



I skogen
Nordic Songs
Camilla Tilling
Paul Rivinius



SIBELIUS, JEAN (1865–1957)

- 1 NORDEN, Op. 90 No. 1 (*text: Johan Ludvig Runeberg*) (*Fennica Gehrman Oy Ab*) 2'34
- SIX SONGS, Op. 50 (*Lienau*) 14'23
- 2 1. Lenzgesang (*text: Arthur Fitger*) 2'34
- 3 2. Sehnsucht (*text: Emil Rudolf Weiss*) 2'14
- 4 3. Im Feld ein Mädchen singt (*text: Margarete Susman*) 3'02
- 5 4. Aus banger Brust (*text: Richard Dehmel*) 2'12
- 6 5. Die stille Stadt (*text: Richard Dehmel*) 2'15
- 7 6. Rosenlied (*text: Anna Ritter*) 1'41
- 8 SKOGSRÅET, JS 171 (*text: Viktor Rydberg*) (*Breitkopf & Härtel*) 7'01

GRIEG, EDVARD (1843–1907)

- SIX SONGS, Op. 48 14'13
- 9 1. Gruß (*text: Heinrich Heine*) 1'07
- 10 2. Dereinst, Gedanke mein (*text: Emanuel von Geibel*) 2'56
- 11 3. Lauf der Welt (*text: Johann Ludwig Uhland*) 1'37
- 12 4. Die verschwiegene Nachtigall (*text: Walther von der Vogelweide*) 3'23
- 13 5. Zur Rosenzeit (*text: Johann Wolfgang von Goethe*) 2'33
- 14 6. Ein Traum (*text: Friedrich von Bodenstedt*) 2'17
- 15 EN SVANE, Op. 25 No. 2 (*text: Henrik Ibsen*) 2'26

STENHAMMAR, WILHELM (1871–1927)

- 16 I SKOGEN *(text: Albert Theodor Gellerstedt)* 2'23
from SÅNGER OCH VISOR

from VISOR OCH STÄMNINGAR, Op. 26

- 17 1. Vandraren *(text: Vilhelm Ekelund)* 1'49
18 2. Nattyxne *(text: Erik Axel Karlfeldt)* 5'55
19 5. Det far ett skepp *(text: Bo Bergman)* 1'25
20 4. Jungfru Blond och jungfru Brunett *(text: Bo Bergman)* 4'43
21 FLICKAN KOM IFRÅN SIN ÄLSKLINGS MÖTE 4'58
Op. 4 No. 1 *(text: Johan Ludvig Runeberg)*

ALFVÉN, HUGO (1872–1960)

- 22 SKOGEN SOVER, Op. 28 No. 7 *(text: Ernest Thiel)* (Abr. Lundquist) 2'49

TT: 66'21

CAMILLA TILLING *soprano*

PAUL RIVINIUS *piano*

There are essentially two types of symphony. One works by developing material that is posited at the outset – Beethoven is the obvious example. The other generates its material as it unfolds, and here Sibelius carries the colours. It is perhaps the organicism of the second approach that is responsible for the identification of Sibelian development with natural processes: you often come across commentators discussing his music in terms of ‘rugged Northern landscapes’ in a way that you almost never encounter with symphonists in the Austro-German tradition. That sense of music – in essence, a domestic, indoors affair – taking place as part of a landscape colours the output of Nordic composers in general, and their songs, and their choices of poet, are no exception: Nordic art-song takes you from the parlour to the outdoors. It’s natural, then, that the Nordic landscape should be an important topos in the songs of Nordic composers – but it’s an unforgiving landscape. The protagonists in the poems set by Austro-German Lied composers tend to take their emotional cues from nature – happiness in spring, melancholy in autumn, and so on – whereafter the focus is on human feelings; the human figures in Nordic song are very often alone, and in an environment supremely indifferent to their fate.

Norden, the first of Sibelius’s Six Songs, Op. 90, written in December 1917, typifies this sense of isolation: no human eye sees the migrating swans of the poem until they are far to the south, flying over palm trees. The music preserves something of the tone-poem *Luonnotar* in microcosm, reducing it to a soaring vocal line over a spare, dissonant ostinato.

Sibelius’s Six Songs, Op. 50, are exceptions which prove a number of rules. First, none of his earlier collections of songs, though published together, had been written together – although the texts of Op. 50 are too disparate for these songs to form a cycle. Second, Sibelius had hardly ever set a German text before – Swedish was his language of choice, and Johan Ludvig Runeberg his poet of predilection. But he was a canny composer as well as a great one, and he well understood why his German publisher should ask him to write some songs in German. Third, it may have been the use of German texts that made him pause on the road to the radicality becoming apparent in his previous song collection, the Five Songs, Op. 38, of 1903–04. Instead, the Op. 50 settings show him re-engaging with the Late-Romantic Lied tradition; he may have suspected that the German-speaking market for these songs would misunderstand the stylistic direction in which he was moving, and he trimmed his cloth accordingly.

The early *Skogsrådet* (1888–89) is one of Sibelius’s longest songs with piano. In Viktor Rydberg’s poem, the strapping young Björn is ensnared by forest elves and falls in love with

the Wood Nymph of the title (she is represented by a waltz). In the song the opening material returns to round off the piece, but something in the poem stayed with Sibelius and in 1894–95 he produced a (musically unconnected) melodrama and tone poem (one of his most memorable orchestral scores) which took the psychology of the encounter much further.

As Sibelius in *Norden*, so Grieg in *En svane*, the second of the Six Songs, Op. 25 (1876), responded to the image of the swan as a symbol of the soul often found in Scandinavian literature – but it appears that in this case there may also have been a more personal impulse: Grieg was enamoured of a girl too young, he thought, for him to confess his feelings for her. He discovered only later that she likewise had a candle burning for him, and *En svane* may be an expression of his wistful regret.

In the German settings of Op. 50 Sibelius was responding to an important market. Grieg was quicker off the mark, setting ten Chamisso, Heine and Uhland poems in his Opp. 2 and 4 in 1861 and 1863–64. Two decades were to pass – during which he set Norwegian and Danish poets in some quantity – before he turned back to German authors in the six songs of his Op. 48, two of which were composed in 1884 and the rest five years later. Again like Sibelius's Op. 50, Grieg's Op. 48 also sets poems too disparate to form a cycle. And there are other intriguing parallels between the two collections. Grieg's first song is entitled *Gruf* ('Greeting') and the Heine poem it sets includes the word 'Frühlingslied' ('Song of Spring'). Sibelius opens with a setting of Arthur Fitger, *Lenzgesang* ('Spring Song'), which begins with 'Sei gegrüßt!' ('Be greeted!'). Both second songs express nostalgic regret for lost loves. Grieg's fifth song is *Zur Rosenzeit*, Sibelius's sixth a *Rosenlied*. There are points of contact in the Late-Romantic musical language, too, not least a fondness for chromatic chords and for melisma, to the point where the mood in each fifth song, for example, is roughly analogous.

It was Wilhelm Stenhammar's unfortunate lot to be born, in 1871, in the wake of Grieg, Sibelius and Nielsen and, as an autodidact, not to have had the self-confidence they did – and since Sweden was a dominant country, it had no need to turn him into a cultural icon, as the underdogs Norway and Finland did with Grieg and Sibelius. As a result, Stenhammar's music has never had the international exposure it deserves, although much of what he wrote can stand shoulder-to-shoulder with almost any other composer you care to mention. That neglect extends to his 110 or so songs with piano. The early *I skogen*, from an 1892 collection of *Sånger och visor*, already demonstrates the blend of lyricism and dignity that became one of his stylistic hallmarks.

The four songs from Stenhammar's ten *Visor och stämningar*, Op. 26 (1908–09), presented here give an idea of the variety of the set as a whole. *Vandraren* is an innocent, hymn-like paean to nature. The atmospheric *Nattyxne* points to Stenhammar's extraordinary ability to combine artful chromaticism and innocent folk tone. *Det far ett skepp* is again folk-like in manner, modulating upwards from stanza to stanza. The gradual darkening of mood in *Jungfru Blond och jungfru Brunett* and skilful use of the independent piano part hint at the operas the later Stenhammar might have produced if he had not been disheartened by the failure of his two early essays in the genre. And in view of the fact that he withdrew his own First Symphony because he felt it came nowhere near Sibelius's Second in achievement, we can count ourselves lucky that he set J. L. Runeberg's *Flickan kom ifrån sin älsklings möte* (published as one of two *Idyll och epigram*, Op. 4) as early as 1893, eight years before Sibelius selected the same poem for one of his songs.

