



# Sublimation

## Songs and dances from 18th-century Scandinavia

- 1 | **Pollonese No. 74** 2'56  
compiled by Andreas Dahlgren, Tryserum, 1784
- 2 | **Bruredansen / Paalsdans / Polsdans** 4'13  
compiled by Johannes Nielsen Schodsberg, Aremark, 1822
- 3 | **Spelaren** 2'53  
Swedish song - text by Johan Elers, extr. *Musiken till Glada Qväden*, Stockholm, 1792
- 4 | **Polonesse** 4'38  
music by Anders Larsson, extr. *Sexdregasamlingen*, Västergötland, late 18th century
- 5 | **Konung Eric och Spåkvinnan** 2'49  
Swedish song - text and music by Erik Gustaf Geijer (1783-1847),  
extr. *Svenska folk-visor*, Stockholm, 1814-1816
- 6 | **Madame Trifes Liri e Dans** 2'59  
compiled by Otto Collett, Modum, 1798
- 7 | **2 Springedans** 3'20  
compiled by Ole Olsen Kruge, Kvelle, 1834
- 8 | **Huldra å 'en Elland** 5'33  
Norwegian song - extr. *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*,  
compiled by Jean-Benjamin de Laborde, Paris, 1780
- 9 | **Polsdans** 1'46  
compiled by Ole Olsen Kruge, 1834
- 10 | **Frieras a Ongkar'n te Gjente** 3'15  
Norwegian song - extr. *Samling af Sange, Folkeviser og Stev i Norske Almuedialekter*,  
compiled by Ludvig Mathias Lindeman, 1840  
**Norsk Dands**  
extr. *40 melodier for tasteinstrument*, compiled by Ebbe Carsten Henric von Coldevin, 1780

- 11 | **2 Polsdans** 2'53  
compiled by Peder Pedersens, 18th century
- 12 | **Pol.** 2'45  
compiled by Ludvig Olsson, Danielshammar, 1772
- 13 | **2 March** 3'11  
extr. *Sexdregasamlingen*, Sexdrega, 18th century
- 14 | **Necken** 4'52  
Swedish song - compiled by Arvid Afzelius, Stockholm, early 19th century
- 15 | **Englis No. 2** 3'25  
compiled by Ole Aamodts, 1750  
**2 Riil**  
compiled by Johannes Nielsen Schodsberg, Aremark, 1822
- 16 | **Signe Lita** 2'51  
Norwegian medieval song
- 17 | **Vals** 2'59  
compiled by Ole Olsen Kruge, Kvelle, 1834
- 18 | **Pollonoise No. 9** 3'24  
compiled by Andreas Grevelius, ca. 1780  
**Polonesse**  
compiled by Johan Eric Blomgren, Hässlunda, 1785
- 19 | **Grannas Lasse! Klang på lyran** 3'36  
Swedish song - music by Carl Michael Bellman (1740-1795), extr. *Fredmans sånger*, 1791  
**Engels**  
compiled by Jacob Mestmacher, Bergen, ca. 1760

## The Curious Bards

Alix Boivert, *baroque violin* by Jean-Nicolas Lambert (Paris, 1760) and *hardingfele* by Ottar Kåsa (Bø, 2022)

Colin Heller, *baroque violin* by Olivier Calmeille (Montpellier, 2014) and *kontrabasharpa* by Jean-Claude Condi (Mirecourt, 2023) after an anonymous model from the Musée de la musique in Paris

Jean-Christophe Morel, *baroque cittern* by Frank Tate (Dublin, 2016) after a model by William Gibson (Dublin, 1772)

Sarah Van Oudenhove, *viola da gamba* by Arnaud Giral (Paris, 2014) after a model by Michel Collichon (Paris, 1693)

Ilektra Platiopoulou, *mezzo-soprano* (3, 5, 8, 10, 14, 16, 19)



**Après** plus de dix ans consacrés à la recherche et à la réinterprétation des musiques populaires d'Irlande et d'Écosse du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous sommes très heureux de présenter dans ce nouvel opus une découverte de celles de Norvège et de Suède de la même époque. En effet, quatre années d'étude attentive de la bibliographie et de l'organologie de ce répertoire baroque scandinave nous auront permis d'explorer à la fois les origines, les influences et les sources musicales, révélant la richesse et la singularité de ce répertoire, parent avéré non seulement des pays gaéliques qui nous sont chers, mais également des territoires voisins d'Europe du Nord, comme la Pologne ou l'Allemagne. Les échanges réguliers entre ces différents pays pour des raisons diplomatiques, martiales ou commerciales, permettaient la circulation de l'art et de la culture, notamment des œuvres musicales, et favorisaient les influences réciproques, reconnus dans nombre de manuscrits inédits que nous avons explorés.

Un des principaux enjeux de ce nouveau projet résidait dans la fabrication des instruments scandinaves spécifiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, indispensables à l'interprétation des chansons et des airs de danse. Ainsi, nous avons commandé aux luthiers-experts Ottar Kåsa et Jean-Claude Condi, respectivement un *hardingfele* norvégien – un type de violon muni de cordes sympathiques – et une *kontrabasharpa* suédoise – l'ancêtre de la *nyckelharpa*. Ces deux instruments sont copiés sur des modèles du XVIII<sup>e</sup> siècle conservés dans des musées européens (Musée de la musique de Paris, Hardanger folkemuseum et Scenkonstmuseet de Stockholm). Entre la diversité des pièces que nous avons découvertes et les sonorités dépaysantes apportées par cet instrumentarium, l'auditeur retrouvera dans ce disque toute l'exaltation et la joie qui font la particularité de notre ensemble depuis ses débuts.

La danse traditionnelle scandinave par excellence est la "Polonaise", provenant de la Pologne, comme son nom l'indique. C'est une danse à trois temps, dont la mesure est typique des "rythmes polonais" ainsi décrits par les musicologues : deux notes brèves et deux notes longues, placées à l'inverse d'une accentuation "naturelle". Elle possède les mêmes caractéristiques rythmiques que plusieurs autres danses polonaises : *oberek*, *kujawiak*, *chodzony* et *mazurka*, la plus populaire. Les premières traces manuscrites ou imprimées de la polonaise remontent au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle en Europe centrale (Nuremberg, Francfort, Kraśnik, Brzozów). Elle s'est ensuite propagée en Scandinavie dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment pour des raisons géopolitiques.

En 1587, la reine Anna de la dynastie polonaise des Jagellon demande à son neveu le Suédois Sigismund Vasa (Sigismond III) d'occuper le trône polonais, devenant simultanément roi de Pologne et de Suède de 1592 à 1599. C'est à cette époque qu'apparaissent les premiers témoignages écrits de danses polonaises en Suède, dans un ensemble comprenant quatre airs de danses datés de 1595, appartenant à l'Église allemande implantée en Suède : la *Tyska kyrkan*. Ces danses se sont ensuite multipliées dans toute la Scandinavie,

notamment par le biais des tablatures pour orgue ou luth. Elles prennent plusieurs noms ou graphies selon la date et la provenance des sources : *Pollonese, Polska, Pollonoise, Pols, Paalsdans, Polsk, Norsk Dans*, etc. De nos jours, *Polska* est le terme le plus couramment utilisé. La *Pollonese n°74* ouvrant cet enregistrement est issue d'un recueil de 1784 établi par Andreas Dahlgren (1758-1813), secrétaire particulier, bibliothécaire, organiste et clerc de paroisse à Tryserum (Småland). Parmi la centaine de pièces que contient ce recueil, la quasi-totalité sont des polonaises.

La *Bruredansen* (en norvégien "danse de mariage") fait partie des nombreux airs de marche et de danse joués exclusivement lors des mariages en Norvège et en Suède. La tradition voulait que le musicien engagé pour la noce compose expressément pour l'occasion un air de son choix (marche, valse, polonaise, etc.), le plus souvent dédié à la mariée – une coutume maintenue aujourd'hui encore par les musiciens scandinaves. La *Bruredans*, la *Paalsdans* et la *Polsdans* sont extraites du carnet de Johannes Nielsen Schodsberg (1822, Aremark, Norvège). Suscitant toujours beaucoup d'intérêt aujourd'hui de la part des musiciens savants ou populaires, ce manuscrit constitue un bel exemple de la diversité culturelle présente en Scandinavie au XVIII<sup>e</sup> siècle : *reels* écossais, anglaises, menuets, polonaises et valses s'y côtoient.

*Spelaren* est une chanson suédoise extraite du recueil *Musiken till Glada Qväden*, édité à Stockholm en 1792 par Johan Elers (1730-1813), poète et topographe suédois, conseiller de chancellerie et chevalier de l'ordre du *Nordstjerneordenen* – Ordre royal de l'Étoile polaire. Ce recueil est une compilation de mélodies avec accompagnement au clavier, composées par des musiciens suédois ou actifs en Suède, tels que Olof Åhlström, Joseph Martin Kraus ou Carl Stenborg, ou par des compositeurs européens plus renommés comme Joseph Haydn.

La *Polonaise* d'Anders Larsson provient de la *Sexdregasamlingen*, une collection de cinq manuscrits datés du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle et provenant de la paroisse de Sexdrega (province de Västergötland). Ces manuscrits sont aujourd'hui conservés à la Svenkst Visarkiv (Archives nationales suédoises). Parmi les auteurs de ce corpus se trouve également Johannes Bryngelsson, dont les manuscrits sont datés de 1774 et 1783.

