



Bei dir allein!

Schubert Songs



Camilla Tilling

Paul Rivinius

SCHUBERT, FRANZ (1797–1828)

1	BEI DIR ALLEIN! D 866/2 (<i>Text: J. G. Seidl</i>)	2'10
2	LIED DER DELPHINE, D 857/1 (<i>Text: C. W. von Schütz</i>)	4'17
3	LIED DES FLORIO, D 857/2 (<i>Text: C. W. von Schütz</i>)	3'29
4	SULEIKA I, D 720 (<i>Text: M. von Willemer</i>)	5'42
5	SULEIKA II, D 717 (<i>Text: M. von Willemer</i>)	4'17
6	AN SILVIA, D 891 (<i>Text: W. Shakespeare; trans. E. von Bauernfeld</i>)	2'47
7	DER ZWERG, D 771 (<i>Text: M. von Collin</i>)	5'28
8	GEHEIMES, D 719 (<i>Text: J. W. von Goethe</i>)	1'56
9	HEIMLICHES LIEBEN, D 922 (<i>Text: K. L. von Klenke</i>)	4'18
10	GRETCHEN AM SPINNRADE, D 118 (<i>Text: J. W. von Goethe</i>)	3'45
11	FRÜHLINGSGLAUBE, D 686 (<i>Text: L. Uhland</i>)	3'13
12	IM FRÜHLING, D 882 (<i>Text: E. Schulze</i>)	4'10
13	DER SÄNGER AM FELSEN, D 482 (<i>Text: C. Pichler</i>)	3'20
14	TOTENGRÄBERS HEIMWEH, D 842 (<i>Text: J. N. Craigher</i>)	6'27
15	AM TAGE ALLER SEELEN (LITANEI), D 343 (<i>Text: J. G. Jacobi</i>)	4'10

TT: 61'40

CAMILLA TILLING *soprano* · PAUL RIVINIUS *piano*

Franz Schubert provided a wide variety of answers for the ultimately unsolvable question of whether it is the text or the music that sets the tone of a vocal composition ('Prima la musica, poi le parole'?). His Goethe setting *Gretchen am Spinnrade* from 1814 already announced a new paradigm of vocal music: before that, lyric poetry had rarely been transferred to the song idiom in such a subtle and evocative manner. Rarely, too, had the piano been a similarly independent partner. Settings of Goethe continued to play an important part in Schubert's later output. That Goethe himself apparently took little notice of Schubert, not even deigning to reply when the composer sent him song collections, results from a regrettable but not unusual misunderstanding on the part of an ageing kindred spirit. With a poet's prerogative, Goethe seems to have regarded the emancipation of musical accompaniment as a presumptuous attack on his art. Goethe's conventional concept of the song genre was rooted in the essentially subservient settings by his friend Carl Friedrich Zelter – because music, according to Goethe, 'should, as the most generalized, pure, transparent medium, remaining the same in all the verses, only allow the changing words to emerge all the more clearly'. That, however, was never Schubert's way of doing things – or more accurately, it was only rarely his approach. This recording highlights the many new facets that the Lied genre acquired from Schubert's work.

Johann Gabriel Seidl (1804–1875) was a prominent Viennese poet and archaeologist whose writings include the text for the Austrian imperial anthem ('Gott erhalte, Gott beschütze'). In the years 1825–26 Schubert set a number of his poems, though later their relationship became somewhat cooler ('Herewith I am returning to you these poems, in which I could detect nothing poetic, nor anything suitable for music', he wrote in an uncharacteristically acerbic tone in August 1828). *Bei dir allein!* is one of four songs with refrain to texts by Seidl that were published in 1828 as Op. 95. Even if the publisher's claim that Schubert, the 'brilliant songwriter' had this time written compositions 'of a jolly, comic nature' is rather misleading, this remains a moving, down-to-earth portrait of the joy of young love. The euphoric exuberance of the vocal part (the leap of a sixth at the beginning; the marking 'Not too fast, but fiery') is almost operatic; the last lines of the strophes blossom into fully-fledged refrains. Young love is the subject of the next two songs as well. Both of them draw their texts from the play *Lacrimas* (1803) by Christian Wilhelm von Schütz (1776–1843), the first translator of Casanova's memoirs. In September 1825 Schu-

bert set two songs for Delphine and Florio – a couple who are intended for each other but who, for dramatic reasons, only come together later. Delphine's song *Ach, was soll ich beginnen vor Liebe?* (Act IV, Scene 2) is an impulsive, urgent profession of love which, as Dietrich Fischer-Dieskau has observed, is unjustly regarded as 'a notoriously unperformable monster of a song'. Nun, da Schatten niedergleiten (Act III, Scene 6), sung by the lovelorn, unhappy Florio, captivates the listener with its reticence, its inner strophes striking a note of graceful despair (minor-key contrast) and of opulent rapture ('Erst mit Tönen sanft wie Flöten').

Fact and fiction intermingle in the figure of Suleika in Goethe's *West-östlicher Divan*. Marianne von Willemer (1784–1860), upon whom she is based, meant much to Goethe both personally and artistically. That the lyric love poetry of the *West-östlicher Divan* is a sort of secret declaration of their mutual affection is shown for example by the fact that Goethe included three poems by Marianne von Willemer without naming her as their author. When Schubert set two of the Suleika poems in 1821, he would have assumed that they were by Goethe; their true provenance was discovered only after the poet's death. *Suleika I* is an ode to the east wind, bringer of joy: irrepressible with expectation, and with incessantly whirling semiquaver figures in the piano part ('What does this movement mean?'). Only after the climax in the fifth strophe does it come to rest in the sincerely waning B major epilogue. By contrast *Suleika II* concerns the rain-laden west wind, to which Suleika utters her melancholy love greetings from afar. Here, too, the character of the song changes in its final section (strophes 4 and 5), though in the opposite direction: above pressing piano figurations, Suleika urges the wind to make haste – ultimately just *mezza voce*. Johannes Brahms once observed that for him, Schubert's Suleika songs were the only genuine proof that the power and beauty of Goethe's words could gain anything from music; he regarded *Suleika I* as the most beautiful of all Lieder. The famous soprano Anna Milder (1785–1838), too, who gave the first public performance *Suleika II* in Berlin in 1825 and for whom Schubert, shortly before his death, composed *Der Hirt auf dem Felsen*, was bowled over: 'Zulaika's second song is heavenly and brings me to tears every time. It is beyond description: they have included every possible charm and longing, as in Zulaika's first song and in *Geheimnis*.'

From Goethe to Shakespeare, from Suleika to Silvia, and the serenade *An Silvia?* from the comedy *The Two Gentleman of Verona*, which Schubert set in July 1826 using the trans-

lation by Eduard von Bauernfeld. Above an odd, dappled bass motif – imitating the sound of the lute – commences a lyrical depiction of her loving charms. With modest means, this simple strophic song achieves an enchanting effect – although this was lost upon George Bernard Shaw, who remarked dourly and with evident discontent that *An Silvia* seemed to be addressed to a waitress at a beer garden rather than to a Shakespearean heroine. The remarkable scena *Der Zwerg*, probably composed in 1822, shows that powerful emotions may be present even where traditional heroic pathos is absent. Schubert found the text, by Matthäus von Collin (1779–1824), under the title *Treubruch* in an almanac for ‘Freunde des Mannigfaltigen’ from 1813. And ‘mannigfaltig’ – manifold –, too, are the ways and means that Schubert uses to transform the source material, riddled with romantic motifs and clichés of all types, into a masterful, highly expressive miniature drama. The listener becomes a breathless witness to a fateful, disastrous love story, with evocative, dialogue-like declamation (at the beginning of which, as in the ‘*Unfinished*’ *Symphony* from the same period, the interval of a fifth is featured), constant tremolos in the piano accompaniment and terse, complex harmonies. *Der Zwerg* was performed in public for the first time in November 1823 at a concert of the Vienna Gesellschaft der Musikfreunde, by the bass Josef von Preisinger, accompanying himself.

Another work from the ‘Suleika period’, but this time with a text genuinely by Goethe (also from *West-östlicher Divan*), is *Geheimes*. Published together with *Suleika I* as Op. 14, this is an easy-going, mischievous song in praise of conspiratorial togetherness which, perhaps not by chance, is based on a self-contained two-note motif. The other side of the same coin – the smouldering, suppressed ardour of love – is depicted in *Heimliches Lieben*. Schubert composed this song in September 1827 at the house of the artistically inclined Pachler family in Graz, where he was staying for some weeks and, by his own admission, ‘spent the happiest days I have had for a long time’. The author of its rather torrid text, Karoline Louise von Klenke (1754–1802), had asked her hostess (and excellent pianist) Marie Pachler to have it set to music. Schubert dedicated this song to Marie Pachler together with three others – among them *An Silvia*.

The son of the Pachler family, then aged eight, answered to the name of ‘Faust’, an example of the rampant ‘Goethe mania’ among the German middle classes. *Gretchen am Spinnrad* was also inspired by Goethe’s *Faust* but in a sense Schubert surpassed it – heretical

though such a statement may seem. His setting, dating from October 1814, is with justification regarded as an epoch-making milestone in the history of vocal music; here the seventeen-year-old Schubert sounded the retreat from the firmly established, folk-like strophic song (as favoured aesthetically by Goethe's circle) and initiated a move towards the free, individualized 'art song'. The piano's persistently whirling spinning wheel is unforgettable, and its absence at the decisive moment ('ach, sein Kuss!') illustrates Gretchen's pause in her work: with blissful hindsight she expresses the anxious anticipation of happy union.

