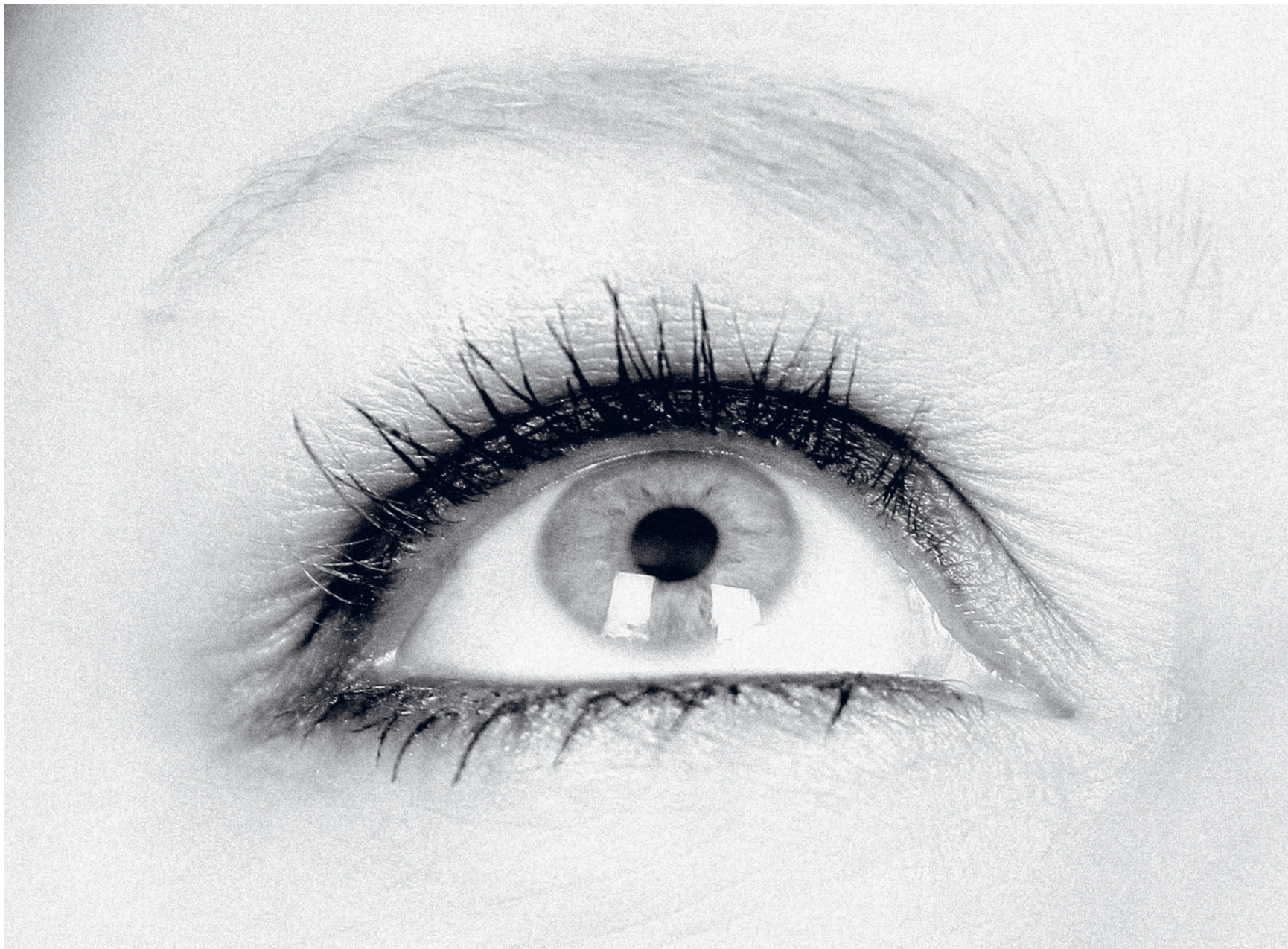




VOICES OF WOMEN

BETTINA SMITH MEZZO-SOPRANO

EINAR RØTTINGEN PIANO



FRAU EVA, STIG FRAM ...

Repertoaret på denne platen er for kvin- nestemme og piano av tre norske komponister fra forskjellige generasjoner: Fartein Valen (1887 - 1952), Ketil Hvoslef (f. 1939) og Jostein Stalheim (f. 1960). De fem verkene av Valen faller naturlig i romansetradisjonen, mens Hvoslefs og Stalheims bidrag er så omfattende, (i varighet henholdsvis 21 og 16 minutter), at de nærmer seg konsertarie eller scene. Så har da også Stalheims verk betegnelsen «scene» i tittelen.

Felles for alle verkene er at teksten formidler en kvinnes tanker og følelser.

I Valens opus 6 *Drei Gedichte von Goethe* hører vi stemmen til *Suleika* (som Goethe kalte sin venninne Marianne von Willemer). Selv om tekstene er signert Goethe, er spørsmålet fortsatt åpent om hvor mange av Goethes Suleika-dikt som er av den store tyske dikter og hvilke som er forfattet av Marianne von Willemer. I sangene i opus 7 hører vi ordene til *Mignon*, en annen Goethe-karakter (fra hans andre roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – Wilhelm Meisters læretid). Den har fascineret komponister siden utgivelsen i 1796. Schubert, Schumann og Wolf er tre betydelige komponister som skrev sanger over Mignon-tekster. Den franske komponisten Ambroise Thomas skrev operaen *Mignon* om den egenartede piken som bærer på en dyp skam.

Hvoslefs tekst er fra evangeliet etter Maria Magdalena. Det er et ufullstendig dokument, oppdaget i Kairo i 1896, og er typisk for tidlig gnostisk kristendom. An-

delig opplysning skulle oppnås gjennom kunnskap og selvinnsikt og forståelse av skaperverket i stedet for blindt å følge dogmer. Maria henviser til læren hun har mottatt direkte fra Jesus. Språket i dette evangeliet minner om læren til G. I. Gurdjieff på første del av 1900-tallet.

