

A photograph of Camilla Tilling, a woman with short brown hair, smiling and sitting in a dark red upholstered armchair. She is wearing a black long-sleeved dress and black high-heeled shoes. The background is a solid, vibrant red.

ROTE ROSEN

CAMILLA TILLING *sings*

RICHARD STRAUSS

PAUL RIVINIUS *piano*

STRAUSS, RICHARD (1864–1949)

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | ROTE ROSEN, AV 76 (1883) <i>(Boosey & Hawkes)</i> | 2'14 |
| | Text: Karl Stieler | |
| 2 | MALVEN, AV 304 (1948) <i>(Boosey & Hawkes)</i> | 2'58 |
| | Text: Betty Knobel | |
| 3 | LEISES LIED, Op. 39 No. 1 (1897–98) <i>(Boosey & Hawkes)</i> | 3'05 |
| | Text: Richard Dehmel | |
| 4 | JUNGHEXENLIED, Op. 39 No. 2 (1897–98) <i>(Boosey & Hawkes)</i> | 2'39 |
| | Text: Otto Julius Bierbaum | |
| 5 | CÄCILIE, Op. 27 No. 2 (1894) <i>(Jos. Aibl)</i> | 2'03 |
| | Text: Heinrich Hart | |
| 6 | BEFREIT, Op. 39 No. 4 (1897–98) <i>(Boosey & Hawkes)</i> | 5'22 |
| | Text: Richard Dehmel | |
| | DREI LIEDER DER OPHELIA, Op. 67 Nos 1–3 (1918) <i>(Bote & Bock)</i> | 8'02 |
| | Texts: Karl Simrock (based on William Shakespeare) | |
| 7 | 1. Wie erkenn ich mein Treulieb vor andern nun? | 2'54 |
| 8 | 2. Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag | 1'13 |
| 9 | 3. Sie trugen ihn auf der Bahre bloß | 3'47 |
| 10 | ALLERSEELEN, Op. 10 No. 8 (1885) <i>(Jos. Aibl)</i> | 3'05 |
| | Text: Hermann von Gilm | |
| 11 | ICH SCHWEBE, Op. 48 No. 2 (1900) <i>(Boosey & Hawkes)</i> | 2'10 |
| | Text: Karl Henckell | |
| 12 | MUTTERTÄNDELEI, Op. 43 No. 2 (1899) <i>(Boosey & Hawkes)</i> | 2'28 |
| | Text: Gottfried August Bürger | |

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | EINERLEI, Op. 69 No. 3 (1918) <i>(Adolph Fürstner/Boosey & Hawkes)</i>
Text: Achim von Arnim | 2'17 |
| 14 | SCHLECHTES WETTER, Op. 69 No. 5 (1918) <i>(Boosey & Hawkes)</i>
Text: Heinrich Heine | 2'24 |
| 15 | DAS ROSENBAND, Op. 36 No. 1 (1897–98) <i>(Jos. Aibl)</i>
Text: Friedrich Gottlieb Klopstock | 2'54 |
| 16 | HAT GESAGT – BLEIBT'S NICHT DABEI <i>(Jos. Aibl)</i>
Op. 36 No. 3 (1897–98). Text: from 'Des Knaben Wunderhorn' | 2'21 |
| 17 | ALL MEIN' GEDANKEN, Op. 21 No. 1 (1889–90) <i>(Boosey & Hawkes)</i>
Text: Felix Dahn | 1'12 |
| 18 | DU MEINES HERZENS KRÖNELEIN <i>(Jos. Aibl/Universal)</i>
Op. 21 No. 2 (1889–90). Text: Felix Dahn | 2'02 |
| 19 | MEINEM KINDE, Op. 37 No. 3 (1897–98) <i>(Jos. Aibl)</i>
Text: Gustav Falke | 2'31 |
| 20 | MEIN AUGE, Op. 37 No. 4 (1897–98) <i>(Jos. Aibl)</i>
Text: Richard Dehmel | 3'01 |
| 21 | MORGEN!, Op. 27 No. 4 (1894) <i>(Universal)</i>
Text: John Henry Mackay | 4'00 |

TT: 59'10

CAMILLA TILLING *soprano*

PAUL RIVINIUS *piano*

ULF WALLIN *violin (Morgen!)*

When we hear the name ‘Richard Strauss’, our thoughts generally turn first to the *Rosenkavalier*, *Salome* or the tone poems. Nonetheless, the genre of the solo song can be traced throughout Strauss’s œuvre, and marks both its beginning and its end: his first compositions were songs that were performed within his family circle; his last major work was the *Four Last Songs*; and the song *Malven (Mal-lows)* was to be his last completed composition.

Throughout his career Strauss took a keen interest in the possibilities and limitations of the human voice. Composing songs gave him the opportunity to experiment, to try out musical options and to find his own individual style – a style that he was also to use in his great dramatic works. But for Strauss the writing of songs also served as a form of relaxation, as what he termed a ‘Handgelenksübung’ (‘wrist exercise’) and as a way of passing the time; he once wrote to his parents that ‘in order to avoid the fearsome talons of boredom, absolutely nothing remains except hard work.’

As regards his choice of texts, Strauss is often reproached for having selected only ‘superficial’ lyric poetry, poems without a more profound meaning. He readily admitted in a letter to Hugo van Hofmannsthal that ‘vivid rhetoric can suffice for me happily to set about composing something that otherwise would not interest me’. It was the poem’s artistic expression, form, speech melody and vocabulary that inspired him. And so he did not find *every* poem suitable; not *every* poem managed to awaken associations and musical ideas for him. In general he did not seek out specific poems; he selected them rather by chance, by browsing in poetry collections. For this reason his song collections cannot really be regarded as cycles, as they were not conceived in that way. Even if he set a series of poems by the same author, they did not necessarily possess an inner connection.

It is also worth noting that neither Strauss’s contemporaries such as Reger nor composers of earlier generations (Brahms, Schumann, even Schubert) always chose texts that we would nowadays regard as possessing great literary merit. Often they selected the same poets, sometimes even the same poems, simply because they were then in fashion and thus familiar to audiences.

In Strauss's case, a large proportion of the lyric poetry used belongs to the literary *Jugendstil* – a reaction against the Realism and Naturalism of the nineteenth century. *Jugendstil* represented a return to the ideals of Romanticism and its characteristics included an emphasis on beauty, heartfelt subject matter, descriptions of an idyllic world and a desire to escape from reality.

Strauss's music, too, tends towards Romanticism rather than modernity; the songs in particular have their roots in the familiar and the traditional. It was on this basis that he developed his unique style with sometimes unconventional harmonies and wide-ranging melodies. Nevertheless the result – which Theodor Adorno called 'a duality of character that is extravagant and yet gratifying, venturesome and yet permitted, sensational and yet familiar' – always kept within certain limits, so as not to confound the audience's expectations. This approach, together with the appealing lyric poetry, formed the basis of the great success that Strauss enjoyed with his songs.

For Strauss the performance of songs, with piano or with orchestral accompaniment, served as an important adjunct to his work as a conductor of orchestral music and opera and also to his work as a composer. Until roughly 1900 it was usual to integrate songs into the programmes of orchestral concerts, although the concept of a song recital was already well established. But the mixing of genres became increasingly uncommon, not least for practical reasons, and thus songs were either included in orchestral programmes, with orchestral accompaniment (in itself the reason for the orchestration of many songs), or in separate song recitals with piano.

Strauss himself was regarded as an outstanding piano accompanist. He was not particularly concerned with technical perfection as a pianist; he preferred to sight-read, and also played orchestral scores on the piano. It is thus no surprise that his accompaniments often resemble a piano reduction, nor that he later orchestrated many of his songs. Sometimes he grew bored with playing exactly what was notated, and he often improvised when accompanying singers, on occasion weaving in themes from his other works. From 1894, the year of their marriage, until around 1906, his wife Pauline de Ahna was the foremost interpreter of his songs. Even if many contemporaries did not particularly like

Pauline, finding her rather ordinary, most of them agreed that no other singer was her equal in rendering the music and texts, and that no other singer had such a close emotional link to these works. Strauss composed the *Four Songs*, Op. 27 – two of which are recorded here – for their wedding. Together they undertook extended tours in Germany and elsewhere, including a concert tour to the United States in 1904. After 1906 there was an interruption in Strauss's song output; at that point Pauline apparently stopped giving concerts. In the following years Strauss's output centred around tone poems and operas (this was the period of such works as the *Alpine Symphony*, *Elektra* and *Der Rosenkavalier*). When he made the acquaintance of the singer Elisabeth Schumann in 1917, Strauss seems to have found a new ideal exponent of his songs, and the following year he devoted himself intensively to writing new songs and also to orchestrating earlier ones.