'Now all, all must change': the mood of departure that is felt in *Frühlingsglaube* does not of course refer to the newly redefined Lied genre but rather to the inviolable promise of rejuvenation that comes with spring – in which specific political aspirations were also included. The underlying hymn-like character of this song, composed in 1820 to a text by Ludwig Uhland (1787–1862), seems touchingly to be entirely unaffected by the disillusionment of which, after the recent rapid advances, we become aware at such moments as 'The world becomes more beautiful with each day, / We cannot know what lies ahead, / The blossoming will not come to an end...' By contrast *Im Frühling*, composed in March 1826 to a text by Ernst Schulze (1789–1817) reveals itself to be a reminiscence of former happiness in love. In innocent, varied strophic form it tells of the plummet down to the creeping humdrum existence that becomes clear in the penultimate strophe, only to yield in the last strophe to rapt escapism.

And with that we reach (with a nod in the direction of *Die schöne Müllerin* and *Winterreise*) what one might term the 'wintery' part of this song programme. *Der Sänger am Felsen* (1816) laments 'the rapid flight of spring' in strophic song form, with an imitation – explicitly marked 'flute' by Schubert – in the piano introduction, to some extent anticipating the words 'Mourn, my flute! Mourn!'. Caroline Pichler (1769–1843), the poetess and playwright whose eponymous idyll of ancient times provided the text, was a pivotal figure on the Viennese cultural scene. Schubert did not make her acquaintance in person until later, and she provided later generations of listeners with the rather overly poetic judgement that Schubert had 'brought forth the beauty, the poignancy of his music almost unawares.'

'O mankind, o life, what's the purpose?' – these words are clearly not the opening of a spring song; and the gravedigger who utters them is a symbol of ending rather than of a new beginning. That he also makes his own final bow is striking – one of the many unusual as-

pects of an unusual setting, dating from April 1825, of a poem by Jakob Nikolaus Craigher (1797–1855). Formally free, reflecting in a highly individual way the episodes in the poem, *Totengräbers Heimweh*, describes its eponymous hero's final escape from the world. Above ostinato 'shovelling' motifs in the bass, he despairingly gives vent to his weariness of life. Tenderly the longing for death arises; at first it is brushed aside until in the fourth strophe, in austere unison (a musical image of his desolation), a decision is reached, and then implemented in a shockingly forceful way, in other-worldly yet emphatic tones: 'I'm sinking, I'm sinking! O my loved ones, I'm coming!'. As early as 1816 Schubert had composed what might be seen as a summarizing swansong to this: *Am Tage aller Seelen (Litanei)*, a strophic song to a text by Johann Georg Jacobi (1740–1814), in which the world's stage and its characters are allowed to pass by with unearthly equanimity, and whose only advance on the hurdy-gurdy man of *Winterreise* is a certain confidence in life after death... or perhaps not even that.

© Horst A. Scholz 2011

Camilla Tilling studied at the Academy of Music and Drama at the University of Gothenburg and graduated in 1998 from London's Royal College of Music. She enjoys a busy and international operatic career, most recently appearing at the Bayerische Staatsoper in Zemlinsky's *Der Zwerg* and Madrid's Teatro Real in *Pelléas et Mélisande*. Her major engagements on both sides of the Atlantic over the past decade include appearances at the Royal Opera House, Covent Garden (Pamina in *Die Zauberflöte* and Dorinda in Handel's *Orlando*), the Metropolitan Opera (Zerlina in *Don Giovanni*), La Scala (Ilia in *Idomeneo*), the Opéra National de Paris (Susanna in *Le nozze di Figaro* and Oscar in *Un ballo in maschera*), the Glyndebourne Festival (the Governess in *The Turn of the Screw*) and with the Lyric Opera of Chicago as Sophie (*Der Rosenkavalier*).

Equally at home on the concert platform and in recital, Camilla Tilling has appeared at the Salzburg and Vienna Festivals, as well as the BBC Proms, London's Wigmore Hall, New York's Carnegie Hall and with many of the world's leading conductors and orchestras. Recent highlights include Bach's *St Matthew Passion* with Sir Simon Rattle and the Berlin Philharmonic Orchestra, Mozart's *C minor Mass* with Paavo Järvi and L'Orchestre de Paris,

and Brahms's *Requiem* with Semyon Bychkov and the WDR Symphony Orchestra Cologne.

Camilla Tilling's growing discography includes her first solo recording – 'Rote Rosen', a selection of Lieder by Richard Strauss – released in 2009 to unanimous critical acclaim. 'Tilling takes her place among the leading Strauss sopranos of the day', wrote the reviewer of *The Sunday Times*, while his colleague in *The Guardian* ranked her interpretation of the three *Ophelia Lieder* 'among the great Strauss performances'.

Paul Rivinius received his first piano lessons at the age of five. His first teachers were Gustaf Grosch in Munich and Alexander Sellier, Walter Blankenheim and Nerine Barrett at the Saarbrücken College of Music. After leaving the school he also studied the horn as a pupil of Marie-Luise Neunecker at the Frankfurt College of Music and continued his piano studies under Raymund Havenith. In 1994 he joined Gerhard Oppitz' advanced course at the Munich College of Music, graduating with distinction in 1998. For many years Paul Rivinius was a member of the German Federal Youth Orchestra and of the Gustav Mahler Youth Orchestra under Claudio Abbado. He also enjoyed considerable success with the Clemente Trio, an ensemble founded in 1986, which added to its tally of awards by winning the prestigious ARD Competition in Munich in 1998 and was subsequently selected as a 'Rising Star' ensemble, resulting in guest appearances in the ten most important concert halls in the world, including the Carnegie Hall in New York and the Wigmore Hall in London. He also plays alongside his brothers in the Rivinius Piano Quartet, and since 2004 has been the pianist of the Mozart Piano Quartet, which is performing through Europe, North and South America. Paul Rivinius taught for many years as a professor of chamber music at the Academy of Music Hanns Eisler Berlin and now works as a freelance pianist in Munich.

Die letztlich wohl unauflösbare Frage, ob das Wort oder doch eher die Musik in der Vokalmusik den Ton angebe („Prima la musica, poi le parole?“), hat **Franz Schubert** auf höchst vielseitige Weise beantwortet. Bereits seine 1814 entstandene Goethe-Vertonung *Gretchen am Spinnrade* kündete von einem neuen Liedideal: Selten zuvor war Lyrik auf ähnlich subtile und suggestive Weise Musik geworden, selten auch hatte man das Klavier als ähnlich eigenständigen Partner angetroffen. Goethe-Lieder spielten auch im weiteren Schaffen Schuberts eine große Rolle; dass Goethe selber von Schubert anscheinend wenig Notiz genommen hat und ihm zugesandte Liedsammlungen unbeantwortet ließ, ist das betrübliche, wiewohl nicht ungewöhnliche Missverständnis eines älteren „Wahlverwandten“ – mit dem vollen Recht des Dichters scheint Goethe die Emanzipation der „Begleitmusik“ als einen ungebührlichen Eingriff in seine Kunst verstanden zu haben. Goethes konservatives Liedideal hatte seine Heimat in den eher „dienenden“ Vertonungen seines Freundes Carl Friedrich Zelter – denn die Musik, so Goethe, „soll nur als allgemeinstes, reines, durchsichtiges Medium in allen Strophen gleichbleibend die wechselnden Worte um so deutlicher hervortreten lassen.“ Das war Schuberts Sache nicht. Oder besser: Allenfalls gelegentlich. Die zahlreichen neuen Facetten, die die Gattung Lied durch Schuberts Schaffen hinzugewonnen hat, möchte diese Einspielung mit einigen Schlaglichtern beleuchten.

Johann Gabriel Seidl (1804–1875) war ein seinerzeit bekannter Wiener Dichter und Archäologe, der u.a. auch für den Text der österreichischen Kaiserhymne („Gott erhalte, Gott beschütze“) verantwortlich zeichnete. Schubert hatte in den Jahren 1825/26 mehrere seiner Gedichte vertont; später kühlte sich die Beziehung etwas ab („Beyliegend sende ich Ihnen diese Gedichte zurück, an welchen ich durchaus nichts dichterisches noch für Musik brauchbares entdecken konnte“, schrieb er in ungewohnt scharfem Ton im August 1828). *Bei dir allein!* D 866/2 ist eines von vier „Refrain-Liedern“ auf Texte von Seidl, die 1828 als Opus 95 veröffentlicht wurden. Wenngleich die Verlagsankündigung, der „geniale Liederdichter“ Schubert habe nun auch einmal Kompositionen „heiteren comischen Inhaltes“ vorgelegt, hier ein wenig in die Irre führt, so handelt es sich doch zweifellos um ein berührend diesseitiges Porträt jungen Liebesglücks. Sein euphorischer Überschwang (Sextsprung zu Beginn; Vortragsanweisung: „Nicht zu geschwind, doch feurig“) rückt den Vokalpart durchaus in Opernnähe, wobei die Strophenendzeilen zu ausgewachsenen Refrains

aufblühen. Junge Liebe ist das Thema auch der nächsten beiden Lieder, deren Textvorlagen dem Schauspiel *Lacrimas* (1803) von Christian Wilhelm von Schütz (1776–1843) entstammen, dem ersten Übersetzer der Memoiren Casanovas. Im September 1825 hat Schubert zwei Gesänge des füreinander bestimmten, aber aus dramaturgisch naheliegenden Gründen erst späterhin zusammengeführten Paares Delphine und Florio vertont: Zum einen das Lied der Delphine *Ach, was soll ich beginnen vor Liebe?* D 857/1 (4. Akt, Szene 2), ein impulsiv drängendes Liebesbekenntnis, das – wie Dietrich Fischer-Dieskau angemerkt hat – zu Unrecht „als unaufführbar verschrieenes Liedmonstrum“ gilt, zum anderen das Lied des so liebestrunkenen wie unglücklichen Florio *Nun, da Schatten niedergleiten* D 857/2 (3. Akt, Szene 6), das durch seinen verhaltenen Ausdruck bezaubert, der in den Binnenstrophen zu anmutiger Verzweigung (Moll-Kontrast) und schwelgerischer Verzückung („Erst mit Tönen sanft wie Flöten“) findet.

