



CHANDOS
SUPER AUDIO CD

berio

realisations

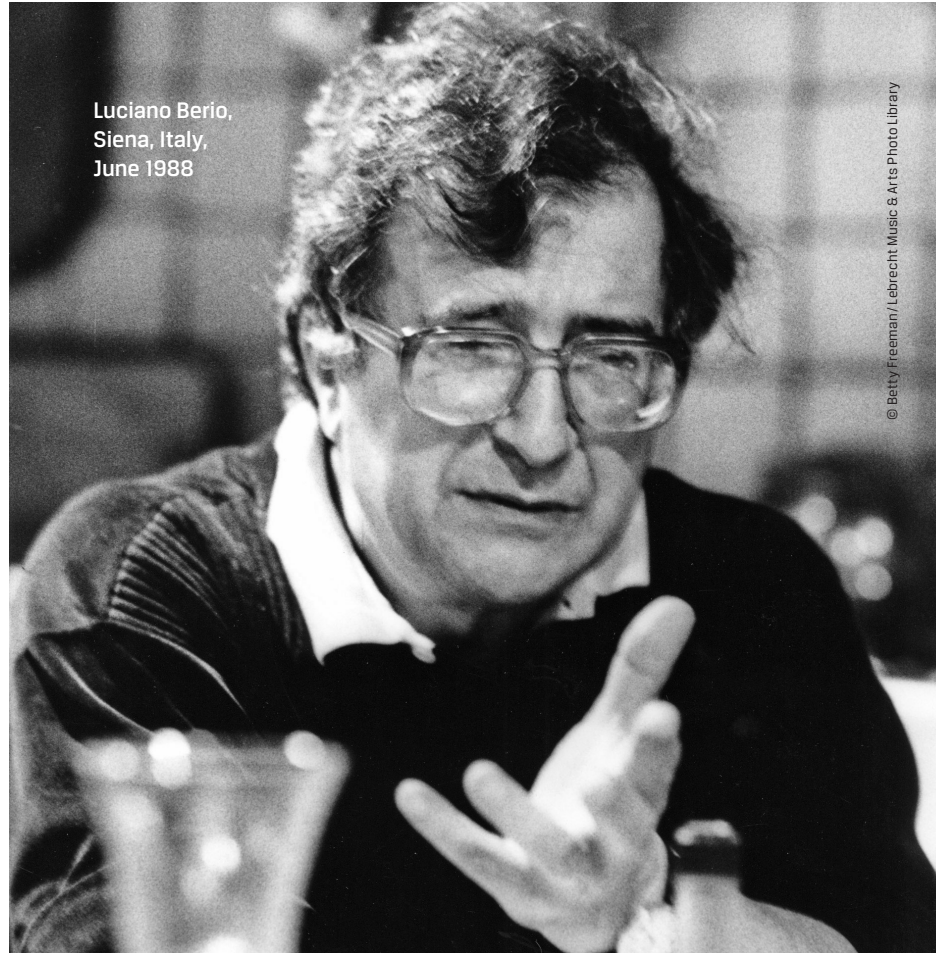
Schubert | Brahms | Mahler

Roderick Williams baritone
Michael Collins clarinet

Bergen Philharmonic Orchestra
Edward Gardner



Luciano Berio,
Siena, Italy,
June 1988



© Betty Freeman / Lebrecht Music & Arts Photo Library

Luciano Berio (1925 – 2003)

Orchestral Realisations

Rendering (1988 – 89) 32:36

for Orchestra

after fragments for Symphony No. 10 in D major, D 936A (1828)

by Franz Schubert (1797 – 1828)