The programmes of Strauss's song recitals comprised between ten and twenty songs from various opus groups. Strauss was very fond of presenting the entire spectrum of his song production, and he thus ensured that the programmes contained a variety of musical and poetic styles, moods and themes. Even if several songs from an opus group were included, they were not necessarily performed together. Thus the compilation on this CD is fully in Strauss's own spirit: Camilla Tilling has freely chosen her own favourites, from the early *Rote Rosen* (1883) to the above-mentioned *Malven* (1948), Strauss's last song.

Rote Rosen (*Red Roses*, AV 76), based on a poem by Karl Stieler, is one of three songs that Strauss dedicated to the singer Lotti Speyer in October 1883. He had made her acquaintance the previous year and corresponded with her in the years that followed. The manuscript was passed down through her family and eventually ended up with the publisher C. F. Peters, who issued the pieces in 1958 under the title *Three Love Songs*. They were performed with great success by Elisabeth Schwarzkopf and Gerald Moore in New York in 1958; we do not know whether Lotti Speyer herself had sung them at the turn of the century.

The eight songs that constitute *Letzte Blätter* (*Last Leaves*), Op. 10, to texts by Hermann von Gilm, are regarded as Strauss's earliest acknowledged song cycle. They were written in 1885, and three of them – *Zueignung* (*Dedication*, No. 1), *Die Nacht* (*The*

Night, No. 3) and *Allerseelen* (*All Souls Day*, No. 8, recorded here) are numbered among the most popular of all Strauss's songs.

The *Schlichte Weisen. Fünf Gedichte von Felix Dahn* (*Simple Songs. Five Poems by Felix Dahn*), Op. 21, date from 1889–90. The special feature of these poems is that each of them quotes the first line of a folk-song before continuing in a different vein. Like the rest of the set, *All mein' Gedanken* (*All My Thoughts*, No. 1) and *Du meines Herzens Krönelein* (*The Jewel of my Heart*, No. 2) are short and relatively simple, both in terms of the melodic line and the accompaniment, in order to preserve the folk-song character.

As mentioned above, the *Four Songs*, Op. 27, were written for Strauss's wedding with Pauline in 1894. Both *Cäcilie* (*Cecilia*, No. 2), to a poem by Heinrich Hart, and *Morgen!* (*Tomorrow!*, No. 4) were orchestrated three years later. *Morgen!*, a setting of words by John Henry Mackay, is one of the most frequently performed of Strauss's songs and has also often been arranged for other combinations. Here it is heard in a version for soprano, violin and piano: the violin part is taken directly from the orchestral version, which also includes a solo violin.

The *Four Songs*, Op. 36 (1897–98), are exceptions to the rule in that they do not have texts from contemporary poetry but turn instead to words from *Des Knaben Wunderhorn* (a collection of German folk poems compiled in the early 19th century) and to poems by Friedrich Rückert and Friedrich Gottlieb Klopstock. *Das Rosenband* (*A Garland of Roses*, No. 1) was orchestrated shortly after its composition.

The two songs recorded here from Op. 37 and the three from Op. 39 also date from 1897–98 and turn again to *Jugendstil* poetry: Gustav Falke (*Meinem Kinde* [*My Child*]), Richard Dehmel (*Mein Auge* [*My Eye*], *Leises Lied* [*Gentle Song*], *Befreit* [*Released*]) and Otto Julius Bierbaum (*Junghexenlied* [*Song of the Youthful Witch*]). *Ich schwebe* [*I Soar*], Op. 48 No. 2, written in 1900 to a text by Karl Henckell, also belongs in this category. *Meinem Kinde* was probably orchestrated between 1897 and 1900, *Mein Auge* and *Befreit* in 1933.

Muttertändelei [*Motherly Pride*], Op. 43 No. 2, is based on a poem by Gottfried August Bürger. The song was composed in 1899 and orchestrated the following year.

The Op. 67 and Op. 69 songs were written in 1918. Their musical style differs from that of the earlier songs: they sound more ‘modern’, more dissonant and more fragmented. The *Three Songs of Ophelia* almost sound hasty, carelessly jotted down and distorted. They thus reflect Ophelia’s state of mind; they are explicitly intended to be sung ‘madly’.

Strauss’s last completed work, *Malven (Mallows, AV 304)*, was composed in 1948 to a text by the Swiss poetess Betty Knobel. The composer dedicated the manuscript to the singer Maria Jeritz. After her death in 1982, the song was found among her papers, and in 1985 it was finally premiered – with great success – by Kiri Te Kanawa.

© *Anna Lamberti 2008*

Camilla Tilling studied at the Academy of Music and Drama (University of Gothenburg) and graduated in 1998 from London’s Royal College of Music. Almost immediately an international opera career was launched by her enormous success as Corinna in a new production of Rossini’s *Il viaggio a Reims* at New York’s City Opera. By the end of the 2001–02 season, Camilla Tilling had made her débuts at Covent Garden (Sophie), the Aix-en-Provence Festival (Susanna), Glyndebourne Festival (first Niece in *Peter Grimes*), La Monnaie (Sophie), the Metropolitan Opera (Nannetta) and at Sweden’s famous Drottningholm Festival (Pamina).

Since then, Camilla Tilling’s opera career has gone from strength to strength, with appearances including Pamina, Dorinda in Handel’s *Orlando*, Oscar (*Un ballo in maschera*) and Arminda (*La Finta Giardiniera*) at Covent Garden; Mélisande at the Gothenburg Opera; Iole in Handel’s *Hercules* and Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*) at the Aix-en-Provence Festival; Zerlina at the Metropolitan; Gretel at Geneva Opera; Ilia (*Idomeneo*) at La Scala, also recorded for DVD; Sophie for Chicago Lyric Opera; Susanna for the San Francisco Opera and Oscar and Susanna at the Opera National de Paris. She has also given a critically acclaimed performance as the Governess in Britten’s *Turn of the Screw* at the Glyndebourne Festival, made her Spanish operatic début at Valencia’s Palau de Les Arts in *Orlando*, and made her role and house début as the Angel in Messiaen’s *St Francois d’Assise* for De Nederlandse Opera.

Camilla Tilling is equally at home on the concert platform or in recital and 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. She features as a soloist on several recordings; the present disc is her first solo recital.

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 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. 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 ARC 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 Benjamin, Gustav and Siegfried in the Rivinius Piano Quartet, and with members of the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin in the Akanthus Ensemble. Since 2004 he has been the pianist of the Mozart Piano Quartet. Paul Rivinius is a professor of chamber music at the Academy of Music Hanns Eisler Berlin.

Wenn wir den Namen „Richard Strauss“ hören, denken wir meistens zuerst an die großen Werke, an den *Rosenkavalier*, *Salome* oder die Tondichtungen. Doch das Genre des Liedes zieht sich wie ein roter Faden durch Strauss' musikalisches Schaffen und markiert sowohl dessen Anfang als auch das Ende: Seine ersten Kompositionen waren Lieder, die im Familienkreis aufgeführt wurden, sein letztes großes Werk sind die *Vier letzten Lieder* für hohe Stimme und Orchester, und das Lied *Malven* ist seine letzte vollendete Komposition.

Sein ganzes Leben lang beschäftigte Strauss sich intensiv mit den Möglichkeiten und Begrenzungen der menschlichen Stimme. Das Komponieren von Liedern gab ihm die Möglichkeit zu experimentieren, musikalische Mittel auszuprobieren und seine individuelle Tonsprache zu finden, bevor er sie auch in den großen dramatischen Werken zur Anwendung brachte. Die Liedkomposition diente Strauss aber auch als Entspannung, als „Handgelenksübung“ und Zeitvertreib; so schrieb er einmal an seine Eltern, dass ihm „... um nur den fürchterlichen Krallen der Langeweile zu entgehen, absolut gar nichts übrig bleibt, als fleißig zu arbeiten“.

Was die Auswahl der Texte angeht, so wird Strauss oft vorgeworfen, nur „oberflächliche“ Lyrik gewählt zu haben, Gedichte ohne tieferen Sinn. „... Eine schwungvolle Rhetorik kann mich genügend betäuben, um mich über nichts Interessantes glücklich hinweg komponieren zu lassen“, gab er freimütig in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal zu. Der künstlerische Ausdruck, die Form, die Sprachmelodie, die Wortwahl eines Gedichtes waren es, die ihn inspirierten. So schien ihm auch längst nicht *jeder* Text geeignet, weckte nicht *jeder* Assoziationen und musikalische Ideen in ihm. Meistens suchte er nicht nach bestimmten Gedichten, die Auswahl geschah eher zufällig durch Blättern in Gedichtbänden. Daher können seine Liedsammlungen eigentlich nicht als Zyklen bezeichnet werden, weil sie nicht als solche konzipiert waren. Selbst wenn er eine Reihe von Gedichten desselben Dichters vertonte, gab es dabei nicht notwendigerweise einen tieferen Zusammenhang.