In der Figur der „Suleika“ fließen in Goethes *West-östlichem Divan* (1819) Fiktion und Wirklichkeit ineinander: Marianne von Willemer (1784–1860), ihr Vorbild, bedeutete Goethe sowohl menschlich wie künstlerisch viel. Dass die Liebeslyrik des *West-östlichen Divans* eine Art Kassiber ihrer gegenseitigen Zuneigung wurde, zeigt sich u.a. darin, dass Goethe drei Gedichte Marianne von Willemers darin aufnahm, ohne die Autorin zu nennen. Als Schubert 1821 zwei Suleika-Gedichte vertonte, musste er mithin noch annehmen, sie stammten von Goethe selber – ihre wahre Urheberschaft wurde erst nach dessen Tod entdeckt. *Suleika I* D 720 ist eine Ode an den freudebringenden Ostwind, unbändig vor Erwartung und mit unablässig wirbelnden Sechzehntelfiguren im Klavier („Was bedeutet die Bewegung?“), die erst nach dem Höhepunkt der fünften Strophe in dem innig verglimmenden H-Dur-Epilog der letzten Strophe zur Ruhe kommen. *Suleika II* D 717 hingegen gilt dem regenschweren Westwind, dem Suleika ihre wehmütig fernen Liebesgrüße mitgibt. Auch hier ändert das Lied im Schlussteil (Strophen 4 und 5) den Charakter, freilich in umgekehrtem Sinne: Über drängender Klavierfiguration treibt Suleika, letztlich nur noch „mit halber Stimme“, den West zur Eile an. Johannes Brahms hat einmal bemerkt, für ihn seien Schuberts *Suleika-Lieder* die einzig wirklichen Belege dafür, dass Kraft und Schönheit Goethescher Worte durch Musik noch gewinnen könnten; *Suleika I* zumal galt ihm als das schönste Lied überhaupt. Auch die berühmte Sopranistin Anna Milder (1785–1838), die *Suleika II* 1825 in Berlin zur öffentlichen Uraufführung brachte und für die Schubert kurz

vor Ende seines Lebens *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 komponierte, war hingerissen: „Zulaikas zweiter Gesang ist himmlisch und bringt mich jedesmal zu Thränen. Es ist unbeschreiblich: allen möglichen Zauber und Sehnsucht haben sie da hineingebracht, so wie im erstern Gesang der Zu. und im *Geheimnis*.“

Von Goethe zu Shakespeare, von Suleika zu Silvia: Letzterer gilt das Ständchen *An Silvia*? D 891 aus der Komödie *Die beiden Veroneser* (*The Two Gentlemen of Verona*), das Schubert im Juli 1826 nach der Übersetzung Eduard von Bauernfelds vertonte. Über einem kauzig hingetupften Bassmotiv, welches den Klang der Laute nachahmt, hebt eine lyrische Schilderung ihres Liebreizes an. Mit wenigen Mitteln erzeugt das schlichte Strophenlied berückende Wirkung – nicht jedoch bei George Bernard Shaw, der in offenbar missmutiger Stimmung grantelte, *An Silvia* richte sich eher an eine Biergartenkellnerin denn an eine Shakespearesche Heldin. Dass große Gefühle auch da walten, wo das herkömmliche Heldenpathos eher selten haust, zeigt die erstaunliche Szene *Der Zwerg* D 771, die Schubert vermutlich 1822 komponierte. Den Text von Matthäus von Collin (1779–1824) fand er unter dem Titel *Treubruch* in einem *Almanach für Freunde des Mannigfaltigen* aus dem Jahr 1813. Und mannigfaltig ist in der Tat die Art und Weise, wie er die mit allerlei romantischen Motiven und Versatzstücken gespickte Vorlage in ein bezwingendes, hochexpressives Dramulett verwandelte – von der suggestiv dialogischen Deklamation (an deren Anfang, ähnlich wie in der wohl zeitgleich entstandenen *Unvollendeten*, ein Quintsprung steht) über das Dauer-Tremolo der Klavierbegleitung bis hin zu der jähren, fintenreichen Harmonik: Der Hörer wird zum atemlosen Zeugen einer schicksalhaften, verhängnisvollen Liebe. Öffentlich erklang *Der Zwerg* erstmals im November 1823 bei einem Konzert der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde; es sang und spielte der Bassist Josef von Preisinger.

Der Suleika-Zeit gehört auch das bereits erwähnte, ebenfalls dem *West-östlichen Divan* entnommene, diesmal aber tatsächlich von Goethe selber herrührende Lied *Geheimes* D 719 an. Gemeinsam mit *Suleika I* als Opus 14 veröffentlicht, handelt es sich um einen ungeschwerten, neckischen Lobpreis verschwörerischer Zweisamkeit, der vielleicht nicht von ungefähr auf einem sich selbst genügenden Zweitonmotiv basiert. Die andere Seite dieser Medaille zeigt *Heimliches Lieben* D 922, in dem unterdrückte Liebesglut schwelt. Schubert komponierte das Lied im September 1827 im Haus der kunstsinnigen Familie Pachler in Graz, wo er sich einige Wochen aufhielt und nach eigenem Bekunden „seit langer Zeit die

vergnügtesten Tage verlebte“. Den recht schwülen, von Karoline Louise von Klenke (1754–1802) stammenden Text hatte ihn die Hausherrin (und vorzügliche Pianistin) Marie Pachler zu vertonen gebeten; mitsamt drei weiteren Liedern (u.a. *An Silvia*) widmete Schubert ihr das Werk.

Der damals achtjährige Sohn der Familie Pachler hörte auf den Vornamen „Faust“, was als Beispiel einer grassierenden „Goethomanie“ im deutschsprachigen Bürgertum gewertet werden darf. Aus Goethes *Faust* bezog auch *Gretchen am Spinnrad* D 118 seine Anregung, doch ging Schubert – *horribile dictu!* – in gewisser Weise über ihn hinaus. Aus gutem Grund nämlich gilt die im Oktober 1814 entstandene Vertonung als epochaler Markstein in der Geschichte des Lieds – der siebzehnjährige Schubert läutete hier die Abkehr vom festgefügtten, volkstümlichen Strophenlied (wie es noch die Liedästhetik des Goethekreises favorisierte) ein und initiierte die Hinwendung zum freien, individualisierten „Kunstlied“. Unvergesslich das im Klavier unentwegt surrende Spinnrad, dessen Aussetzen an entscheidender Stelle („ach, sein Kuss!“) Gretchens Innehalten bei der Arbeit veranschaulicht: In seliger Erinnerung gibt sie der bangen Erwartung glückseliger Vereinigung Ausdruck. „Nun muss sich alles, alles wenden“ – die Aufbruchsstimmung, die sich in *Frühlingsglaube* D 686 kund tut, meint natürlich nicht die solcherart neu definierte Gattung „Lied“, sondern das unverbrüchliche Innovationsversprechen des Frühlings, in dem wohl auch konkrete politische Hoffnungen mitschwangen. Überhaupt scheint das 1820 auf einen Text von Ludwig Uhland (1787–1862) komponierte Lied in seinem hymnischen Grundton auf berührende Weise unangekränkt von jener Desillusionierung, die uns nach den Rösselsprüngen des Fortschritts hellhörig werden lässt bei Zeilen wie: „Die Welt wird schöner mit jedem Tag, / Man weiß nicht, was noch werden mag, / Das Blühen will nicht enden ...“ Dagegen entpuppt sich das im März 1826 auf einen Text von Ernst Schulze (1789–1817) komponierte *Im Frühling* D 882 bald als Rückerinnerung an einstiges (Liebes-)Glück. In unschuldig variierten Strophenform erzählt es von der Fallhöhe hin zum schleichenden Alltagschock, der sich in der vorletzten Strophe Bahn bricht, um dann in der letzten entrücktem Eskapismus zu weichen.

Und damit erreichen wir – kleine Analogie zur *Schönen Müllerin* und der *Winterreise* – vollends den gleichsam winterlicheren Teil dieses Liedprogramms. *Der Sänger am Felsen* D 482, 1816 komponiert, beklagt „des Frühlings schnelle Flucht“ in Strophenliedform,

allerdings mit einer von Schubert explizit als „Flöte“ markierten Imitation in der Klavier-einleitung, die gewissermaßen die Worte „Klage, meine Flöte, klage!“ vorbereiten. Caroline Pichler (1769–1843), die Dichterin und Dramatikerin, deren gleichnamige Antiken-Idylle den Text lieferte, war eine Schlüsselgestalt im Wiener Kulturleben. Schubert lernte sie erst später persönlich kennen, und sie versorgte die nachmalige Schubert-Rezeption mit der wohl etwas zu poetisch empfundenen Mitteilung, er habe „das Schöne, das Ergreifende seiner Kompositionen fast unbewusst hervorgebracht“.