Scritto per la Concertgebouw Orchestra e dedicato a Riccardo Chailly

- | | | | |
|-----|-----|---|-------|
| [1] | I | Allegro (♩ = 64) [Anfang] – Molto lontano, non 'cantare'! – Ancora più lontano – [] – Molto lontano, mormorando – Pochissimo meno [Andante] – A tempo [] – Presto (♩ = 120) [Presto] | 9:44 |
| [2] | II | ♩ = 72 [] – Andante ♩ = 84 [] – Lontano – ♩ = 96 – ♩ = 84 [] – ♩ = 50 [] – ♩ = 40 – ♩ = 30 Immobile e lontanissimo – ♩ = 40 – ♩ = 50 – ♩ = 84 [] – Molto lontano – ♩ = c. 30 | 10:53 |
| [3] | III | ♩ = 84 – ♩ = 120 – [] – Lontano (lo stesso tempo) – [] – ♩ = ♩ Lontano, assente – ♩ = 104 – ♩ = 84 – ♩ = 120 – ♩ = 84 Molto espressivo – ♩ = 120 – [] – Lontano – ♩ = 84 – ♩ = 120 – [] | 11:51 |

[] marks passages based directly on Schubert's fragments, mostly left without any tempo marking.

	Sonata, Op. 120 No. 1 (1986)*	23:55
	Clarinet Sonata (1894) by Johannes Brahms (1833–1897)	
	Adapted for Clarinet and Orchestra	
	A Franco e Barbara Debenedetti, affettuosamente	
4	I Allegro appassionato – Sostenuto ed espressivo	8:25
5	II Andante un poco adagio	6:06
6	III Allegretto grazioso	4:09
7	IV Vivace	5:06
	 Sechs frühe Lieder (1987)†	 16:40
	from <i>Lieder und Gesänge 'aus der Jugendzeit'</i> (1880–90)	
	by Gustav Mahler (1860–1911)	
	Arranged for Baritone and Orchestra	
	Pour Henry-Louis de La Grange en fidèle amitié et reconnaissance	
8	1 Hans und Grete (Book I No. 3). Im gemächlichen Walzertempo – Etwas zurückhaltend – A tempo – Etwas langsamer – A tempo	2:39

9	2	Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald (Book II No. 2). Träumerisch, durchaus zart – Etwas langsamer – Tempo I	4:07
10	3	Frühlingsmorgen (Book I No. 1). Gemächlich, leicht bewegt	1:47
11	4	Phantasie (Book I No. 5). Träumerisch – Etwas langsamer – A tempo	2:25
12	5	Scheiden und Meiden (Book III No. 3). Lustig – Schnell steigend – Etwas zurückhaltend – A tempo	2:16
13	6	Erinnerung (Book I No. 2). Langsam und sehnsüchtig – Allmählich bewegter (aber unmerklich) – Poco più mosso – Etwas zurückhaltend – Tempo I	3:10
			TT 73:33

Roderick Williams baritone[†]
Michael Collins clarinet^{*}
Bergen Philharmonic Orchestra
David Stewart leader
Edward Gardner

Berio: Orchestral Realisations

Perhaps the most prominent Italian composer of the second half of the twentieth century, Luciano Berio (1925 – 2003) was an avant-gardist who stood in a special relationship to tradition, delighting in a very wide range of music, from the Renaissance to early modernism. In establishing his own distinctive yet highly eclectic musical language, he explored many and varied ways of incorporating the past into, or reconciling it with, his personal sonic universe of serialism, electronic, and aleatoric music. Often he appropriated the work of earlier composers as germinal material for his own (the most famous example is surely the third movement of his *Sinfonia*, a compositional *tour de force* for voices and orchestra spun out of short quotations from more than fifty different composers); but he also produced many arrangements, orchestrations, and transcriptions – some more, some less faithful to their original music – of folk songs and of music by composers as diverse as Boccherini, Monteverdi, Falla, Mahler, Brahms, and even the Beatles. This CD enshrines three very different examples of Berio's arranging art.