For most of the world Hugo Alfvén wrote *Swedish Rhapsody* and nothing else. Written in 1903 and published three years later, it repeatedly recurs in popular culture, featuring in Hollywood, even popping up on *The Simpsons* and being quoted by Deep Purple. In fact, that *Swedish Rhapsody* was the first of three; there are also five symphonies and a large body of other compositions (including a substantial number of songs) which often integrate Swedish folk tunes into his Late-Romantic idiom. The prayer-like *Skogen sover*, the penultimate of the Seven Poems by Ernest Thiel, Op. 28 (1908), also achieved a good deal of success – Jussi Björling was one of the singers who helped give it currency – and it makes an ideal epilogue for this recital of Nordic song.

© *Martin Anderson 2015*

Since her acclaimed 1999 debut as Corinna (*Il viaggio a Reims*) at New York City Opera, the Swedish soprano **Camilla Tilling** has not looked back as her mix of beautiful voice, musicality and winning stage personality has taken her to the world's most prominent opera houses, concert halls and to regular collaboration with the greatest orchestras and conductors.

A graduate of both the University of Gothenburg and London's Royal College of Music, Camilla Tilling made an early debut at the Royal Opera House, Covent Garden as Sophie (*Der Rosenkavalier*), a role she went on to sing at Lyric Opera of Chicago, Moscow's Bolshoi

Theatre, La Monnaie and at the Munich Festival. At Covent Garden she has also appeared as Pamina (*Die Zauberflöte*), Dorinda (*Orlando*), Oscar (*Un ballo in maschera*), Arminda (*La finta giardiniera*), Gretel (*Hänsel und Gretel*) and as Susanna (*Le nozze di Figaro*). At The Metropolitan Opera she has appeared as both Zerlina (*Don Giovanni*) and Nannetta (*Falstaff*).

In addition to her stage work, Camilla Tilling is a highly regarded concert performer and a regular guest of the Berliner Philharmoniker, Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, NDR Sinfonieorchester and the Boston Symphony Orchestra.

Her growing discography includes two previous recital discs with pianist Paul Rivinius on BIS. With the Richard Strauss collection *Rote Rosen* (BIS-1709) she took 'her place among the leading Strauss sopranos of the day' according to the reviewer of the *Sunday Times* (UK) while the German web site *Klassik Heute* welcomed her 'Lied-singing of flesh and blood' in the all-Schubert programme *Bei dir allein!* on BIS-1844.

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 performs throughout Europe as well as in 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.

Es gibt im Wesentlichen zwei Arten von Symphonien: Die eine entwickelt Material, das von Anfang an gesetzt ist – Beethoven ist hierfür das offenkundige Beispiel; die andere generiert ihr Material im Werkverlauf – und hier trägt Sibelius das Banner. Vielleicht hat das Organizistische des letzteren Ansatzes dafür gesorgt, dass Sibelius' Entwicklungstypus gern mit Naturprozessen identifiziert wird: Oft erwähnen Kommentare zu seiner Musik die „raue nordische Landschaft“ auf eine Weise, die bei Symphonikern der deutsch-österreichischen Tradition keine Entsprechung hat. Dass Musik – im Wesentlichen ja eine häusliche, behütete Angelegenheit – als Teil einer Landschaft aufgefasst wird, prägt das Schaffen nordischer Komponisten überhaupt, und ihre Lieder und ihre Textwahl bilden da keine Ausnahme. Das nordische Kunstlied holt uns aus der Stube ins Freie. Da liegt es nahe, dass die nordische Landschaft in den Liedern nordischer Komponisten einen wichtigen Topos darstellt; aber diese Landschaft ist unversöhnlich. Die Protagonisten der von deutsch-österreichischen Liedkomponisten vertonten Gedichte neigen dazu, ihre emotionalen Stichworte der Natur zu entlehnen – Freude im Frühjahr, Melancholie im Herbst und so weiter –, wonach sich der Fokus auf die menschlichen Gefühle richtet; die Menschen in den nordischen Liedern sind sehr oft einsam und einer Umgebung ausgesetzt, die sich ihrem Schicksal gegenüber höchst gleichgültig verhält.

Norden, das erste von Sibelius' Sechs Liedern op. 90, wurde im Dezember 1917 komponiert und ist typisch für dieses Gefühl der Isolation: Kein menschliches Auge sieht den Zug der Schwäne, bis sie weit im Süden über Palmen fliegen. In der Kleinform bewahrt die Musik etwas von der Symphonischen Dichtung *Luonnotar*, die im Lied zu einer aufsteigenden Gesangslinie über einem kargen, dissonanten Ostinato reduziert wird.

Sibelius' Sechs Lieder op. 50 sind Ausnahmen, die eine Reihe von Regeln bestätigen. Erstens waren in keiner seiner früheren Liedersammlungen die gemeinsam veröffentlichten Lieder auch zusammen komponiert worden (wenngleich die Texte in op. 50 zu unterschiedlich sind, um diese Lieder als Zyklus zu begreifen). Zweitens hatte Sibelius zuvor kaum je deutsche Texte vertont – seine Sprache der Wahl war das Schwedische, und Johan Ludvig Runeberg sein bevorzugter Dichter. Aber er war ein ebenso kluger wie großer Komponist, und er verstand gut, warum sein deutscher Verleger ihn bat, einige Lieder auf deutsche Texte zu komponieren. Drittens könnte die Verwendung deutscher Texte ihn auf dem Weg hin zu jener Radikalität aufgehalten haben, die sich in seiner vorherigen Liedersammlung (Fünf Lieder op. 38, 1903/04) abgezeichnet hatte. Stattdessen knüpfte er mit den Liedern op. 50 wieder an die spätrömantische

Liedtradition an; er mag vermutet haben, dass der deutschsprachige Markt die Stilrichtung, in die er sich bewegte, missverstehen würde und sich daher entsprechend angepasst haben.

Das frühe *Skogsrået* (1888/89) ist eines von Sibelius' längsten Klavierliedern. In Viktor Rydbergs Gedicht wird der junge Björn von Waldelfen umgarnt und verliebt sich in die (von einem Walzer symbolisierte) Waldnympe, nach der das Lied benannt ist. Das musikalische Ausgangsmaterial kehrt am Ende wieder, um das Stück abzurunden. Doch das Gedicht ließ Sibelius nicht los, und 1894/95 komponierte er ein (musikalisch unabhängiges) Melodram und eine Symphonische Dichtung (eines seiner bemerkenswertesten Orchesterwerke), in denen die Psychologie der Begegnung weiter ausgeführt wird.

Wie in Sibelius' *Norden*, so bezog sich auch Edvard Grieg in *En svane*, dem zweiten der Sechs Lieder op. 25 (1876), auf das Bild des Schwans als Symbol der Seele, das in der skandinavischen Literatur häufig begegnet – aber es scheint, als ob es in diesem Fall auch einen persönlicheren Anlass hierfür gegeben hat: Grieg fühlte sich zu einem Mädchen hingezogen, das, wie er meinte, zu jung für ihn war, als dass er ihr seine Gefühle hätte bekennen können. Später entdeckte er, dass sie ebenfalls etwas für ihn empfunden hatte, und *En svane* könnte Ausdruck seines wehmütigen Bedauerns sein.

Mit den deutschen Liedern op. 50 belieferte Sibelius einen wichtigen Absatzmarkt. Grieg indes war schneller gewesen und hatte in seinen Liedersammlungen op. 2 (1861) und op. 4 (1863/64) zehn Gedichte von Chamisso, Heine und Uhland vertont. Dann aber vertonte er erst einmal eine beträchtliche Zahl norwegischer und dänischer Dichter; zwei Jahrzehnte sollten vergehen, bevor er sich mit den sechs Liedern op. 48 (1884/1889) wieder deutschen Autoren zuwandte. Ähnlich wie in Sibelius' op. 50 sind auch hier die Gedichte zu unterschiedlich, als dass sie einen Zyklus bildeten. Und es gibt weitere interessante Parallelen zwischen den beiden Sammlungen: Griegs erstes Lied trägt den Titel *Gruf*, und das ihm zugrundeliegende Heine-Gedicht enthält das Wort „Frühlingslied“. Sibelius beginnt mit der Vertonung eines Gedichts von Arthur Fitger, *Lenzgesang*, das mit „Sei gegrüßt!“ beginnt. Die an zweiter Stelle stehenden Lieder beider Sammlungen bringen die Wehmut angesichts verlorener Liebe zum Ausdruck. Griegs fünftes Lied ist *Zur Rosenzeit*, Sibelius' sechstes ein *Rosenlied*. Berührungspunkte gibt es auch in der späromantischen Tonsprache, nicht zuletzt bei der Vorliebe für chromatische Akkorde und Melismen – soweit, dass beispielsweise die Stimmung der an fünfter Stelle stehenden Lieder fast gleich ist.