La collection *Svenska folk-visor* (Chansons populaires suédoises) a fait l'objet d'une édition en trois volumes, publiés à Stockholm de 1814 à 1816 par Erik Gustaf Geijer, écrivain, poète, philosophe, historien et compositeur suédois (1783-1847). De cet imposant ouvrage est extraite la chanson *Konung Eric och Spåkvinnan* (Le Roi Érik et la voyante), où il est fait allusion aux questionnements d'un roi sur son avenir proche. Nous ignorons de quel monarque il s'agit, les rois Érik étant presque aussi nombreux que les rois Louis en France...

En raison des liens politiques et culturels étroits entre les îles britanniques et la Scandinavie, les manuscrits suédois et norvégiens comptent nombre d'anglaises et de *reels* (parfois orthographiés *angloises* et *riils*), des contredanses et autres *Engl. Dantz*, dont le style fait référence aux musiques traditionnelles irlandaises et écossaises. La contredanse *Madame Trifes Liri e Dans* (Otto Collett, 1798, Modum, Norvège) en est un parfait exemple.

Danse norvégienne cousine de la Polonaise, la *Springedans* (ou *springdans*) se caractérise par des pas et des mouvements sautés effectués par les danseurs. Aux côtés des principales autres danses traditionnelles norvégiennes, comme le *halling* et le *gangar*, cette danse a été une source d'inspiration pour plusieurs compositeurs norvégiens, Edvard Grieg étant le plus renommé d'entre eux. Les deux *Springedans* présentes dans cet enregistrement proviennent du manuscrit d'Ole Olsen Kruge de 1834 (Kvelle, Norvège).

*Huldra à 'en Elland* est une chanson norvégienne tirée de l'*Essai sur la musique ancienne et moderne*, écrit par Jean-Benjamin de La Borde (1734-1794). Compositeur, historien, chorégraphe et librettiste français, il fut également fermier général de Louis XV – titre qui le mènera à l'échafaud en 1794. Son essai, publié en 1780 en quatre tomes, contient notamment quelques chansons et airs de danses populaires provenant de toute l'Europe. Dans cette chanson, il est question de la *Huldra*, une nymphe séductrice des forêts constituée d'un corps de femme et d'une queue de renard ou de vache, dont la figure est présente dans la culture scandinave.

La *Polsdans* qui suit est une autre variante norvégienne de la polonaise. Elle a été notée par Ole Olsen Kruge en 1834. Elle est jouée au *hardingfele* seul, sans accompagnement, ce qui est aujourd'hui encore la pratique de jeu principale de cet instrument en Norvège.

*Frieras a Ongkar'n te Gjente* est une chanson norvégienne extraite de la collection *Samling af Sange, Folkeviser og Stev i Norske Almuedialekter*, éditée par Ludvig Mathias Lindeman en 1840. La *Norsk Dands*, qui fait office de ritournelle au milieu de la chanson et à la fin, n'est autre qu'une des nombreuses variantes norvégiennes de la polonaise. Elle provient du recueil manuscrit d'Ebbe Carsten Henric von Coldevin, daté de 1780. On y trouve quarante mélodies populaires arrangées pour clavier – une pratique assez courante en Scandinavie et qu'on retrouve aussi bien dans les manuscrits que dans certaines éditions de pièces de clavecin.

Les deux *Polsdans* (Peder Pedersens, 17??, Norvège) et la *Pol.* qui suit (Ludvig Olsson, 1772, Östergötland, Enshult, Danielshammar, Suède) offrent différents caractères d'airs de polonaise que l'on jouait de part et d'autre de la frontière, entre Norvège et Suède.



Les deux *March*, provenant elles aussi des cinq manuscrits de la *Sexdregasamlingen*, constituent un témoignage singulier de l'importance de l'armée dans la culture scandinave. De nombreux airs aux accents martiaux parsèment les manuscrits et il est intéressant de constater que plusieurs de leurs auteurs ont réalisé une carrière militaire. Parmi eux se trouvent les Suédois Sven Donat, soldat du régiment Kronoberg entre 1777 et 1794, ou Gustaf Blidström, hautboïste dans l'armée de Charles XII, qui a rempli son carnet de musique pendant sa captivité en Sibérie, à la suite de la défaite de l'armée suédoise lors de la bataille de Poltava en 1709.

*Necken* est une chanson suédoise, vraisemblablement collectée au début du XIX<sup>e</sup> siècle par Arvid August Afzelius (1785-1871), éditeur de musique à Stockholm. Ce titre fait allusion à un esprit associé aux rivières et cascades, présent dans la culture populaire scandinave et particulièrement apprécié des musiciens : plusieurs légendes racontent que pour le rencontrer, il faut se rendre sous un pont près d'un torrent trois jeudis consécutifs et dès la nuit tombée, l'y attendre dans le silence le plus total. Sans doute viendra-t-il la nuit du troisième jeudi et vous apprendra-t-il quelques airs dont il a le secret, lesquels figurent parmi les plus beaux qu'on ait jamais entendus... La mélodie de cette chanson a été réutilisée plus tard par le compositeur français Ambroise Thomas à l'acte IV de son opéra *Hamlet* (1868) pour l'air de la folie d'Ophélie : "Pâte et blonde".

La suite de trois danses norvégiennes, *Englis n° 2* (Ole Aamodts notebok, 1750), *Riil* (Johannes Nielsen Schodsberg, 1822, Aremark) et *Riil* (Johannes Nielsen Schodsberg, 1822, Aremark), démontre une fois de plus la grande influence de la culture irlandaise et écossaise dans les pays scandinaves.

*Signe Lita* est une chanson norvégienne médiévale, dont les paroles font référence au naufrage d'un bateau, sans toutefois en identifier le lieu ni la date. Parvenue jusqu'à nous par la seule tradition orale, cette complainte, toujours très populaire aujourd'hui, est sûrement la pièce la plus ancienne de ce disque.

Popularisée dans l'Europe entière, en particulier en Autriche, la valse s'est répandue dès le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle en Scandinavie, où elle demeure aujourd'hui encore l'une des danses les plus emblématiques. La *Vals* enregistrée ici est tirée du manuscrit d'Ole Olsen Kruge, déjà cité plus haut.

La *Pollonoise n° 9*, issue d'un manuscrit d'Andreas Grevelius (ca 1780), a été reprise et popularisée en 2007 par le groupe suédois *Väsen* dans leur album "Linneaus Väsen". Elle est suivie d'une *Polonaise* provenant d'un manuscrit de Johan Eric Blomgren, compilateur suédois considéré comme l'un des plus prolifiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Auteur de plusieurs carnets notés entre 1780 et 1795, il a consacré plusieurs pages à la théorie musicale. Il est le seul parmi ses pairs suédois à évoquer l'ornementation présente dans la musique savante de l'époque : des exemples d'ornements tirés de *L'École fondamentale du violon* de Léopold Mozart (1756) se trouvent dans l'un de ses manuscrits.

Notre album se termine avec la chanson suédoise *Grannas Lasse! Klang på lyran*. Elle est extraite des *Fredmans Sånger*, un recueil de poèmes et chansons publié en 1791 par le célèbre poète Carl Michael Bellman (1740-1795), également surnommé “l’Anacréon de la Suède”. Toujours populaires aujourd’hui, ses textes et chansons dépeignent entre autres le Stockholm du XVIII<sup>e</sup> siècle et la réalité de la vie, souvent très dure, des personnages qui peuplaient la ville. Par son regard sur les bas-fonds de la société d’alors, par son intérêt pour les traditions et les mythes populaires de son pays, Bellman est considéré comme l’un des continuateurs de la forme poétique et musicale de la “ballade”. Son portrait le plus connu le représente jouant du cistre, instrument également très présent dans les îles britanniques à la même époque. L’*Engels* qui termine la chanson a été notée par le Norvégien Jacob Mestmacher dans un cahier datant des années 1760. Issu d’une famille d’organistes, il a perpétué l’usage de l’arrangement pour clavier de pièces traditionnelles, compilant dans son cahier plus de deux cent cinquante d’entre elles.

COLIN HELLER & ALIX BOIVERT

**La** Suède et la Norvège ont un riche patrimoine de chansons et de musiques de danse datant du début de la période moderne. Il s'est transmis d'une génération à l'autre, et dans la perception des peuples nordiques, il s'est maintenu à la lisière flottante entre "musique savante" et "musique folklorique". Des études théoriques et pratiques récentes ont commencé à remettre en question cette dichotomie. Ce que l'on a longtemps appelé "musique folklorique" *tout court* est en réalité le produit d'un élan romantique résolument idéaliste, visant à préserver et raviver ce que l'on pensait être des traditions musicales uniques et propres aux populations rurales suédoises, norvégiennes et finlandaises. Cela n'a pas été sans conséquences culturelles pour la musique nordique sur la scène internationale : tout le mouvement du romantisme national de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècles reposait sur l'idée que la culture bourgeoise urbaine et la culture paysanne rurale étaient deux choses bien distinctes.

Or, l'analyse de documents historiques du XVIII<sup>e</sup> siècle permet d'affirmer que les notions de musique profane "élevée" et "basse" n'existaient guère. L'aristocratie de cour, les bourgeois des villes et les paysans des campagnes pouvaient chanter, jouer et danser sur les mêmes mélodies ; nous disposons même de sources révélant quand et comment ils s'y adonnaient. Les chansons composées par des poètes comme Olof von Dalin (1708-1763) et Carl Michael Bellman (1740-1795) se diffusaient aussi vite que loin, et elles étaient chantées aux confins des pays nordiques peu de temps après avoir été imprimées ou diffusées par d'autres moyens. Soit les poètes se servaient de mélodies qui avaient déjà circulé dans diverses couches de la société et les immortalisaient grâce à leurs compositions lyriques, soit ils actualisaient des mélodies contemporaines d'opéras-comiques, jouées en premier lieu dans des villes comme Stockholm, Åbo ou Christiania, mais qui ne tardaient pas à devenir des airs de danse dans les régions rurales. Le terme *visa* (en suédois) ou *vise* (en norvégien), que l'on utilise généralement pour désigner les mélodies à texte dans les pays nordiques, est d'ailleurs intéressant : *vis* signifie "manière" et correspond donc au latin *modus*. Pour les populations scandinaves, ce mot est devenu synonyme de ballades reconnaissables, même si leur origine se trouve dans la musique de cour ou d'opéra.