„O Menschheit, o Leben, was soll's?“ – Nein, mit solchen Worten beginnt wahrlich kein Frühlingslied, und auch der Totengräber, der sie spricht, ist keine Symbolgestalt des Neuanfangs, sondern eine des Abschlusses. Dass er allerdings mit sich selber abschließt, ist recht ungewöhnlich – und nur einer der vielen ungewöhnlichen Aspekte einer ungewöhnlichen Vertonung aus dem April 1825, deren Vorlage von Jakob Nikolaus Craigher (1797–1855) stammt. In formal freier, die Stationen des Gedichts hochindividuell gestaltender Satztechnik beschreibt *Totengräbers Heimweh* D 842 die finale Weltflucht seines Titelhelden. Über ostinatem Schaufelmotiv im Bass macht dieser seinem Lebensüberdruß verzweifelt Luft; zart klingt Todessehnsucht herauf, wird erst verworfen, bis im kargen Unisono (musikalische Sinnbild seiner Verlassenheit) der vierten Strophe jener Entschluss reift, der dann in entrückten und emphatischen Tönen auf erschreckend eindringliche Weise umgesetzt wird: „Ich sinke, ich sinke! Ihr Lieben, ich komm!“ Bereits 1816 hatte Schubert gleichsam den resümierenden Abgesang hierzu komponiert: *Am Tage aller Seelen* (*Litanei*) D 343, ein Strophenlied auf einen Text von Johann Georg Jacobi (1740–1814), der das Welttheater und sein Personal mit überirdischem Gleichmut vorbeiziehen lässt und dem Leiermann der *Winterreise* eigentlich nur die Jenseitsgewissheit voraus hat. Und vielleicht nicht einmal diese.

© Horst A. Scholz 2011

Camilla Tilling hat an der Hochschule für Musik und Theater Göteborg (Universität Göteborg) studiert und graduierte 1998 am Royal College of Music London. Sie genießt eine erfolgreiche internationale Opernkariere; in jüngster Zeit gastierte sie an der Bayerischen Staatsoper in Zemlinskys *Der Zwerg* und am Teatro Real in Madrid in *Pelléas et Mélisande*. Engagements auf beiden Seiten des Atlantiks führten sie in den letzten Jahren u.a. an das Royal Opera House, Covent Garden (Pamina in *Die Zauberflöte* und Dorinda in Händels *Orlando*), an die Metropolitan Opera (Zerlina in *Don Giovanni*), La Scala (Ilia in *Idomeneo*), die Opéra National de Paris (Susanna in *Le nozze di Figaro* und Oscar in *Un ballo in maschera*), zum Glyndebourne Festival (Governess in *The Turn of the Screw*) und an die Lyric Opera in Chicago (Sophie in *Der Rosenkavalier*).

Ebenso erfolgreich tritt Camilla Tilling auf der Konzertbühne und mit Liederabenden in Erscheinung, u.a. bei den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen, den BBC Proms, in der Londoner Wigmore Hall, in der New Yorker Carnegie Hall und mit vielen führenden Dirigenten und Orchestern. Zu den Highlights aus jüngerer Zeit gehören Bachs *Matthäus-Passion* mit Sir Simon Rattle und den Berliner Philharmonikern, Mozarts *c-moll-Messe* mit Paavo Järvi und dem Orchestre de Paris sowie Brahms' *Requiem* mit Semyon Bychkov und dem WDR Sinfonieorchester Köln.

Zu Camilla Tillings Diskographie gehört ihre erste Soloaufnahme – „Rote Rosen“ (2009), ein Liedprogramm mit Werken von Richard Strauss –, die von der Kritik mit einhelligem Lob bedacht wurde. „Tilling erobert sich einen Platz unter den führenden Strauss-Sopranen unserer Tage“, schrieb der Kritiker der *Sunday Times*, während sein Kollege vom *Guardian* ihre Interpretation der drei *Ophelia-Lieder* „zu den großen Strauss-Interpretationen“ zählte.

Paul Rivinius erhielt seinen ersten Klavierunterricht im Alter von fünf Jahren. Seine Lehrer waren Gustaf Grosch in München sowie Alexander Sellier, Walter Blankenheim und Nerine Barrett an der Musikhochschule Saarbrücken. Nach dem Abitur studierte er zusätzlich Horn bei Marie-Luise Neunecker an der Frankfurter Musikhochschule und setzte sein Klavierstudium bei Raymund Havenith fort. 1994 belegte er die Meisterklasse von Gerhard Oppitz an der Musikhochschule München, die er 1998 mit Auszeichnung abschloss. Paul Rivinius war langjähriges Mitglied im Bundesjugendorchester und im Gustav-Mahler-Jugend-

orchester unter Claudio Abbado. Darüber hinaus feierte er große Erfolge mit dem 1986 gegründeten Clemente Trio, das nach mehreren anderen Auszeichnungen 1998 den renommierten ARD-Wettbewerb in München gewann und anschließend als „Rising Star“-Ensemble in den zehn wichtigsten Konzertsälen der Welt gastierte, u.a. in der New Yorker Carnegie Hall und in der Wigmore Hall London. Außerdem spielt Paul Rivinius mit seinen Brüdern im Rivinius Klavierquintett; seit 2004 ist er Pianist des Mozart Piano Quartet, das in Europa und in Nord- und Südamerika auftritt. Paul Rivinius war viele Jahre lang Professor für Kammermusik an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin und arbeitet jetzt als freischaffender Pianist in München.

Franz Schubert a proposé une grande variété de réponses à la question en définitive insondable à savoir ce qui, de la parole ou de la musique, donne le ton à la musique vocale (« Primo la musica, poi le parole »). Sa mise en musique dès 1814 du poème de Goethe, *Marguerite au rouet* [*Gretchen am Spinrade*] annonçait déjà un nouveau modèle de lied : rarement auparavant un poème était devenu musique d'une manière aussi subtile et aussi évocatrice. Rarement auparavant également, le piano n'avait joué le rôle d'un partenaire indépendant d'égale valeur. La mise en musique des poèmes de Goethe continua de jouer un rôle important au sein de la production ultérieure de Schubert bien que l'écrivain n'avait guère prêté attention au compositeur. Schubert avait pris la peine de lui faire parvenir ses lieder mais Goethe ne répondit jamais au compositeur, une incompréhension regrettable mais pas inhabituelle de la part d'une âme sœur plus mûre. Avec ses prérogatives de poète, Goethe semble avoir considéré l'émancipation de la « musique d'accompagnement » comme une attaque effrontée de son art. L'idéal conservateur du lied chez Goethe prenait sa source avec la musique « au service du texte » de son ami Carl Friedrich Zelter car la musique, selon le poète « en tant que médium le plus général, pur et transparent, doit rester la même dans toutes les strophes pour permettre aux mots qui changent de mieux ressortir ». Cela ne faisait pas l'affaire de Schubert. Ou plutôt, cela ne fit que rarement l'affaire de Schubert. Cet enregistrement met en valeur les nombreuses nouvelles facettes que le genre du lied gagna grâce à l'œuvre de Schubert.

Le Viennois Johann Gabriel Seidl (1804–1875) était un poète connu et un archéologue. Il est l'auteur du texte de l'hymne impérial autrichien (*Gott erhalte, Gott beschütze* [*Dieu préserve, Dieu protège*]). Au cours des années 1825–26, Schubert a maintes fois recouru à ses poèmes. La relation entre les deux se refroidit ensuite quelque peu (« Je vous retourne vos poèmes. Je n'y ai rien trouvé de poétique ou quoi que ce soit qui convienne à la musique » écrivit-il en août 1828 sur un ton inhabituel chez lui). *Bei dir allein!* [*Près de toi seule*] D866/2 est l'un des quatre lieder « à refrain » sur des textes de Seidl qui furent publiés en 1828 en tant qu'opus 95. L'annonce de l'éditeur à l'effet que Schubert, l'« auteur brillant », proposait ici des compositions « au contenu joyeux et comique » est trompeuse car il s'agit plutôt d'une évocation émouvante et terre-à-terre d'un amour de jeunesse. L'ardeur euphorique de la ligne vocale (saut de sixte au commencement, indication : « Pas trop rapide mais passionné ») est presque opératique. Les vers conclusifs de chaque strophe débouchent

dans des refrains développés. Les deux lieder suivants évoquent également des amours de jeunesse. Les textes proviennent du texte de la pièce *Lacrimas* (1803) de Christian Wilhelm von Schütz (1776–1843) qui fut également le premier traducteur des *Mémoires* de Casanova. Schubert composa en septembre 1825 deux mélodies pour Delphine et Florio, deux amants faits l'un pour l'autre mais qui, pour des raisons dramaturgiques, ne se retrouveront que plus tard. Le chant de Delphine, *Ach, was soll ich beginnen vor Liebe?* [*Ah, comment devrais-je commencer devant l'amour*] D 857/1 (Acte 4, scène 2) est une déclaration d'amour enflammée qui, ainsi que Dietrich Fischer-Dieskau le faisait remarquer, a la réputation injuste d'être « une monstruosité de lied, criard et inchantable ». *Nun, da Schatten nieder gleiten* [*Maintenant que les ombres descendent*] D 857/2 (Acte 3, scène 6) est chanté par un Florio enivré d'amour et malheureux, et nous captive avec la retenue de l'expression des strophes intérieures qui expriment d'abord le doute (contraste avec le mode mineur) puis le ravissement complet (« *Erst mit Tönen sanft wie Flöten* » [D'abord avec des sonorités aussi douces que la flûte]).