Es war Wilhelm Stenhammars Schicksal, 1871, im Gefolge von Grieg, Sibelius und Nielsen, geboren zu werden, deren Selbstvertrauen er – als Autodidakt – nicht teilte; da Schweden ohnehin eine führende Nation war, verspürte es kein Bedürfnis, aus ihm eine kulturelle Ikone zu machen, wie es die „Underdogs“ Norwegen und Finnland mit Grieg bzw. Sibelius machten. Infolgedessen wurde Stenhammars Musik nie die internationale Aufmerksamkeit zuteil, die sie verdient hätte, obwohl viele seiner Kompositionen sich durchaus mit den Werken fast jedes anderen Komponisten messen können. Unter dieser Vernachlässigung leiden auch seine rund 110 Klavierlieder. Das frühe *I skogen* aus der Sammlung *Sånger och visor* (1892) zeigt bereits die Mischung aus Lyrik und Würde, die eines seiner stilistischen Markenzeichen werden sollte.

Die vier hier aufgenommenen Lieder aus Stenhammars zehn *Visor och stämningar* op. 26 (1908/09) vermitteln einen Eindruck von der Vielfalt der Sammlung als Ganzer. *Vandraren* ist ein unschuldiger, kirchenliedartiger Lobgesang auf die Natur. Das atmosphärische *Nattyxne* bekundet Stenhammars außergewöhnliche Fähigkeit, kunstvolle Chromatik mit unschuldigem Volkston zu verbinden. *Det far ett skepp* ist wiederum von folkloristischem Zuschnitt und moduliert von Strophe zu Strophe aufwärts. Die allmähliche Stimmungstrübung in *Jungfru Blond och jungfru Brunett* und der geschickte Einsatz des selbständigen Klavierparts weisen auf die Opern, die Stenhammar vielleicht noch hätte komponieren können, hätte ihn der Misserfolg seiner beiden frühen Versuche in diesem Genre nicht entmutigt. Und angesichts des Umstands, dass er seine Erste Symphonie zurückzog, weil er fühlte, dass sie es bei weitem nicht mit Sibelius' Zweiter aufnehmen könne, dürfen wir uns glücklich schätzen, dass er J. L. Runebergs *Flickan kom ifrån sin älsklings möte* (als eines von zwei *Idyll och epigram* op. 4 veröffentlicht) bereits 1893 vertonte – acht Jahre bevor Sibelius dasselbe Gedicht für eines seiner Lieder auswählte.

Für fast alle Welt ist Hugo Alfvén der Komponist der *Schwedischen Rhapsodie* – und nichts sonst. Im Jahre 1903 komponiert und drei Jahre später veröffentlicht, ist sie nicht zuletzt in der Populärkultur präsent: Hollywood hat ihrer bedient, bei *The Simpsons* tauchte sie auf und *Deep Purple* haben sie zitiert. Tatsächlich war die Schwedische Rhapsodie die erste von insgesamt drei; im Übrigen hat Alfvén fünf Symphonien und eine Vielzahl anderer Werke vorgelegt (einschließlich einer beträchtlichen Anzahl an Liedern), die oftmals schwedische Volkslieder mit seinem spätoromantischen Idiom verknüpfen. Das gebetsartige *Skogen sover*, vorletztes der Sieben Gedichte von Ernest Thiel op. 28 (1908), hatte ebenfalls einigen Erfolg – einer der

Sänger, die es bekannt machten, war Jussi Björling –, und es ist ein idealer Epilog für dieses Recital mit nordischen Liedern.

© *Martin Anderson 2015*

Seit ihrem gefeierten Debüt als Corinna (*Il viaggio a Reims*) an der New York City Opera im Jahr 1999 hatte die schwedische Sopranistin **Camilla Tilling** keine Zeit für einen „Blick zurück“ – ihre wunderbare Stimme, ihre Musikalität und große Bühnenpräsenz haben sie in die international bedeutendsten Opernhäuser, Konzertsäle und zu regelmäßigen Kooperationen mit den bedeutendsten Orchestern und Dirigenten geführt.

Die Absolventin der Universität Göteborg und des Londoner Royal College of Music debütierte früh schon am Royal Opera House Covent Garden als Sophie (*Der Rosenkavalier*) – eine Rolle, die sie auch an der Lyric Opera of Chicago, am Moskauer Bolschoi-Theater, am Brüsseler La Monnaie und den Münchner Opernfestspielen gestaltete. Am Royal Opera House Covent Garden hat sie ferner die Pamina (*Die Zauberflöte*), Dorinda (*Orlando*), Oscar (*Un ballo in maschera*), Arminda (*Gärtnerin aus Liebe*), Gretel (*Hänsel und Gretel*) und Susanna (*Le nozze di Figaro*) gesungen. An der Metropolitan Opera war sie als Zerlina (*Don Giovanni*) und als Nannetta (*Falstaff*) zu erleben.

Neben ihrem Bühnenschaffen ist Camilla Tilling eine hoch angesehene Konzertsängerin und regelmäßig zu Gast bei den Berliner Philharmonikern, dem Orchestre de Paris, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem NDR Sinfonieorchester und dem Boston Symphony Orchestra.

Zu ihrer Diskographie zählen zwei Recital-SACDs mit dem Pianisten Paul Rivinius bei BIS. Die Richard Strauss-SACD *Rote Rosen* (BIS-1709) verschaffte ihr „einen Platz unter den führenden Strauss-Sopranistinnen unserer Zeit“ (*Sunday Times*), während die deutsche Webseite *Klassik-Heute* an der Schubert-SACD *Bei dir allein!* (BIS-1844) den „Liedgesang aus Fleisch und Blut“ hervorhob.

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-Jugendorchester 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.

Il existe somme toute deux sortes de symphonies. L'une développe du matériel présenté au début – c'est le modèle de Beethoven. L'autre génère son matériel au cours de son déroulement et Sibelius en est ici le porte-parole. C'est peut-être l'organicisme de la seconde approche qui est responsable de l'identification du développement de Sibelius avec les processus naturels : on entend souvent des commentateurs discuter de sa musique en termes de « paysages nordiques accidentés » d'une manière presque jamais entendue au sujet de symphonistes dans la tradition austro-allemande. Ce sens de la musique – en principe, une affaire domestique d'intérieur – dans le cadre d'un paysage, colore la production de compositeurs nordiques en général ; leurs chansons et leurs choix de poète ne font pas exception : l'art vocal nordique nous sort du salon pour aller dehors. Il est ainsi naturel que le paysage nordique soit un topos important dans les chansons de compositeurs nordiques – mais ce paysage est impitoyable. Les protagonistes dans les poèmes des compositeurs de lieder austro-allemands ont tendance à puiser leurs signaux émotionnels dans la nature – bonheur au printemps, mélancolie en automne et ainsi de suite – après quoi l'accent repose sur les sentiments humains ; les personnages humains dans la chanson nordique sont très souvent seuls et dans un environnement extrêmement indifférent à leur destinée.

Norden (Le Nord), la première des Six Chansons op. 90 de Sibelius, écrite en décembre 1917, est le type même de ce sentiment d'isolement : aucun œil humain ne voit les cygnes migrateurs du poème avant qu'ils soient loin au sud, volant au-dessus de palmiers. La musique garde quelque chose du poème symphonique *Luonnotar* en microcosme, le réduisant à une ligne vocale qui s'élance sur un ostinato austère et dissonant.

Six Chansons op. 50 de Sibelius sont les exceptions qui confirment plusieurs règles. D'abord, de ses recueils antérieurs de chansons, même s'ils ont été publiés ensemble, aucun n'a été écrit en même temps qu'un autre – quoique les textes de l'opus 50 soient trop disparates pour que ces chansons forment un cycle. Deuxièmement, Sibelius avait à peine déjà mis un texte allemand en musique auparavant – le suédois était sa langue de choix et Johan Ludvig Runeberg, son poète préféré. Mais il n'était pas seulement un grand compositeur, il était malin aussi et il comprit bien pourquoi son éditeur d'Allemagne lui demandait d'écrire des chansons en allemand. Troisièmement, l'usage de textes allemands pourrait lui avoir fait faire une pause sur le chemin de la radicalité, voie qui devenait visible dans sa collection précédente de chansons, les Cinq Chansons op. 38 de 1903–04. Les arrangements de l'opus 50 le montrent plutôt

dans un nouvel engagement dans la tradition du lied du romantisme tardif ; il pourrait avoir soupçonné que le marché de langue allemande pour ces chansons aurait mécompris la direction stylistique dans laquelle il s'engageait et c'est pourquoi il mit de l'eau dans son vin.