Les schémas et formes de "survie" de ce répertoire montrent qu'il s'est maintenu à la fois par la notation musicale et par la tradition orale. Une grande partie des airs a été conservée dans des fonds familiaux et paroissiaux, l'autre, un peu plus tard, grâce aux collectionneurs passionnés par la musique de danse et les chants traditionnels. Il existe un type de source précieux qui avait suscité peu d'attention jusqu'à récemment : les livres de chorals du XVIII<sup>e</sup> siècle, colligés dans l'ensemble de la Scandinavie, et dont un grand nombre contiennent des airs de danse et des chansons populaires profanes mêlés au répertoire sacré. Ce mélange s'explique par le fait qu'en Suède, les organisistes exerçant hors des grandes villes bénéficiaient du privilège officiel et légal d'organiser et de jouer de la musique lors de banquets, mariages, enterrements, bals et autres

réunions. Cela ne signifiait pas qu'ils étaient les seuls autorisés à jouer pour ces occasions, mais qu'ils étaient responsables du choix et de la validation des autres musiciens. De nombreux organistes étaient également violonistes et un grand nombre de violonistes parmi les paysans et les bourgeois étaient ce que l'on appellerait aujourd'hui des multi-instrumentistes. Outre le rôle important joué par les organistes, il y avait également celui des familles constituées en sortes de guildes de musiciens des villes ou de musiciens militaires, qui interprétaient, cultivaient et transmettaient ainsi des musiques de danse, des airs et des marches. Parmi les sources norvégiennes, citons les recueils musicaux d'Ole Aamodt (1777-1838) d'Akershus, dans le sud-est du pays, et de Johannes Nielsen Schodsberg (né en 1799), musicien à Østfold, à la frontière sud-est de la Suède. En Norvège, la notion de "musikkforpakter" (approximativement, "preneur à bail de musique") correspondait à attribuer aux musiciens un privilège similaire à celui d'autres corps de métier (charpentiers, forgerons, etc.) : l'instrumentiste ayant acquis le droit de jouer lors d'événements civiques dans une certaine contrée était le seul responsable de ce qui était interprété et par qui. Ce droit et ce privilège pouvaient être acquis par achat ou par bail, ce qui signifie soit que l'on était né dans une famille de musiciens de la ville, ou bien marié à quelqu'un d'une telle famille, soit que l'on acquérait le statut de membre par un bail emphytéotique.

Cinq livres de musique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, retrouvés dans la propriété de Lilla Lalarp dans le Västergötland suédois (la "collection de Sexdrega", aujourd'hui conservés aux archives de mélodies suédoises [Svenskt visarkiv] à Stockholm), constitue une source particulièrement intéressante. Y sont rassemblés des danses et des airs, mais aussi des partitions d'ouvertures d'opéras transcrites pour violon, des gammes, des doigtés et des schémas harmoniques pour les modulations. Des inscriptions telles que "hautbois primo" témoignent à la fois de la volonté de transmission et de la flexibilité de l'instrumentation des morceaux. La mélodie appelée "Neckens polska" nous fournit un exemple de l'interaction complexe des traditions écrites et orales. Elle fut imprimée en 1814 en tant que polonaise du Västergötland (dans *Traditioner av Svenska Folkdansar*, Stockholm), une redécouverte adaptée par le pasteur Arwid August Afzelius (1785-1871) et le compositeur-éditeur Olof Åhlström (1756-1835), qui la mit en musique et publia la partition. Or la mélodie avait été notée presque à l'identique dans un livre de chorals datant de 1758, par Jakob Niklas Funck, organiste et professeur de grec. Elle s'était donc déjà établie au XVIII<sup>e</sup> siècle sous une forme qui sera finalement rendue célèbre comme symbole "nordique" en 1868 par l'opéra *Hamlet* d'Ambroise Thomas (1811-1896). Le compositeur introduisit la ballade dans la scène de folie d'Ophélie – se déroulant dans un cadre scandinave estival, au bord d'un lac bleu – après avoir rencontré et entendu la célèbre chanteuse d'opéra suédoise Christine Nilsson, qui créa le rôle d'Ophélie. On sait que cet air reprit ensuite son existence vagabonde, avec quelques changements, colporté par la tradition musicale vivante des violoneux suédois, car on pouvait le trouver sous de nombreuses formes dans l'impressionnante collection systématique de la

commission de la musique folklorique (Folkmusikkommissionen) au début du  $xx^e$  siècle. En ce qui concerne les traditions catégorisées comme “folklorique” et “savante”, la diffusion et l’évolution des mélodies sont donc plus cycliques que linéaires.

Ce sont les danses des suites instrumentales européennes du début de la période moderne qui sont à l’origine d’une grande partie de la musique de danse scandinave. De même que ces suites, composées aux  $xvii^e$  et  $xviii^e$  siècles, intégraient des danses d’origines diverses – la sarabande de la péninsule ibérique, le menuet de France, l’allemande des pays germanophones et la gigue des îles britanniques –, les danses les plus populaires de la Scandinavie des débuts de l’ère moderne étaient l’*engelska* (l’anglaise), la *polska*, *poloness* et *polsdans* (des polonaises), la *fransäs* (la française), la *schottis* (l’écossaise) et bien d’autres encore. Cela ne signifie pas nécessairement que l’on y retrouve l’origine du style mélodique, du mètre rythmique et du type de danse de ces pays, mais que la culture et les contextes dans lesquels ces danses ont été cultivées et exécutées valorisaient le caractère “étranger”, “exotique” et la bizarrerie, comme les cours européennes du début des temps modernes se plaisaient à le faire.

Les instruments scandinaves du début de l’ère moderne sont étroitement liés à ce répertoire composite conservé, que ce soit du point de vue de leur construction, des techniques de jeu ou de la dimension sociale implicite (puisque les instruments étaient souvent transmis d’une famille de musiciens à l’autre). Le *hardingfele* et le *nyckelharpa* sont associés à des régions précises (le Hardanger pour le violon norvégien et l’Uppland pour la vièle à touches suédoise), mais tous deux ont été joués dans un périmètre géographique beaucoup plus vaste. Au  $xix^e$  siècle, le *hardingfele* et le *kontrabasharpa* sont devenus des symboles de la pratique musicale rurale et “folklorique” ; ils méritent cependant d’être entendus aux côtés d’autres instruments contemporains, à l’exemple de violons ou de violes baroques.

MATTIAS LUNDBERG  
Université d’Uppsala  
Traduction : Martine Sgard

## Kontrabasharpa

Les instruments de la famille des *nyckelharpa* et des *kontrabasharpa* ont un corps et des mécanismes de clés ressemblant à ceux d'une vielle à roue, tout en étant joués par un archet plutôt que par une roue. La *kontrabasharpa* est le modèle en usage du XVIII<sup>e</sup> siècle au premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Son nom est trompeur et n'évoque pas la tessiture de l'instrument, mais il s'explique par la présence de deux cordes mélodiques situées de part et d'autre d'une corde de bourdon, aussi appelée "corde basse". Les deux cordes mélodiques sont de ce fait placées "contre la basse". La *kontrabasharpa* est pourvue d'un clavier actionnant les deux cordes mélodiques en même temps, contrairement à la *nyckelharpa* moderne, qui comporte trois ou quatre claviers, un pour chaque corde. Par ailleurs, la *kontrabasharpa* possède des cordes sympathiques, généralement une dizaine (contre douze pour la *nyckelharpa* moderne). Pour l'ensemble The Curious Bards, le luthier Jean-Claude Condi a spécialement construit une *kontrabasharpa*, copiée d'après celle qui est conservée au Musée de la musique à Paris (réf. E.1609).



## Hardingfele

Le *hardingfele*, ou violon Hardanger, est l'instrument de musique emblématique de la Norvège. Sa forme est similaire à celle d'un violon et partage avec lui le même nombre de cordes (quatre). La principale différence réside dans la présence de cordes sympathiques (quatre ou cinq) passant sous le chevalet et résonnant par sympathie avec les cordes frottées à l'archet. Ce sont bien souvent des instruments richement décorés : tête de lion (ou autre animal), incrustations de nacre, dessins noirs à la plume. Les techniques de jeu, notamment les doubles cordes et la polyphonie du bourdon, sont facilitées par une touche plus plate que celle du violon et par des cordes plus écartées. On estime son apparition au XVII<sup>e</sup> siècle, le plus vieil instrument ayant traversé les époques datant de 1651. Son apogée se situe au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce notamment à l'impulsion du facteur Isak Nielsen Botnen (1669-1759). L'instrument construit spécialement pour ce projet par le luthier Ottar Kåsa est une copie dans le style du luthier Trond Botnen, fils d'Isak Nielsen.

**After** devoting more than a decade to researching and reinterpreting the traditional music of eighteenth-century Ireland and Scotland, we are very pleased to present the results of our discoveries in traditional music of Norway and Sweden dating from the same period. In effect, four years of careful study of the bibliography and organology of Scandinavia's Baroque repertoire have allowed us to explore its origins, influences, as well as musical sources, revealing all its richness and singularity: a documented antecedent not only of the Gaelic culture that we so cherish, but also of neighbouring areas of Northern Europe such as Poland and Germany. Regular exchanges between these different countries on diplomatic, military, or commercial grounds allowed for the diffusion of art and culture – especially music, and favoured reciprocal influences. This is recognisable in many of the unpublished manuscripts we have explored.