Six Early Songs by Mahler

Berio's orchestration of *Sechs frühe Lieder* (Six Early Songs) by Gustav Mahler was commissioned by the Orchestra 'A. Toscanini' of Parma, and is dedicated, in friendship, to the renowned Mahler scholar Henry-Louis de La Grange. Berio made his version in 1987, and conducted the first performance with the Toscanini Orchestra on 7 December of that year, with Thomas Hampson as the baritone soloist. While Mahler prepared his own orchestral versions of the vast majority of his songs, this does not apply to his earliest vocal collection, the *Lieder und Gesänge* (often subtitled 'aus der Jugendzeit', though this was a posthumous addition by their publisher). These seem to have been composed during the decade 1880 – 90 and were published in three volumes in 1892. While the five songs of volume I – clearly the earliest written, probably in the period 1880 – 83 – set three different poets and may still be classed as works of promise rather than achievement, volumes II and III (composed perhaps in 1887 – 90) came after the composition of his song cycle *Lieder eines fahrenden Gesellen* and therefore

should be considered mature works. These latter volumes consist of nine settings of texts from *Des Knaben Wunderhorn* – the famous collection of folk poems, ballads, carols, and other lyrics transcribed and published between 1805 and 1808, in the high noon of the romantic movement in German literature, by the brothers-in-law Achim von Arnim (1781 – 1831) and Clemens Brentano (1778 – 1842) – which would be almost Mahler's sole source of song texts throughout the 1890s and into the early 1900s.

In arranging six songs from the *Lieder und Gesänge* Berio uses a Mahler-sized orchestra with triple woodwind, full brass, two percussionists, harp, celesta, and strings. Perhaps the earliest of the songs that he chose to orchestrate, 'Hans und Grete' is based on one of a group of three songs that Mahler composed in 1880 while he was in love with Josephine Poisl, the daughter of the postmaster in his home town, Igla. Originally called 'Maitanz im Grünen', it was revised for publication under the present title. The poem was said to come from a 'Volkslied', but was actually by Mahler himself. Despite its apparent simplicity, it is a significant song, the earliest to display Mahler's fascination for the rustic waltz (*Ländler*); in fact, some of its music would recur in the scherzo of the

First Symphony. The uncomplicated pastoral freshness of 'Hans und Grete' is continued in 'Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald', from Book II of the *Lieder und Gesänge*, with its nightingale imagery. 'Frühlingsmorgen', from Book I, is related to Mahler's early cantata *Das klagende Lied* and is a perky song of awakening: larks trill and bees hum in this aubade, while the lime tree taps at the window, urging the sleeper to get out of bed and join his lover.

'Phantasie' is a setting from the play *Don Juan*, a translation by Ludwig Braunfels (1810 – 1885) of *El burlador de Sevilla*, the first known dramatic treatment of the Don Juan legend, by the Spanish dramatist Tirso de Molina (pseudonym of Gabriel Téllez, ?1571 – 1648). It has been speculated that Mahler wrote this setting, and also another song, 'Serenade', for a revival of de Molina's play, which was given at the Leipzig Stadttheater in 1887, though as 'Phantasie' comes from Book I of *Lieder und Gesänge* this hardly accords with that book's generally accepted date in the period 1880 – 83. Even in the simple, folk-like strains of the 'Phantasie' Mahler seems to reach beyond the capabilities of the piano for a different instrumental effect: at the opening the pianist is instructed to imitate the sound of a harp, and in a footnote the composer even

speculates that a harp might be substituted for the piano. Berio takes this suggestion up with enthusiasm, not only employing harp but also pizzicato strings.

The ebullient 'Scheiden und Meiden', with its horn calls and fanfares, announces the departure of three horsemen who seem not entirely unhappy to be leaving. Such exhilaration contrasts with sorrow at leaving a lover behind, and Mahler creates a masterful mixture of moods by alternating the brightness and darkness of major and minor modes. Finally, 'Erinnerung' is one of the first songs by Mahler to suggest the composer's individual personality and lyric gifts. Set to a poem by Richard Leander (pseudonym of Richard von Volkmann, 1830–1889), this was among the earliest of the *Lieder und Gesänge*, and the first of Mahler's songs about artistic creation.