La hâtive *Skogsrået* (*La Nympe des bois*) (1888–89) est l'une des plus longues chansons avec piano de Sibelius. Dans le poème de Viktor Rydberg, le jeune costaud Björn est pris au piège par des elfes de la forêt et il tombe amoureux de la nymphe des bois du titre (une valse la représente). Dans la chanson, le matériel du début revient pour terminer la pièce mais quelque chose du poème resta dans l'esprit de Sibelius et, en 1894–95, il produisit un mélodrame (musicalement indépendant de la chanson) et poème symphonique (une de ses partitions pour orchestre des plus mémorables) qui poussa beaucoup plus loin encore la psychologie de la rencontre.

Tout comme Sibelius dans *Norden*, de même Grieg dans *En svane* (*Un cygne*), la seconde des Six Chansons op. 25 (1876), répondit à l'image du cygne comme symbole de l'âme souvent trouvé dans la littérature scandinave – mais il semble qu'il pourrait y avoir eu ici une impulsion plus personnelle : Grieg était épris d'une jeune fille trop jeune, à son avis, pour qu'il lui avoue ses sentiments pour elle. Il ne découvrit que plus tard qu'elle entretenait des sentiments aussi brûlants à son égard et *Un cygne* pourrait être l'expression de son regret nostalgique.

Dans les arrangements allemands de l'opus 50, Sibelius répondait à un marché important. Grieg gagna la course de vitesse, arrangeant dix poèmes de Chamisso, Heine et Uhland dans ses opus 2 et 4 en 1861 et 1863–64. Vingt ans devaient s'écouler – durant lesquels il fit des arrangements d'un certain nombre de poèmes norvégiens et danois – avant qu'il ne revienne à des auteurs allemands dans les six chansons de son opus 48 dont deux datent de 1884 et les autres de cinq ans plus tard. Toujours comme l'opus 50 de Sibelius, l'opus 48 de Grieg rassemble des poèmes trop disparates pour former un cycle. D'autres parallèles encore nous intriguent dans les deux collections. La première chanson de Grieg est intitulée *Gruß* (*Salutation*) et le poème de Heine qui est mis en musique renferme le mot « Frühlingslied » (« Chanson de printemps »). Sibelius commence avec un arrangement d'un poème d'Arthur Fitger, *Lenzgesang* (*Chanson de printemps*) qui s'ouvre sur « Sei gegrüßt ! » (« Je te salue ! ») Les deuxièmes chansons expriment un regret nostalgique d'amours perdues. La cinquième chanson de Grieg s'intitule *Zur Rosenzeit* (*Au temps des roses*) tandis que la sixième de Sibelius est *Rosenlied* (*Chanson de roses*). On trouve aussi des points de contact dans le langage musical du romantisme tardif, surtout un penchant pour des accords chromatiques et des mélismes, au

point où l'atmosphère dans les cinquièmes chansons, par exemple, est assez analogue.

Wilhelm Stenhammar a eu l'infortune de naître en 1871, dans le sillage de Grieg, Sibelius et Nielsen et, en autodidacte qu'il était, de ne pas avoir connu la même confiance en soi qu'eux – et puisque la Suède était un pays dominant, il n'y avait pas besoin d'en faire une icône culturelle comme les subordonnées Norvège et Finlande l'ont fait avec Grieg et Sibelius. Par conséquent, la musique de Stenhammar n'a jamais connu l'exposition internationale qu'elle méritait quoique beaucoup de sa production soit à la hauteur de presque n'importe quel compositeur digne de mention. Ce manque d'attention s'étend à ses quelque 110 chansons avec piano. La précoce *I skogen* (*Dans la forêt*) de la collection *Sånger och visor* (*Chansons et ballades*) de 1892 fait déjà montre du mélange de lyrisme et de dignité qui est devenu l'une de ses caractéristiques stylistiques.

Les quatre chansons des dix *Visor och stämningar* (*Ballades et ambiances*) op. 26 (1908–9) présentées ici donnent une idée de la variété du recueil dans son ensemble. *Vandraren* (*Le vagabond*) est un genre d'hymne innocent à la nature. L'atmosphérique *Nattyxne* (une sorte d'orchidée) souligne l'extraordinaire habileté de Stenhammar à allier chromatisme astucieux à l'innocente musique populaire. *Det far ett skepp* (*Un navire a levé l'ancre*) est elle aussi de manière populaire, modulant vers le haut de strophe en strophe. L'obscurcissement progressif de l'atmosphère dans *Jungfru Blond och jungfru Brunett* (*La jeune Blonde et la jeune Brunette*) et l'emploi adroit de l'indépendante partie de piano suggèrent les opéras que Stenhammar aurait pu écrire plus tard s'il n'avait pas été découragé par l'échec de ses deux premiers essais dans ce genre. Vu le fait qu'il ait retiré sa propre Première symphonie parce qu'il trouvait qu'elle n'était pas comparable à la réussite de la Seconde de Sibelius, il est heureux qu'il ait arrangé *Flickan kom ifrån sin älsklings möte* (*La jeune fille revient de son rendez-vous d'amour*) de J. L. Runeberg (publiée comme l'une des deux chansons d'*Idyll och epigram* op. 4) en 1893 déjà, huit ans avant que Sibelius ne choisisse le même poème pour l'une de ses chansons.

La plupart des gens ne connaissent Hugo Alfvén que pour sa Rhapsodie suédoise no 1, *Mid-sommarvaka*. Ecrite en 1903 et publiée trois ans plus tard, elle revient continuellement dans la culture populaire, est jouée à Hollywood, surgit dans *The Simpsons* et est citée par *Deep Purple*. En fait, cette Rhapsodie suédoise est la première de trois ; on compte aussi cinq symphonies et un important corpus d'autres compositions (dont un nombre substantiel de chansons) qui intègrent souvent des airs populaires suédois dans leur idiome du romantisme tardif. A la ma-

nière d'une prière, *Skogen sover (La forêt dort)*, l'avant-dernière chanson des Sept poèmes d'Ernest Thiel op. 28 (1908), remporta aussi un bon succès – Jussi Björling est l'un des chanteurs qui ont aidé à lui donner de la crédibilité – et sert d'épilogue idéal à ce récital de chansons nordiques.

© *Martin Anderson 2015*

Depuis ses débuts acclamés en 1999 comme Corinna (*Il viaggio a Reims* de Rossini) à l'Opéra de la cité de New York, la soprano suédoise **Camilla Tilling** est allée de l'avant car sa voix magnifique, sa musicalité et sa personnalité charmante sur scène l'ont menée dans les plus prestigieuses maisons d'opéra et salles de concert du monde où elle travaille avec les meilleurs orchestres et chefs d'orchestre qui soient.

Diplômée de l'Université de Gothembourg et du Royal College of Music de Londres, Camilla Tilling a fait des débuts précoces au Royal Opera House Covent Garden comme Sophie (*Der Rosenkavalier*), un rôle qu'elle a aussi chanté à l'Opéra lyrique de Chicago, au Théâtre Bolchoï de Moscou, à La Monnaie et au festival de Munich. Au Royal Opera House Covent Garden, elle a aussi chanté Pamina (*Die Zauberflöte*), Dorinda (*Orlando*), Oscar (*Un balla in maschera*), Arminda (*La finta giardiniera*), Gretel (*Hänsel und Gretel*) et Susanna (*Le nozze di Figaro*). À l'Opéra Métropolitain, on l'a entendue comme Zerlina (*Don Giovanni*) et Nannetta (*Falstaff*).

En plus de travailler sur la scène, Camilla Tilling est une concertiste très estimée invitée régulièrement à la Philharmonie de Berlin, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Bavière, l'Orchestre Symphonique NDR et l'Orchestre Symphonique de Boston.

Sa discographie s'accroît continuellement et compte deux disques de récitals avec le pianiste Paul Rivinius sur étiquette BIS. Avec la collection *Rote Rosen* de Richard Strauss (BIS-1709), elle a pris « place parmi les meilleures sopranos de Strauss de l'heure » selon le critique du *Sunday Times* (Royaume-Uni) tandis que le site web allemand *Klassik Heute* qualifie son chant de « Lied-singing of flesh and blood » dans le programme tout Schubert *Bei dir allein!* sur BIS-1844.