One of the main challenges of this new project concerned the design of instruments which are specific to eighteenth-century Scandinavia and essential for performing these songs and dance tunes. With that in mind, we approached expert luthiers Ottar Kåsa and Jean-Claude Condi, to commission, respectively, a Norwegian *hardingfele* (a type of violin equipped with sympathetic strings) and a Swedish *kontrabasharpa* (the ancestor of the *nyckelharpa*). These two instruments are copies of eighteenth-century models housed in European museums (the Museum of Music in Paris, Hardanger Folk Museum in Norway, and Scenkonstmuseet in Stockholm). Given the variety of the pieces brought to light here and the unexpected sonorities produced by the combination of instruments chosen for this album, those who listen to it are bound to find all the excitement and joy for which our ensemble has come to be known since its debut.

The traditional Scandinavian dance par excellence is the *polska*, traceable to Poland, as its name suggests. It is a dance in triple metre, with a typical measure containing the so-called Polish rhythm noted by musicologists: two short notes plus two long notes, placed contrary to a 'natural' accent [on a strong first beat]. It has the same rhythmic pattern as several other Polish dances: *oberek*, *kujawiak*, *chodzony*, and *mazurka*, the most popular. The earliest manuscript or printed traces of the 'Polish dance' date back to mid-sixteenth-century Central Europe (Nuremberg, Frankfurt, Kraśnik, Brzozów). It then spread to Scandinavia at the end of the sixteenth century, largely thanks to geopolitical changes. In 1587, Poland's Jagiellon queen Anna arranged for her nephew, Sweden's Sigismund Vasa (Sigismund III), to assume the Polish throne, which made him simultaneously the king of Poland and Sweden from 1592 to 1599. It is from this period that we have the first written testimonies of Polish dances in Sweden, in a collection that includes four dance tunes dated 1595 and belonging to the German Church established in Sweden: the *Tyska kyrkan*. These dances then proliferated throughout Scandinavia, notably by being intabulated for organ or lute. They take various names or spellings

depending on the date and origin of the sources: *pollonesse*, *polska*, *pollonoise*, *Pols*, *Paalsdans*, *polsk*, *Norsk dans*, etc. Nowadays, *polska* has come to be the most commonly used term.

The *Pollonese no.74* that opens this recording comes from a 1784 collection compiled by Andreas Dahlgren (1758-1813), private secretary, librarian, organist, and parish clerk in Tryserum (Småland). Of the roughly one hundred pieces in this collection, nearly all are *polska* dances.

The *Bruredansen* (Norwegian for ‘wedding dance’) is one of the many march and dance tunes played in Norway and Sweden exclusively at wedding celebrations. Tradition dictated that the musician hired for the wedding should compose a tune of his choice expressly for the occasion (march, waltz, *polska*, etc.), most often dedicated to the bride – a custom still observed by Scandinavian musicians today. The *Bruredansen* and the two *Paalsdans* are taken from the notebook of Johannes Nielsen Schodsberg (1822, Aremark, Norway). Continuing to elicit a great deal of interest from traditional and classical performers today, this manuscript is a fine example of the cultural diversity evidenced in eighteenth-century Scandinavia: Scottish *reels*, English dances, minuets, *polskas*, and waltzes appear side by side.

‘*Spelaren*’ (The Gambler) is a Swedish song taken from the 1792 collection *Musiken till Glada Qväden*, published in Stockholm by Johan Elers (1730-1813), a Swedish poet, topographer, titular chancellor, and knight of the *Nordstjerneordenen* (Royal Order of the Polar Star). Compiled in this volume are song tunes with keyboard accompaniment, composed by native Swedish musicians and other musicians resident in Sweden, such as Olof Åhlström, Joseph Martin Kraus, and Carl Stenborg, in addition to well-known European composers such as Franz Joseph Haydn.

Anders Larsson’s *Polonesse* comes from the *Sexdregasamlingen*, a collection of five manuscripts dating from the last third of the eighteenth century and originating at the Swedish parish of Sexdrega (Västergötland province). These manuscripts are now housed in the Svenkst Visarkiv (Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research). Among other authors who figure in this corpus is Johannes Bryngelsson, whose manuscripts are dated 1774 and 1783.

The collection *Svenska folk-visor* (Swedish Folk Songs) was a three-volume series published in Stockholm from 1814 to 1816 and edited by Erik Gustaf Geijer (1783-1847), a Swedish writer, poet, philosopher, historian, and composer. From this imposing compendium comes the song ‘*Konung Eric och Spåkvinnan*’ (King Erik and the Fortune-teller), the text of which deals with a king wondering about his future fate. We do not know for certain which of the monarchs is meant, since the name ‘Erik’ is nearly as ubiquitous among Sweden’s kings as ‘Louis’ is among France’s...



Owing to the close political and cultural ties between the British Isles and Scandinavia, the Swedish and Norwegian manuscripts comprise a number of so-called ‘English dances’ and *reels* (sometimes spelled *angloises* and *riils*, respectively), contredanses, and other *Engl. Dantz*, whose style refers to traditional Irish and Scottish music. The contredanse *Madame Trifes Liri e Dans* (Otto Collett, 1798, Modum, Norway) is a perfect example.

A Norwegian dance akin to the *polska*, the *Springedans* (or *springdans*) is characterized by the dancers’ leaping motion. Alongside other common traditional Norwegian dances, such as *halling* and *gangar*, *springdans* has inspired several Norwegian composers, Edvard Grieg being the best known among them. The two *Springedans* on this recording are taken from Ole Olsen Kruge’s 1834 manuscript (Kvelle, Norway).

‘*Huldra å ’en Elland*’ (The Huldra and Elland) is a Norwegian song from the *Essai sur la musique ancienne et moderne*, written by Jean-Benjamin de La Borde (1734-1794). A French composer, historian, choreographer, and librettist, he was also one of Louis XV’s ‘fermiers généraux’ (tax collectors) – a post that led him to the scaffold in 1794. His four-volume *Essai sur la musique ancienne et moderne*, published in 1780, contains several traditional songs and dance tunes from across Europe. This song is about the Huldra, a seductive forest nymph with a woman’s body and the tail of a fox or a cow, who figures prominently in Scandinavian folklore.

The *Polsdans* which follows is another Norwegian variant of the *polska*. It was notated by Ole Olsen Kruge in 1834. The tune is played solo on the *hardingfele*, without any accompaniment, which is still the prevailing practice of playing this instrument in Norway today.

‘*Frieras a Ongkar’n te Gjente*’ (The Old Bachelor’s Marriage Proposal) is a Norwegian song taken from the 1840 collection *Samling af Sange, Folkeviser og Stev i Norske Almuedialekter*, edited by Ludvig Mathias Lindeman. The *Norsk Dands*, which serves as a refrain in the body of the song and at the end, is none other than one of the many Norwegian variants of the *polska*. It comes from Ebbe Carsten Henric von Coldevin’s 1780 manuscript collection containing forty traditional song tunes arranged for keyboard – a fairly common practice in Scandinavia, found in both manuscript and printed editions of harpsichord music.

The two *Polsdans* (Peder Pedersens, 17??, Norway) and the *Pol.* that follows (Ludvig Olsson, 1772, Östergötland, Enshult, Danielshammar, Sweden) offer contrasting types of *polska* tunes that were played on either side of the border separating Norway and Sweden.

The two *Marches*, also from the five manuscripts of the *Sexdregasamlingen*, are a remarkable testimony to the importance of the army in Scandinavian culture. Numerous tunes with a martial flavour are peppered throughout the manuscripts, and it is worth noting that several of their composers had a military career. Among them were the Swedes Sven Donat, a soldier in the Kronoberg Regiment between 1777 and 1794, and Gustaf Blidström, an oboist in the army of Charles XII, who took to filling his notebook with music while being held captive in Siberia, following the 1709 defeat of the Swedish army at the Battle of Poltava.

'*Necken*' (The Merman) is a Swedish song, most likely collected in the early nineteenth century by Arvid August Afzelius (1785-1871), a Stockholm music publisher. The title refers to a mythical being that figures in Scandinavian folklore and is associated with rivers and waterfalls. This spirit is particularly appreciated by musicians: numerous legends relate that to encounter it, one must go to a river flowing under a bridge on three consecutive Thursdays at nightfall and wait for it in complete silence. No doubt, as the night falls on the third Thursday, it will appear and perform some of the most beautiful tunes that anyone has ever heard... The melody of this song was subsequently taken up by the French composer Ambroise Thomas in his opera *Hamlet* (1868) and used for Ophelia's Act IV mad scene ('*Pâle et blonde...*').

The set of three Norwegian dances – *Englis no.2* (Ole Aamodts notebook, 1750) with the two *Riils* (both collected by Johannes Nielsen Schodsberg, 1822, Aremark) – demonstrates once again the considerable influence of Irish and Scottish culture on the Scandinavian countries.

'*Signe Lita*' (Little Signe) is a medieval Norwegian song, in which the text describes the sinking of a boat but leaves the place and date unnamed. This lament, having been handed down through oral tradition alone, is still very popular today, and must certainly be the oldest piece on our recording.

Popularised through Europe, most notably in Austria, the waltz spread throughout Scandinavia in the last quarter of the eighteenth century, where it remains one of its most emblematic dances to this day. The *Vals* recorded here is taken from Ole Olsen Kruge's manuscript cited above.

The *Pollonoise no.9*, from a manuscript by Andreas Grevelius (c.1780), was covered and made popular by the Swedish group *Väsen* on their 2007 album *Linneaus Väsen*. We follow it up with a *Polonesse* from a manuscript by Swedish music compiler Johan Eric Blomgren, considered one of the most prolific in the eighteenth century. Author of several notebooks compiled between 1780 and 1795, he included a number of pages devoted to music theory. He was alone among his Swedish peers to make a reference to the ornamentation expected in the art music of his day: examples of ornamentation from Leopold Mozart's *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* (1756) can be found in one of his manuscripts.

