thou grow'st: oh

*pp* When in e - ter - - nal lines thou grow'st: oh

*pp* when in e - ter - nal lines thou grow'st: oh

*pp*

28 *f* unis. *f* diminuendo poco a poco

*f* So long as men can breathe or eyes can see, and this

*f* So long as men can breathe or eyes can see, lives this, and

*f* unis. So long as men can breathe or eyes can see, long lives this, and this

*f* unis. So long as men can breathe or So long ...

*f*

32 *pp* gives life

th: *pp*

den Mund schließen

fade out

*pp*

fade out

*pp*

PROBEKOPPIE  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# carus NOVUS

*Contemporary music for mixed and women's choir a cappella  
edited by Kurt Suttner*

**carus novus** bringt weltliche und geistliche Chormusik für gleichstimmige und gemischte Besetzungen,  
- die an die Tradition des Chorsingens anknüpft und dennoch neue Wege geht,  
- die neue Vokaltechniken nicht ausschließt und doch für gute Laienchöre aufführbar ist.

**carus novus** brings secular and sacred choral music to ensembles for equal voices and for mixed voices  
- that are part of the choral singing tradition but that seek a new path,  
- which does not exclude new vocal techniques but which is also suitable for amateur choirs.

**carus novus** wird herausgegeben von Professor Kurt Suttner:  
- Gründer und langjähriger Leiter des via-nova-chores München  
- Schulmusiker und Musikdidaktiker in der Musiklehrerausbildung, Herausgeber von Chormusik  
- Referent bei Kursen in Chorleitung und Stimmbildung

## Schwierigkeitsgrad:

- 1 leicht
- 2 leicht mit mittelschwierigen Stellen
- 3 mittelschwierig
- 4 mittelschwierig mit schwierigen Stellen
- 5 schwierig
- 6 sehr schwierig

Beckschäfer: Kennst du die Formel	/3	9.920
Benati: Credo	/6	9.909
Buren: Gloria / ●	/4	9.908
– Psalm 6 „Herr, straf mich nicht“	/4	7.354
Genin: Tränen vom nächtlichen Himmel	/5	9.924
Grisi: De virtutibus effugantibus	/4	9.921
Hamel: O Erde .. / ●	/6,3,6,5,3,2,3	9.915
Hiller: Sappho (women's choir) / ●	/1	9.505
Kaern: Three Sonnets against Vanity	/6,5,3	9.919
Kiesewetter: Musica Mariana	/4	
– 1. Ave Maria	/4	9.916/10
– 2. Magnificat	/2	9.916/20
– 3. Sub tuum praesidium	/5	9.916/30
Miskinis: Cantate Domino	/2	7.324
– Gloria	/4	9.923
Nystedt: Ave Maria / ●	/4	9.913
– Der Ölbaum spricht	/3	9.510
– Die Sieben Worte Jesu am Kreuz	/4	9.917
– Die Sternseherin	/4	9.504
– Es sollen wohl Berge weichen	/3	9.918
– Missa brevis	/4	27.054
– Psalm 86 „Herr, neige deine Ohren“	/4	9.912
Pavese: Alleluja in resurrectione Domini	/2	9.922
Schanderl: Bazar / ●	/2	9.904
– Christus vor dem Hohen Rat	/5	9.906
– Lux aeterna / ●	/4	9.910
– Mambo Kaluje / ●	/3	9.901
– One hour to madness and joy	/5	9.914
– Psalm 76	/5	9.911
– Psalm 90 (1996) / ●	/4	9.905
– Stimmen von Innen (5teiliger Zyklus) / ●	/4	9.903
– Wunderbar / ●	/4	9.902

● = on Carus CD

Stand 8/08