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'ajouta 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 2015, il travaillait en tant que pianiste freelance à Munich.

Jean Sibelius

1 Norden, Op. 90 No. 1

Löven de falla,
sjöarna frysa.
Flyttande svanor
seglen, o, seglen
sorgsna till södern,
söken dess nödspis,
längtande åter;
plöjen dess sjöar,
saknande våra!

Då skall ett öga
se er från palmens
skugga och tala:
"Tynande svanor,
vilken förtrollning
vilar på norden?
Den som från södern
längtar, hans längtan
söker en himmel."

J. L. Runeberg

Six Songs, Op. 50

2 1. Lenzgesang

Seid gegrüßt, ihr grünen Hallen
frühlingsheller Waldespracht,
wo das dumpfe Herz aus allen
Kümmernissen froh erwacht.
Seid gegrüßt, ihr Felsenzacken,
die ihr in die Wolken ragt
und auf starkem Riesennacken
säulenschlanke Buchen tragt.

The North

The leaves fall,
The lakes freeze up.
Migrating swans,
Sail, sail, o sail
Sadly towards the south,
Search there for food,
Yearning for home,
Plough its lakes,
Longing for ours!

Then an eye
Will look up from the palm tree's
Shade, and say:
'Pining swans,
What enchantment
Does the North hold?
He who yearns from the South,
His yearning
Seeks a heaven.'

1. Spring Song

Greetings, green halls
Of spring's woodland splendour,
Where the heavy heart wakes up
Joyfully from all of its miseries.
Greetings, jagged rocks,
That stand aloft in the clouds
And, on strong gigantic necks,
Bear the slender columns of the beech trees.

Moos'ge Schluchten, Steingeklüfte
überdeckt das rote Laub,
das im Sturm die Herbsteslüfte
hingewettert in den Staub,
wie ein Teppich braun und golden
lagern Schichten über Schicht,
die mit selt'nen Blütendolden
kaum ein Grünes unterbricht.

Was sich hoffnungsvoll entfaltet
einst im Mai in junger Kraft,
wird im Herbst schnell veraltet
zu den Toten hingerafft;
aber unerschöpflich dringen
Trieb' um Triebe wachsend nach,
und die starken Äste schlingen
sich zum hochgewölbten Dach.

Menschenkind, und du willst klagen,
wenn im Wirbelsturm der Welt
deine Hoffnung hingeschlagen
gleich dem Laub zu Boden fällt?
Auf! Aus ungeschwächtem Marke
schaffe neue tausendfalt,
und so wachse, so erstarke
wie der sturmerprobte Wald.

Seid begrüßt, ihr grünen Hallen
frühlingsheller Waldespracht.
Durch die Wipfel hör' ich's wallen
hundertstimmig laut und sacht,
Treibend, knospend, vielgeschäftig
rauscht's dahin wie Geisterflug;
Lenz, ich spüre lebenskräftig
deinen neuen Atemzug.

Arthur Fitger

Mossy glens, rocky abysses
Are covered in red leaves
That the stormy winds of autumn
Have weathered into dust.
Like a carpet, brown and golden,
The layers pile up,
Interrupted but rarely
By a green stalk of flowers.

That which develops hopefully
In May, with the strength of youth,
Quickly becomes old in autumn
And is carried away to join the ranks of the dead.
But, untiring, to take its place,
One shoot after another grows up,
And the strong branches wind
Up towards the high vault of heaven.

Child of Man, would you complain
If, in the whirlwind of life,
Your hope is dashed
And falls to the ground like the leaves?
Rise up! Upon unweakened land,
Create thousands of new hopes;
Grow and become strong
Like the storm-tossed forest.

Greetings, green halls
Of spring's woodland splendour.
From the tree-tops I hear the surge
Of a hundred voices, loud and quiet,
Bustling, budding, busily working,
The sound rustles hither like a spirit in flight.
Spring, I sense life-affirmingly
The new breath you take.

3 2. Sehnsucht

Oft am langen Tage
seufz' ich, ach! nach dir,
fühl' ich dich mir nahe,
sprech' ich so mit dir.

In der kühlen Frühe
aufgewacht zu mir,
fühl' ich, was uns trennet,
seufz' ich, ach! nach dir.

Seh' dein Auge schauen
liebevoll zu mir,
schaut mich an und weilet
einen Blick bei mir,

geht von mir am Tage,
kommt zurück zu mir,
wenn ich nach dir klage
schweigend und in mir.

Schmerz und Trost der Schmerzen
bist in einem mir,
oft am langen Tage
seufz' ich, ach! nach dir.

Emil Rudolf Weiß

4 3. Im Feld ein Mädchen singt

Im Feld ein Mädchen singt –
vielleicht ist ihr Liebster gestorben,
vielleicht ist ihr Glück verdorben,
daß ihr Lied so traurig klingt.

Das Abendrot verglüht –
die Weiden stehn und schweigen –
und immer noch so eigen
tönt fern das traurige Lied.

2. Longing

Often, during the long days,
Alas, I sigh for you,
I feel that you are near me,
I speak to you.

In the cold, early morning
When I wake up,
I feel what separates us,
Alas, I sigh for you.

I see your eyes looking
Lovingly at me,
They look at me and rest
Upon me for a moment,

Leaving me during the day,
Coming back to me,
When I yearn for you,
Wordlessly and in my soul.

Pain, and the alleviation of pain;
To me you are both combined.
Often, during the long days,
Alas, I sigh for you.

3. In the Field a Maid Sings

A maiden yonder sings –
Perhaps her beloved is dead,
Perhaps her happiness is spoiled,
Because her song sounds so sad.

The red of evening fades –
The willows stand silent –
And, so uniquely,
The sad song resounds far away.

Der letzte Ton verklingt.
Ich möchte zu ihr gehen.
Wir müßten uns wohl verstehen,
da sie so traurig singt.

Das Abendrot verglüht –
die Weiden stehn und schweigen.

Margarete Susman

5 4. Aus banger Brust

Die Rosen leuchten immer noch,
die dunkeln Blätter zittern sacht;
ich bin im Grase aufgewacht,
o kämst du doch,
es ist so tiefe Mitternacht.

Den Mond verdeckt das Gartentor,
sein Licht fließt über in den See,
die Weiden stehn so still empor,
mein Nacken wühlt im feuchten Klee;
so lieb' ich dich noch nie zuvor!

So hab ich es noch nie gewußt,
so oft ich deinen Hals umschloß
und blind dein Innerstes genoß,
warum du so aus banger Brust
aufstöhnstest, wenn ich überfloß.

O jetzt, o hättest du gesehn,
wie dort das Glühwurmärpchen kroch!
Ich will nie wieder von dir gehn!
O kämst du doch!
Die Rosen leuchten immer noch.

Richard Dehmel

6 5. Die stille Stadt

Liegt eine Stadt im Tale,
ein blasser Tag vergeht;
es wird nicht lange dauern mehr,
bis weder Mond noch Sterne,
nur Nacht am Himmel steht.

The last note dies away.
I should like to go to her.
We should certainly understand each other
Because she sings so sadly.

The red of evening fades –
The willows stand silent.

4. From Anxious Heart

The roses are still radiant,
The dark leaves tremble gently;
I have woken up in the grass,
If only you would come,
It is deepest midnight.

The moon is concealed by the garden gate,
Its light flows across, into the lake,
The willows stand up so silently,
My neck presses into the damp clover;
Never before have I loved you like this!

Previously I never realized,
When, so often, as I embraced your neck
And blindly took pleasure in your innermost essence,
Why you, from anxious heart,
Would sigh while I exulted.

Now, if only you had seen
That pair of glow-worms creeping by!
I never want to leave you again!
O, wert thou here!
The roses are still radiant.

5. The Silent City

A town lies in the valley,
A pale day fades away;
It will not be very long
Before neither the moon nor the stars,
But only night stands in the sky.

Von allen Bergen drücken
Nebel auf die Stadt;
es dringt kein Dach, nicht Hof noch Haus,
kein Laut aus ihrem Rauch heraus,
kaum Türme noch und Brücken.

Doch als dem Wanderer graute,
da ging ein Lichtlein auf im Grund;
und durch den Rauch und Nebel
begann ein leiser Lobgesang
aus Kindermund.

Richard Dehmel

7 6. Rosenlied

Wir senkten die Wurzeln in Moos und Gestein,
wir wiegten die Schultern im rosigen Schein,
wir tranken die Sonne, den Tau und das Licht,
wir prangten in Schönheit und wußten es nicht.