Our album comes to a close with the Swedish song ‘*Grannas Lasse! Klang på lyran*’ (Neighbour Lasse, Strike Up the Lyre!). It is taken from the *Fredmans Sånger*, a collection of poems and songs issued in 1791 by the very popular poet Carl Michael Bellman (1740-1795), nicknamed ‘Sweden’s Anacreon.’ Still admired today, his lyrics and songs depict, among other things, Stockholm in the eighteenth century and the reality of the often challenging existence of the city’s inhabitants. Owing to his depiction of the societal underbelly of the time, and to his interest in the traditions and folk myths of his country, Bellman is considered one of the inheritors of the *ballad* form in poetry and music. His best known portrait shows him playing the cittern, an instrument that also figures prominently across the British Isles at this time. The *Engels* that brings the song to its conclusion was jotted down by Jacob Mestmacher in a notebook dating from the 1760s. Born into a family of Norwegian organists, he continued the practice of arranging traditional pieces for keyboard, compiling over two hundred and fifty of them in his notebook.

COLIN HELLER & ALIX BOIVERT  
*Translation: Michael Sklansky*

# Sweden

and Norway have a rich heritage of songs and dance melodies from the early modern period. For many generations this music has balanced, in the conceptions and minds of the Nordic peoples, on the edge of definitions of ‘art music’ and ‘folk music’. Recent scholarship and musical practice have begun to question such a dichotomy. What has long been termed ‘folk music’ *tout court* has been shown to be a decidedly idealised Romantic enthusiasm for preserving and re-cultivating what were thought to be unique musical traditions of the rural populations of Sweden, Norway and Finland. This has not been without cultural consequence for Nordic music on the international scene. The entire movement of national Romanticism in the later nineteenth and early twentieth centuries hinged on a perceived notion of urban bourgeoisie and rural peasantry as distinct cultures.

Judging from historical evidence of the eighteenth century, on the other hand, it is clear that the notions of ‘high’ and ‘low’ in secular music were largely absent during the eighteenth century. The aristocracy at court, burghers in cities and peasants in the rural regions could sing, play and dance to the same melodies, and we have documented instances of when and how they did so. Songs by poets like Olof von Dalin (1708–63) and Carl Michael Bellman (1740–95) also travelled fast and far, and were sung even on the peripheries of the Nordic countries soon after appearing in print, or disseminated in other ways before then. These poets also drew on melodies which had already circulated among broader strata of the population, making such melodies immortal by adding their lyrics. Conversely, the poets gave new wings to a number of contemporary *opéra-comique* melodies played first in cities like Stockholm, Åbo or Christiania, but which soon became dance tunes in rural Scandinavia. The term ‘visa’ (Swedish) or ‘vise’ (Norwegian), generally used for melodies and texts in the Nordic countries, is illustrative in this respect. It literally means the ‘manner’ or ‘way’ in which a song is sung, and is thus a synonym of the Latin ‘modus’ (mode). For the Scandinavian populations, this word became synonymous with a recognisable melody and text, including when it was derived from court music or from the operatic stage.

The very patterns and forms of survival of the repertory in question testify to the way it became embedded in both musical notation and traditions through memorisation by rote. Some of the music survives in the form of family and parish collections, other pieces through the efforts of eager collectors of dance music and singing traditions at a slightly later period. A type of source that has until recently garnered only limited attention is the eighteenth-century chorale books from throughout Scandinavia, many of which contain dance tunes and popular secular songs, side by side with the sacred repertory. This is related to the fact that in Sweden, organists outside the major cities had a formal privilege by law to arrange and play music for banquets, weddings, funerals, balls and similar occasions. This did not mean that they were the only ones allowed to perform at such occasions, only that they had to approve of who was playing. This was possible

because many organists were fiddlers, just as many fiddlers among peasants and burghers too were what today would be termed multi-instrumentalists. Aside from organists, guild-like families of city musicians and military musicians also played an important role in performing and transmitting dance music, airs and marches. Important sources from Norway include the music books named after Ole Aamodt (1777-1838) from Akershus in south-eastern Norway and Johannes Nielsen Schoddsberg (born 1799) in Østfold on the south-eastern border with Sweden. In Norway, the concept of ‘musikkforpakter’ resembles the privileges of other trades (carpenters, blacksmiths etc.), meaning that the musician who had acquired the right to play at civic occasions was alone responsible for what was played and by whom. This right and privilege could be acquired by purchase or lease, meaning that one could be born into a family of city musicians, marry into such a family, or acquire membership as a form of emphyteusis.

An interesting complex of sources is provided by the five music books from the late eighteenth and early nineteenth centuries that were preserved and stored at the homestead of Lilla Lalarp in Västergötland, Sweden (the so-called ‘Sexdrega collection’, now held in the Svenskt visarkiv, Stockholm). These contain dances and airs, but also violin parts from operatic overtures as well as scales, fingerboard positions on the violin and harmonic schemata for modulations. Inscriptions such as ‘hautbois primo’ attest to both transmission of sources and the fluidity of instrumentation of the pieces.

As an example of the complex interplay of written and oral traditions, the melody called ‘Neckens polska’ appeared in print in 1814 as a polska from Västergötland (*Traditioner av Svenska Folkdansar*, Stockholm), and already constituted a type of rediscovery by Arwid August Afzelius (1785-1871) and the composer and printer Olof Åhlström (1756-1835), who set and printed it in notation. But an almost identical form of the tune was copied into a chorale book from 1758 by Jakob Niklas Funck, organist and lecturer in Greek. Thus it had already become fixed in the eighteenth century in a form later (1868) made famous as a ‘Nordic’ symbol in the opera *Hamlet* by Ambroise Thomas (1811-96), who incorporated the melody in Ophelia’s mad scene, on the pretext that it took place in a Nordic summer setting by a lake, and was sung by the Swedish star Christina Nilsson as Ophelia. It is clear that the melody then again enjoyed a new lease of life, in altered form, in the living traditions of Swedish fiddlers, and was again documented in many guises in the impressive systematic collection effected by Folkmusikkommissionen (The folk music commission) in the early twentieth century. Hence the dissemination and development of such melodies occur in a more cyclical and linear manner, as regards what have been termed ‘folk’ and ‘art’ traditions.

The European dance suites of the Early Modern period lie at the roots of much dance music from Scandinavia. Just as the instrumental suites of the seventeenth and eighteenth centuries are assembled from dances of different conceived origins (the Sarabande from the Iberian peninsula, the Menuet from France, the Allemande from German-speaking lands and the Gigue from the British Isles), so the most popular dances in Early Modern Scandinavia were the 'engelska' (the 'English'), the 'polska', 'poloness' or 'polsdans' (the 'Polish' or 'Polish dance'), the 'Fransäs' ('French'), the 'schottis' ('Scottish') and similar dances. This does not necessarily mean that the origin of the melodic style, rhythmic metre and dance type can be traced back to those other parts of the world. What it does convey, though, is that the culture and contexts in which these dances were cultivated and performed, valued the 'foreign', 'exotic' and far-fetched, just as did the courts of Early Modern Europe.

The instruments of Early Modern Scandinavia are closely linked to the motley repertory that has been preserved, as regards construction, playing techniques and social values (the last-named because instruments often were inherited between families of musicians). The *hardingfele* and the *nyckelharpa* have become associated with specific regions (Hardanger in Norway and Uppland in Sweden, respectively) but both have also enjoyed a much wider geographical use. Both the *hardingfele* and *kontrabasharpa* became symbols of rural and 'folk' musicianship in the nineteenth century, but they deserve to be heard alongside coeval instruments such as Baroque violins, viols and other instruments.

MATTIAS LUNDBERG  
Uppsala University

## Kontrabasharpa

Instruments of the *nyckelharpa* and *kontrabasharpa* family have a body and key mechanisms resembling those of a hurdy-gurdy, though they are played using a handheld bow rather than a rotating wheel. The *kontrabasharpa* is the type in common use from the eighteenth century to the first third of the nineteenth century. The name is misleading and does not refer to the instrument's compass but is explained by the presence of a drone string (also called "bass string"), with the two melody strings placed on either side of it. It can thus be said that the two melody strings run "contre la basse" (against the bass). The *kontrabasharpa* has a single row of keys that stop both melody strings at the same time, unlike the modern *nyckelharpa*, which has three or four rows of keys, one row for each string. The *kontrabasharpa* also has a number of sympathetic strings, typically ten of them (compared to twelve on the modern *nyckelharpa*). For the ensemble The Curious Bards, luthier Jean-Claude Condi made a custom-built *kontrabasharpa*, modelled on an original housed at Paris's Museum of Music (exhibit E.1609).



## Hardingfele

The *hardingfele*, or Hardanger fiddle, is the iconic musical instrument of Norway. Its shape is similar to that of a violin and shares with it the same number of strings (four).

The main difference lies in the presence of sympathetic strings (four to five) passing under the bridge and resonating along with the bowed strings. The instruments are often richly decorated: with a carved lion's head (or that of another animal), mother-of-pearl inlays, or ink-pen drawings. Playing techniques, especially double stops and drone polyphony, are facilitated by a flatter fingerboard than that of the violin and by more widely spaced strings. It is thought to have appeared in the seventeenth century, and the oldest surviving example to come down to us across the ages dates back to 1651. Its heyday was in the mid-eighteenth century, thanks in particular to the impetus of instrument maker Isak Nielsen Botnen (1669-1759). The *hardingfele* custom-built for this project by luthier Ottar Kåsa is a copy in the style of instruments made by Trond Botnen, the son of Isak Nielsen.