Fakt ist außerdem, dass seine Zeitgenossen wie z.B. Reger, aber auch ältere Komponistengenerationen (Brahms, Schumann, auch Schubert) nicht unbedingt (nur) Texte für

ihre Vertonungen wählten, die wir heute als „literarisch wertvoll“ bezeichnen würden – oft sind es die gleichen Dichter, manchmal sogar die gleichen Gedichte, die zu der Zeit einfach in Mode und damit dem Publikum vertraut waren.

In Strauss' Fall gehört ein Großteil der von ihm gewählten Lyrik dem literarischen Jugendstil an – einer Gegenströmung zum Realismus und Naturalismus des 19. Jahrhunderts. Betonung des Schönen, Innerlichkeit des Subjekts, Beschreibung einer idyllischen Welt, Wirklichkeitsflucht kennzeichnen diese Richtung, die eine Rückkehr zu den Idealen der Romantik andeutet.

Auch Strauss' Musik ist eher romantisch als „modern“, besonders die Lieder wurzeln in Bekanntem, Traditionellem. Auf dieser Basis entwickelte sich dann seine individuelle Tonsprache mit teilweise ungewohnter Harmonik und ausschweifender Melodik. Der dadurch entstehende „Doppelcharakter von extravagant und doch erfreulich, verwegen und doch erlaubt, sensationell und doch gewohnt“ (Theodor Adorno) hielt sich jedoch immer so in Grenzen, dass die Erwartungen des Publikums nicht enttäuscht wurden. In Kombination mit der gefälligen Lyrik bildete diese Vertonungsweise die Grundlage für den großen Erfolg, den Strauss mit seinen Liedern hatte.

Die Aufführung von Liedern, sowohl mit Klavier- als auch mit Orchesterbegleitung, stellte für Strauss eine wichtige Ergänzung zu seiner Arbeit als Dirigent von Orchesterwerken und Opern und als Komponist dar. Bis etwa 1900 war es üblich, die Lieder in Orchesterkonzert-Programme zu integrieren, obwohl der reine „Liederabend“ durchaus schon bekannt war und durchgeführt wurde. Nicht zuletzt aus praktischen Gründen entschied man sich schließlich immer öfter dagegen, die Genres zu vermischen, so dass die Lieder entweder mit Orchesterbegleitung in den Orchesterkonzerten gegeben wurden (u.a. ein Grund für die Orchestrierung vieler Lieder) oder eben in gesonderten Liederabenden mit Klavier.

Strauss selbst galt als ausgezeichnete Klavierbegleiter. Es lag ihm nicht viel daran, ein vollendeter Pianist zu sein; er spielte lieber vom Blatt und erschloss sich auch Orchesterpartituren auf dem Klavier. So verwundert es kaum, dass sich seine Begleitstimmen oft wie ein Klavierauszug ausnehmen und er viele Lieder später orchestrierte.

Bisweilen war es ihm zu langweilig, genau das Notierte zu spielen, so dass er bei der Begleitung seiner Sänger(innen) häufig improvisierte, dabei manchmal auch Themen aus seinen anderen Werken einflocht. Zwischen 1894, dem Jahr seiner Heirat mit Pauline de Ahna, und etwa 1906 war seine Frau die Hauptinterpretin der Lieder. Auch wenn viele Zeitgenossen Pauline nicht mochten, sie ordinär fanden, waren sich doch die meisten einig, dass keine andere Sängerin es verstand, die Musik und Texte so umzusetzen wie sie, keine andere einen derartig engen emotionalen Bezug zu diesen Werken hatte. Strauss komponierte die *Vier Lieder* op. 27, von denen zwei auch auf dieser Einspielung vorliegen, zu ihrer Hochzeit. Die beiden unternahmen ausgedehnte Tourneen durch Deutschland und andere Länder sowie eine Konzertreise in die USA im Jahr 1904. Nach 1906 fand eine Unterbrechung der Liedproduktion statt; Pauline schien sich zu dem Zeitpunkt aus dem Konzertleben zurückzuziehen. In den folgenden Jahren lag der Schwerpunkt von Strauss' Kompositionstätigkeit auf Tondichtungen und Opern (u. a. entstanden in dieser Zeit die *Alpensymphonie*, *Elektra* und *Der Rosenkavalier*). Als er 1917 die Sängerin Elisabeth Schumann kennen lernte, schien er eine neue Idealbesetzung für seine Lieder gefunden zu haben, und im Jahr darauf widmete er sich wieder intensiv der Liedkomposition und auch der Orchestrierung von früheren Liedern.

Die Programme der Strauss-Liederabende setzten sich aus zehn bis zwanzig Liedern aus verschiedenen Opus-Gruppen zusammen. Strauss war sehr daran gelegen, die ganze Bandbreite seiner Liedproduktion zu präsentieren, so dass er auf Abwechslung in musikalischem und poetischem Stil achtete, auf unterschiedliche Stimmungen und Themen. Selbst wenn mehrere Lieder einer Opus-Gruppe Teil des Programms waren, wurden sie nicht unbedingt nacheinander aufgeführt. So ist die Zusammenstellung der Werke auf dieser CD ganz in Strauss' Sinn entstanden: Camilla Tilling hat spontan ihre „Lieblingslieder“ ausgewählt, die einen Querschnitt durch Strauss' Liedschaffen darstellen, von dem frühen *Rote Rosen* (1883) bis hin zu dem oben schon erwähnten letzten Lied *Malven* (1948).

Rote Rosen (AV 76), basierend auf einem Gedicht von Karl Stieler, ist eines von drei Liedern, die Strauss im Oktober 1883 der Sängerin Lotti Speyer widmete, die er im Sommer zuvor kennen gelernt hatte und mit der er in den folgenden Jahren in Brief-

wechsel stand. Das Autograph wurde in ihrer Familie weiter gereicht und gelangte so schließlich an den Verlag C. F. Peters, der die Werke unter dem Titel *Drei Liebeslieder* 1958 veröffentlichte. Mit großem Erfolg wurden sie 1958 von Elisabeth Schwarzkopf und Gerald Moore in New York aufgeführt; ob Lotti Speyer sie selbst noch vor der Jahrhundertwende sang, wissen wir nicht.

Die acht Lieder aus *Letzte Blätter*, op. 10, komponiert auf Gedichte von Hermann von Gilm, gelten als Strauss' erster anerkannter Liederzyklus. Sie sind 1885 entstanden, und bis heute gehören *Zueignung* (Nr. 1), *Die Nacht* (Nr. 3) und das hier eingespielte *Allerseelen* (Nr. 8) zu den beliebtesten Strauss-Liedern überhaupt.

Zwischen 1889 und 1890 entstanden *Schlichte Weisen. Fünf Gedichte von Felix Dahn*, op. 21. Das Besondere an diesen Gedichten besteht darin, dass sie jeweils die erste Zeile eines Volksliedes zitieren, danach jedoch anders fortgeführt werden. *All mein' Gedanken* (Nr. 1) und *Du meines Herzens Krönelein* (Nr. 2) sind wie die übrigen kurz und relativ einfach gehalten, sowohl in der Melodieführung als auch in der Begleitung, um den Charakter eines Volksliedes beizubehalten.

Wie oben schon erwähnt, wurden die *Vier Lieder* op. 27 zu Strauss' Hochzeit mit Pauline 1894 komponiert. *Cäcilie* (Nr. 2), nach einem Gedicht von Heinrich Hart, ist ebenso wie *Morgen!* (Nr. 4) drei Jahre später orchestriert worden. *Morgen!*, die Vertonung eines Gedichts von John Henry Mackay, ist eines der am häufigsten gesungenen und auch für andere Besetzungen arrangierten Lieder. Hier erklingt es in einer Version für Sopran, Violine und Klavier – die Violinstimme ist direkt der Orchesterfassung entnommen, in der eine Solo-Violine vorgesehen ist.

Die *Vier Lieder* op. 36, komponiert 1897/1898, fallen insofern etwas aus der Reihe, als dass sie keine zeitgenössischen Texte zur Grundlage haben, sondern auf *Des Knaben Wunderhorn* bzw. Gedichte von Friedrich Rückert und Friedrich Gottlieb Klopstock zurückgreifen. *Das Rosenband* (Nr. 1) wurde zeitgleich orchestriert.