Der Lenz strich vorüber und küßte uns leis,
der Tag ward so still und die Nächte so heiß,
der Wind sprach von Liebe manch' flüsterndes Wort,
ein Schritt kam gegangen, ein Arm trug uns fort.

Wer hält unser Leben in zitternder Hand?
Es duftet und rieselt ein weißes Gewand.
Wir sehn eine Brust, die die Sehnsucht erregt,
wir hören ein Herz, das in Leidenschaft schlägt.

Von Liebe gebrochen, zu Liebe gebracht,
wir grüßen dich, Schwester, in schweigender Nacht.
Der Tag, der zu holderem Blühen dich ruft,
er senkt unsre Schönheit verwelkt in die Gruft.

Anna Ritter

From every hilltop there weighs
Mist down upon the town;
No roof, neither castle nor house,
No sound can break through the fog,
Barely even towers and bridges.

But the traveller began to feel afraid,
A little light was illuminated
And through smoke and mist
Began a quiet song of praise
From the mouth of a child.

6. Song of the Roses

We sank our roots in the moss and the stones,
We cradled our shoulders in a rosy glow,
We drank sunshine, dew and light,
We rejoiced in beauty and did not realize it.

Spring strode past and kissed us gently,
The days became so still, the nights so hot,
The wind spoke many a whispering word of love,
Then a step approached, an arm carried us away.

Who holds our life in a trembling hand?
A fragrant white gown is rustling.
We see a breast that provokes longing,
We hear a heart that beats with passion.

Broken by love, brought to love,
We greet you, sister, in the silent night.
The day that summons you to bloom more nobly
Places our faded beauty into the grave.

8 Skogsrået, JS 171

Han Björn var en stor och fager sven
med breda väldiga skuldror
Med smärtare midja än andre män –
slikt retar de snöda huldror.

Till gille han gick en höstlig kväll,
då månen sken över gran och håll,
och vinden drog
med hi och ho
över myr och skog,
över hult och mo;

då var honom trolskt i hågen,
han ser åt skogen och har ej ro,
han skådar åt himlabågen,
men träden de vinka och nicka,
och stjärnorna blinka och blicka:
gå in, gå in, gå in i vinande furumo!

Han går, han lyder det mörka bud,
han gör det villig och tvungen;
men skogens dvärgar i kolsvart skud,
de fara med list i ljungen
och knyta ett nät av månens sken
och skuggan från gungande kvist och gren,
ett dallrande nät
i ris och snår
bak vandrarens fjät,
där fram han går,
och skrattra så hest åt fången.
I hidena vakna ulv och lo,
men Björn han drömmer vid sången
som runt från furorna ljuder
och viskar, lockar och bjuder:
gå djupare, djupare in i villande furumo!

Nu tystnar brått den susande vind,
och sommardejlig är natten,
och vällukt ångar från blommig lind
vid tjärnens sovande vatten.
I skuggan hörs ett prasslande ljud:
Där böljar en skär och månvit skrud,

The Wood-Nymph

Björn he was a strong and handsome lad,
With mighty, broad shoulders
And a narrower waist than other men
Such things annoy the vicious elves.
He went to a feast one autumn evening,
When the moon shone on trees and rocks
And the wind blew
Hi and ho
Over marsh and wood,
Through wood and plain;
Then he had something magic in his mood,
He looks to the forest and has no peace,
He looks at the vault of the sky,
But the trees wink and nod,
And the stars blink and gaze:
Go in, go in, in among the singing woods.

He goes, obeying the dark command,
Willingly, yet under duress;
But the forest dwarves in blackest garb,
They are guileful in the heather
Weaving a net of moonbeams
And the shade of waving twigs and branches,
A trembling net
In undergrowth and thickets
Behind the wanderer's footstep,
As he proceeds;
And they laugh so hoarsely at the captive.
In their dens wolf and lynx awaken,
But Björn dreams to their song,
That sounds among the fir-trees
And whispers and lures and invites him:
Deeper, deeper into the deceitful woods!

Now the sighing wind is suddenly silent,
And summer-sweet is the night,
And the scent rises from the flowering lime
By the sleeping water of the pond.
In the shadow there is a rustling sound:
There billows a delicate moon-white gown,

där vinkar en arm,
så mjäll och rund,
där häves en barm,
där viskar en mund,
där sjunka två ögon i dina
och leka så blå en evig tro,
att alla minnen försina;
de bjuda dig domna och glömma,
de bjuda dig somna och drömma
i älskogsro i vyssande sövande furumo.

Men den, vars hjärta ett skogsrå stjal,
får aldrig det mer tillbaka:
till drömmar i månljus trår hans själ,
han kan ej älska en maka.
De ögon blå i nattlig skog
ha dragit hans håg från harv och plog,
han kan ej le
och fröjdas som förr,
och åren de se
in om hans dörr,
men finna ej barn och blomma;
han vesäll åldras i öde bo,
kring hårdén stå sätene tomma,
och väntar han något av åren,
så väntar han döden och bären,
han lyss med oläkeligt ve till suset i furumo.

Viktor Rydberg

There an arm waves,
So fine and smooth,
There a breast heaves,
There a mouth whispers,
And two eyes sink in yours
And play so at eternal constancy,
That every memory dries up;
They invite you to slumber and forget,
They invite you to sleep and to dream
In peace of love in the whispering, numbing wood.

But the heart that is stolen by a wood-nymph
Is never returned:
For his soul longs for the moonlight dreams,
And he cannot love a wife.
Such blue eyes in the forest at night
Have torn his mind from harrow and plough,
He cannot smile
And be cheerful as before,
And the years they look
In through his door,
But find neither child nor flower;
Moodily he grows old in his empty home,
The seats round the fire are empty,
And if he expects anything of the years,
He expects only death and a bier,
He listens with inconsolable grief to the sigh of the woods.

Edvard Grieg

Six Songs, Op. 48

9 1. Gruß

Leise zieht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute,
Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling, hinaus ins Weite.

Zieh hinaus, bis an das Haus,
Wo die Veilchen sprießen,
Wenn du eine Rose schaust,
Sag', ich lass sie grüßen.

Heinrich Heine

10 2. Dereinst, Gedanke mein

Dereinst, Gedanke mein,
Wirst ruhig sein.
Lässt Liebesglut dich still nicht werden,
In kühler Erden,
Da schläfst du gut,
Dort ohne Lieb, und ohne Pein
Wirst ruhig sein.

Was du im Leben
Nicht hast gefunden,
Wenn es entschwunden,
Wird's dir gegeben,
Dann ohne Wunden
Und ohne Pein
Wirst ruhig sein.

Emanuel Geibel

1. Greeting

Gently infusing my mood
Is a lovely tinkling,
Sound forth, my little spring song,
Sound forth in the world.

Spread forth as far as the house
Where the violets are in bloom,
If you should see a rose
Give her my greetings.

2. One Day, O Heart of Mine

One day, o heart of mine,
You will be calm.
If the heat of passion troubles you,
In the cooling earth
You will sleep well,
With neither love nor suffering
You will be calm.

What in this life
You have not found,
You will receive
Once it is over.
Then without suffering
And without pain
You will be calm.

[11] 3. Lauf der Welt

An jedem Abend geh' ich aus,
Hinauf den Wiesensteg.
Sie schaut aus ihrem Gartenhaus,
Es steht hart am Weg.
Wir haben uns noch nie bestellt,
Es ist nur so der Lauf der Welt.

Ich weiß nicht, wie es so geschah,
Seit lange küß' ich sie,
Ich bitte nicht, sie sagt nicht: ja!
Doch sagt sie: Nein! auch nie.
Wenn Lippe gern auf Lippe ruht,
Wir hindern's nicht, uns dünkt es gut.

Das Lüftchen mit der Rose spielt,
Es fragt nicht: Hast mich lieb?
Das Röschen sich am Tause kühlt,
Es sagt nicht lange: Gib!
Ich liebe sie, sie liebet mich,
Doch keines sagt: Ich liebe dich!

Ludwig Uhland

[12] 4. Die verschwiegene Nachtigall

Unter den Linden, an der Heide,
Wo ich mit meinem Trauten sass,
Da mögt ihr finden, wie wir beide
Die Blumen brachen und das Gras.
Vor dem Wald mit süßem Schall
Tandaradei! Tandaradei!
Sang im Tal die Nachtigall.

Ich kam gegangen zu der Aue,
Mein Liebster kam vor mir dahin.
Ich ward empfangen als hehre Frau,
Dass ich noch immer selig bin.
Ob er mir auch Küsse bot?
Tandaradei! Tandaradei!
Seht, wie ist mein Mund so rot!