Stalheim har hentet utdrag av Ofelias tekst fra 5. scene, 4. akt av Shakespeares *Hamlet*. Verket *Ophelia Scene* er en abstraksjon siden replikkene til kong Claudius og Ofelias bror Laertes antydes med to korte innskudd fra pianisten. For øvrig brukes bare Ofelias replikker. Talene til kong Claudius, dronning Gertrude og Laertes er tatt vekk slik at de nevrotiske og forvirrete utbruddene til den sørgende Ofelia blir stående alene.

Fartein Valen var en pioner innen norsk musikk. Denne dypt religiøse, svært reserverte og lavmælte mannen snakket flere språk flytende. Han fant inspirasjon både i polyfonien til J. S. Bach og i Arnold Schönbergs ekspresjonistiske stil med dennes oppløsning av tradisjonell tonalitet. Valen var også en stor beundrer av Max Reger.

Valen fremstår som den første i norsk musikk som komponerte i fri atonalitet, men han skrev bare slik det falt naturlig for ham. Han hadde ikke til hensikt å skape en revolusjon eller å forandre den nordiske musikken. Han dyrket sitt rikt polyfone, lyriske og mykt dissonerende tonespråk med samme kjærlige omsorg som sin rosehage. Valen begynte å arbeide med de tre vakre sangene i opus 6 kort tid etter at han avsluttet sin

pianotrio, opus 5 i 1924. Det hadde tatt ham sju år å fullføre trioen, og den er en milepæl i hans utvikling. Han hadde endelig nådd frem til den kompositoriske stilen som ble hans egen resten av livet. Sangene i opus 6 er av en komponist som har funnet en ny tiltro til sin egen stemme.

De tre sangene er korte, og stilen er strengt polyfon. Sangstemmen dominerer i kraft av sitt register, men den er bare en av stemmene i Valens tette polyfone vev.

Sakontala gjennomstrømmes av en mild sicilianorytme, og solisten synger kontinuerlig. Annerledes i *Weiss wie Lili* som med sitt sterke motivstoff har flere pauser for sangeren. Pianisten byr på nødvendig tid til refleksjon etter hver vokalfase. *Suleika* begynner med en enkelt linje på piano, og snart utvikles denne til et komplekst firstemmig kontrapunkt. Sangstemmen hviler mens pianoets linjespill beveger seg i et mer animert tempo. Basslinjen antyder en slags passacaglia, selv om det ikke behøver å oppfattes bevisst.

Valen arbeidet med de to Mignon-sangene, opus 7 (*Zwei Gedichte von Goethe*) mer eller mindre samtidig med opus 6 og de påfølgende *Chinesische Zwei Gedichte* opus 8.

Sangene i opus 7 og 8 finnes både for sang og piano og for sang og orkester.

Sangene i opus 7 omfatter lengre tekster enn de forrige verkene og er der-

med mer omfattende enn miniatyrene i opus 6. De var først tenkt med orkesterrakkompagnement, så teksten er tidvis ganske tykk med hyppige oktav-doblinger i bass og diskant. Noen ganger er det så mye som sju forskjellige toner i en klang. Men Valens opphøyde linearitet og vektløse atonalitet hindrer musikken i å bli overlesset. Begge sangene tar opp tråden fra *Suleika* ved å begynne med en enkelt melodilinj på piano, og dette setter stemningen i hele sangen. *So lasst mich scheinen* er dramatisk med en tydelig følelsesmessig utvikling. Den kulminerer på en kraftfull høy tone på slutten ved ordet «ewig» (evig). *Heiss mich nicht reden* er til sammenligning mer kontrollert, i tråd med den hemmeligheten Mignon prøver å skjule. Vokallinjen formidler noe forpint, men ikke ubehersket. Den høye tonen på slutten (a, som i forrige sang) kommer etter en organisk oppbygning og er derfor ikke like sjokkerende som i *So lasst mich scheinen*.

Det er verdt å merke seg at Valen behandler menneskestemmen på en svært imøtekommande måte. Hans ikke-tonale melodier utgjør en stor utfordring for intonasjonen. Men det er tydelig at Valen er svært bevisst på at han skriver for den menneskelige stemme. Komponister som Webern (eller på sin måte til og med J. S. Bach) skrev for stemmen som om det var et instrument og med endringer i registeret i komplisert sikksakk-bevegelse. Men Valen beveger seg alltid gradvis opp etter å ha gått ned og omvendt, noe som gjør

det enklere for stemmen å plassere seg. Valens melodier er alltid sterkt lyriske. Interessant nok unngår han i disse sangene stort sett umiddelbar gjentakelse av tonehøyde i sangstemmen - slik det ellers var vanlig både i Liedtradisjonen og i de tidlige tolvtoneverkene i Den andre wienerskole.

Ketil Hvoslef har for lengst etablert seg som en av de fremste nordiske komponister i sin generasjon. Selv om han er den yngste sønn av Harald Sæverud (en av de store i norsk musikk), har Hvoslef maktet å gå sin unike, svært personlige vei uavhengig av sin far (selv om han selvsagt skylder ham mye).

Hvoslef har skrevet for alle slags kombinasjoner av instrumenter (noen av dem svært uvanlige), og han har komponert flere konserter (18 ved siste telling) enn de fleste moderne komponister. Hans forhold til stemmen er ganske spesielt. Særlig når han skriver for vokalsensibler, velger han ofte nonsens-tekster som understreker den musikalske karakteren. For eksempel:

Ve, vetteccate. Va vattaccata

Talla Talla Ti Ti Ti Talla Talla disse pappa denne ti

Trenité Metrico

Ciccetecetaccetecetaccetacce

Teiteiete Toitoioto

(Konsert for kor og kammerorkester - 1977)

Hvoslef er klar over fallgruvene i bel canto-tradisjonen med vekt på skjønnheten i vokalen i forhold til tekstforståelsen. Selv om *Fra Maria Magdalenas evangelium* ikke er Hvoslefs første forsøk på å sette en sammenhengende meningsfull tekst til musikk, er det hans første verk for solostemme og piano. Det er fra 2009 og ble revidert i 2011.

Verket ble til på en uvanlig måte. Hvoslef hørte en fremførelse av Jostein Stalheims *Ophelia Scene* med musikerne på denne platen. Han likte verket og fremførelsen veldig godt, og dette fikk Bettina Smith til å be ham skrive et verk for henne og Einar Røttingen. Hvoslef var først usikker siden det var en besetning som ikke var naturlig for ham. Et par dager senere så han mer positivt på det og spurte Smith etter en passende tekst. Hun foreslo å sette musikk til evangeliet om Maria Magdalena.