Die beiden hier eingespielten Lieder aus op. 37 sowie die drei aus op. 39 entstanden ebenfalls in den Jahren 1897 und 1898. Hier stehen wieder Jugendstil-Dichter Pate: Gustav Falke (*Meinem Kinde*), Richard Dehmel (*Mein Auge, Leises Lied, Befreit*) und

Otto Julius Bierbaum (*Junghexenlied*). Auch *Ich schwebe*, op. 48 Nr. 2, entstanden im Jahr 1900 nach einem Gedicht von Karl Henckell, gehört in diesen Zusammenhang. *Meinem Kinde* ist vermutlich zwischen 1897 und 1900 orchestriert worden, *Mein Auge und Befreit* 1933.

Muttertändelei, op. 43 Nr. 2 basiert auf einem Gedicht von Gottfried August Bürger. Das Lied entstand 1899 und wurde ein Jahr später orchestriert.

Die Lieder op. 67 und 69 wurden 1918 komponiert. Die Tonsprache ist hier anders als in den früheren Liedern, „moderner“, dissonanter, abgehackter; die Ophelia-Lieder wirken fast hastig, achtlos dahingeworfen und verzerrt. So spiegeln sie Ophelias Sinneszustand wider, sie sind ausdrücklich „im Wahnsinn“ zu singen.

Strauss' letztes vollendetes Werk, *Malven* (AV 304), wurde 1948 auf einen Text der Schweizer Dichterin Betty Knobel komponiert. Das Manuskript widmete er der Sängerin Maria Jeritza, in deren Nachlass es erst 1982 entdeckt und 1985 schließlich zum ersten Mal von Kiri Te Kanawa aufgeführt wurde.

© *Anna Lamberti 2008*

Camilla Tilling studierte an der Hochschule für Musik und Theater, einer Abteilung der Universität Göteborg, und schloss ihr Studium 1998 am Londoner Royal College of Music ab. Fast sofort begann ihre internationale Opernkariere mit einem großen Erfolg als Corinna in einer neuen Produktion von Rossinis *Il viaggio a Reims* an der New York City Opera. Bis zum Ende der Spielzeit 2001/02 hatte Camilla Tilling in Covent Garden (Sophie), beim Aix-en-Provence Festival (Susanna), Glyndebourne Festival (Erste Nichte in *Peter Grimes*), an La Monnaie (Sophie), an der Metropolitan Opera (Nannetta) und bei Schwedens bekanntem Drottningholm Festival (Pamina) debütiert.

Seitdem feierte sie immer größere Erfolge mit Auftritten als Pamina, Dorinda (Händels *Orlando*), Oscar (*Un ballo in maschera*) und Arminda (*La Finta Giardiniera*) in Covent Garden; Mélisande an der Göteborger Oper; Iole in Händels *Hercules* und Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*) beim Aix-en-Provence Festival; Zerlina an der Metropolitan; Gretel an der Genfer Oper; Ilia (*Idomeneo*) an der Mailänder Scala, einschließlich einer DVD-

Produktion; Sophie an der Chicago Lyric Opera; Susanna an der San Francisco Opera sowie Oscar und Susanna an der Opéra National de Paris. Weiterhin trat sie erfolgreich als Gouvernante in Brittens *Turn of the Screw* beim Glyndebourne Festival auf und gab ihr spanisches Operndebüt am Palau de Les Arts Valencia in *Orlando* sowie ihr Rollen- und Hausdebüt als Engel in Messiaens *St François d'Assise* an De Nederlandse Opera.

Konzerte und Liederabende ergänzen Camilla Tillings Tätigkeit als Opernsängerin. Sie ist bei den Salzburger Festspielen und den Wiener Festwochen sowie bei den BBC Proms, in der Londoner Wigmore Hall, der New Yorker Carnegie Hall und mit vielen führenden Dirigenten und Orchestern der Welt aufgetreten. Als Solistin hat Camilla Tilling bei mehreren Aufnahmen mitgewirkt; die vorliegende Einspielung ist ihre erste Solo-CD.

Paul Rivinius bekam seinen ersten Klavierunterricht im Alter von fünf Jahren. Seine Lehrer waren zunächst 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“. Darüber hinaus feierte er beachtliche Erfolge mit dem 1986 gegründeten Clemente Trio, das nach mehreren Auszeichnungen 1998 den renommierten ARD-Wettbewerb in München gewann und anschließend als ausgewähltes „Rising Star“-Ensemble in den zehn wichtigsten Konzertsälen der Welt gastierte, so u.a. in der New Yorker Carnegie Hall und in der Wigmore Hall London. Außerdem spielt Paul Rivinius mit seinen Brüdern Benjamin, Gustav und Siegfried im „Rivinius Klavier-Quartett“ sowie zusammen mit Musikern des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin im Akanthus Ensemble. Seit 2004 ist er Pianist des Mozart Piano Quartet. Paul Rivinius unterrichtet als Professor für Kammermusik an der Musikhochschule „Hanns Eisler“ in Berlin.

Lorsque le nom de Richard Strauss est évoqué, on pense la plupart du temps d'abord aux œuvres de grande dimension comme le *Chevalier à la rose*, *Salomé* ou les poèmes symphoniques. Cependant, le genre musical du lied joue le rôle de fil conducteur dans l'œuvre de Strauss et marque à la fois le début et la fin : ses premières compositions furent des lieder et on été interprétées au sein du cercle familial alors que sa dernière grande œuvre fut les *Quatre Derniers Lieder* pour voix aiguë et orchestre et le lied, *Malven [Mauves]*, la dernière composition qu'il ait achevé.

Toute sa vie, Strauss se consacra avec passion aux possibilités et aux limites de la voix humaine. La composition de lieder donna à Strauss la possibilité d'expérimenter, d'essayer un vecteur musical et de trouver son propre langage avant de l'utiliser dans ses grandes œuvres dramatiques. La composition de lieder a également été pour Strauss une détente, un exercice improvisé et un passe-temps. Ainsi, il écrivit un jour à ses parents que « pour s'extirper des griffes effrayantes de l'ennui, il ne restait rien d'autre à faire que de travailler avec ardeur. »

On a souvent accusé Strauss d'avoir choisi des textes « superficiels », des poèmes sans profondeur. « Une rhétorique bien enlevée suffit pour que je compose avec bonheur quelque chose qui ne m'intéresse pas » écrivit-il candidement à Hugo von Hofmannsthal. L'expression artistique, la forme, la mélodie du langage, le vocabulaire d'un poème, voilà ce qui l'inspirait. Ainsi, ce ne sont pas tous les textes qui lui semblaient appropriés ou qui suscitaient des associations et des idées musicales chez lui. La plupart du temps, il ne cherchait pas un poème précis et le choix survenait plutôt par accident, en feuilletant un recueil de poésie. C'est ainsi qu'on ne peut considérer ses recueils de lieder comme des cycles car ils ne furent pas conçus en tant que tels. Même lorsqu'il met en musique une série de poèmes d'un même auteur, on n'y retrouve pas nécessairement de relation profonde.

Il demeure que ses contemporains comme par exemple Max Reger, mais également la génération précédente de compositeurs (Brahms, Schumann et également Schubert) n'ont pas choisi que des textes présentant une grande valeur littéraire pour leurs compositions. Souvent, il s'agissait de poètes, voire de poésies qui étaient tout simplement à la mode en ce temps-là et que le public, ainsi, appréciait.

Dans le cas de Strauss, la majorité des textes qu'il choisit proviennent du courant du *Jugendstil* littéraire, à contre-courant du réalisme et du naturalisme du 19^e siècle. Ce courant se caractérisait par l'importance accordée à la beauté, à la vie intérieure du sujet, à la description d'un univers idyllique, à une fuite de la réalité, à un retour en quelque sorte aux idéaux du romantisme.

La musique de Strauss est également plutôt romantique que « moderne », en particulier dans les lieder qui puisent dans le connu et le traditionnel. Un langage musical personnel se développe ainsi sur cette base avec, par endroit, des tournures harmoniques inhabituelles et des passages mélodiques audacieux. Le « caractère double extravagant mais agréable, audacieux mais permis, sensationnel mais habituel » (Theodor Adorno) demeure cependant toujours à l'intérieur de balises afin que les attentes du public ne soient pas déçues. Combinée à des textes plaisants, cette manière de composer constitue la raison du succès que Strauss remportera avec ses lieder.