Fiction et réalité s'entrecroisent dans le recueil du *Divan occidental-oriental* (1819) avec la figure de Suleika. Marianne von Willemer (1784–1860), son modèle, a beaucoup apporté à Goethe, tant au point du vue humain qu'artistique. Que les poèmes d'amour du *Divan occidental-oriental* constituent une sorte de déclaration secrète de leur affection réciproque se vérifie notamment dans le fait que Goethe inclut trois poèmes de Marianne von Willemer sans la nommer. Quand Schubert mit en musique deux extraits du *Livre de Suleika*, il devait croire que Goethe en était l'auteur puisque leur véritable origine ne fut révélée qu'après la mort du poète et donc du compositeur. *Suleika I* D 720 est une ode au vent d'est qui apporte le bonheur débordant d'espoir avec ses doubles-croches tourbillonnantes et incessantes au piano (« *Was bedeutet die Bewegung* » [Que signifie le mouvement]) qui ne cessent qu'après la cinquième strophe dans l'épilogue intime en si majeur de la strophe conclusive. *Suleika II* D 717 en revanche évoque le vent d'ouest chargé de pluie qui emporte le chant d'amour mélancolique de Suleika. Le caractère du lied change également dans la section finale (quatrième et cinquième strophes) mais ici en sens inverse : sur des motifs de plus en plus animés et intenses du piano, Suleika demande au vent de se dépêcher, à la fin « à demi-voix ». Johannes Brahms affirma que selon lui, les lieder Suleika de Schubert constituaient le seul cas où la force et la beauté des textes de Goethe pouvaient encore gagner quelque chose par

la musique. Selon lui, *Suleika I* était « le plus beau lied du monde ». La célèbre soprano Anna Milder (1785–1838) qui donna la première exécution en public de *Suleika II* à Berlin 1825 et pour qui Schubert composa à la fin de sa vie *Le pâtre sur le rocher* D 965 était renversée : « Le second chant de Zulaika est sublime et me fait pleurer à chaque fois. C'est indescriptible : tout l'enchantement et toute la nostalgie qu'il est possible d'exprimer y ont été mis, comme dans le premier chant de Zulaika et de *Geheimnis*. »

De Goethe à Shakespeare, de *Suleika* à *Silvia*. Cette dernière mena à la sérénade *An Silvia* [À *Silvia*] D 891 extrait de la comédie *Die beiden Veroneser* [Les deux gentils-hommes de Vérone] pour laquelle Schubert composa la musique en juillet 1826 à partir d'une traduction d'Éduard von Bauernfeld. Sur un rythme de basse « pointillé » imitant la sonorité du luth, on entend une description lyrique de l'objet de son amour. Le chant strophique parvient avec peu de moyens à un résultat charmant qui échappa à George Bernard Shaw qui, manifestement une journée où il était de mauvaise humeur, fit remarquer que *An Silvia* s'adressait davantage à une serveuse de chopes de bière qu'à une héroïne shakespearienne.

Que des émotions intenses puissent survenir là où l'emphase héroïque traditionnelle n'est cependant pas à l'avant-plan est démontré par le remarquable *Der Zwerg* [Le nain] D 771 que Schubert composa vraisemblablement en 1822. Le texte de Matthäus Collin (1779–1824) fut publié sous le titre de *Treubuch* dans un almanach des « Freunde des Mannigfaltigen » [Les Amis de la variété] publié en 1813. La « variété » est en effet la manière avec laquelle Schubert reprend tous les motifs et les clichés romantiques du matériau original et les transforme en un magistral drame miniature hautement expressif. De la déclamation dialoguée évocatrice (dont le début fait entendre un saut de quinte, comme dans la *Symphonie inachevée* qui lui est contemporaine) et du tremolo prolongé de l'accompagnement de piano jusqu'à l'harmonie abrupte et complexe : l'auditeur devient le témoin au souffle coupé d'un amour malheureux voué à l'échec. *Der Zwerg* fut joué pour la première fois en public en novembre 1823 dans le cadre d'un concert de la Wiener Gesellschaft der Musikfreunde par la basse et pianiste Josef von Presinger.

Le lied *Geheimes* [Confidence] D 719 a été composé à la même époque que *Suleika* et fait également partie du *Divan occidental-oriental* mais est cette fois bien de la main de Goethe. Publié avec *Suleika I* en tant qu'opus 14, il s'agit ici de la louange paisible et es-

piègle d'une unité conspiratrice. Le motif de deux notes autonome sur lequel il repose n'est certes pas le fruit du hasard. *Heimliches Lieben* [Amour secret] D 922 révèle le revers de la médaille avec son amour fervent mais réprimé qui gonfle. Schubert composa ce lied en septembre 1827 alors qu'il se trouvait dans la maison des Pachler, une famille portée sur les arts, à Graz où il demeura quelques semaines et où, selon ses propres mots, il y vécut « les journées les plus heureuses depuis longtemps ». Le texte, sensuel, a été composé par Karoline Louise von Klenke (1754–1802) qui pria la maîtresse de maison, par ailleurs excellente pianiste, Marie Pachler, de le mettre en musique. Schubert lui dédia ce lied en compagnie de trois autres (dont *An Silvia*).

Le fils de la famille Pachler alors âgé de huit ans portait le prénom de « Faust », un exemple de cette « goethemanie » qui sévissait alors dans les pays de langue allemande. *Gretchen am Sprinrad* [Marguerite au rouet] D 118 est également inspiré par *Faust* de Goethe mais Schubert, *horribile dictu* !, alla pour ainsi dire encore plus loin. Cette transposition musicale qui date d'octobre 1814 est considérée à juste titre comme une pierre de touche de l'histoire du lied. Âgé de dix-sept ans, Schubert fait entendre l'abandon du lied à strophes au sein d'une forme établie et à l'atmosphère folklorique (une esthétique que le cercle autour de Goethe privilégiait) et amorce le recours à un « art du lied » libre et personnalisé. Comment oublier le ronronnement immuable du rouet évoqué par le piano et son interruption aux moments décisifs (« Ach, sein Kuss ! » [Ah, son baiser !]) qui illustre le moment où Marguerite interrompt son travail : elle exprime l'attente anxieuse d'une union bienheureuse dans son souvenir heureux.

« Nun muss sich alles, alles wenden » [Maintenant, tout doit se transformer], l'ambiance de départ qui règne dans *Frühlingsglaube* [Foi printanière] D 686 ne réfère certes pas aux changements apportés au genre du lied mais renvoie plutôt aux promesses inébranlables de renouveau du printemps dans lesquelles on percevait également un espoir au niveau politique. Le lied composé en 1820 sur un texte de Ludwig Uhland (1787–1862) est touchant par son absence de toute désillusion que nous percevons après les progrès rapides dans des vers tels « Die Welt wird schöner mit jedem Tag, / Man weiß nicht, was noch werden mag, / Das Blühen will nicht enden... » [Le monde devient plus beau à chaque jour/On ne sait ce qui reste encore à venir/La floraison ne veut pas cesser...] En revanche, *Im Frühling* [Au printemps] D 882 composé en mars 1826 sur un texte d'Ernst Schulze (1789–1817) se ré-

véle rapidement un souvenir d'un bonheur (amoureux) d'autrefois. Dans une forme strophique variée ingénue, on y évoque la chute vers le choc du quotidien qui devient clair dans l'avant-dernière strophe avant de céder, dans la dernière strophe, à un détachement, loin du monde.

Et nous parvenons, une allusion à la Jolie meunière et au *Voyage d'hiver*, à la partie hivernale pour ainsi dire de notre programme de lieder. *Der Sänger am Felsen* [*Le chanteur au rocher*] D 482 composé en 1816 se plaint de « la fuite rapide du printemps » dans une forme strophique avec une imitation de la flûte explicitement réclamée par Schubert dans l'introduction du piano qui prépare en quelque sorte les mots de « Klage, meine Flöte, klage ! » [Plains-toi, ma flûte, plains-toi !]. Caroline Pichler (1769–1843), poète et auteure dramatique qui composa l'idylle-antique du même nom était un personnage-clé de la vie culturelle viennoise. Schubert ne fera cependant sa connaissance que plus tard. Elle contribua à la réception future de l'œuvre de Schubert avec le commentaire quelque peu poétique à l'effet que le compositeur avait « presque de manière inconsciente mis le beau et le saisissant de ses compositions à l'avant-plan. »

« O Menschheit, o Leben, was soll's ? » [Ô humanité, ô vie, à quoi bon ?]. Ces mots ne se trouvent certes pas au commencement d'un chant d'hommage au printemps et le fossoyeur qui les prononce n'est pas le symbole d'un nouveau début mais bien de la fin. Le fait qu'il ait choisi de terminer avec lui-même est très inhabituel – et l'un des nombreux aspects inhabituels de cette transposition musicale inhabituelle d'avril 1825 dont l'original est de Jakob Nikolaus Craigher (1797–1855). *Totengräbers Heimweh* [*Nostalgie du fossoyeur*] D 842 évoque d'une manière formellement libre la dernière fuite hors du monde du personnage évoqué dans le titre. Le dégoût de la vie du fossoyeur s'exprime sur un motif évoquant son travail avec la pelle en ostinato à la basse. L'aspiration à la mort est tendrement exprimée. D'abord rejetée jusqu'à la quatrième strophe, l'unisson austère (une représentation musicale de sa désolation) laisse croire que la décision commence à murir puis est transposée de manière effrayante par des sonorités solennelles et comme hors du monde : « Ich sinke, ich sinke ! Ihr Lieben, ich komm ! » [Je tombe, je tombe ! Vous que j'aime, j'arrive !]. Schubert en avait composé dès 1816 pour ainsi dire la conclusion : *Am Tage aller Seelen* (*Litanei*) [*Litanie pour le jour des morts*] D 343, un lied strophique sur un texte de Johann Georg Jacobi (1740–1814), fait défiler avec une impassibilité surnaturelle le théâtre terrestre et ses

personnages qui n'ont d'avantage sur le joueur de vielle à manivelle du *Voyage d'hiver* que leur conviction d'une vie après la mort... Et peut-être même pas.

© *Horst A. Scholz 2011*

Camilla Tilling a étudié à l'Académie de musique et d'art dramatique de Gothembourg (Université de Gothembourg) et a obtenu un diplôme du Royal College of Music de Londres en 1998. Elle poursuit depuis une carrière internationale à l'opéra qui inclut parmi ses prestations récentes, un engagement au Staatsoper de Bavière dans *Der Zwerg* de Zemlin-sky et au Teatro Real de Madrid dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Parmi ses prestations importantes au cours des dernières années, mentionnons celles au Royal Opera House, Covent Garden (Pamina dans *La flûte enchantée* ainsi que Dorinda dans *Orlando* de Handel), au Metropolitan Opera (Zerlina dans *Don Giovanni*), à La Scala (Ilia dans *Idomeneo* de Mozart), à l'Opéra national de Paris (Susanna dans *Les noces de Figaro* et Oscar dans *Un ballo in maschera* de Verdi), au Festival de Glyndebourne (la gouvernante dans *The Turn of the Screw* de Britten) ainsi qu'au Lyric Opera de Chicago (Sophie dans *Le chevalier à la rose* de Richard Strauss).