Clarinet Sonata, Op. 120 No. 1 by Brahms

Actually composed later than Mahler's songs, the two clarinet sonatas, Op. 120 were Brahms's final chamber music compositions, written in 1894 for the Meiningen Orchestra's virtuoso clarinetist Richard Mühlfeld. Brahms had few earlier models to follow and almost single-handedly established a new genre. Both sonatas embody his compositional technique in its most taut and concentrated

manner. They are, in fact, prime examples of that 'economy, yet richness' which Arnold Schoenberg – who made a celebrated virtuoso orchestral transcription of Brahms's F minor Piano Quintet – so admired in Brahms. Berio too was a convinced admirer of Brahms. In 1986, he was commissioned by the Los Angeles Philharmonic Association to arrange the first of the two sonatas, the Sonata in F minor, Op. 120 No. 1, for clarinet and orchestra. (Just as Brahms's originals double as viola sonatas, so too can Berio's arrangement be performed with solo viola.)

In some ways Berio's attitude in this sonata is more reverent than Schoenberg's in the Quintet: in keeping with Brahms's own practice Berio tends to avoid, as Schoenberg did not, chromatic lines for brass instruments. Here, in contrast to Schoenberg's extremely large, modern orchestra, Berio uses a restrained, classical palette of double woodwinds, three horns, two trumpets, timpani, and strings – but with the addition of a contrabassoon and a trombone to reinforce Brahms's low bass lines.

In one respect, however, Berio was even bolder than Schoenberg, daring to add a small amount of music of his own. Feeling that the extreme compression of Brahms's late chamber music style needed some support

in the less intimate surroundings of a concert hall, he composed a fourteen-bar orchestral introduction to the first movement – dovetailing into Brahms's own, much shorter opening phrase – and added five bars to the beginning of the second movement.

The sonata's opening *Allegro appassionato* manages to convey an impression of gravity and tensile strength. Its ideas are predominantly melodic, however – typified by the yearning melody of the clarinet's first entry, with its distinctive wide intervals – though Berio's orchestration tends to push the music somewhat more in the direction of symphonic rather than lyric drama. The exquisite slow movement is gently touched into motion by the clarinet's soft, still song, and Berio realises the gossamer textures of the accompaniment with considerable delicacy.

The third movement, *Allegretto grazioso*, is charming in the manner of an Austrian *Ländler*, its graceful main melody alternating with a more vigorous, peasant-like second strain. The final *Vivace* has a direct, bracing energy expressed mainly through a figure of three accented, repeated notes, which Berio gives appropriately to the high violas and a trumpet at the beginning of the movement. This figure enlivens the discourse all the way to the animated ending.

Rendering (after Schubert)

While Berio only tentatively 'puts himself in the picture' in his Brahms arrangement, his skill as an arranger melds almost completely into his powers of original composition in the work that he completed in 1989 and entitled *Rendering*. The focus here is on some of the fragments of Symphony No. 10 in D major, D 936A, a work which Schubert sketched in the final weeks of his life, in October – November 1828. Entangled with counterpoint exercises for the theorist Simon Sechter (1788 – 1867), to whom Schubert had gone for instruction, the materials of the symphony were only properly identified in the 1970s, and they are remarkably exploratory in nature. The most fully preserved movement is the B minor *Andante*, a slow-march invention which has been seen by some commentators (and indeed, by Berio himself) as anticipating the music of Mahler. A conjectural completion and orchestration of the entire symphony has been made by the Schubert scholar Brian Newbould (this was published in 1995 and has been performed and recorded on a number of occasions), but Berio's work is of an utterly different nature.

In a preface to his score, Berio wrote that these sketches are fairly complex and of great beauty; they add a further indication of the new paths that were

taking Schubert away from Beethoven's influence. *Rendering*, with its dual authorship, is intended as a restoration of those sketches. It is not a completion, nor a reconstruction. This restoration is made along the lines of the modern restoration of frescoes that aims at reviving the old colours without, however, trying to disguise the damage that time has caused, often leaving inevitable empty patches in the composition (for instance, as in the case of Giotto in Assisi).