Translations: Michael Sklansky

### 3 | Spelaren

Det var en gång en Spelare,  
Som af et tärnings-kast  
Sin lycka väntade få se,  
Men blef förstörd i hast.  
Du älskare! behåll din tro;  
Men lär af ödets fel,  
At Iris nåd och hjertats ro  
Är ock et tärning-spel.

En Fiskare man fordom såg,  
Som bodde vid et sund;  
Han dagligt i sin ökstock låg,  
Och mette på et grund.  
Han söng förnögd: det är en tok,  
Som uppå ödet svär;  
Ty om man kastar rätt sin krok,  
Man viss om fångsten är.

Det var en gång en Musicant,  
En ständig bröllops-gäst,  
Som samlat mången vacker slant,  
Och druckit som en häst.  
Han söng, utlefvad, matt och trött,  
I skuggan vid en älf:  
Nog har jag mina strängar nött,  
Nu vill jag dansa sjelf.

Det var en gång en Tiggare,  
Som vid et hörne satt;  
Han söng: En fyrk den arme ge,  
Och räckte fram sin hatt,



## Le Joueur

Il était une fois un joueur,  
Qui ayant lancé ses dés,  
Escomptait voir son bonheur  
Mais il fut vite contrarié.  
Garde ta créance, toi, le passionné !  
Mais tire la leçon de cette défaveur :  
La grâce d'Iris et la paix de ton cœur  
Sont, elles aussi, comme un lancer de dés.

Il était un pêcheur autrefois  
Qui habitait près d'un détroit.  
Chaque jour, couché dans son canot,  
Il pêchait en basses-eaux.  
Gaiment il chantait : c'est un toqué  
Qui au destin s'en remet !  
Qui lance bien son hameçon  
Est sûr de prendre un beau poisson.

Il était une fois un musicien,  
Un abonné des mariages,  
Ayant amassé quelque gain  
Et bu pléthore de breuvages.  
Rompu, moulu et fatigué,  
Au bord d'un fleuve ombreux chantait :  
En voilà assez ! Mes cordes sont usées,  
Maintenant c'est moi, qui veux aller danser.

Il était une fois un mendiant,  
Qui dans un coin était assis ;  
Il chantait : "au pauvre, un peu d'argent !"   
Et puis il tendait son képi.

## The Gambler

There once was a gambler,  
Who rolled the dice  
Expecting to find his fortune,  
But he was sorely disappointed.  
Keep your faith, you, lover;  
But learn from the reversals of fate,  
For Iris's favour and your peace of mind  
Your chances are as good as a roll of the dice.

There once was a fisherman,  
Who lived near a strait;  
He went out every day in his boat,  
To fish in shallow water.  
Self-satisfied, he sang: 'He is a fool,  
Who would trust in fate;  
For if you cast your fishing rod right,  
You are sure to pull out a good catch.'

There once was a musician,  
A welcome guest at every wedding,  
Who picked up quite a few coins,  
And drank like a horse.  
Exhausted, dull, and weary,  
In the shade by a river he sang:  
'That's enough! I've worn out my strings,  
Now it is my turn to dance!'

There once was a beggar,  
Who sat at a street corner and sang;  
'Give a little money to the poor!',  
As he held out his hat,

Du vandringsman som går förbi,  
Och lyckans nåd begär;  
Besinna at et tiggeri  
Vår hela lefnad är.

## 5 | Konung Eric och Spåkvinnan

Och Konungen talte till hofmännen två,  
Och den unga  
"I morgon skolen I för spåqvinnan gå."  
I beden alla väl för unga Konung Eric.

Och spåqvinnan in för Konungen gick,  
Och den unga  
Goda svar hop af honom fick.  
I beden alla väl för unga Konung Eric.

Och Konungen klappar på bolstrarna blå,  
Och den unga  
"Behagar liten spåqvinna hvila häruppå."  
I beden alla väl för unga Konung Eric.

"Och vet du allt detta, du vet välan mer, »  
Och den unga  
"Och vet du, hur länge som jag lefva får?"  
I beden alla väl för unga Konung Eric.

"Min nådigaste Konung, Ni blifven ej förskräckt"  
Och den unga  
"För er står två stolar i Himmelen bredt."  
I beden alla väl för unga Konung Eric.

Toi le flâneur, passant devant,  
De chance et de fortune rêvant,  
N'oublie pas que la destinée  
Est tout entière mendicité.

### **Le Roi Érik (et la voyante)**

Aux deux hommes de cour, le roi s'adressa :  
– Et le jeune –  
“Vous partirez demain, me chercher la voyante.”  
Priez tous pour le jeune roi Érik.

Et la voyante vint, se présenta au roi.  
– Et le jeune –  
Elle reçut de lui un fort bon retour.  
Priez tous pour le jeune roi Érik.

Le roi tapota sur le bleu matelas :  
– Et le jeune –  
“Que dirait la petite voyante de se reposer là ?”  
Priez tous pour le jeune roi Érik.

“Si elle sait tout cela, c'est qu'elle en sait bien plus.”  
– Et le jeune –  
“Ainsi combien de temps, ai-je encore à vivre ?”  
Priez tous pour le jeune roi Érik.

“Mon vénérable roi, ne vous effrayez pas.”  
– Et le jeune –  
“Là-haut dans le ciel, deux chaises vous attendent.”  
Priez tous pour le jeune roi Érik.

'You, passer by, who walks around,  
Dreaming of luck and fortune;  
Remember that our whole life  
Is nothing more than beggary.

### **King Erik (and the Fortune-teller)**

And the King spoke to the two courtiers,  
– And the young one –  
'Tomorrow, you must go to the fortune-teller.'  
Pray for the young King Eric.

And the fortune-teller went before the King,  
– And the young one –  
Good answers were given by her in reply.  
Pray for the young King Eric.

And the King patted the cushion blue,  
– And the young one –  
'Please, fortune-teller, rest you down.'  
Pray for the young King Eric.

'If you know all this, you must know much more.'  
– And the young one –  
'And do you know how long I have to live?'  
Pray for the young King Eric.

'My most gracious King, do not be dismayed.'  
– And the young one –  
'For you, two chairs in Heaven stand wide.'  
Pray for the young King Eric.

## 8 | Huldra å 'en Elland

Guten va trøytt, sommårdagen heit  
Inkje å få kvile tyktes han for leitt,  
Kløve va.Tung, øyken ille sleit,  
For han brekka steigti vaere.

Han tå sadlen ne, mysuflaeskun la  
Skunda seg så åt eit vakkert legostad,  
Stae høgt og tjukt og blomstret grase va,  
Ingor dyne småkå baere.

Statt upp, statt upp, sjå attende  
Høyr sylvstregji ká døm laet.  
Sjå ei hulder, som du brenne,  
Som tå lystna åt deg graet.  
Mange veit eg på deg snika,  
Lat meg bli di gjente  
Ingor som deg baere lika  
Har du bo å vente.

Huldre mæ snögg aa bebrandes Hann  
Fletta brone Haar 'ti gullfingra Band  
Aa taattom ikring vene Hugu vann,  
Vaska se ti klaare Kjella;

Atte for Guten sette ho se ne,  
La tusindstregte Langspel paa Kne,  
Mæ Saang aa Leik ho saales tok te,  
Saa ho trugde Jom taa Fjella.

## La Huldra et Elland

Le garçon était fatigué, en cette chaude journée d'été  
Il trouvait cela pénible de n'avoir pu se reposer,  
Le bât était lourd, son cheval épuisé,  
Car la pente était raide à gravir.

Il retira la selle, déjeuna avec du lard et du caillé  
Se dépêcha de trouver un bel endroit où se coucher,  
Une épaisse botte de foin fleuri fut toute désignée,  
Aucune couche n'aurait pu mieux convenir.

Debout, debout, regarde derrière toi  
Écoute le son des cordes d'argent.  
Regarde celle que tu enflammes, une huldra,  
Qui pleure de désir pour toi, Elland.  
Celles qui t'épient sont nombreuses,  
Laisse-moi devenir ta fiancée  
Rien ne me rendrait plus heureuse  
Que de pouvoir auprès de moi te loger.

La huldra ne tarda pas à le mettre en émoi  
Brune était sa tresse et d'or étaient ses doigts  
Promenant ici et là son joli minois,  
Se baignant dans l'eau claire des sources de  
montagne ;

À nouveau, elle s'assit auprès du garçon,  
Son instrument aux mille cordes posé sur son giron,  
Elle se mit à jouer, entonnant maintes chansons,  
S'assurant ainsi qu'Elland, dans la montagne,  
l'accompagne.

## The Huldra and Elland

The boy was tired, the summer day was hot  
Without some rest he was unable to go on,  
The pack was heavy, his horse exhausted,  
By the steep climb up the slope.

He took off the saddle, breakfasted with bacon and curd  
And hurried to find a nice place to lie down,  
A thick bale of flowering hay was just the spot,  
No other bed could have been better.

Get up, get up, look behind you  
Listen to the sound of silver strings.  
Look at the girl who pines for you, a huldra,  
Who burns with desire for you, Elland.  
Those who spy on you are many,  
'Let me be your bride  
Nothing would make me happier  
Than to let you lie down beside me.'

In no time, the huldra set his heart ablaze  
Brown were her braids and gold were her fingers  
Walking to and fro to show off her pretty face,  
Bathing in the clear water of the mountain springs;

Again she sat down next to the boy,  
Her thousand-stringed instrument resting in her lap,  
She began to play, singing many songs,  
Certain that Elland would follow her to the mountains.