Tout aussi à l'aise au concert qu'au récital, Camilla Tilling s'est produite dans le cadre des festivals de Salzbourg et de Vienne ainsi qu'aux Proms de la BBC, au Wigmore Hall de Londres, au Carnegie Hall de New York ainsi qu'avec les meilleurs orchestres et les chefs les plus réputés au monde. Parmi ses concerts récents, mentionnons la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach avec Sir Simon Rattle et l'Orchestre philharmonique de Berlin, la *Messe en do mineur* de Mozart avec Paavo Järvi et l'Orchestre de Paris ainsi que le *Requiem* de Brahms avec Semyon Bychkov et l'Orchestre symphonique WDR de Cologne.

Parmi la discographie sans cesse grandissante de Camilla Tilling, mentionnons son premier récital solo, « Rote Rosen », une collection de lieder de Richard Strauss, publié chez BIS en 2009 et unanimement salué par la critique. « Tilling prend place parmi les meilleures sopranos straussiennes de l'heure » écrivit le critique du *Sunday Times* alors que son collègue du *Guardian* qualifia son interprétation des trois *Ophelia Lieder* de « l'une des meilleures interprétations de la musique de Strauss ».

Paul Rivinius a reçu ses premières leçons de piano à l'âge de cinq ans. Ses premiers professeurs furent Gustaf Grosch à Munich et Alexander Sellier, Walter Blankenheim et Nerine Barrett au Collège de musique de Saarbrücken. Il a continué par la suite à étudier le cor avec Marie-Luise Neunecker au Collège de musique de Francfort et le piano avec Raymond Havenith. Il joint le cours avancé de piano de Gerhard Oppitz au Collège de musique de Munich en 1994 où il reçoit un diplôme « avec distinction » en 1998. Paul Rivinius a été membre pendant plusieurs années de l'Orchestre des jeunes de l'Allemagne fédérale ainsi que de l'Orchestre des jeunes Gustav Mahler sous Claudio Abbado. Il a également remporté un vif succès au sein du Trio Clemente fondé en 1986. La victoire de l'ensemble au prestigieux Concours ARD à Munich en 1998, qui s'ajoute à la longue liste de récompenses de Rivinius, lui valut d'être choisi en tant qu'ensemble « Rising Star » et invité à se produire dans les dix salles de concerts les plus importantes du monde incluant le Carnegie Hall à New York et le Wigmore Hall à Londres. Il joue également aux côtés de ses frères au sein du Rivinius Piano Quartet et est, depuis 2004, le pianiste du Mozart Piano Quartet qui se produit à travers l'Europe ainsi qu'en Amérique du Nord et du Sud. Paul Rivinius enseigne depuis plusieurs années la musique de chambre à l'Académie de musique Hanns Eisler à Berlin et en 2011, travaillait en tant que pianiste freelance à Munich.

1 BEI DIR ALLEIN! D 866/2

Bei dir allein empfind' ich, dass ich lebe,
Dass Jugendmut mich schwellt,
Dass eine heit're Welt
Der Liebe mich durchhebe;
Mich freut mein Sein
Bei dir allein!

Bei dir allein weht mir die Luft so labend,
Dünkt mich die Flur so grün,
So mild des Lenzes Blüh'n,
So balsamreich der Abend,
So kühl der Hain,
Bei dir allein!

Bei dir allein verliert der Schmerz sein Herbes,
Gewinnt die Freud an Lust!
Du sicherst meine Brust
Des angestammten Erbes;
Ich fühl' mich mein
Bei dir allein!

Text: Johann Gabriel Seidl

2 LIED DER DELPHINE, D 857/1

Ach, was soll ich beginnen
Vor Liebe?
Ach, wie sie innig durchdringet
Mein Inn'res!
Siehe, Jüngling, das Kleinste
Vom Scheitel
Bis zur Sohl' ist dir einzig
Geweiht.
O Blumen! Blumen! verwelket,
Euch pfleget
Nur, bis sie Lieb' erkennt,
Die Seele.
Nichts will ich tun, wissen und haben,
Gedanken

WITH YOU ALONE!

With you alone I feel alive,
That I am filled with youthful spirit,
That a joyous mood
Of love rushes through me;
My existence gladdens me
With you alone!

With you alone the air seems so refreshing,
The field seems so green,
So mild the bloom of spring,
So full of balm the evening,
So cool the grove,
With you alone!

With you alone pain loses its harshness,
Joy grows more delightful!
You guarantee my heart
Its rightful share;
I feel my true self
With you alone!

DELPHINE'S SONG

Oh, how shall I proceed?
So in love am I.
Oh, how deeply it pervades
My being!
See, young lad, the smallest part
From top
To toe is dedicated
To you alone.
O flowers! Flowers! Wither away,
The soul will
Tend you only until it
Discovers love.
Nothing do I want to do, know or have,
Only thoughts

Der Liebe, die mächtig mich fassen,
 Nur tragen,
 Immer sinn' ich, was ich aus Inbrunst
 Wohl könne tun,
 Doch zu sehr hält mich Liebe im Druck,
 Nichts lässt sie zu.
 Jetzt, da ich liebe, möcht' ich erst leben,
 Und sterbe,
 Jetzt, da ich liebe, möcht' ich hell brennen,
 Und welke.
 Wozu auch Blumen reihen und wässern?
 Entblättert!
 So sieht, wie Liebe mich entkräftet,
 Sein Spähen.
 Der Rose Wange will bleichen,
 Auch meine,
 Ihr Schmuck zerfällt, wie verschleimen
 Die Kleider.
 Ach Jüngling, da du mich erfreuest
 Mit Treue,
 Wie kann mich mit Schmerz so bestreuen
 Die Freude?

Text: Christian Wilhelm von Schütz

3 LIED DES FLORIO, D 857/2

Nun, da Schatten niedergleiten,
 Und die Lüfte zärtlich wehen,
 Dringet Seufzen aus der Seele
 Und umgirt die treuen Saiten.
 Klaget, dass ihr mit mir sterbet
 Bitter'n Tod, wenn die nicht heilet,
 Die den Becher mir gereicht,
 Voller Gift, dass ich und ihr verderbet.
 Erst mit Tönen sanft wie Flöten,
 Goss sie Schmerz in meine Adern;
 Sehen wollte sie der Kranke,
 Und nun wird ihr Reiz ihn töten.

Of love, that seize me powerfully,
 Do I bear;
 My one thought is of what I might do
 In my passion,
 But love holds me clasped too tight,
 And permits nothing.
 Now that I love, I wish first to live
 And then die.
 Now that I love, I wish to burn brightly,
 Then wither.
 Why then should I arrange and water flowers?
 They have lost their leaves!
 Thus he spies how love
 Saps my power.
 The rose's cheek will grow pale
 As will mine,
 Her adornments fall to pieces, like
 Threadbare clothes.
 Oh, young lad, as you delight me
 With devotion,
 How can delight cause me
 Such pain?

FLORIO'S SONG

Now, when shadows are falling
 And the winds blow gently,
 A sigh emerges from the soul
 And touches the faithful strings.
 Lament that you die with me
 A bitter death, if she does not heal me,
 She who passed me the goblet
 Full of poison, that I and you should die.
 First, with tones as soft as flutes
 She poured pain into my veins;
 The sick man wanted to see her
 And now her charm will kill him.

Nacht, komm her, mich zu umwinden
Mit dem farbenlosen Dunkel!
Ruhe will ich bei dir suchen,
Die mir Not tut bald zu finden.

Text: Christian Wilhelm von Schütz

4 SULEIKA I, D 720

Was bedeutet die Bewegung?
Bringt der Ost mir frohe Kunde?
Seiner Schwingen frische Regung
Kühlt des Herzens tiefe Wunde.

Kosend spielt er mit dem Staube,
Jagt ihn auf in leichten Wölkchen,
Treibt zur sichern Rebenlaube
Der Insekten frohes Völkchen.

Lindert sanft der Sonne Glühen,
Kühlt auch mir die heißen Wangen,
Küsst die Reben noch im Fliehen,
Die auf Feld und Hügel prangen.

Und mir bringt sein leises Flüstern
Von dem Freunde tausend Grüße;
Eh' noch diese Hügel düstern,
Grüßen mich wohl tausend Küsse.

Und so kannst du weiter ziehen!
Diene Freunden und Betrübten.
Dort, wo hohe Mauern glühen,
Dort find' ich bald den Vielgeliebten.

Ach, die wahre Herzenskunde,
Liebeshauch, erfrisches Leben
Wird mir nur aus seinem Munde,
Kann mir nur sein Atem geben.

Text: Marianne von Willemer

Approach, o night, surround me
With the colourless darkness!
I shall seek my rest with you,
Which I need to find soon.

SULEIKA I

What does this movement mean?
Does the east wind bring me good news?
The fresh motion of its wings
Cools the deep wound of my heart.

Caressingly it plays with the dust,
Chases it up into weightless cloudlets,
Drives the happy insect populace
To the safety of the vine.

It gently eases the glow of the sun,
And also cools my hot cheeks,
Even as it flees, it kisses the vines
That embellish fields and hills.

And its quiet whispering brings me
A thousand greetings from my friend;
Before these hills grow dark,
A thousand kisses will surely greet me.

And so you can move on!
Serve friends and those who are sad.
There, where high walls glow,
There I shall soon find my beloved.