Rendering is dedicated to the conductor Riccardo Chailly, who gave the premiere of the complete work with the Concertgebouw Orchestra in Amsterdam. It falls into three movements, corresponding to Schubert's apparent design – for the Tenth (unlike any other symphony by Schubert) seems to have been planned in three movements, with the highly contrapuntal third movement being a unique fusion of the roles of scherzo and finale. Following the scattered instrumental indications in Schubert's sketch, Berio scores his work for the classical orchestra of Schubert's time, or more precisely the orchestra that Schubert employed in the 'Unfinished' B minor and 'Great' C major symphonies: double wind, two horns, two trumpets, three trombones, timpani, and strings. But he adds to this a celesta, an

instrument that did not exist in Schubert's time but has proved ubiquitous in twentieth-century music. Each movement presents a faithful transcription of some of Schubert's sketch material, but the celesta is used to signal the transitions away from original Schubert into contributions by Berio. He described what he was doing here as

a kind of connective tissue which is constantly different and changing, always 'pianissimo' and 'distant', intermingled with reminiscences of late Schubert (the Piano Sonata in B flat, the Piano Trio in B flat etc.) and crossed by polyphonic textures based on fragments of the same sketches. This musical 'cement' comments on the discontinuities and the gaps that exist between one sketch and another [...] and must be performed 'quasi senza suono' and without expression.

While the first movement opens with Schubert's own forceful thematic material and then moves into Berio's 'connective tissue', the celesta, and a scrap of 'tissue', is heard right at the beginning of the slow movement, where it creates a kind of cinematic 'dissolve' into the past, before Schubert's pathetic oboe theme sounds out. As noted above, the sketches are found on the same pages as Schubert's counterpoint exercises for Sechter, one of them being a

canon in contrary motion – which Berio has duly orchestrated and incorporated into this *Andante* movement. The scherzo-finale also emerges out of Berio's dreamlike sound world, but Schubert contrives almost to have the last word, his ebullient coda interrupted only by stray foreign dissonances. These have an alienating tone, as if Berio is reminding his audience of how far Schubert is removed in time from him, and from us. The effect is to make the surviving fragments of Schubert's Tenth Symphony all the more poignant for their distance from us, and their tantalising hints of what might have been.

© 2012 Calum MacDonald

Performing a wide repertoire, from baroque to contemporary music, the baritone **Roderick Williams** has enjoyed close relationships with Opera North, where his latest role was Goryanchikov (*From the House of the Dead*), and Scottish Opera, where he recently appeared as the Count (*Le nozze di Figaro*). Particularly associated with the baritone roles of Mozart, he gave highly acclaimed performances of Papageno (*The Magic Flute*) at English National Opera in 2007 and 2009. He returned to the company to sing Pollux (Rameau's *Castor and Pollux*) in 2011. In 2008 he sang Schaunard (*La bohème*)

at The Royal Opera, Covent Garden, where he most recently appeared as Ned Keene (*Peter Grimes*). He has also sung the world premiere of operas by David Sawer, Sally Beamish, Michael van der Aa, Robert Saxton, and Alexander Knaifel, among others. He has worked with orchestras throughout Europe, including all the BBC orchestras in the UK, and has appeared at the BBC Proms as well as the Edinburgh, Cheltenham, and Aldeburgh festivals, among many others. An accomplished recital artist, he has performed at venues such as the Wigmore Hall, London, Perth Concert Hall, Howard Assembly Room, Leeds, and Wiener Musikverein. He may be heard regularly on BBC Radio 3, where he has participated on Iain Burnside's programme *Voices*. His extensive discography has received worldwide acclaim. Roderick Williams is also a composer, whose works have been premiered at the Wigmore and Barbican halls, the Purcell Room, and live on national radio.