3. The Way of the World

Every evening I go out
Up the meadow path.
She is looking out of her little house
Which is just by the path.
We have not arranged this,
It is the way of the world.

I do not know how this happened,
I have long been kissing her,
I did not ask, she did not agree
Yet she never said no.
When lips yearn to rest on lips
We do not prevent it, it seems good.

When the breeze is playing with the rose,
It does not ask: do you love me?
The little rose cools itself with the dew,
And does so without asking.
I love her, she loves me,
But no one says: I love you.

4. The Nightingale's Secret

Beneath the lime trees on the heath,
Where I was sitting with my betrothed,
There you might see how we two
Crumpled the flowers and the grass.
By the forest with a sweet voice
Tandaradei! Tandaradei!
The nightingale sang in the valley.

I was on my way to the meadow;
My betrothed arrived before me.
I was welcomed as a noble lady
So that I am still blissful.
Did he offer me a kiss?
Tandaradei! Tandaradei!
Look how red my lips are!

Wie ich da ruhte, wüsst' es einer,
Behüte Gott, ich schämte mich.
Wie mich der Gute herzte, keiner
Erfahre das, als er und ich;
Und ein kleines Vögelein,
Tandaradei! Tandaradei!
Das wird wohl verschwiegen sein.

Walther von der Vogelweide

13 5. Zur Rosenzeit

Ihr verblühet, süße Rosen,
Meine Liebe trug euch nicht;
Blühet, ach! dem Hoffnungslosen,
Dem der Gram die Seele bricht!

Jener Tage denk ich trauernd,
Als ich, Engel, an dir hing,
Auf das erste Knöspchen lauernd,
Früh zu meinem Garten ging;

Alle Blüten, alle Früchte
Noch zu deinen Füßen trug,
Und vor deinem Angesichte
Hoffnung in dem Herzen schlug.

Ihr verblühet, süße Rosen,
Meine Liebe trug euch nicht;
Blühet, ach! dem Hoffnungslosen,
Dem der Gram die Seele bricht.

Johann Wolfgang von Goethe

14 6. Ein Traum

Mir träumte einst ein schöner Traum:
Mich liebte eine blonde Maid,
Es war am grünen Waldessaum,
Es war zur warmen Frühlingszeit:

Die Knospe sprang, der Waldbach schwoll,
Fern aus dem Dorfe scholl Geläut,
Wir waren ganzer Wonne voll,
Versunken ganz in Seligkeit.

If anyone knew how I lay there,
O God, I would be so ashamed.
How my lover dallied no one
Must know, except we two
And a little bird,
Tandaradei! Tandaradei!
It will surely be silent.

5. The Time of Roses

You are fading, sweet roses,
My love did not support you;
Oh bloom for him who has lost hope,
Whose soul is broken by grief.

I grieve over those days
When, angel, my hopes were on you,
When, keeping watch for the first bud,
I went to my garden each morning.

All the flowers, all the fruit
I brought to your feet,
And at the sight of you
Hope leaped within my heart.

You are fading, sweet roses,
My love did not support you;
Oh bloom for him who has lost hope,
Whose soul is broken by grief.

6. A Dream

Once I dreamed a beautiful dream;
I was loved by a fair-haired maid,
It was at the green edge of the forest
And in the warm springtime.

The buds were bursting, the stream was swollen;
From the village far away came the sound of bells.
We were full of delight,
Wholly immersed in bliss,

Und schöner noch als einst der Traum,
Begab es sich in Wirklichkeit:
Es war am grünen Waldessaum,
Es war zur warmen Frühlingszeit;

Der Waldbach schwoll, die Knospe sprang,
Geläut erscholl vom Dorfe her:
Ich hielt dich fest, ich hielt dich lang
Und lasse dich nun nimmermehr.

O frühlingsgrüner Waldessaum,
Du lebst in mir durch alle Zeit!
Dort ward die Wirklichkeit zum Traum,
Dort ward der Traum zur Wirklichkeit!

Friedrich von Bodenstedt

En svane, Op. 25 No. 2

Min hvide svane
du stumme, du stille,
hverken slag eller trille
lød sangrøst ane.

Angst beskyttende
alfen, som sover, –
altid lyttende
gled du henover.

Men sidste mødet,
da eder og øjne
var lønlige løgne,
ja da, da lød det!

I toners føden
du slutted din bane.
Du sang i døden;
du var dog en svane!

Henrik Ibsen

And far more beautiful than my dream
Was what happened in reality;
It was at the green edge of the forest
And in the warm springtime.

The stream was swollen, the buds were bursting,
The sound of bells came from the village.
I held you tight, I held you long,
And I shall never let you go.

Oh, green edge of the forest,
You live in me through the ages!
There reality became a dream
And dream became reality.

A Swan

My white swan
Silent and still,
Neither call nor song
Gave promise of your voice.

Anxiously protecting
The sprite who sleeps; –
Ever listening
You glided past.

But the last meeting
When oaths and eyes
Held but furtive lies, –
Then, then it was heard.

In the birth of those tones
You ended your path.
You sang in death;
For you were a swan.

Wilhelm Stenhammar

16 I skogen

Kärt är att råka dig, nattviol,
där blek du står ibland gräsen
och suckar ut efter sjunken sol
din doft, ditt innersta väsen.

Ljvtt är att höra din sång, du trast,
där högst i granen på spaning
du jublar ut under kvällens rast
om morgonrodnad din aning.

Men lär mig, nattviol, blid som din,
en sorg, när fröjd har gått under!
Trast, lär mig tolka så glad som din,
min tro på ljusare stunder!

Albert Theodor Gellerstedt

from Visor och stämningar, Op.26

17 1. Vandraren

Här ur mossiga klippans famn uppväller
ren och klar en melodisk källas vatten,
här ej ofta beträddes
gräset av människofot.

Aldrig skönare böjda grenar såg jag
sträcka bävande fina bågar, tyngda
rikt av daggiga rosors
välluktberusande mängd.

Källa, du som vakande milt min sömn beskyddat
tyst och lätt hänsorlande sakta silvervågen,
dig beprisade skaldens
korta melodiska sång.

Vilhelm Ekelund

In the Forest

Well met, butterfly orchid
Where pale you stand amidst the grass
Exhaling, once the sun has set,
Your scent, the essence of your being.

Sweet it is to hear your song, o thrush,
As watching from the top of a spruce,
You warble in the evening rest
Your hopes for a blushing morning.

But teach me, orchid, how to mourn
As gently as you, when joy has disappeared!
Thrush, teach me to express as joyously
My hopes for happier times!

The Wanderer

Here from the grasp of mossy rocks flows
Clear, pure water from a melodious spring,
Here the grass is seldom trodden
By human foot.

Never have I seen more lovely boughs
Stretch out in fine, trembling arches
Weighted by the dewy roses'
Intoxicating perfumes.

Spring, you who have calmly guarded my sleep
Silent and lightly and gently bubbling silver wave,
You were praised in the poet's
Brief melodic song.

18 2. Nattyxne

Över dig, yxne, älskogsört,
susade Veneris flyende skört,
daggen som lopp av den vita foten
göt dig i roten
sin vårliga vört.

Daggig hon kom av de långa hav,
daggig av lundarnas färska sav,
glidande sakta i tungelnatten
nyckfullt in mot de späda vatten,
sjönk som en swan
ned mellan kasdun och baldrian.

Veneris blomma, nattviol,
vinden dör bort som en matt fiol,
strängad med dvärgsnät från grenar och ångar,
strängad med strängar
av sjunkande sol.

Vit är din kind, och all dagen du gömt
blicken för solen och lutat och drömt.
Vet du ditt blod som en jungfrus är blandat?
Vet du ditt drömliv som hennes är andat
renast och bäst
blott som en doft vid en tungelfest?

Veneris blomma, nosserot,
vinden far upp, som sov vid din fot,
ur mörkret ett lidelsens sträckdrag svingar
på flädermusvingar
mot månens klot.

Jungfrublomma, böj dina knän,
oskuld som brytes, dess doft är från.
Vet du de skära drömmarnas öde?
Djupt i din rot går ett hemligt flöde,
en jordbrygd skum,
Veneris blomma, Satoryrium.

Erik Axel Karlfeldt

Butterfly Orchid

Butterfly orchid, passionate flower,
Above you wafted Venus's fleeing mantle,
The dew that ran from her white foot
Implanted in your root
Her vernal wort.

Dewy she came from the long seas
Dewy with the meadow's fresh sap,
Gliding slowly through the dark night
Capriciously into the shallow water,
Sank like a swan
Down between reed mace and valeriana.