Oh, the true message of the heart,
Breath of love, refreshed life,
Comes to me from his mouth alone,
Imparted by his breath alone.

5 SULEIKA II, D 717

Ach, um deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich dich beneide:
Denn du kannst ihm Kunde bringen,
Was ich in der Trennung leide!

Die Bewegung deiner Flügel
Weckt im Busen stilles Sehnen;
Blumen, Auen, Wald und Hügel
Stehn bei deinem Hauch in Tränen.

Doch dein mildes sanftes Wehen
Kühlt die wunden Augenlider;
Ach, für Leid müsst' ich vergehen,
Hofft' ich nicht zu sehn ihn wieder.

Eile denn zu meinem Lieben,
Spreche sanft zu seinem Herzen;
Doch vermeid' ihn zu betrüben
Und verbirg ihm meine Schmerzen.

Sag' ihm, aber sag's bescheiden:
Seine Liebe sei mein Leben,
Freudiges Gefühl von beiden
Wird mir seine Nähe geben.

Text: Marianne von Willemer

6 AN SILVIA, D 891

Was ist Silvia, saget an,
Dass sie die weite Flur preist?
Schön und zart seh ich sie nahn,
Auf Himmelsgunst und Spur weist,
Dass ihr alles untertan.

Ist sie schön und gut dazu?
Reiz labt wie milde Kindheit;
Ihrem Aug' eilt Amor zu,
Dort heilt er seine Blindheit
Und verweilt in süßer Ruh.

SULEIKA II

Oh, West wind, how I covet
Your dew-drenched wings;
For you can take him a message
Of how I suffer in isolation.

The movement of your wings
Awakens silent longing in my breast;
Flowers, meadows, forest and hills
Stand in tears when touched by your breath.

But your mild, gentle wafting
Cools my chafing eyelids;
Oh! I would perish from sorrow
If I had no hope of seeing him again.

Hasten, then, to my beloved,
Speak softly to his heart;
But be sure not to distress him,
And conceal my pain from him.

Tell him, but tell him meekly
That his love is my life,
And that these two will give me joy
As soon as he is near me.

TO SILVIA

Who is Silvia? what is she,
That all our swains commend her?
Holy, fair and wise is she;
The heavens such grace did lend her,
That she might admiréd be.

Is she kind as she is fair?
For beauty lives with kindness.
Love doth to her eyes repair,
To help him of his blindness,
And being helped, inhabits there.

Darum Silvia, tön, o Sang,
Der holden Silvia Ehren;
Jeden Reiz besiegt sie lang,
Den Erde kann gewähren:
Kränze ihr und Saitenklang!

Text: William Shakespeare; German translation: Eduard von Bauernfeld

Then to Silvia let us sing,
That Silvia is excelling;
She excels each mortal thing
Upon the dull earth dwelling;
To her let us garlands bring.

7 DER ZWERG, D 771

Im trüben Licht verschwinden schon die Berge,
Es schwebt das Schiff auf glatten Meereswogen,
Worauf die Königin mit ihrem Zwerg.

Sie schaut empor zum hochgewölbten Bogen,
Hinauf zur lichtdurchwirkten blauen Ferne;
Die mit der Milch des Himmels blass durchzogen.

„Nie, nie habt ihr mir gelogen noch, ihr Sterne,“
So ruft sie aus, „bald werd’ ich nun entschwinden,
Ihr sagt es mir, doch sterb’ ich wahrlich gerne.“

Da tritt der Zwerg zur Königin, mag binden
Um ihren Hals die Schnur von roter Seide,
Und weint, als wollt’ er schnell vor Gram erblinden.

Er spricht: „Du selbst bist schuld an diesem Leide,
Weil um den König du mich hast verlassen,
Jetzt weckt dein Sterben einzig mir noch Freude.

Zwar werd’ ich ewiglich mich selber hassen,
Der dir mit dieser Hand den Tod gegeben,
Doch musst zum frühen Grab du nun erlassen.“

Sie legt die Hand aufs Herz voll jungem Leben,
Und aus dem Aug’ die schweren Tränen rinnen,
Das sie zum Himmel betend will erheben.

„Mögst du nicht Schmerz durch meinen Tod gewinnen!“
Sie sagt’s; da küsst der Zwerg die bleichen Wangen,
D’rauf alsobald vergehen ihr die Sinnen.

THE DWARF

In the dim light the mountains already disappear,
The ship rocks on the sea’s smooth waves,
Carrying the queen and her dwarf.

She looks up to the high-arched vault,
Up to the illuminated, blue distance,
Streaked with the pale Milky Way.

‘You have never lied to me, o stars’,
Thus she calls out; ‘Soon I shall now depart,
You tell me, but truly I will gladly perish.’

Then the dwarf goes to the queen, to tie
A cord of red silk around her neck,
And cries, as though grief would soon blind him.

He says: ‘You yourself are the cause for this suffering,
Because you abandoned me for the king,
Now your death alone will bring me joy.

Granted, I shall always hate myself,
For bestowing death upon you with this hand,
But now you must grow pale in an early grave.’

She places her hand upon her heart, full of young life,
And the heavy tears run from her eyes,
That she tries to raise imploringly heavenwards.

‘May you not suffer pain through my death!’
She speaks thus; then the dwarf kisses her pale cheeks,
Whereupon her senses immediately leave her.

Der Zwerg schaut an die Frau, von Tod befangen,
Er senkt sie tief ins Meer mit eig'nen Händen,
Ihm brennt nach ihr das Herz so voll Verlangen,
An keiner Küste wird er je mehr landen.

Text: Matthäus Kasimir von Collin

[8] GEHEIMES, D 719

Über meines Liebchens Äugeln
Stehn verwundert alle Leute;
Ich, der Wissende, dagegen,
Weiß recht gut, was das bedeute.

Denn es heißt: Ich liebe diesen
Und nicht etwa den und jenen.
Lasset nur, ihr guten Leute,
Euer Wundern, euer Sehnen!

Ja, mit ungeheuren Mächten
Blicket sie wohl in die Runde;
Doch sie sucht nur zu verkünden
Ihm die nächste süße Stunde.

Text: Johann Wolfgang von Goethe

[9] HEIMLICHES LIEBEN, D 922

O du, wenn deine Lippen mich berühren,
Dann will die Lust die Seele mir entführen.
Ich fühle tief ein namenloses Beben
Den Busen heben.

Mein Auge flammt, Glut schwebt auf meinen Wangen;
Es schlägt mein Herz ein unbekannt Verlangen;
Mein Geist, verirrt in trunkner Lippen Stammeln,
Kann kaum sich sammeln.

Mein Leben hängt in einer solchen Stunde
An deinem süßen, rosenweichen Munde,
Und will, bei deinem trauten Armumfassen,
Mich fast verlassen.

The dwarf looks at the lady, taken by death,
He casts her deep into the sea with his own hands,
His heart is aflame with so much desire for her,
Never again will he land on any coast.

SECRET

At my sweetheart's glances
Everyone stands astonished.
But I, who am in the know,
Know very well what they mean.

For they mean: I love this man
And not that one or another,
So, good people, you may cease
To wonder and to long.

Yes, with tremendous power
She looks around her;
But she seeks only to let him know
Of their next sweet moment.

SECRET LOVE

O, when your lips touch me,
Then desire wishes to carry away my soul.
Deep within, I feel a nameless trembling
Swell my breast.

My eyes are ablaze, my cheeks are aglow,
My heart beats with an unknown desire;
My mind, disoriented by the stammering of drunken lips,
Can hardly compose itself.

My life hangs at such a moment
On your sweet mouth, as soft as roses,
And, in the comfort of your embrace,
It almost deserts me.

O! dass es doch nicht außer sich kann fliehen,
Die Seele ganz in deiner Seele glühen!
Dass doch die Lippen, die voll Sehnsucht brennen,
Sich müssen trennen!

Dass doch im Kuss mein Wesen nicht zerfließet,
Wenn es so fest an deinen Mund sich schließt,
Und an dein Herz, das niemals laut darf wagen,
Für mich zu schlagen!

Text: Karoline Louise von Klenke

GRETCHEN AM SPINNRAD, D 118

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hab,
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Nach ihm nur schau ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh ich
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,

Oh! That it cannot escape itself after all,
And my soul fully glow within yours!
And that the lips that burn with longing
Still must part!

That my being does not melt away in our kiss,
When it is so tightly pressed upon your lips,
And upon your heart, that may never dare
To beat aloud for me!

GRETCHEN AT THE SPINNING WHEEL

My peace is gone,
My heart is heavy,
I shall never again find it,
And nevermore.

Where I do not have him
Is, for me, the grave.
The entire world
Has turned bitter for me.

My poor head
Has been turned,
My poor mind
Is in tatters.

My peace is gone,
My heart is heavy,
I shall never again find it,
And nevermore.

For him alone I look
Out of the window,
For him alone do I venture
Out of the house.

His lofty walk,
His noble figure,
His mouth's smile,
His gaze's power,

Und seiner Rede
Zauberfluss,
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kuss!

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Mein Busen drängt sich
Nach ihm hin.
Ach dürft ich fassen
Und halten ihn,

Und küssen ihn,
So wie ich wollt,
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

Text: Johann Wolfgang von Goethe

11 FRÜHLINGSGLAUBE, D 686

Die linden Lüfte sind erwacht,
Sie säuseln und weben Tag und Nacht,
Sie schaffen an allen Enden.
O frischer Duft, o neuer Klang!
Nun, armes Herze, sei nicht bang!
Nun muss sich alles, alles wenden.

Die Welt wird schöner mit jedem Tag,
Man weiß nicht, was auch werden mag,
Das Blüten will nicht enden.
Es blüht das fernste, tiefste Tal.
Nun, armes Herz, vergiss der Qual,
Nun muss sich alles, alles wenden.