Resultatet er et ekstremt eksempel på Hvoslefs konsentrerte stil. Han har alltid unngått det unødvendige i sin musikk, og dette verket har en ekstrem musikalisk strenghet. Teksten presenteres mer som artikulering enn tradisjonell sang. Det sjeldent sparsomme melodimaterialet består hovedsakelig av faste, gjentatte intervaller. Pianostemmen prøver ikke å fylle hullene i sangpartiet slik som i det tradisjonelle Lieder-repertoaret. Den er full av glassaktige akkorder som klinger ut i det fri uten tydelig slektskap til hverandre eller følelse av noen bevegelse fremover. Stemningen er som i et ritual eller i en alkymistisk

prosess. Selv om musikken ikke akkurat forsøker å belyse meningen i teksten, er det sporadiske, subtile eksempler på samsvar mellom de to. For eksempel settes ordene *he who has ears to hear, let him hear* i livlig bevegelse som boblende vann. De kontinuerlige 16-delsnotene i pianoet faller tilbake ved ordene *for the nature of matter will be resolved again into the roots of its own nature* for til slutt å overlate stemmen til seg selv. Det er som om musikken bringes til ko-kepunktet akkurat når alt vender tilbake til «the roots of its own nature». På dette stedet bruker Hvoslef bare de to første bokstavene i ordet «nature» en lang stund. Ved *then there arises a disturbance in its whole body* oppstår det en «disturbance», en musikalsk forstyrrelse gjennom konflikten mellom høyre hånds stakkatoakkorder i todelt rytme og en legato tredelt rytme i venstre hånd. *He who has a mind, let him understand* fremføres av sangstemmen alene. Avslutningsordene *in silence* blir etterfulgt av stillhet, en stillhet som markerer slutten på verket.

Fra Maria Magdalenas evangelium er bemerkelsesverdig ved at det synes å innlemme lytterens tid i musikkens tid. Med unntak av de få omtalte avsnittene synes musikken å være ganske fornøyd med å være der den er, uten verken ønske eller behov for å gå noen andre steder. Tekstfragmentene gjentas mange ganger og på forskjellige måter. Det er som om komponisten ønsker at

lytteren skal ta dem til seg fullt og helt før vandringen videre til neste del. Den asketiske karakteren i musikken passer perfekt til den esoteriske teksten. Den krever oppmerksomhet og konsentrasjon, og fungerer ikke uten helhjertet engasjement.

Sammenliknet med *Fra Maria Magdalenas evangelium* er *Ophelia Scene* av Jostein Stalheim nesten overstrømmende selv om det langt fra er et «lykkelig» stykke. Stalheim er både en virtuos akkordeonist og en dyktig og original komponist. Han arbeider ofte med det absurde i sin musikk, men dette er nesten alltid kledd en ferniss av tilsynelatende normalitet. Dette gir musikken hans en tvetydighet som ofte etterlater lytteren i usikkerhet om musikken er ment å være morsom eller dødsens alvorlig.

Stalheim ville med *Ophelia Scene* skape en musikalsk situasjon rundt Shakespeares Ofelia. De musikalske transformasjonene i sangen og i pianostemmen kretser rundt biter av tekst og akkorder. Disse illustrerer hvordan de andre personene oppfatter Ofelias lidelse og ubalanse. Komponistens intensjoner er bygget tydelig inn i musikken. Ofelias ustabile mentale tilstand merkes ved bryske endringer i register og karakter. En annen medvirkende faktor er at pianoet av og til skaper en atmosfære som forsterker Ofelias ord. Andre ganger representerer pianoet hovedpersonens indre tilstand i

motsetning til de sammenhengende og muntre ordene som kommer ut av hennes munn. Det beste eksempel på dette er tonesettingen av det berømte avsnittet *Tomorrow is Saint Valentine's day/All in the morning betime/And I, a maid, at your window/To be your Valentine* (etc.) Ordene synges til en enkel, diatonisk, folkeviseliknende melodi, mens pianoet omkranser med all slags kromatikk og motsier munterheten i sang og tekst. Men på steder i verket gir pianoet en medfølende støtte til teksten. Den første av disse begynner ved 3'20": *Larded with flowers. Larded with sweet flowers*. De stigende akkorder i heltoneharmonikk fremkaller en nesten utholdelig lukt av begravelsesblomster. Noe lignende skjer ved 8'35" til ordene *And on his grave rain'd many a tear – Fare you well, my dove*. Før denne delen gjennomfører Stalheim Ofelias skadete sinn ved å bryte opp *dead and gone* i de stakkato, meningsløst isolerte konsonantene «d - g - n». De blir ledsaget av en rekke korte pianistiske angrep på de høyeste og laveste tonene (en typisk Stalheim-effekt). Disse fragmentene vokser omsider inn i hverandre til en sammenhengende tekst (*dead and gone*) sunget med stor lidenskap og patos. Like etter blir sangpartiet fragmentert igjen, med korte stakkato slag på én enkelt tone til ordene *They bore him barefaced on the bier*.

Dette er bare noen få eksempler på hvordan *Ophelia Scene* musikalsk fortsetter i tospann med teksten. Avslutningen

virker, for undertegnedes ører, som et fjernt ekko av avslutningen av Debussys *Pelléas et Mélisande*. Det er et merkelig vakkert og subtilt foruroligende verk som kommer under huden på Shakespeares mesterlige poetiske prosa.

- Ricardo Odriozola



FRAU EVA, STEP FORWARD...

The present album collects a number of works for female voice and piano by three Norwegian composers from different generations: Fartein Valen (1887 – 1952), Ketil Hvoslef (b. 1939) and Jostein Stalheim (b. 1960). The five works by Valen fall easily into the «song» category, while Hvoslef's and Stalheim's contributions are so substantial (their works on this recording last respectively 21 and 16 minutes) that they are closer to extended concert arias or scenes. Indeed, Stalheim's work has the word «scene» in its title.