Statt upp, statt upp, sjå attende  
Høyr sylvstrengji ká døm laet.  
Sjå ei hulder, som du brenne,  
Som tå lystna át deg graet.  
Mange veit eg på deg snika,  
Lat meg bli di gjente  
Ingor som deg baere lika  
Har du bo å vente.

#### 10 | Frieras a Ongkar'n te Gjente

Jæ sku au ha Löst t'aa gjifte mej, sa'n,  
Naar jæ traf ei Gjente rekti grei, sa'n ;  
Slik ho inte ville Laate vont aa ille,  
Anten saa jæ drekker heller ei, sa'n.  
Skjenk en Dram ! sa'n,  
Faa mej Skam ! sa'n,  
Tar di mange slike Gutær fam, sa'n.

Hör du Mari, jæ vi' fri te dej, sa'n,  
Dersom du vi' ha' en Kar som jæ, sa'n;  
Jæ har Kuer, Sauer,  
Gryter, Fat aa Trauer,  
Du maa tru, jæ er'nte bare lei, sa'n.  
Jæ er'n Kar, sa'n,  
Bytter Mær sa'n,  
Derfor gjifter jæ mej som en Kar, sa'n.

Jami Huen er'u Kar i Kvell! sa'n,  
Men jæ vi' saa aldri ha' dej lel, sa'n;  
Du er grom t'aa kjyte,  
Aa kan rækti skryte,

Debout, debout, regarde derrière toi  
Écoute le son des cordes d'argent.  
Regarde celle que tu enflammes, une huldra,  
Qui pleure de désir pour toi, Elland.  
Celles qui t'épient sont nombreuses,  
Laisse-moi devenir ta fiancée  
Rien ne me rendrait plus heureuse  
Que de pouvoir auprès de moi te loger.

### **La Demande en mariage du vieux garçon**

J'aurais bien envie de passer l'anneau, dit-il,  
Au doigt d'une fille comme il faut, dit-il ;  
Une qui ne me ferait pas de reproches à tout va,  
Que je sois ou non poivrot, dit-il.  
Verse un doigt ! dit-il,  
Honte à moi ! dit-il,  
C'est comme ça qu'ils s'y prennent les gars, dit-il.

Écoute Mari, je voudrais t'épouser, toi, dit-il,  
Si tu veux bien d'un gars comme moi, dit-il ;  
Je possède des vaches, des moutons,  
Des plats, marmites et poêlons,  
Je ne suis pas un mauvais bougre, crois-moi, dit-il  
Je suis un homme, dit-il,  
Tu y gagnes, dit-il,  
V'la pourquoi je me marie comme un homme, dit-il.

Pour sûr que t'es un homme ce soir ! dit-elle,  
Pourtant, je n'voudrais jamais t'avoir, dit-elle ;  
Pour faire le fanfaron,  
Ça, tu as un réel don,

Get up, get up, look behind you  
Listen to the sound of silver strings.  
Look at the girl who pines for you, a huldra,  
Who burns with desire for you, Elland.  
Those who spy on you are many,  
'Let me be your bride  
Nothing would make me happier  
Than to let you lie down beside me.'

### **The Old Bachelor's Marriage Proposal**

'I should like to put the ring,' he said,  
'On the finger of a proper girl,' he said;  
'One who wouldn't reproach me at every turn,  
Whether I'm drunk or not,' he said.  
'Pour me a drop!' he said,  
'Shame on me!' he said,  
'That's how us guys get to it,' he said.

'Do you hear, Mari, I want to marry you,' he said,  
'If you don't mind a fellow like me,' he said;  
'I own cows, sheep,  
Dishes, pots, and pans,  
I'm not a bad guy, believe me,' he said.  
'I am a man,' he said,  
'You stand to gain by it,' he said,  
'That's why I'm marrying like a man,' he said.

'Of course you're a man tonight!' she said,  
'But I would never have you,' she said;  
'To brag and show off, you have a real knack for it,  
But for all your bluster,

Men jæ blaaser a' dit heile Svell sa'n.  
Fy da Mass! sa'n,  
De er Fjas! sa'n,  
Gaa ifraa mej mæ dit Frieras, sa'n.

Derte mæ er'u en Skarvefant, sa'n,  
Drekker, speller, aa er stött paa Kant, sa'n;  
Du faar slettes inte  
Noæ ærlig Gjente,  
Om du var saa kaut som Peer Skjersant, sa'n.  
Fy da Mass! sa'n,  
De er Fjas! sa'n,  
Vek mæ dej aa mæ dit Frieras, sa'n.

#### 14 | **Necken**

Djupt i hafvet på demantehällen  
Necken hvilat i grönan sal.  
Nattens tärnor spänna mörka pällen  
Öfver skog, öfver berg och dal.  
Kvällen härlig står i svartan högtidsskrud;  
När och fjärran ej en susning, intet ljud  
Stör det lugn öfver nejden rår,  
När hafvets kung ur gyllne borgen går.

Ägirs döttrar honom sakteliga  
Gunga fram på den klara sjö.  
Harpans ljud de gå så sorgerliga,  
Söka fjärran en våg att dö.



Mais de ton esbroufe et toi, je n'veux rien savoir,  
dit-elle.  
Bon sang, quel entêté ! dit-elle,  
Que d'imbécilités ! dit-elle  
Va-t'en, ne m'demande pas de t'épouser, dit-elle.

Tu es un voyou en plus de ça, dit-elle,  
Tu joues, tu bois, tu n'marches pas droit, dit-elle ;  
Tu n'auras tout simplement jamais  
Une honnête fille à tes côtés  
Même si tu étais aussi fier que le roi, dit-elle.  
Bon sang, quel entêté ! dit-elle,  
Que d'imbécilités ! dit-elle  
Fiche le camp, ne m'demande pas de t'épouser,  
dit-elle.

### **L'Ondin**

Sur la roche diamantine au fond de la mer,  
L'ondin se repose dans l'abîme vert.  
Les belles de nuit couvrent d'un voile foncé  
Les forêts, les montagnes et les vallées.  
Le soir paraît sublime dans ses sombres atours ;  
De près ou de loin – pas un souffle, pas un bruit,  
Ne vient troubler le calme qui règne alentour,  
Quand le roi de la mer de son palais d'or surgit.

Les neuf filles d'Ægir, le poussent doucement,  
En tanguant sur le lac et ses eaux cristallines.  
Les notes de la harpe sonnent tristement,  
Et s'en vont pour mourir avec l'onde chagrine.

I'll have nothing to do with you,' she said.  
'Good grief, what an ass!' she said,  
'What nonsense!' she said,  
'Go away, don't ask me to marry you,' she said.

'You're a lout on top of that,' she said,  
'You gamble, you drink, you don't walk straight,'  
she said;  
'Simply put, you'll never have  
An honest girl by your side,  
Even if you were as proud as the king,' she said.  
'Good grief, what an ass!' she said,  
'What nonsense!' she said,  
'Get out, don't ask me to marry you,' she said.

### **The Merman**

Deep in the ocean, on the diamond rock  
The Merman seeks repose in his green hall.  
The night's handmaidens cast the dark veil  
Over forests, mountains, and valleys.  
The evening stands in splendour, dressed in its  
dark finery;  
Near or far, not a whisper, nor a sound  
To disturb the peace that reigns all around,  
When the king of the sea leaves his golden castle.

Ægir's daughters gently pull him along  
Swaying on the sea and its crystal clear waters.  
The sound of the harp rings so mournfully,  
Seeking a far wave to die in.

Fast hans öga står åt dunkla himmelen:  
Ingen stjärna bådär nattens drottning än.  
Fröja smyckar sitt gyllne hår,  
Och Näcken så sin sorg på harpan slår.

“O, hvar dväljs du, klaraste bland stjernor!  
I den blånande skymnings stund?  
Du, som fordom, en af jordens tärnor,  
Var min brud uti hafvets grund!  
Och, när hjertat brann vid mina ömma slag,  
Smög så skön och blyg de tjusande behag  
Mot min barm i den svala flod,  
Och gyllne harpan stum på vågen stod.”

Nattens tärnor, klara stjärnor alla,  
Gå till dans i den stilla kväll,  
När de skära silfvertoner skalla  
Öfver stranden från håll till håll.  
Men, när blodig dagens drott i östern står,  
Bleknande och rädd den lilla stjärnan går;  
Sorgligt afsked hon blickar ner,  
Och gyllne harpan klingar icke mer.

## 16 | **Signe Lita**

Signe Lita ho styrde sine skip ifrå land,  
men så gløymde ho gud fader ho gud Sonn og hellige ånd  
I ro meg ivi Rolland med dem årin

Son regard est dardé sur les sombres cieux :  
Nulle étoile n'augure la Reine de la nuit.  
Freyja se pare d'or et orne ses cheveux,  
Et l'ondin sur la harpe, joue sa mélancolie.

“Où demeures-tu, étoile la plus pure,  
Dans le crépuscule qui là-bas s'azure ?  
Toi, qui autrefois, des belles de la terre,  
Fut ma fiancée, au tréfonds de la mer ;  
Lorsque le cœur battant face à mon tendre élan,  
Tes charmes délicieux, contre mon sein brûlant  
Glissaient timidement, dans la fraîcheur de l'eau  
Et que la harpe d'or se taisait sur les flots.”

Demoiselles des nuits et astres radieux,  
Ensemble vont danser dans le soir bienheureux,  
Quand les sons argentins se fraient un passage  
Et s'en vont ricocher de rivage en rivage.  
Lorsque Phébus en sang à l'orient surgit,  
Pâlissante et craintive, la douce étoile s'enfuit,  
En un triste adieu, elle fait sa révérence,  
La harpe d'or se tait, demeure le silence.