L'interprétation de lieder, aussi bien avec accompagnement de piano qu'avec orchestre, représentait pour Strauss une extension importante de son travail de chef d'opéras et d'œuvres pour orchestre ainsi que de compositeur. Jusqu'around de 1900, il était d'usage courant d'intégrer des lieder à un programme d'œuvres pour orchestre, bien que le « récital de lieder » pur existait déjà. Pour des raisons avant tout pratiques, on décida finalement le plus souvent de ne pas mélanger les genres. Ainsi, les lieder avec accompagnement orchestral seront présentés lors de concerts avec orchestre (une raison entre autre qui contribuera à l'orchestration de plusieurs lieder), et ceux avec piano dans le cadre du récital. Strauss lui-même était considéré comme un pianiste exceptionnel. Il lui importait cependant peu d'être un pianiste accompli et jouait avec ses partitions devant lui, parfois même à partir des partitions d'orchestre. On ne s'étonnera donc pas de l'accompagnement de ses lieder qui sonne souvent comme une réduction pour piano et de ce qu'il orchestrera par la suite plusieurs lieder. Parfois, jouer exactement ce qui était écrit l'ennuyait et il décidait d'improviser l'accompagnement en introduisant même des thèmes tirés de ses autres œuvres. Entre 1894, l'année de son mariage avec Pauline de Ahna, et autour de 1906, sa femme était la principale interprète de ses lieder. Bien que

plusieurs contemporains ne prisait pas Pauline qu'ils trouvaient vulgaire, ceux-ci s'entendent cependant pour dire qu'aucune autre chanteuse n'entendait aussi bien comment combiner musique et texte et que personne d'autre n'avait un tel lien émotionnel avec ces œuvres. Strauss composa les *Vier Lieder* op. 27, dont on retrouve deux mélodies sur cet enregistrement, à l'occasion de son mariage. Le couple entreprit de longues tournées à travers l'Allemagne et d'autres pays ainsi qu'aux États-Unis en 1904. Après 1906, on constate une interruption dans la production de lieder alors que Pauline semble avoir interrompu sa carrière de concertiste. Au cours des années suivantes, Strauss se tournera vers la composition de poèmes symphoniques et d'opéras (parmi les œuvres produites à cette époque, mentionnons la *Symphonie alpestre*, *Elektra* et *Le Chevalier à la rose*). Après avoir fait la connaissance en 1917 de la chanteuse Elisabeth Schumann, il semble qu'il retrouvera la combinaison parfaite pour ses lieder et se remettra au cours des années suivantes à la composition de lieder et à l'orchestration de lieder composés auparavant.

Le programme typique d'un récital de lieder de Strauss se composait de dix à vingt œuvres extraites de différents numéros d'opus. Strauss tenait à présenter l'étendue de sa production de lieder ce qui exposait toute une gamme de climats musicaux et poétiques, d'atmosphères et de sujets. Même lorsque plusieurs lieder d'un même numéro d'opus faisaient partie du programme, ceux-ci n'étaient pas nécessairement présentés l'un après l'autre. C'est ainsi que cet enregistrement a été conçu : Camilla Tilling a spontanément sélectionné ses lieder « favoris » qui présentent un extrait de la production de Strauss, de *Rote Rosen* (1883) au dernier lied mentionné plus haut, *Malven* (1948).

Rote Rosen [*Roses rouges*] (AV 76) repose sur un poème de Karl Stieler et est l'un des trois lieder que Strauss dédia en octobre 1883 à la chanteuse Lotti Speyer dont il avait fait la connaissance l'été précédent et avec qui il correspondit au cours des années suivantes. La partition autographe fut retrouvée dans la famille de la chanteuse et fut finalement publiée en 1958 sous le titre de *Drei Liebeslieder* par l'édition C. F. Peters. Elisabeth Schwarzkopf et Gerald Moore l'interprétèrent avec succès à New York. On ne sait cependant si Lotti Speyer les chanta avant 1900.

Les huit lieder qui composent *Letzte Blätter* [Dernières feuilles], op. 10 composés sur des poèmes de Hermann von Gilm, sont considérés comme le premier véritable cycle de lieder de Richard Strauss. Ils datent de 1885 et trois d'entre eux, *Zueignung* [Dédicace] (no 1), *Die Nacht* [La nuit] (no 3) et celui que l'on retrouve ici, *Allerseelen* [Toussaint] (no 8) font partie des lieder les plus appréciés de Strauss.

Schlichte Weisen. [Simples mélodies] *Fünf Gedichte von Felix Dahn* [Cinq poèmes de Felix Dahn], op. 21 ont été composés entre 1889 et 1890. La caractéristique principale de ces poèmes tient au fait qu'ils citent chacun le premier vers d'un poème populaire avant de poursuivre d'une autre manière. *All mein' Gedanken* [Toutes mes pensées] (no 1) et *Du meines Krönelein* [Toi, petite couronne de mon cœur] (no 2) sont, comme les autres du cycle, courts et d'expression retenue tant dans le traitement mélodique que dans l'accompagnement qui conserve le caractère d'un chant populaire.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, les *Vier Lieder* op. 27 ont été composés à l'occasion du mariage de Strauss avec Pauline en 1894. *Cäcilie* [Cécilie] (no 2), d'après un poème de Heinrich Hart, tout comme *Morgen!* [Demain!] (no 4), seront orchestrés trois ans plus tard. *Morgen!*, sur un poème de John Henry Mackay, est l'un des lieder les plus souvent interprétés, y compris dans des arrangements qui font appel à un autre instrument que le piano. Nous l'entendons ici dans une version pour soprano, violon et piano. La partie de violon est directement reprise de la version pour orchestre dans laquelle un solo de violon a été prévu.

Les *Vier Lieder* op. 36, composés en 1897 et 1898, diffèrent quelque peu des autres alors qu'ils ne font pas appel à des textes de contemporains mais plutôt au recueil *Des Knaben Wunderhorn* [Le cor merveilleux de l'enfant] qui comprend des poèmes de Friedrich Rückert et de Friedrich Gottlieb Klopstock. *Das Rosenband* [La guirlande de roses] (no 1) sera également orchestré un peu plus tard.

Les deux lieder extraits de l'opus 37 et les trois de l'opus 39 ont également été composés en 1897 et 1898. On retrouve à nouveau des poètes *Jugendstil* : Gustav Falke (*Meinem Kinde* [À mon enfant]), Richard Dehmel (*Mein Auge* [Mon œil], *Leises Lied* [Chant à voix basse], *Befreit* [Libéré]) et Otto Julius Bierbaum (*Junghexenlied* [Chant

de la jeune sorcière]). *Ich schwebe* [*Je plane*], op. 48 no 2, composé en 1900 sur un texte de Karl Henckell appartient également à cette catégorie. *Meinem Kinde* fut orchestré entre 1897 et 1900 alors que *Mein Auge* et *Befreit* le seront en 1933.

Muttertändelei [*Badinage de maman*], op. 43 no 2, reprend un poème de Gottfried August Bürger. Le lied a été composé en 1899 et sera orchestré un an plus tard.

Les Lieder op. 67 et op. 69 ont été composés en 1918. Le langage musical est ici différent de celui des lieder antérieurs, plus « moderne », plus dissonant et plus haché. Les Ophelia-Lieder semblent presque précipités, jetés négligemment sur le papier et caricaturaux. Ils reflètent l'état d'esprit d'Ophélie et doivent être chantés littéralement « dans un état de folie ».

La dernière œuvre achevée de Strauss, *Malven* [*Mauves*] (AV 304) a été composée en 1948 sur un texte de la poète suisse Betty Knobel. Le compositeur dédia le manuscrit à la chanteuse Maria Jeritza et fut découvert dans la succession de la chanteuse en 1982. Le lied sera créé en 1985 par Kiri Te Kanawa.

© *Anna Lamberti 2008*

Camilia Tilling étudie à l'Académie de musique et d'art dramatique (Université de Gothembourg) et est ensuite diplômée du Royal College of Music de Londres en 1998. Sa carrière internationale à l'opéra débute presque immédiatement alors qu'elle remporte un énorme succès dans le rôle de Corinna dans une nouvelle production d'*Il viaggio a Reims* de Rossini au New York City Opera. À la fin de la saison 2001/2, Camilia Tilling avait fait ses débuts au Covent Garden (Sophie), au Festival d'Aix-en-Provence (Susanna), au Festival de Glyndebourne (la première nièce dans *Peter Grimes*), à La Monnaie (Sophie), au Metropolitan Opera House (Nannetta) et au célèbre festival de Drottningholm (Pamina) en Suède.