Common to all the works on the CD is that their texts voice the thoughts and feelings of a woman. On Valen's op. 6 *Goethe songs*, we hear the voice of *Suleika* (the pen name of Goethe's late-life friend/female interest Marianne von Willemer). Although the texts are signed by Goethe, the jury is still out on the matter of how many of Goethe's *Suleika* poems are by the great German poet and which ones are by Marianne von Willemer. The op. 7 songs use the words of *Mignon*, a secondary Goethe character (from his second novel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – Wilhelm Meister's Apprenticeship) who has exerted a deep fascination on composers ever since the novel was published in 1796. Schubert, Schuman and Wolf are three notable composers who wrote songs based on the *Mignon* texts. The French composer Ambroise

Thomas wrote an opera (*Mignon*) based on the character of the peculiar girl who carries an unspeakable shame inside her.

Hvoslef's work is based on extracts from the gospel of Mary Magdalene. The incomplete document, discovered in Cairo in 1896, is typical of early Gnostic Christianity, where illumination was meant to be attained through knowledge and understanding of oneself and Creation, rather than by blind adherence to a doctrine. The language utilized in this gospel, when Mary refers to the teachings she received directly from Jesus, is not very far from the way the modern-day initiate G.I. Gurdjieff expressed himself in the first half of the twentieth century.

Stalheim has extracted sections of Ophelia's text from the fifth scene of act four of Shakespeare's *Hamlet*. The work *Ophelia Scene* is, thus, an abstraction, since, barring two brief interjections from the pianist (taking up words spoken by King Claudius and Ophelia's brother Laertes) the words are only those spoken by Ophelia. The substantial speeches by King Claudius, Queen Gertrude and Laertes are excised from the work, leaving the neurotic ramblings of the grief-stricken Ophelia to stand by themselves.

Fartein Valen was a pioneer within Norwegian music. This deeply religious, highly reserved and soft-spoken man,

who was fluent in several languages, found inspiration in the polyphony of J.S. Bach, on the one hand, and, on the other, in Arnold Schönberg's expressionistic style, with its dissolution of traditional tonality. He also admired Max Reger greatly. Although Valen now stands in Norwegian music history as the first composer in his country to adopt free atonality, he simply wrote in the way that suited him. He had no intention to unleash a revolution or to change the face of music in Scandinavia. He took to the nurturing of his richly polyphonic, lyrical and euphoniously dissonant language with the same loving care with which he tended his rose garden.

Valen set to work on the delightful three songs op. 6 shortly after he finished his piano trio op. 5 in 1924. The trio had taken him seven years to complete, and it represented a milestone in his development. He had finally achieved the crystallization of the compositional style that would occupy him for the rest of his life. The op. 6 songs are, thus, the work of a composer with a newly found confidence in his own voice.

The three songs are brief. The writing is strictly polyphonic. The vocal line dominates by dint of its timbre, but compositionally it is only one of the voices in Valen's dense polyphonic web. The gentle Siciliano rhythm is present through most

of *Sakontala*, on which the voice sings continuously. By contrast, *Weiss wie Lilien*, with its strong motivic material, contains several pauses for the singer, during which the piano provides necessary time for reflection after each of the vocal phrases. *Suleika* begins with a single line on the piano, which soon develops into complex four-part counterpoint. The vocal line proceeds with repose, while the piano lines move at a more animated pace. The bass line suggests a sort of passacaglia, although this is not meant to be perceived consciously.

Valen worked on the two *Mignon* songs op. 7 (*Zwei Gedichte von Goethe*) more or less simultaneously with the op. 6 and the subsequent *Zwei Chinesische Gedichte* op. 8. Both the op. 7 and op. 8 songs exist in versions with piano and orchestra accompaniments.

The op. 7 songs cover longer texts than their immediate predecessors and are, thus, more substantial than the op. 6 miniatures. Being originally conceived with orchestral accompaniment, the texture is occasionally rather thick, with frequent octave doublings in the bass and treble lines and, at times, as many as seven different pitches being sounded simultaneously. However, Valen's numinous linearity and weightless atonality prevent the music from becoming overbearing. Both songs follow *Suleika* in

the practice of beginning with a single line on the piano to set the mood of the entire song. *So lasst mich scheinen* is dramatic and unveils a clear emotional progression, culminating on the stentorian high note at the end, the word «ewig» (eternal). *Heiss mich nicht reden* appears, by comparison, much more controlled, in keeping with the secret *Mignon* seeks to conceal. The vocal line, although clearly anguished, manages to avoid becoming ruffled. The high note at the end (an A", just like on the previous song) is approached organically and does therefore not carry the same element of shock it did on *So lasst mich scheinen*.

It is worthy of note that Valen handles the human voice in a highly sympathetic way. Although his non-tonal melodies pose a great challenge of intonation for the singer, it is obvious that Valen is very conscious that he is writing for a human voice. Whereas a composer like Webern (or, in his own way, even J.S. Bach) wrote for the voice as if it were an instrument, with complicated zigzagging changes of register, Valen always moves gradually up after going down and vice versa, making it easier for the voice to adjust. Valen's melodies are always intensely lyrical. Interestingly, on these songs he mostly avoids the immediate repetition of pitches in the vocal line, a practice so common in the Lied tradition, and par-

ticularly in the early twelve-tone works of the Second Viennese School.

Ketil Hvoslef has long since established himself as one of the foremost Scandinavian composers of his generation. Although he is the youngest son of Harald Sæverud (one of the giants of Norwegian music), Hvoslef has managed to forge his unique, highly personal path independently of his father (to whom he, nevertheless, owes a lot, as might be expected).

Hvoslef has written for all manner of instrumental combinations (some of them very unusual) and has composed more concertos (18 by the latest count) than most modern composers. His relationship to the voice is rather special. When writing for vocal ensembles particularly, he has most often opted for «nonsense» texts that underline the character of the music. An example:

Ve, vetteccate. Va vattaccata

Talla Talla Ti Ti Ti Talla Talla disse pappa denne ti

Trenité Metrico

Cicceccecctacceteccecetacce

Teiteiete Toitoioto

(Concerto for choir and chamber orchestra – 1977)



Hvoslef is well aware of the pitfalls of the bel canto tradition (which focuses on the beauty of the voice on the vowels) when it comes to the intelligibility of text. Although *From the Gospel of Mary Magdalene* is not Hvoslef's first attempt to set a coherent, meaningful text to music, it is his first work for solo voice and piano. It dates from 2009 and was further revised in 2011. The work came about in an unusual way: Hvoslef heard a performance (given by the artists on this recording) of Jostein Stalheim's *Ophelia Scene*. He enjoyed the work and the performance very much, which prompted Bettina Smith to ask him to write a work for her and Einar Røttingen. At first Hvoslef was unsure, since it was a medium that was not natural to him. A few days later, however, he thought better of it and asked Smith to provide him with a suitable text. The singer responded with the suggestion of setting the gospel of Mary Magdalene to music.