### **La Petite Signe**

La petite Signe, elle partit avec son bateau en mer,  
Mais elle oublia le Saint-Esprit, le Fils de Dieu et  
Dieu le Père  
Avec ces rames, je vais souquer pour rejoindre  
l'autre côté.

Though his eye is fixed on the dark sky:  
No star yet augurs the queen of the night.  
Freyja adorns her golden hair,  
And the Merman pours our his sorrow on the harp.

‘O brightest of stars, Where do you dwell!  
In this blue twilight hour?  
You, as one of the handmaidens of the earth,  
Were once my bride in the deep of the sea!  
And when the notes of my harp set your heart ablaze,  
And you timidly drew nearer, with your delicate  
charms  
Leaning against my body in the cool river,  
The golden harp fell silent on the waves.’.

Handmaidens of the night, bright stars all of them,  
Go dancing in the calm evening,  
While the silver tones ring out  
Across the shore, from rock to rock.  
But as the bleeding lord of daylight looms in the East,  
The fading star flees in fright;  
Looking down in sorrowful parting,  
And the golden harp is heard no more.

### **Little Signe**

Little Signe in her boat set off to sea,  
But she left behind the Holy Trinity  
‘With these oars, I will row to reach the other  
shore.’

Signe Lita ho styrde sine skip ifrå land,  
men så kom der eit uvær og skylte dem på land  
I ro meg ivi Rolland med dem årin

Å sjå! Å sjå!  
No druknast min gangar grå,  
og eg ser ikkje anna enn gullsadelen på.

Å sjå! Å sjå!  
No druknast mine brudepiker små,  
og eg ser ikkje anna enn det gullgule hår.

Å sjå! Å sjå!  
No druknast mine finaste gullskrin,  
og deri ligg kjellarsvalens brudegåve fin.

## 19 | **Grannas Lasse! Klang på lyran**

Grannas Lasse! Klang på lyran, lät oss dänga, flänga.  
Spela Jerker, slå ut fyran, femman, sexan, hej!  
Trumf i bordet; mera klöver; se vad trumf de slänga.  
Olle du en trumf behöver. Pelle akta dej!  
Olle stå ej där å nicka; kan du intet sticka?  
Kerstin lilla, hör du flicka, ge mig än ett stop;  
hör på myntet, hör du klangen? Guld är mer än rangen;  
Olle, spänn för treparsvängen! Ut nu allihop.

La petite Signe, elle partit avec son bateau en mer,  
Mais une tempête surgit et les flots les emportèrent  
Avec ces rames, je vais souquer pour rejoindre  
l'autre côté.

Voyez donc ! Voyez donc !  
Voici que mon étalon gris coule tout au fond,  
Je ne vois plus que la selle d'or de l'étalon

Voyez donc ! Voyez donc !  
Voici que mes demoiselles d'honneur coulent tout  
au fond,  
Je ne vois plus que leurs cheveux blonds

Voyez donc ! Voyez donc !  
Voici que mon plus beau coffret d'or se met à  
couler,  
Où mon cadeau de nocés se trouve enfermé.

### **Le Voisin Lasse**

Lasse, mon voisin ! Fais sonner ta lyre, tournons  
et virons,  
Joue Jerker, abat le quatre, le cinq, le six, allez !  
Atout sur la table ! plus de trèfle encore ! Quel atout  
lancent-ils ?  
Olle, un atout, c'est ce qu'il te faut ! Pelle, gare à toi !  
Ne branle pas la tête Olle – ne peux-tu pas couper ?  
Ma petite Kerstin, fillette, sers-moi donc une pinte  
encore !  
Écoute la monnaie – l'entends-tu sonner ? L'or prévaut  
au rang ;  
Attèle le trois-places, Olle ! Et vous tous, dehors,  
allez !

Little Signe in her boat set off to sea,  
But there came a storm and swept her away  
'With these oars, I will row to reach the other  
shore.'

'Look now! Look now!  
How my grey stallion sinks to the bottom,  
I can only see the stallion's golden saddle.'

'Look now! Look now!  
How my bridesmaids sink to the bottom,  
I can only see their golden yellow hair.'

'Look now! Look now!  
How my fine golden casket goes down,  
And my wedding present is lost far below.'

### **Neighbour Lasse**

Lasse, neighbour! Strike the lyre, let's dance and  
romp.  
Play cards, Hjerker, throw down the four, five, six, go!  
Trumps on the table; more clubs; see what card they  
throw.  
Olle, you need a trump card. Pelle, watch out!  
Olle, don't stand there nodding; what's up your  
sleeve?  
Kerstin, my girl, do you hear? Bring me another pint;  
See that coin, do you hear the clang? Gold trumps  
rank;  
Olle, hitch up the wagon! Out, you lot.

Häng ej skägget uti stopet; torka dig om truten;  
hållkarln ropar, hör du ropet? Vräk dig ut på gåln.  
Drick mig till, bjud Marjo dricka, tag hit tobaksstruten.  
Men ändå så må jag licka ut och vattna fåln.  
Pruvt och pro, håll hästen stilla, selpinn sitter illa!  
Lät nu pinnkareten trilla, och kör i fullt språng.  
Farväl Lasse, Jöns och Liskan; Olle län mig piskan;  
vanten ligger där på disken. Kör nu. Hej, allons!

Sors ta barbe de la pinte – et essuies-toi la bouche !  
Le cocher appelle, ne l'entends-tu pas ? File dans  
la cour !  
À la nôtre ! Sers Marjo à boire ! Passe-moi l'tabac.  
Mais il me faut sortir, abreuver les chevaux.  
Ohh ! Tiens le cheval en place ! Le harnais est de  
guingois.  
Voilà, en route carriole ! Filons à toute allure.  
Adieu Lasse, Jöns et Lirken ! Olle prête-moi le  
fouet !  
Le gant est resté sur le zinc... C'est parti ! Hue et au  
revoir, allez !

*Traductions : Martine Sgard (3, 5, 14, 19) et Sabine  
Vandersmissen (8, 10, 16)*

Don't dip your beard in the jug; wipe your mouth;  
The coachman calls, don't you hear? Go to the  
courtyard.  
Give me a drink, offer Marjo a drink, bring the  
tobacco.  
But I still have to go out and water the horses.  
Whoa! Steady the horse, the harness is crooked!  
There you go, let the wagon roll, and drive at full  
speed.  
Goodbye, Lasse, Jöns, and Lirken! Olle, lend me  
the whip;  
The mitt must be on the counter. Now drive, off  
we go!

*Translations: Michael Sklansky*

## The Curious Bards – Discography

*Available in digital format (download and streaming)*

### [EX] tradition

Music from Ireland and Scotland

CD HMN 916105



“Minutieux tout autant qu’engagé, fort d’une interprétation historique tout autant que moderne, le premier disque de l’ensemble baroque The Curious Bards est d’une fraîcheur réjouissante de bout en bout.”

– **ResMusica**

“Les instruments magnifiques, le choix et l’agencement des pièces, la virtuosité à la fois inspirée et époustouflante des musiciens font de ce disque de qualité supérieure, un des plus beaux consacrés à ce genre.”

– **Le Parnasse Musical**





### **Indiscretion**

National music from Scotland  
and Ireland in the 18th century

CD HMM 905327

“Un régal.”

– **Classica**

“Retenons que ce disque, d'un plaisir  
d'écoute constant, s'avère une plongée aussi  
agréable qu'érudite dans des rythmes et des  
musicalités jetant un pont fort divertissant  
entre les genres et les formes musicales.

Un opus stimulant et optimiste.”

– **Muse Baroque**

‘There is also much variety to be savoured,  
and it's all excellently played, generating the  
convivial intimacy of performance in a lost age.’

– **BBC Music Magazine**



Prolongez le plaisir  
de cet album sur  
votre nouveau site  
Extend your musical experience  
by exploring our completely  
redesigned website

harmoniamundi.com



Explorer le catalogue avec un moteur de recherche performant ou des sélections thématiques...  
*Explore the catalogue with a powerful search engine or by topics...*



Écouter les albums depuis le site sur la plateforme de streaming de votre choix...  
*Listen to the albums from the site on the streaming platform of your choice...*



Découvrir les playlists du label, consulter la documentation, visionner de nombreuses vidéos...  
*Discover the label's playlists, consult the documentation, access hundreds of videos...*



Suivre l'actualité musicale de vos artistes préférés, leurs concerts dans le monde entier...  
*Follow the music news of your favourite artists, and their concerts all over the world...*



Précommander ou acheter vos albums sur la boutique harmonia mundi...  
*Pre-order or purchase albums via the harmonia mundi boutique...*



Suivez les artistes harmonia mundi sur les réseaux sociaux  
*Follow harmonia mundi artists on social media*





Mécénat



ville de gradignan



Nous remercions chaleureusement, pour leur aide et leur soutien,  
Jean-Michel Carnus, Anne Carnus, Aurélien Delage, Hans Olav Gorset, Mikael Marin, Ottar Kåsa,  
Fannie Vernaz, Liane Sadler, Gry Elisabeth Knudsen, Sara Lilly, Gunhild Alsvik, Jean-Claude Condi, Ånon Egeland,  
Ivar Mogstad, Hans-Hinrich Thedens, Ellika Frisell, Frédéric Fauré  
et les équipes administratives et techniques du Théâtre des Quatre Saisons.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

Production Alcance © 2025

Enregistrement : septembre 2023, Théâtre des Quatre Saisons, Gradignan (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique et prise de son : Alban Moraud

Montage et mixage : Alban Moraud et Alexandra Evrard

Mastering : Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo digipac, couverture du livret et CD : © Ivan Kmit / Alamy

Photos The Curious Bards : © The Curious Bards

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

[thecuriousbards.com](http://thecuriousbards.com)



HMM 905398