Depuis, la carrière de Camilia Tilling ne cesse d'atteindre de nouveaux sommets et inclut des apparitions dans les rôles de Pamina, Dorinda (*Orlando* de Händel), Oscar (*Un ballo in maschera*) et Arminda (*La Finta Giardiniera*) au Covent Garden ; Mélisande à l'Opéra de Göteborg, Iole (*Hercule* de Händel) et Rosina (*Le Barbier de Séville*)

à Aix-en-Provence ; Zerlina au Metropolitan Opera House ; Gretel à l'Opéra de Genève ; Ilia (*Idomeneo*) à La Scala qu'elle a également enregistré pour le dvd ; Sophie au Chicago Lyric Opera ; Susanna à l'opéra de San Francisco ainsi qu'à l'Opéra national de Paris. En 2007/8, Camilla Tilling qui fut acclamée par la critique pour son interprétation du rôle de la gouvernante dans *The Turn of the Screw* de Britten, fit ses débuts sur la scène espagnole à Valencia dans *Orlando* ainsi qu'à Amsterdam dans le rôle de l'ange dans *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen.

Camilla Tilling est autant à l'aise à l'opéra qu'au récital. Elle se produit 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'en compagnie des meilleurs chefs et orchestres. Camilla Tilling participe à de nombreux enregistrements en tant que soliste. Cet enregistrement est son premier récital en solo.

Paul Rivinius reçoit ses premières leçons de piano à l'âge de cinq ans. Parmi ses professeurs, on compte Gustaf Grosch à Munich, ainsi qu'Alexander Sellier, Walter Blankenheim et Nerine Barrett à la Musikhochschule de Saarbrücken. Après son baccalauréat, il étudie le cor avec Marie-Luise Neunecker à la Musikhochschule de Francfort et poursuit ses études de piano avec Raymund Havenith. En 1994, il participe à une classe de maître de Gerhard Oppitz à la Musikhochschule de Munich d'où il sort en 1998 avec distinction.

Paul Rivinius est pendant plusieurs années membre du Bundesjugendorchester et de l'Orchestre des jeunes Gustav Mahler. Il se mérite du succès au sein du Trio Clemente fondé en 1986 et remporte, après de nombreuses autres distinctions, le réputé concours ARD à Munich en 1998 et fait partie des « Rising Star », un ensemble qui se produit dans dix salles de concerts les plus importantes à travers le monde, notamment au Carnegie Hall de New York et au Wigmore Hall de Londres. Paul Rivinius joue également en compagnie de ses frères Benjamin, Gustav et Siegfried au sein du Rivinius Klavier-Quartett ainsi qu'avec des musiciens du Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin au sein de l'Ensemble Akanthus. Depuis 2004, il est le pianiste du Mozart Piano Quartet. En 2008, Paul Rivinius était professeur de musique de chambre à l'école de musique Hanns Eisler à Berlin.

1 Rote Rosen

Karl Stieler (1842–85)

Weißt du die Rose, die Du mir gegeben?
Der scheuen Veilchen stolze, heiße Schwester;
Von Deiner Brust trug noch ihr Duft das Leben,
Und an dem Duft sog ich fest mich und fester.

Ich seh Dich vor mir, Stirn und Schläfe glühend,
Den Nacken trotzig, weich und weiß die Hände,
Im Aug noch Lenz, doch die Gestalt erblühend voll,
Wie das Feld blüht um Sonnenwende.

Um mich webt Nacht, die kühle, wolkenlose,
Doch Tag und Nacht, sie sind in eins zerronnen.
Es träumt mein Sinn von Deiner roten Rose
Und von dem Garten, drin ich sie gewonnen.

2 Malven

Betty Knobel (1904–98)

Aus Rosen, Phlox, Zinnienflor
Ragen im Garten Malven empor,
Duftlos und ohne des Purpurs Glut,
Wie ein verweintes blasses Gesicht
Unter dem goldenen himmlischen Licht.

Und dann verwehen leise, leise im Wind
Zärtliche Blüten, Sommers Gesind.

© Copyright 1985 by Richard Strauss. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

3 Leises Lied

Richard Fedor Leopold Dehmel (1863–1920)

In einem stillen Garten
An eines Brunnens Schacht,
Wie wollt' ich gerne warten
Die lange graue Nacht!

Red Roses

Do you remember the rose you gave me?
The proud, fierce sister of the shy violet;
From your breast Life drew its scent,
A scent that obsessed me more and more.

I can see you before me, forehead and temples glowing,
Your proud neck, your soft white hands,
With Spring in your eyes, yet a form in full bloom,
As the fields bloom at the summer solstice.

And night embraces me, cool and cloudless,
But day and night melt into one.
I dream of your red rose
And of the garden where I won it.

Mallows

Roses, phloxes and zinnias
The mallow towers above them in the garden,
Without scent or purple glow
Like a tearful, withered face
Beneath the heavenly golden light.

And then the wind gently rustles
The tender blooms, servants of summer.

Gentle Song

In a peaceful garden
Beside a deep well,
How I'd like to wait
Throughout the long, bleak night.

Viel helle Lilien blühen
Um des Brunnens Schlund;
Drin schwimmen golden die Sterne,
Drin badet sich der Mond.

Und wie in den Brunnen schimmern
Die lieben Sterne hinein,
Glänzt mir im Herzen immer
Deiner lieben Augen schein.

Die Sterne doch am Himmel,
Die stehen all' so fern;
In deinem stillen Garten
Stünd' ich jetzt so gern.

4 Junghexenlied

Otto Julius Bierbaum (1865–1910)

Als nachts ich überm Gebirge ritt,
Rack schack, schacke, mein Pferdchen,
Da ritt ein seltsam Klingeln mit,
Klingling, klingling, klingelalei.

Es war ein schmeichlerisch bittend Getön,
Es war wie Kinderstimmen schön.
Mir war's, ich streichelt' ein lindes Haar,
Mir war so weh und wunderbar.

Da schwand das Klingeln mit einemmal,
Ich sah hinunter in's tiefe Tal,
Da sah ich Licht in meinem Haus,
Rack schack, schacke, mein Pferdchen,
Mein Bübchen sah nach der Mutter aus,
Klingling, klingling, klingelalei.

Bright lilies stand in bloom
By the mouth of the well;
Golden stars swim on the water
And the moon bathes within.

And just as the lovely stars
Shimmer on the water,
So the radiance of your lovely eyes
Sparkles ever in my heart.

But the stars rise up
So far into the heavens.
In your peaceful garden
I wait now so willingly.

Song of the Youthful Witch

As I was riding at night over the mountain tops,
Clack, clackety clack my steed,
A strange ringing accompanied me,
Ring, ring ringaling.

It was a flattering, beseeching tone,
It was the voice of a lovely child.
It was as though I was stroking the softest hair,
It was so sad and so wonderful.

Then the ringing quite disappeared,
And I saw below in a deep valley
I saw a light in my house.
Clack, clackety clack my steed,
My little lad looked out for his mother,
Ring, ring ringaling.

5 Cäcilie

Heinrich Hart (1855–1906)

Wenn du es wüsstest,
Was träumen heißt von brennenden Küssen,
Von Wandern und Ruhen mit der Geliebten,
Aug in Auge,
Und kosend und plaudernd,
Wenn du es wüsstest,
Du neigtest dein Herz!

Wenn du es wüsstest,
Was bängen heißt in einsamen Nächten,
Umschauert vom Sturm, da niemand tröstet
Milden Mundes die kampfmüde Seele,
Wenn du es wüsstest,
Du kämest zu mir.

Wenn du es wüsstest,
Was leben heißt, umhaucht von der Gottheit
Weltschaffendem Atem,
Zu schweben empor, lichtgetragen,
Zu seligen Höhen,
Wenn du es wüsstest,
Du lebstest mit mir!

6 Befreit

Richard Fedor Leopold Dehmel (1863–1920)

Du wirst nicht weinen. Leise
Wirst du lächeln und wie zur Reise
Geb' ich dir Blick und Kuss zurück.
Unse lieben vier Wände, du hast sie bereitet,
Ich habe sie dir zur Welt geweitet;
O Glück!

Cecilia

If only you knew
What it means to dream of passionate kisses,
Of walking and resting with one's beloved,
Face to face,
And chatting intimately,
If only you knew,
Your heart would give in.

If only you knew,
What it is to be frightened on lonely nights,
Surrounded by storms, and with no one to comfort
With gentle words your weary soul in its struggle.
If only you knew,
You would come to me.

If only you knew,
What it means to live immersed in the
Creative breath of the deity,
To rise up in the atmosphere, filled with light,
To the blessed heights.
If only you knew,
You would live with me.

Released

You will not weep. Gently
You will smile and, as on a journey,
I shall return your gaze and your kiss.
Our beloved four walls were built by you –
For you I opened them onto the world:
O joy!

Dann wirst du heiß meine Hände fassen
Und wirst mir deine Seele lassen,
Lässt unsern Kindern mich zurück.
Du schenktest mir dein ganzes Leben,
Ich will es ihnen wieder geben;
O Glück!