The resulting work is an extreme example of Hvoslef's concentrated style. Having always eschewed the unnecessary in music, the present work goes to extremes of musical austerity. The way the text is presented is closer to enunciation than to traditional singing. The extremely sparse melodic material consists mostly of locked, repeated intervals. The piano part, far from trying to fill the gaps in the vocal part (the way it

might do in traditional Lied repertoire), is full of glass-like chords that are left to vibrate in the air, with no apparent relationship to one another or a sense of forward motion. The entire work has the air of a ritual or alchemical process about it.

Although the music does not exactly attempt to elucidate the meaning of the text, there are occasional, subtle examples of correspondence between the two. For instance, the words *he who has ears to hear, let him hear* set in motion a passage of animated music that resembles bubbling water. The continuous 16th-notes of the piano recede on the words *for the nature of matter will be resolved again into the roots of its own nature*, eventually leaving the voice on its own. It is as if the music has been brought to boiling point at the precise moment when all returns to *the roots of its own nature*. At this point Hvoslef uses only the two first letters of the word «nature» for a considerable amount of time. Later, the words *then there arises a disturbance in its whole body* bring forth a musical disturbance through the conflict of staccato right hand chords in duple rhythm and a legato left hand in triple rhythm. *He who has a mind, let him understand* is set for solo voice. The final words *in silence* are followed by silence, a silence that marks the end of the work.

From the Gospel of Mary Magdalene

is remarkable in that it seems to incorporate the listener's time into the time aspect of the music. Except for the few passages alluded to above, the music seems quite happy to be where it is, with neither the intention nor the need to go anywhere. The fragments of text are repeated many times and in different ways. It is as if the composer wants the listener to fully assimilate them before moving on to the next fragment. The ascetic character of the music fits perfectly with the esoteric nature of the text. It requires the listener's attention, concentration and commitment, and will not work unless these are fully engaged.

By comparison to *From the Gospel of Mary Magdalene*, *Ophelia Scene* by Jostein Stalheim, seems almost exuberant, although it is not, by far, a «happy» piece.

Stalheim, who is a virtuoso accordion player as well as a very accomplished and original composer, often works with the absurd in his music, but almost always clothed in a veneer of apparent normality. This lends his music an ambiguity that often leaves the listener unsure whether the music is supposed to be funny or deadly serious.

Stalheim's intention behind *Ophelia Scene* was to create a musical situation around Shakespeare's Ophelia. The musical transformations in the vocal and piano parts circle around bits of text and

chords that illustrate the way the other characters perceive Ophelia's suffering and imbalance. The composer's intentions are amply substantiated by the music. Ophelia's unstable mental state is made apparent through brusque changes of register and character. Another contributing factor is the way the piano, at times, creates an atmosphere that enhances Ophelia's words, whereas, at other times, it represents the inner state of the protagonist as opposed to the incongruously jolly outer expression of the words she utters. The best example of the latter is the setting of the famous section *Tomorrow is Saint Valentine's day/All in the morning betime/ And I, a maid, at your window/To be your Valentine* (etc.). The words are sung to the tune of a very simple, diatonic, folk-like melody, while the piano embroiders around it with all manner of chromatics, belying the cheerfulness of the melody and the text. At two points in the work, however, the piano sympathetically supports the text. The first of these begins at around 3'20", to the words *Larded with flowers. Larded with sweet flowers*. The ascending chords, in whole-tone harmony, evoke the almost overbearing perfume of the burial flowers. Something similar occurs at around 8'35", on the words *and on his grave rain'd many a tear – Fare you well, my dove!* Before the last mentioned section, Stalheim penetrates Ophelia's damaged psyche

by breaking the words *dead and gone* into staccato, senseless isolated consonants: «d – g – n», accompanied by a succession of short piano attacks on the instruments highest and lowest notes (a characteristic Stalheim effect). These fragments eventually coalesce into coherent text (*dead and gone*), sung with great passion and pathos. Soon after the vocal part becomes fragmented again, with short staccato slabs on one single pitch, to the words *They bore him bare-faced on the bier*.

These are but a few examples of how *Ophelia Scene* proceeds musically in tandem with the text. The ending seems, to these ears, to be a distant echo of the ending of Debussy's *Pelléas et Mélisande*. It is a strangely beautiful and subtly disquieting work that gets under the skin of Shakespeare's masterful poetic prose.

– Ricardo Odriozola



DREI GEDICHTE VON GOETHE, OP.6

FARTEIN VALEN (1887–1952)

TEXT: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749–1832)

ENGLISH TRANSLATION: JIM SKURDALL

SAKONTALA

Willst du die Blüten des frühen,
Die Früchte des späteren Jahres,
Willst du was sättigt und nährt,
Willst du was reizt und entzückt,
Willst du den Himmel,
Die Erde mit einem Namen begreifen.
Nenn' ich Sakontala dich,
Und so ist alles gesagt.

WEISS WIE LILIEN

Weiss wie Lilien,
Reine Kerzen,
Sternen gleich,
Bescheidner Beugung leuchtet aus dem Mittelherzen
rot gesäumt die Glut der Neigung.
So frühzeitige Narzissen blühen reihen weis' im Garten
Mögen wohl die guten wissen,
Wen sie so spaliert erwarten?

SULEIKA

Der Spiegel sagt mir: Ich bin schön!
Ihr sagt: zu altern sei auch mein Geschick.
Vor Gott muss alles ewig stehn.
In mir liebt ihn für diesen Augenblick.

SAKONTALA

Wouldst thou the blossoms of springtime,
The yields of plentiful harvest,
Wouldst thou what bountifully feeds,
Wouldst thou what charms and enchants,
Wouldst thou know Heaven,
The Earth, together by one appellation,
Speak one name Sakontala,
Nothing more needs to be said.