Text: Johann Ludwig Uhland

And the magic flow
Of his speech,
His hands' grip
And, oh, his kiss!

My peace is gone,
My heart is heavy,
I shall never again find it,
And nevermore.

My breast forces itself
Towards him,
Oh! that I might grasp him
And hold him.

And kiss him,
As I wish to do,
That from his kisses
I might perish!

SPRING BELIEF

The gentle breezes have woken,
They murmur and waft day and night,
They are busy everywhere.
Oh fresh scent, oh new sound!
Now, poor heart, be not anxious!
Now all, all must change.

The world grows fairer by the day,
We cannot know what lies ahead,
The blossoming will not come to an end.
The farthest and deepest vale is in bloom,
Now, poor heart, forget your torment,
Now all, all must change.

12 IM FRÜHLING, D 882

Still sitz' ich an des Hügels Hang,
Der Himmel ist so klar,
Das Lüftchen spielt im grünen Tal.
Wo ich beim ersten Frühlingsstrahl
Einst, ach so glücklich war.

Wo ich an ihrer Seite ging
So traulich und so nah,
Und tief im dunklen Felsenquell
Den schönen Himmel blau und hell
Und sie im Himmel sah.

Sieh, wie der bunte Frühling schon
Aus Knosp' und Blüte blickt!
Nicht alle Blüten sind mir gleich,
Am liebsten pflückt ich von dem Zweig,
Von welchem sie gepflückt!

Denn alles ist wie damals noch,
Die Blumen, das Gefild;
Die Sonne scheint nicht minder hell,
Nicht minder freundlich schwimmt im Quell
Das blaue Himmelsbild.

Es wandeln nur sich Will und Wahn,
Es wechseln Lust und Streit,
Vorüber flieht der Liebe Glück,
Und nur die Liebe bleibt zurück,
Die Lieb und ach, das Leid.

O wär ich doch ein Vöglein nur
Dort an dem Wiesenhang
Dann blieb ich auf den Zweigen hier,
Und säng ein süßes Lied von ihr,
Den ganzen Sommer lang.

Text: Ernst Konrad Friedrich Schulze

IN THE SPRING

I sit motionless on the hill slope,
The sky is so clear,
A light breeze plays in the verdant valley.
Where, at the sun's first spring rays,
I was once, alas, so happy.

Where I walked by her side,
So intimate and so close,
And deep in a dark mountain pool
I saw the sky, fair, blue and bright
And in that sky was she.

See how the vibrant spring already
Peers forth from the buds and the blossom!
Not all blossoms are alike for me,
I much prefer to pluck from a branch
From which she too has been picking!

For everything is as it was then,
The flowers, the field,
The sun shines no less brightly,
No less charmingly does the blue sky's reflection
Swim in the spring waters.

Only the will and the illusion have changed,
Happiness and dispute alternate,
Love's happiness flies past,
And only love remains,
Love and, alas, sorrow.

Oh! If I were just a little bird
There on the meadow slope
Then I would perch on these branches
And sing a sweet song about her
All summer long.

13 DER SÄNGER AM FELSEN, D 482

Klage, meine Flöte! klage!
Die entschwunden schönen Tage
Und des Frühlings schnelle Flucht,
Hier auf den verwelkten Fluren,
Wo mein Geist umsonst die Spuren
Süß gewohnter Freuden sucht.

Klage, meine Flöte! klage!
Einsam ruhest du dem Tage,
Der dem Schmerz zu spät erwacht.
Einsam schallen meine Lieder;
Nur das Echo hallt sie wieder
Durch die Schatten stiller Nacht.

Klage, meine Flöte! klage!
Kürzt den Faden meiner Tage
Bald der strengen Parze Stahl;
O dann sing auf Lethe's Matten
Irgend einem guten Schatten
Meine Lieb' und meine Qual!

Text: Caroline Pichler

14 TOTENGRÄBERS HEIMWEH, D 842

O Menschheit, o Leben! was soll's? o was soll's?
Grabe aus, scharre zu! Tag und Nacht keine Ruh!
Das Drängen, das Treiben, wohin? o wohin?
„Ins Grab, ins Grab, tief hinab!“

O Schicksal, o traurige Pflicht
Ich trag's länger nicht!
Wann wirst du mir schlagen, o Stunde der Ruh?
O Tod! komm und drücke die Augen mir zu!
Im Leben, da ist's ach! so schwül, ach! so schwül!
Im Grabe so friedlich, so kühl!
Doch ach! wer legt mich hinein?
Ich stehe allein, so ganz allein!

THE SINGER ON THE ROCK

Mourn, my flute! Mourn!
The beautiful days that have vanished
And the rapid flight of spring
Here on the wilted meadows
Where my spirit seeks with futility
The traces of sweet, accustomed joys.

Mourn, my flute! Mourn!
Alone you summon the day
That wakes too late to the pain.
Alone my songs resound,
Only the echo bounces them back
Through the shadows of the silent night.

Mourn, my flute! Mourn!
Soon the thread of my days
Is cut short by the blade of the harsh fates;
Sing, then, on Lethe's meadows
To some benevolent shadow
About my love and my torment!

GRAVEDIGGER'S HOMESICKNESS

O mankind, o life, what's the purpose?
Dig the hole, fill it in! Day and night, no rest!
This urging, this forcing, what's it for? What's it for?
'Into the grave, into the grave, deep down!'

O fate, o sad duty,
I can tolerate it no longer!
When will you toll for me, o hour of peace?
O death! Come and close my eyes!
Life is, alas, so heavy, alas, so heavy!
The grave is so peaceful, so cool.
But alas! Who will lay me there?
I am alone, so entirely alone!

Von allen verlassen, dem Tod nur verwandt,
Verweil ich am Rande, das Kreuz in der Hand,
Und starre mit sehndem Blick hinab
Ins tiefe, ins tiefe Grab!

O Heimat des Friedens, der Seligen Land,
An dich knüpft die Seele ein magisches Band.
Du winkst mir von ferne, du ewiges Licht,
Es schwinden die Sterne, das Auge schon bricht, –
Ich sinke, ich sinke! Ihr Lieben, ich komm!

Text: Jakob Nikolaus Craigher

Forsaken by all, my only kin Death,
I linger at the graveside, the cross in my hand,
And gaze longingly downwards
Into the deep, deep grave.

O home of peace, land of the blessed,
A magical bond links the soul to you.
You signal to me from far away, o eternal light,
The stars are fading, my eyes grow dim –
I'm sinking, I'm sinking! O my loved ones, I'm coming!

15 AM TAGE ALLER SEELEN (LITANEI)

D 343

Ruh'n in Frieden alle Seelen,
Die vollbracht ein banges Quälen,
Die vollendet süßen Traum,
Lebenssatt, geboren kaum,
Aus der Welt hinüberschieden:
Alle Seelen ruhn in Frieden!

Liebevoller Mädchen Seelen,
Deren Tränen nicht zu zählen,
Die ein falscher Freund verließ,
Und die blinde Welt verstieß
Alle, die von hinnen schieden,
Alle Seelen ruhn in Frieden!

Und die nie der Sonne lachten,
Unterm Mond auf Dornen wachten,
Gott, im reinen Himmelslicht,
Einst zu sehn von Angesicht:
Alle, die von hinnen schieden,
Alle Seelen ruhn in Frieden!

Text: Johann Georg Jacobi

ON ALL SOULS' DAY (LITANY)

All the souls rest in peace,
Whose anxious torment is ended,
Whose sweet dream is over,
Weary of life, hardly born,
Departed from this world:
All the souls rest in peace!

Souls of loving maidens,
Whose tears are innumerable,
Who has been abandoned by a false friend
And rejected by the blind world,
All those who have left this place,
All the souls rest in peace!

And those who never smiled at the sun,
Lying awake beneath the moon on thorny beds,
In order to one day see God face to face
In the pure light of heaven
All those who have left this place,
All the souls rest in peace!

WITH THE SAME PERFORMERS



ROTE ROSEN – 21 SONGS BY RICHARD STRAUSS

including Rote Rosen; Malven; Cäcilie; Befreit; Ophelia-Lieder; Allerseelen;
Ich schwebe; Muttertändelei; Schlechtes Wetter; Das Rosenband; All mein' Gedanken;
Du meines Herzens Krönelein; Meinem Kinde; Morgen! (BIS-SACD-1709)

Empfehlung des Monats *Fono Forum*

'The sense of simple purity and wide-eyed awe that Tilling projects seemingly so effortlessly can be spellbinding. It's a beautifully judged recital this...' *BBC Radio 3 CD Review*

“un regalo para los sentidos, que nos descubre, además, a una de las voces más prometedoras de su generación.” *CD Compact*

'Anyone who loves this repertoire will be pleased to add this to their collection.' *Fanfare*

« Le timbre est ravissant de douceur et de jeunesse, le chant toujours tenu, flexible et musical, d'un naturel constant et constamment touchant. » *Diapason*

„Der klare, lyrische Sopran Tillings, der auch in der Höhe seine schöne Blume nicht verliert, ist eine reine Ohrenweide.“ *klassik-heute*

'Tilling possesses precisely that rounded golden tone that warms Strauss into life, and that ability to float a vocal line that seems to hang effortlessly on the air demanding that time itself should stop.' *International Record Review*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: September 2010 at Pottton Hall, Suffolk, England
Producer and sound engineer: Marion Schwebel
Piano technician: Graham Cooke

Equipment: Neumann microphones, RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; Sennheiser headphones
Original format: 88.2 kHz / 24 bit

Post-production: Editing: Christian Starke
Mixing: Marion Schwebel

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2011
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Camilla Tilling: © Mats Widén
Back cover photograph of Paul Rivinius: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

BIS-SACD-1844 © 2011 & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



Paul Rivinius