Es wird sehr bald sein, wir wissen's beide,
Wir haben einander befreit vom Leide,
So gab ich dich der Welt zurück!
Dann wirst du mir nur noch im Traum erscheinen
Und mich segnen und mit mir weinen;
O Glück!

Drei Lieder der Ophelia

Karl Joseph Simrock (1802–76), based on William Shakespeare: Hamlet, Act IV, scene 5

7 1. Wie erkenn' ich mein Treulieb

Wie erkenn' ich mein Treulieb
Vor andern nun?
An dem Muschelhut und Stab
Und den Sandalschuh'n.
Er ist tot und lange hin,
Tot und hin, Fräulein!
Ihm zu Häupten grünes Gras,
Ihm zu Fuß ein Stein. Oho.
Auf seinem Bahrtuch, weiß wie Schnee,
Viel liebe Blumen trauern.
Sie gehn zu Grabe nass,
O weh! Vor Liebesschauern.

Then you will warmly grasp my hands
And will give me your soul,
Leaving me behind for our children.
You granted me your whole life,
I will pass it on to them.
O joy!

It will be very soon, we both know this,
We have released each other from suffering.
And I gave you back to the world!
Then you will only appear to me in dreams
And will bless me and with me weep.
O joy!

Three Songs of Ophelia

1. How Should I Your True Love Know

How should I your true love know
From another one?
By his cockle hat and staff,
And his sandal shoon.
He is dead and gone, lady,
He is dead and gone;
At his head a grass-green turf,
At his heels a stone.
White his shroud as the mountain snow,
Larded with sweet flowers;
Which bewept to the grave did go
With true-love showers.

8 2. Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag

Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag
So früh vor Sonnenschein.
Ich junge Maid am Fensterschlag
Will Euer Valentin sein.
Der junge Mann tut Hosen an,
Tät auf die Kammertür,
Ließ ein die Maid, die als Maid
Ging nimmermehr herfür.

Bei Sankt Niklas und Charitas!
Ein unverschämt Geschlecht!
Ein junger Mann tut's wenn er kann,
Fürwahr, das ist nicht recht.
Sie sprach: Eh Ihr gescherzt mir mir,
Verspricht Ihr mich zu frein.

Ich bräch's auch nicht beim Sonnenlicht,
Wärst du nicht kommen herein.

9 3. Sie trugen ihn auf der Bahre bloß

Sie trugen ihn auf der Bahre bloß
Leider, ach leider, den Liebsten!
Manche Träne fiel in des Grabes Schoss –
Fahr wohl, fahr wohl, meine Taube!
Mein junger frischer Hansel ist's,
Der mir gefällt – Und kommt er nimmermehr?
Er ist tot, o weh!
In dein Totbett geh,
Er kommt dir nimmermehr.

2. To-morrow Is Saint Valentine's Day

To-morrow is Saint Valentine's day,
All in the morning betime,
And I a maid at your window,
To be your Valentine.
Then up he rose, and donn'd his clothes,
And dupp'd the chamber-door;
Let in the maid, that out a maid
Never departed more.

By Gis and by Saint Charity,
Alack, and fie for shame!
Young men will do't, if they come to't;
By cock, they are to blame.
Quoth she, before you tumbled me,
You promised me to wed.

So would I ha' done, by yonder sun,
An thou hadst not come to my bed.

3. They Bore Him Barefaced on the Bier

They bore him barefaced on the bier;
Hey non nonny, nonny, hey nonny;
And in his grave rain'd many a tear:–
Fare you well, my dove!
For bonny sweet Robin
Is all my joy – And will he not come again?
No, no, he is dead:
Go to thy death-bed:
He never will come again.

Sein Bart war weiß wie Schnee,
Sein Haupt wie Flachs dazu.
Er ist hin, er ist hin,
Kein Trauern bringt Gewinn:
Mit seiner Seele Ruh
Und mit allen Christenseelen!
Darum bet ich! Gott sei mit euch!

10 Allerseelen

Hermann von Gilm zu Rosenegg (1812–64)

Stell auf den Tisch die duftenden Reseden,
Die letzten roten A stern trag herbei,
Und lass uns wieder von der Liebe reden,
Wie einst im Mai.

Gib mir die Hand, dass ich sie heimlich drücke
Und wenn man's sieht, mir ist es einerlei,
Gib mir nur einen deiner süßen Blicke,
Wie einst im Mai.

Es blüht und duftet heut auf jedem Grabe,
Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei,
Komm an mein Herz, dass ich dich wieder habe,
Wie einst im Mai.

11 Ich schwebe

Karl Friedrich Henckell (1864–1929)

Ich schwebe wie auf Engels schwingen,
die Erde kaum berührt mein Fuß,
in meinen Ohren hör' ich's klingen
wie der Geliebten Scheidegruß.

Das tönt so lieblich, mild und leise,
das spricht so zage, zart und rein,
leicht lullt die nachgeklung'ne Weise
in wonneschweren Traum mich ein.

His beard was as white as snow,
All flaxen was his poll:
He is gone, he is gone,
And we cast away moan:
God ha' mercy on his soul!
And of all Christian souls,
I pray God. God be wi' ye.

All Souls Day

Place the sweet-smelling mignonettes on the table,
Bring in the last red asters,
And let us speak again of love,
As we did in May.

Give me your hand, so that I may secretly press it,
And if someone sees, what do I care?
Give me but one of your sweet looks,
As you did in May.

Each grave is covered by fragrant blossoms,
One day in the year the dead are set free;
Come into my heart, so that I may hold you again,
As I did in May.

I Soar

I soar as though on angels' wings,
My feet hardly touch the ground
In my ears I hear a sound,
Like parting words from my loved one.

It sounds so lovely, soft and gentle
It speaks so sweetly and so purely:
The echoing song gently rocks me
Into a deep and blissful dream.

Mein schimmernd Aug' indess mich füllen
die süßesten der Melodien
sieht ohne Falten, ohne Hüllen
mein lächelnd Lieb' vortüber ziehn.

[12] Muttertändelei

Gottfried August Bürger (1747–94)

Seht mir doch mein schönes Kind,
Mit den gold'nen Zottelöckchen,
Blauen Augen, roten Bäckchen!
Leutchen, habt ihr auch so eins?
Leutchen, nein, ihr habt keins!

Seht mir doch mein süßes Kind,
Fetter als ein fettes Schneckchen,
Süßer als ein Zuckerweckchen!
Leutchen, habt ihr auch so eins?
Leutchen, nein, ihr habt keins!

Seht mir doch mein holdes Kind,
Nicht zu mürrisch, nicht zu wählig!
Immer freundlich, immer fröhlich!
Leutchen, habt ihr auch so eins?
Leutchen, nein, ihr habt keins!

Seht mir doch mein frommes Kind!
Keine bitterböse Sieben
Würd' ihr Mütterchen so lieben.
Leutchen, möchtet ihr so eins?
O, ihr kriegt gewiss nicht meins!

Komm' einmal ein Kaufmann her!
Hunderttausend blanke Taler,
Alles Gold der Erde zahl' er!
O, er kriegt gewiss nicht meins! –
Kauf' er sich woanders eins!

While the sweetest melody pervades me
My shining eyes
See, revealed and without wrinkles,
My loved one, smiling as she passes.

Motherly Pride

Just look at my beautiful child,
With its long, golden locks,
Blue eyes and rosy cheeks
People, do you also have one like it?
People, no you have not.

Just look at my beautiful child,
Plump as a plump snail,
Sweet as a sugar treat
People, do you also have one like it?
People, no you have not.

Just look at my sweet child,
Not too sullen, not too picky.
Always friendly, always glad.
People, do you also have one like it?
People, no you have not.

Just look at my good child!
No beastly brat
Would love his mother so well.
People, would you want to have one like it?
Well, you shall not have mine.

If a merchant were to come,
Counting out a thousand coins –
All the gold in the world!
He would surely not have mine –
He can buy someone else's.

13 Einerlei*Achim von Arnim (1781–1831)*

Ihr Mund ist stets derselbe,
 Sein Kuss mir immer neu,
 Ihr Auge noch dasselbe,
 Sein freier Blick mir treu;
 O du liebes Einerlei,
 Wie wird aus dir so mancherlei!