WHITE AS LILIES

White as lilies,
Purest candles,
Like the stars,
Gentle bowing emanating from hearts' centres
Reddish-seamed affection glowing.
So the premature narcissi bloom in rows all through the garden
And perchance these cherished blossoms
Know for whom they're trimly waiting?

SULEIKA

The mirror tells me I am fair!
You say to grow old likewise is my fate.
All is eternal in God's presence.
This fleeting moment love him, then, in me.

OPHELIA SCENE

JUSTEIN STALHEIM (*1960)

WILLIAM SHAKESPEARE(1564–1616)

Ophelia: (Dead and gone.)

Where is the beauteous Majesty of Denmark?
How should I your true love know
From another one?
Where is the beauteous Majesty of Denmark?
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 not go
With true-love showers.
Well, God 'ild you. They say the owl was a baker's daughter.
Lord, we know what we are, but know not what we may be.
God be at your table.
Pray you let's have no words of this:
But when they ask you what it means, say you this:

Tomorrow 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.

King: Pretty Ophelia.

Ophelia: Indeed, without an oath I'll make an end on't
By Gis and by Saint Charity,
Alack, and fie for shame:
Young men wil do't, if they come to't,
By Cock they are to blame.
Quoth she, before you tumbled me,
You promis'd me to wed.
So would I ha' done done by yonder sun,
And thou hadst not come to my bed.

I hope all will be well.
We must be patient, but I cannot choose but weep,
To think they should lay him i'th'cold ground.

They bore him barefac'd on the bier,
Hey non nonny, nonny, hey nonny;
And on his grave rained many a tear.
Fare you well my dove.

You must sing down-a-down,
And you call him a-down-a.
Oh, how the wheel becomes it! It is the false
steward that stole his master's daughter.
There's rosemary, that's for remembrance.
Pray love remember: and there is pansies,
that's for thoughts.

Laertes: A document in madness.

Ophelia: There's fennel for you, and columbines:
There's rue for you, and here's some for me.
We may call it herb of grace a'Sundays:
Oh you must wear your rue with a difference.
There's a daisy, I would give you some violets,
But they wither'd all when my father died:
They say, he made a good end:
For bonny sweet Robin is all my joy.

And will he not come again,
And will he not come again?
No, no, he is dead:
Go to thy death-bed.
He never will come again,

His beard was as white as snow,
All flaxen was his poll;
He is gone, he is gone,
And we cast away moan,
Gramercy on his soul.

And of all Christian souls, I pray God. God buy ye.

MIGNON – ZWEI GEDICHTE VON GOETHE, OP.7

FARTEIN VALEN (1887–1952)
TEXT: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE
(1749–1832)
ENGLISH TRANSLATION: JIM SKURDALL

HEISS MICH NICHT REDEN

Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen,
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht,
Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht.

Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf
Die finstre Nacht, und sie muss sich erhellen,
Der harte Fels schliesst seinen Busen auf,
Missgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen.

Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh,
Dort kann die Brust in Klagen sich ergiessen,
Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschliessen.

SO LASST MICH SCHEINEN

So lasst mich scheinen, bis ich werde,
Zieht mir das weisse Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh' ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick;
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.

Und jene himmlischen Gestalten
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.

Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug.
Vor Kummer altert' ich zu frühe;
Macht mich auf ewig wieder jung!

BID ME NOT SPEAK, BID ME BE SILENT

Bid me not speak, bid me be silent,
For to keep my secret is my duty,
To you I would bare my soul,
But fate wills against it.

In due time the sun's path dispels
The dark night, and it must brighten;
The hard rock unlocks its bosom,
Not begrudging the earth access to its deeply concealed
springs.

We each seek peace in a friend's embrace,
There the soul can pour out its sorrow;
But an oath has sealed my lips,
And only a god can unlock them.

SO LET ME SEEM

So let me seem, till I become,
Do not remove my raiment white,
I hasten from this lovely Earth,
Below into that dwelling dark.

There I shall rest awhile in peace,
Until the time with sight restored,
I leave behind this mortal frame,
The girdle and the garland.

For there amongst celestial beings,
No heed they pay to man and woman,
No clothes, no flowing garments will
Enfold my body now transfigured.

I've had, 'tis true, no frets or cares,
Of sorrows, though, I've known my share,
From grief I've aged before my time;
Restore to me eternal youth!

FROM THE GOSPEL ACCORDING TO MARY MAGDALENE

KETIL HVOSLEF (*1939)

CHAPTER 5.

Mary said: I saw the Lord in a vision and I said to Him,
Lord, I saw you today in a vision. He answered and
said to me,

Blessed are you that you did not waver at the sight of
Me, For where the mind is there is the treasure.

CHAPTER 4.

The Saviour said, All nature, all formations, all creatures
Exist in and with one another, and they will be resolved
Again into their own roots.

For the nature of matter is resolved into the roots of its
own nature alone.

He who has ears to hear, let him hear.

Matter gave birth to a passion that has no equal, which
proceeded from Something contrary to nature. Then
there arises a disturbance in its whole body

That is why I said to you, Be of good courage, and if you
are discouraged Be encouraged in the presence of the
different forms of nature.

He who has a mind to understand, let him understand.

CHAPTER 8.

In an aeon I was released from the world, in Type
from a type,
And from the fetter of oblivion which is transient.

From this time on will I attain to the rest of the time,
of the season, of the aeon, in silence.

BETTINA SMITH

MEZZOSOPRAN / MEZZO-SOPRANO

Mezzosopranen Bettina Smith er fra Bergen. Etter eksamen ved Grieg-akademiet studerte hun med Wout Oosterkamp og Elly Ameling ved Royal Conservatoire i Haag der hun tok sin diplomeksamen med høyeste karakter. Deretter fulgte to år ved Internationales Opernstudio ved Opernhaus Zürich der hun sang flere roller på hovedscenen. På Staatsoper Berlin debuterte hun i rollen som Berta i Rossinis *Barberen i Sevilla*.