Flower of Venus, butterfly orchid,
The wind dies away like a tired violin,
Strung with spider's web from branches and meadows,
Strung with strings
Of the sinking sun.

Your cheek is white, and all day you hide
Your gaze from the sun and you rest and dream.
You know that your blood like a virgin's is mixed.
You know that your dreams, like hers, are breathed
Cleanest and best
Just like a scent of dark revelry.

Flower of Venus, stem and root,
The wind rises that slept by your foot,
From darkness an arc of passion swings
On a bat's wings
To the globe of the moon.
Virgin flower, bend your knees,
Virginity violated, its scent is rank.
Do you know the fate of the roseate dreams?
Deep in your root there is a secret flood,
An earth-brewed foam,
Flower of Venus, Satoryrium.

[19] 5. Det far ett skepp

Det far ett skepp på gungande våg,
ack gungande våg, med tackel och tåg
och vimpel i mast, jag kommer ihåg
att skeppet heter Lyckan.

Och sjöarna dunka mot skeppets stam
och revlarna resa sin vita kam,
men skepparn lotsar sig ändå fram,
ty skeppet heter Lyckan.

Och när det kommer till grönskande strand,
ack grönskande strand, så ser man ibland
en flicka vinka med hand
åt skeppet som heter Lyckan.

Det vinkar igen från master och rår,
det viftar och hurrar, i mårsten står
en lättmatros han har knollrigt hår,
och skeppet heter Lyckan.

Och flickan öppnar sin rosendemund,
ack rosendemund, så röd, så rund,
och suckar och ber: tag mig med på stund
på skeppet som heter Lyckan.

Men sanna mitt ord, är flickan ombord,
så går det åt botten, sanna mitt ord,
ty flickor på hav och flickor på jord
de göra kol på lyckan.

Bo Bergman

[20] 4. Jungfru Blond och jungfru Brunett

Jungfru Blond och jungfru Brunett
dansa med fingret på kjolen.
Så höstklar är luften och lätt,
lätt, lätt,
lätt som de svingande
jungfrurnas klingande
glädje i solen.

A Ship Sails

A ship sails on the rolling waves
The rolling waves, with rig and rope
And a pennant on the mast, I remember
That the ship is called Bliss.

And the seas beat against the ship's bulk
And the billows raise their white combs,
But the captain sails in spite of this,
For the ship is called Bliss.

And when it comes to the green shore,
Oh the green shore, one sees from time to time,
A girl wave her hand
To the ship called Bliss.

From masts and yard-arms they beckon,
They wave and shout, on the top yard
Stands a sailor with curly hair,
And the ship is called Bliss.

And the girl opens her rose-red mouth
Oh her rose-red mouth, so red, so round,
And sighs and begs: take me on board
The ship called Bliss.

But trust my word, if the girl is on board
It sinks to the seabed, trust my word,
For girls at sea and girls on land
They make an end of bliss.

Maid Blonde and Maid Brunette

Maid Blonde and maid Brunette
Lift their skirts as they dance.
Autumnal the air and light,
Light, light,
Light as the swirling
Maids' resounding
Joy in the sun.

Se på.
Nu höja de sig,
nu böja de sig,
och ögonen lysa och flätorna slå
och kinden har heta fläckar.
Men långt över ängens gulnade vall
står rymden kall,
och nakna stå träd och häckar.

O jungfrur, hvi dansen I än
och sjungen och skratten?
Det faller en stjärna igen,
och snart kommer natten.
Den kommer som tjuven, när ingen ser
och ingen ber.

Som en rovfågelsvärm slår den ner
och förmörkar vägar och vatten.

Jungfru Blond och jungfru Brunett
stanna förskrämda i dansen.

Hur hemskt blev allting med ett
i den sista döende glansen.

Det visslar i vinden och smyger på tå
och skrattar i ris och dungar.

De stackars jungfrurna små
skälva som fågelungar.

Och vita i kinden,
med flätor som slå,
slå, slå,
rusa de hemåt båda.
Härute är villor och våda,
men hemma är världen en spiselvrå
och mor den enda i världen.

Hon sitter så tyst
och tvinnar och snor
och stirrar frysande
in i de lysande
glöden på härden.

Look.
Now they rise,
Now they bow,
And their eyes are bright and plaits fly
And cheeks are flushed.
But far above the meadow's yellowed grass
The sky is cold,
And trees and hedgerows are bare.
Oh maidens, are you still dancing
And singing and laughing?
Another shooting-star is seen
And soon night will fall.
It comes like the thief, when no one is looking and
no one wants it.

It comes down like a swarm of predators
And darkens roads and water.

Maid Blonde and maid Brunette
Cease from their dance, distressed.
Suddenly all became frightening
In the last, dying light.
The wind whistles, moves on tiptoe
Laughing in brush and glade.
The poor little maidens
Tremble like tiny birds.

And with pale cheeks,
And flying plaits
That fly and fly,
They rush homewards.
Outside is confusion and danger
But at home the world is a fireplace
And mother is the only one in the world.
She sits so quietly
Spinning her thread
And stares, freezing,
Into the bright
Coals in the hearth.

De gömma sitt hjärta hos mor
 och kyssa den gamlas händer.
 Och timmarna rinna och kvällen blir stor,
 det rasslar i brasans bränder.
 Men ute som troll på tå
 det mumlande mörkret skriker:
 Ni käreste jungfrur små,
 jag tar er väl vad det lider...

Bo Bergman

21 Flickan kom ifrån sin älsklings möte The Tryst Op. 4 No. 1

Flickan kom ifrån sin älsklings möte,
 kom med röda händer. Modern sade:
 "Varav rodna dina händer, flicka?"
 Flickan sade: "Jag har plockat rosor
 och på törnen stungit mina händer."

Åter kom hon från sin älsklings möte,
 kom med röda läppar. Modern sade:
 "Varav rodna dina läppar, flicka?"
 Flickan sade: "Jag har ätit hallon
 och med saften målat mina läppar."

Åter kom hon från sin älsklings möte,
 kom med bleka kinder. Modern sade:
 "Varav blekna dina kinder, flicka?"
 Flickan sade: "Red en grav, o moder!
 Göm mig där och ställ ett kors däröver,
 och på korset rista, som jag säger:

En gång kom hon hem med röda händer,
 ty de rodnat mellan älskarns händer.
 En gång kom hon hem med röda läppar,
 ty de rodnat under älskarns läppar.
 Senast kom hon hem med bleka kinder,
 ty de bleknat genom älskarns otro."

J. L. Runeberg

They hide their hearts with mother
 And kiss the old one's hands.
 And the hours run by and the evening grows,
 And the fire crackles.
 But outside, like a troll on tiptoe,
 The murmuring darkness advances.
 Dearest little maidens,
 I shall have you in time...

The girl came from her lovers' tryst.
 Came back with hands all red. Her mother asked:
 'What made your hands so red, girl?'
 The girl replied: 'I was picking roses
 and pricked my hands on the thorns.'

Again she came from her lovers' tryst,
 Came back with lips all red. Her mother asked:
 'What makes your lips so red, girl?'
 The girl replied: 'I was eating berries
 And painted my lips with the juice.'

Again she came from her lovers' tryst,
 Came back with her cheeks all pale. Her mother asked:
 'What makes your cheeks so pale, girl?'
 The girl replied: 'Oh mother, dig for me a grave,
 Hide me in it and raise a cross,
 And on the cross write what I say:

Once she came home with hands all red,
 For they had reddened between her lover's hands.
 Once she came home with lips all red,
 For they had reddened beneath her lover's lips.
 At last she came home with cheeks all pale,
 For they had paled through her lover's betrayal.'

Hugo Alfvén

Skogen sover

Skogen sover.

Strimman på fästet flämtar matt.

Dagen vakar i juninatt.

Tystnat har nyss hennes muntra skratt,
redan hon sover.

Vid hennes sida jag stum mig statt.

Kärleken vakar över sin skatt,
kärleken vakar i juninatt.

Ernest Thiel

The Forest Sleeps

The forest sleeps.

On the horizon the last rays gasp.

Day watches in the June night.

Her happy laughter is silenced;

Already she sleeps.

I sat down, silent, by her side.

Love watches over its treasure;

Love watches in the June night

The music on BIS's Hybrid SACDs 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.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Fazioli

RECORDING DATA

Recording: September 2014 at Bavaria Musikstudios, Munich, Germany
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Piano technician: Christian Rabus

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Marion Schwebel

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Martin Anderson 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo of Camilla Tilling: © Anders Lindgren
Back cover photo of Paul Rivinius: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2154 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.



Paul Rivinius