14 Schlechtes Wetter*Heinrich Heine (1797–1856)*

Das ist ein schlechtes Wetter,
 Es regnet und stürmt und schneit;
 Ich sitze am Fenster und schau
 Hinaus in die Dunkelheit.
 Da schimmert ein einsames Lichtchen,
 Das wandelt langsam fort;
 Ein Mütterchen mit dem Laternchen
 Wankt über die Straße dort.
 Ich glaube, Mehl und Eier
 Und Butter kaufte sie ein;
 Sie will einen Kuchen backen
 Für's große Töchterlein.
 Die liegt zu Hause im Lehnstuhl
 Und blinzelt schläfrig ins Licht;
 Die goldenen Locken wallen
 Über das süße Gesicht.

Singular One

Her mouth is always the same,
 Her kisses ever new to me,
 Her eyes are still the same
 Her frank gaze is faithful.
 O dearest, most singular one,
 How many sides there are to you!

Bad Weather

The weather is bad,
 It is raining and blowing and snowing;
 I sit by the window and look out
 Into the darkness.
 A single lantern flickers
 It wanders slowly away;
 A mother with a lantern
 Walks heavily along the street.
 I think she has bought flour and eggs
 And butter too.
 She wants to bake a cake
 For her idle daughter.
 She lies at home on the sofa
 And blinks sleepily at the light;
 Her golden curls fall
 Over her lovely face.

[15] Das Rosenband*Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803)*

Im Frühlingschatten fand ich sie,
 Da band ich sie mit Rosenbändern:
 Sie fühlt' es nicht und schlummerte.

Ich sah sie an; mein Leben hing
 Mit diesem Blick an ihrem Leben:
 Ich fühlt' es wohl und wusst' es nicht.

Doch lispelt' ich ihr sprachlos zu
 Und rauschte mit den Rosenbändern.
 Da wachte sie vom Schlummer auf.

Sie sah mich an; ihr Leben hing
 Mit diesem Blick an meinem Leben,
 Und um uns ward Elysium.

[16] Hat gesagt – bleibt's nicht dabei*From 'Des Knaben Wunderhorn'*

Mein Vater hat gesagt,
 Ich soll das Kindlein wiegen,
 Er will mir auf den Abend
 Drei Gagegeier sieden;
 Siedt er mir drei,
 Isst er mir zwei,
 Und ich mag nicht wiegen
 Um ein einziges Ei.

Mein Mutter hat gesagt,
 Ich soll die Mädglein verraten,
 Sie wollt mir auf den Abend
 Drei Vögelein braten;
 Brät sie mir drei,
 Isst sie mir zwei,
 Um ein einziges Vöglein
 Treib ich kein Verräterei.

A Garland of Roses

In the spring shade I found her,
 And I tied her with garlands of roses
 She felt nothing and slumbered on.

I looked at her; and with this look
 My life was dependent on her life:
 Well I felt it, yet knew it not.

I whispered silently to her
 And shook the garlands of roses.
 And she awoke from her slumber.

She looked at me; and with this look
 Her life was dependent on my life:
 And round us was Elysium.

Promises that come to naught

My father told me
 That I should rock the baby,
 And in the evening he would
 Cook three goose eggs for me;
 If he cooks three
 He will eat two for me
 And I do not want to rock the cradle
 For a single egg.

My mother told me
 That I should betray the maids,
 And in the evening she would
 Roast me three birds;
 If she roasts three
 She will eat two for me,
 And for a single bird
 I will not consider a betrayal.

Mein Schätzlein hat gesagt,
Ich soll sein gedenken,
Er wöllt mir auf den Abend
Drei Küßlein auch schenken;
Schenkt er mir drei,
Bleibt's nicht dabei,
Was kümmert michs Vöglein,
Was schiert mich das Ei.

17 All mein' Gedanken

Julius Sophus Felix Dahn (1834–1912)

All mein' Gedanken, mein Herz und mein Sinn,
da, wo die Liebste ist, wandern sie hin.
Gehn ihres Weges trotz Mauer und Tor,
da hält kein Riegel, kein Graben nicht vor,
gehn wie die Vögelein hoch durch die Luft,
brauchen kein' Brücken über Wasser und Kluft,
finden das Städtlein und finden das Haus,
finden ihr Fenster aus allen heraus.
Und klopfen und rufen: Mach auf, lass uns ein,
wir kommen vom Liebsten und grüßen dich fein.

18 Du meines Herzens Krönelein

Julius Sophus Felix Dahn (1834–1912)

Du meines Herzens Krönelein,
du bist von lautrem Golde,
wenn andere daneben sein,
dann bist du erst viel holde.
Die andern tun so gern gescheit,
du bist gar sanft und stille,
dass jedes Herz sich dein erfreut,
dein Glück ist's, nicht dein Wille.

My beloved told me
That I should think of him,
In the evening he would
Give me three kisses.
If he gives me three
It will not stop at that.
What do I care about birds,
And what is an egg to me?

All My Thoughts

All my thoughts, my heart, my senses
Betake themselves to where my beloved is.
They wander at will despite walls and gates,
And neither bolt nor ditch can stop them.
They move like a bird, high up in the sky,
Needing no bridge to cross water and gorge,
Finding the town and finding the house,
Finding her very own window.
And they knock and call out: open the door to us,
We come from your beloved and greet you fondly.

The Jewel of my Heart

You jewel of my heart,
You are of purest gold,
When others stand next to you
Then you prove to be much fairer.
The others like to seem clever
While you are gentle and calm,
And you please every heart
Your joy it is, not your will.

Die andern suchen Lieb und Gunst
mit tausend falschen Worten,
du ohne Mund- und Augenkunst
bist wert an allen Orten.

Du bist als wie die Ros' im Wald,
sie weiß nichts von ihrer Blüte,
doch jedem, der vorüberwallt,
erfreut sie das Gemüte.

19) **Meinem Kinde**

Gustav Falke (1853–1916)

Du schläfst und sachte neig' ich mich
Über dein Bettchen und segne dich.
Jeder behutsame Atemzug
Ist ein schweifender Himmelsflug,
Ist ein Suchen weit umher,
Ob nicht doch ein Sternlein wär'
Wo aus eitel Glanz und Licht
Liebe sich ein Glückskraut bricht,
Das sie geflügelt herniederträgt
Und dir auf's weiße Deckchen legt.
Du schläfst und sachte neig' ich mich
Über dein Bettchen und segne dich.

20) **Mein Auge**

Richard Fedor Leopold Dehmel (1863–1920)

Du bist mein Auge! Du durchdringst mich ganz,
Mein ganzes Wesen hast du mir erhellt,
Mein ganzes Leben du erfüllt mit Glanz,
Mich Strauchelnden auf sichern Pfad gestellt!

The others seek love and favour
With thousands of false words,
Without the arts of tongue and eye
You are valued everywhere.

You are like a rose on the brier,
You know nothing of your blossoms,
Yet everyone who passes
Rejoices at the sight of them.

My Child

You sleep and slowly I bend down
Over your cradle and bless you.
Every gentle breath
Is a soaring skyward flight,
Is a search far around:
If there were not a starlet
Upon which Love plucks a lucky herb,
Made of pure gleam and light.
Winged she carries it down here
And lays it for you upon the white cover.
You sleep and slowly I bend down
Over your cradle and bless you.

My Eye

You are my eye. You see right inside me.
You have illuminated my whole being,
Have brought sparkle into my life,
Have set me, ever stumbling, upon a steady path.

Mein Auge du! Wie war ich doch so blind
An Herz und Sinn, eh du dich mir gesellt,
Und wie durchströmt mich jetzt so licht, so lind
Verklärt der Abglanz dieser ganzen Welt!
Du bist mein Auge, du!

[21] Morgen!

John Henry Mackay (1864–1933)

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen,
und auf dem Wege, den ich gehen werde,
wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen
inmitten dieser sonnenatmenden Erde.

Und zu dem Strand, dem weiten, wogenblauen,
werden wir still und langsam niedersteigen,
stumm werden wir uns in die Augen schauen,
und auf uns sinkt des Glückes stummes Schweigen.

You are my eye. How blind I was
In my heart and mind before you joined me.
And how lightly, how gently now flows through me,
The transfigured reflection of the entire world.
You, you are my eye.

Tomorrow!

And tomorrow the sun will rise again,
And on the road that I shall take,
It will further unite us happy people
In the midst of this sun-breathing earth.

And to the water's edge, with its distant blue waves,
We shall gently and slowly descend,
Silently we shall gaze into each other's eyes,
As the mute silence of joy descends upon us.

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.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

RECORDING DATA

Recorded in January 2008 Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Piano technician: Carl Wahren

Recording producer and sound engineer: Marion Schwebel

Digital editing: Nora Brandenburg, Eunjee Jang

Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

Protocols Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Anna Lamberti 2008

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph of Camilla Tilling: © Anna Hult

Photograph of Paul Rivinius: © Marco Borggreve

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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-1709 © & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



PAUL RIVINIUS

BIS-SACD-1709