Senere har hun optrådt ved Europas ledende operahus, festivaler og konserterhus, bl.a. Opernhaus Zürich, Muziektheater Amsterdam, Festspillene i Bergen, Zürcher Festspiele, Mozart Tage og Bach Tage Luzern, Brahms Festival Den Haag, Hindemith Festival Den Haag, Rhijnauwen Kammermuziekfestival, Oude Muziek Festival Utrecht, Stravinskij-festivalen 2000 ved Het Muziektheater Amsterdam sammen med Het Nationale Ballett, Grieg -07, Festspillene i Bergen, Fartein Valen-festivalen, Euterpe og Laudinella St. Moritz.

Hun har et bredt repertoar som spenner fra middelalder til samtidsmusikk, og hun opptrer ofte som solist i oratorier og kantater. Dess-uten er hun en aktiv kammermusiker. Oratorierepertoaret omfatter bl.a. Verdis *Requiem*, *Elias* av Mendelssohn, Mozarts C-moll-messe, *Requiem*, *Credomesse* og *Kroningsmesse*, alle Bachs pasjoner samt hans *Magnificat* og H-moll-messe, Rossinis *Stabat Mater*, Telemanns *Die Gekreuzigte Liebe* og *Lukaspasjonen*, *Christus* av Liszt, Bruckners Messe i f-moll og *Te Deum*, og Mahlers 8. symfoni.

Sammen med pianisten Einar Røttingen har hun optrådt på Festspillene i Bergen. De har også optrådt på Fartein Valen-festivalen i Haugesund, Euterpe-serien, OiOi-festivalen, og ved Bergen Avgarde Series, en del av Grieg-festivalen 2007.

Bettina har gjort innspillinger for nederlandsk, tysk, sveitsisk og norsk radio og har mottatt en rekke prestisjetunge stipender, blant dem Edwin Ruud-stipendet og Herbert von Karajan Music

Legacy. I 2001 var hun prisvinner i Francisc Viñas-konkurransen i Barcelona. Der fikk hun også en spesiell pris for fremragende romanesang utdelt av Dalton Baldwin.

Hennes første solo-CD kom i 2009 med sanger av Fauré, Chausson og Saint-Saëns og fikk strålende kritikker.

Bettina Smith er førsteamanuensis i sang ved Institutt for musikk og dans, Universitetet i Stavanger.

Bettina Smith is from Bergen, Norway. After graduating from Bergen Conservatory of Music, she studied with Wout Oosterkamp and Elly Ameling at the Royal Conservatory of Music in Den Haag, Holland, receiving a Masters Degree with distinction. This was followed by specialized study in Switzerland at the Zurich International Opera Studio. The two-year engagement included performing several roles on the main stage of the Zurich Opera House. Since making her debut in February 2001 at the Berlin State Opera singing the role of Berta in Rossini's *The Barber of Seville*, she has performed in Europe's leading opera houses and concert halls and at major European festivals.

With a wide repertoire ranging from medieval to contemporary music, Bettina Smith appears regularly as an oratorio and cantata soloist, in addition to being an active chamber-musician. Oratorios include, among others: *Requiem* by Verdi; *Elias* by Mendelssohn; Mozart's *C-Minor Mass*, *Requiem*, *Credo Mass* and *Coronation Mass*; all the Bach passions, as well as his *Magnificat* and *B-*

Minor Mass; *Stabat Mater* by Rossini; Telemann's *Die Gekreuzigte Liebe* and *St. Luke's Passion*; *Christus* by Liszt; Bruckner's *Mass in F-Minor* and *Te Deum*; and Mahler's Eighth Symphony.

European festivals at which Bettina has performed include the Bergen International Festival, the Festspiele Zürich, the Rhijnauwen Chamber Music Festival, the Utrecht Early Music Festival, Mozart-Tage and Bach-Tage in Lucerne, the Brahms Festival in Den Haag, the Hindemith Festival in Den Haag, at which she performed *Des Todes Tod* together with Nabuko Imai, and the Stravinsky Festival 2000 at the Amsterdam Music Theatre together with the National Ballet.

Together with Norwegian pianist Einar Røttingen, she has performed at the Bergen International Festival. This duo has also performed at the Fartein Valen Festivalen in Haugesund, the Euterpe-Series, the Oi-Oi Festival, and at Bergen Avgarde Series, part of the Grieg Festival 2007.

Bettina has recorded for Dutch, German, Swiss and Norwegian Radio and has received a number of prestigious scholarships, among them, the Edwin Ruud Stipend and the Herbert von Karajan Music Legacy. In 2001 she was a prizewinner in the Francisc Viñas Competition in Barcelona. She also received a special prize awarded by Dalton Baldwin for outstanding lieder singing.

Her first solo CD with songs by Fauré, Chausson and Saint-Saens was released to glowing reviews in 2009.

Bettina Smith is Associate Professor of singing at the University of Stavanger, Norway.



BETTINA SMITH



EINAR RØTTINGEN

EINAR RØTTINGEN

PIANO

Pianist Einar Røttingen er professor i utøvende musikk ved Griegakademiet, Universitetet i Bergen. Han studerte piano ved Bergen Musikkonservatorium og Eastman School of Music. Han har i en årrekke medvirket bl.a. i Festspillene i Bergen og Trolldhaugens konsertserier som solist og kammermusiker. Røttingen har opptrådt som solist og kammermusiker i en rekke land i Europa, i USA og Asia. Samarbeidet med komponisten Harald Sæverud resulterte i flere urfremførelser og kritikerroste innspillinger av samtlige verk for solo-klaver, i tillegg til *Piano Concerto* med Bergen Filharmoniske Orkester (SIMAX). Han har også bestilt og urfremført en rekke verker av nålevende komponister. Av utgivelser kan nevnes soloinnspillingen *Avgarde* (HERMERA), med verker av Knut Vaage, Torstein Aagaard-Nilsen, Glenn Haugland, Jostein Stalheim og Ketil Hvoslef; *Hika* (SIMAX), med fiolinisten Trond Sæverud, med verker av Crumb, Takemitsu, Messiaen, Debussy og Grieg; og George Crumbs *Makrokosmos* (CLASSICO). Sistnevnte CD ble kåret til 'Selection of the month' i The Strad i 2002.

I 2005 var Røttingen solist med BFO i urfremførelsen av Knut Vaages pianokonsert *Hokkaidos Hagar*, som ble utgitt på CD i 2010 (AURORA). Solo-CDen *Norwegian Variations* (SIMAX) med verker av Tveitt, Grieg og Valen ble kåret til 'Special Selection' i International Piano i 2006 og 'Record of the year' av The International Grieg Society of Great Britain. CD-en er også inkludert som del av hans doktoravhandling, utgitt samme år: *Etablering av en norsk klavertradisjon: Interpretative trekk ved Edvard Griegs Ballade op. 24, Geirr Tveitts Sonate nr. 29 op. 129 og Fartein Valens Sonate nr. 2 op. 38*. I 2007 fremførte Røttingen sammen med sangeren Njål Sparbo samtlige av Griegs 172 sanger i 7 konserter, som del av Grieg-jubileet. Som ledd i feiringen av Olivier Messiaens 100-årsjubileum i 2008, fremførte han blant annet *Vingt regards sur l'enfant-Jésus, Oiseaux Exotiques* og *Des Canyons aux Étoiles*. Røttingens tidligere samarbeid med mezzosopran Bettina Smith har resultert i CD-en *Serres Chaudes* (LAWO Classics). I 2012 ga han ut en

kritikerrost CD med Valen Trio (LAWO Classics), med trioer av Ketil Hvoslef, Fartein Valen and Klaus Egge.

Røttingen har mottatt Bergen kommunes kulturpris og Robert Levins Festspillpris for sitt arbeid og sin profil som pianist og pedagog.

Pianist Einar Røttingen is Professor of Music Performance at the Grieg Academy, University of Bergen. He received his education at the Bergen Conservatory of Music and Eastman School of Music. In addition to being a frequent guest at the annual Bergen International Festival and Edvard Grieg Museum concert series in Norway, he has performed extensively as a soloist and chamber musician in major cities in Europe, the USA, Japan and China. Throughout the 1980s, Røttingen worked closely with the Norwegian composer Harald Sæverud, and he has recorded all the solo piano music in addition to the *Piano Concerto* with Bergen Philharmonic Orchestra (SIMAX). He has also collaborated with many living composers and has commissioned numerous works. His recordings include the solo-CD *Avgarde* (HERMERA) with works by, Knut Vaage, Torstein Aagaard-Nilsen, Glenn Haugland, Jostein Stalheim and Ketil Hvoslef; *Hika* (SIMAX), with violinist Trond Sæverud featuring works by Crumb, Takemitsu, Messiaen, Debussy and Grieg; and George Crumb's *Makro-*

kosmos (CLASSICO). *Hika* was chosen as 'Selection of the month' in The Strad in 2002.

In 2005 Einar Røttingen was soloist with Bergen Philharmonic Orchestra in the first performance of Knut Vaage's Piano Concerto *The Gardens of Hokkaido*, which was released as a CD in 2010 (AURORA). The solo-CD *Norwegian Variations* (SIMAX), which includes Grieg's *Ballade op.24* and sonatas by Fartein Valen and Geirr Tveitt, was chosen as 'Special Selection' in International Piano in 2006 and awarded 'Record of the Year' by The International Grieg Society of Great Britain. This CD is also included in his PhD dissertation from 2006: *Establishing a Norwegian Piano Tradition: Interpretive Aspects of Edvard Grieg's Ballade op. 24, Fartein Valen's Sonata no. 2 op. 38, and Geirr Tveitt's Sonata no. 29 op. 129*. In 2007 Røttingen performed the complete 172 songs of Edvard Grieg with bassbaryton Njål Sparbo in a series of seven concerts as part of the Grieg September Festival in Bergen. As a part of the 100th anniversary of Olivier Messiaen's

birth in 2008 he performed, among other works, *Vingt Regards Sur l'enfant Jesus, Oiseaux Exotiques* and *Des Canyons aux Etoiles*. A previous collaboration with mezzo-soprano Bettina Smith resulted in the CD *Serres Chaudes* (LAWO Classics). In 2012 Røttingen and Valen Trio released a critically acclaimed recording (LAWO Classics) with trios by Ketil Hvoslef, Fartein Valen and Klaus Egge.

Einar Røttingen has been awarded the City of Bergen Cultural Prize and The Bergen International Festival's Robert Levin Festival Prize.



DREI GEDICHTE VON GOETHE, OP.6

FARTEIN VALEN (1887–1952)

TEXT: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749–1832)

1. I. SAKONTALA | 01:09
2. II. WEISS WIE LILIEN | 01:23
3. III. SULEIKA | 01:19

4. OPHELIA SCENE | 15:53

JOSTEIN STALHEIM (*1960)

TEXT: WILLIAM SHAKESPEARE (1564–1616)

MIGNON – ZWEI GEDICHTE VON GOETHE, OP.7

FARTEIN VALEN (1887–1952)

TEXT: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749–1832)

5. HEISS MICH NICHT REDEN | 02:38
6. SO LASST MICH SCHEINEN | 03:07

7. FROM THE GOSPEL ACCORDING TO MARY MAGDALENE | 21:01

KETIL HVOSLEF (*1939)

RECORDED IN SOFIENBERG CHURCH, OSLO, 23–27 APRIL 2012

PRODUCER: **VEGARD LANDAAS**

BALANCE ENGINEER: **THOMAS WOLDEN**

EDITING: **VEGARD LANDAAS**

MASTERING: **THOMAS WOLDEN**

BOOKLET NOTES: **RICARDO ODRIOZOLA**

NORWEGIAN TRANSLATION: **TORKIL BADEN**

ENGLISH TRANSLATION OF GOETHE TEXTS: **JIM SKURDALL**

BOOKLET EDITOR: **HEGE WOLLENG**

COVER DESIGN: **ANNA-JULIA GRANBERG / BLUNDERBUSS**

ALL PHOTOS: **ANNA-JULIA GRANBERG / BLUNDERBUSS**

THIS RECORD HAS BEEN MADE POSSIBLE WITH SUPPORT FROM

ARTS COUNCIL NORWAY

FUND FOR PERFORMING ARTISTS

NORWEGIAN SOCIETY OF COMPOSERS

LAWO
CLASSICS

LWC 1067 © 2014 LAWØ © 2014
LAWØ CLASSICS www.lawo.no