Indisputably one of the leading clarinetists of his generation, **Michael Collins** displays a dazzling virtuosity and sensitive musicianship which have made him a sought-after soloist with orchestras including the Orchestre philharmonique de Radio France and the Philadelphia, NHK Symphony, Sydney

Symphony, Leipzig Gewandhaus, City of Birmingham Symphony, San Francisco Symphony, BBC Symphony, and Philharmonia orchestras. In the process he has formed close alliances with conductors such as Charles Dutoit, Carlo Maria Giulini, Neeme Järvi, Tadaaki Otaka, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Giuseppe Sinopoli, and Leonard Slatkin. He is a recent recipient of the Royal Philharmonic Society's Instrumentalist of the Year Award in recognition of the pivotal role he has played in expanding the repertoire of his instrument; commissioning works by some of today's most highly regarded composers, he has given world and local premieres of John Adams's *Gnarly Buttons*, Elliott Carter's *Clarinet Concerto*, Brett Dean's *Ariel's Music*, Elena Kats-Chernin's *Ornamental Air*, and Mark-Anthony Turnage's *Riffs and Refrains*. Also in great demand as a chamber musician, Michael Collins regularly performs in recital with Leon McCawley and Steven Osborne, and in chamber formations with artists such as the Belcea and Takács quartets, Martha Argerich, Stephen Hough, Lars Vogt, Joshua Bell, and Steven Isserlis. In recent seasons he has won increasing regard as a conductor and in September 2010 assumed the post of Principal Conductor of the City of London Sinfonia.

One of the world's oldest orchestras, the **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and thus in 2015 will celebrate its 250th anniversary. Edvard Grieg had a close relationship with the Orchestra, serving as its artistic director during the years 1880 – 82. Appointed Chief Conductor in 2003, Andrew Litton is the Orchestra's current Music Director, a post he will hold until 2015. Principal Guest Conductor is the Spaniard Juanjo Mena, and the Assistant Conductor is Halldis Rønning. Under Litton's direction the Orchestra has been increasing its international activities by means of touring, commissions, and recordings. One of two Norwegian National Orchestras, the one-hundred-strong Bergen Philharmonic Orchestra tours regularly and participates annually at the Bergen Festival. During the last few seasons it has played in the Concertgebouw, Amsterdam, at the BBC Proms in the Royal Albert Hall, in the Wiener Musikverein and Konzerthaus, in Carnegie Hall, New York, and in the Philharmonie, Berlin. After a concert in the new DR Concert Hall in Copenhagen in the spring of 2009, the Danish daily *Information* wrote: 'Andrew Litton has transformed the Bergen Philharmonic Orchestra into a world-class orchestra.' The Orchestra toured Sweden, Austria, and Germany in 2011, and will appear at the Rheingau Festival and return to the

Concertgebouw in 2012. 2013 will see the Orchestra in England and Scotland, as well as on a tour of the Far East.

The Orchestra has an active recording schedule, at the moment releasing no fewer than six to eight CDs every year. In 2007 it received a special award from The Grieg Society of Great Britain for its recording of all Grieg's orchestral music. In 2008 the Orchestra was awarded Spellemannprisen, Norway's most prestigious record award, for its disc of Prokofiev's Suites from the ballet *Romeo and Juliet*, conducted by Andrew Litton. A CD of piano concertos by Prokofiev, with Freddy Kempf as soloist, was released in spring 2010 to great critical acclaim; it was an Editor's Choice in *Gramophone* in May 2010 and nominated for a 2010 *Gramophone* Award. With Litton the Orchestra has also recorded a very successful Mendelssohn symphony cycle, and was nominated for a 2011 *Gramophone* Award for its recording of Stravinsky's *Le Sacre du printemps* and *Pétrouchka*. This disc will be followed by a recording of the complete *L'Oiseau de feu*. A CD of the piano concertos by Grieg and Liszt with Stephen Hough and Andrew Litton was released to universal acclaim in November 2011, and the disc featuring Bruch's Violin Concerto No. 1 in G minor with Vadim Gluzman won the Diapason d'Or de l'Année 2011. For

Chandos, the Orchestra has recorded the symphonies and other orchestral works of Rimsky-Korsakov, and the first three volumes in the ongoing Johan Halvorsen series have received critical acclaim, as has the first volume in a new series exploring the orchestral works of Johan Svendsen.

Edward Gardner was born in Gloucester in 1974 and studied at the University of Cambridge and under Colin Metters at the Royal Academy of Music. After three years at The Hallé assisting Sir Mark Elder, and a further three years as Musical Director of Glyndebourne Touring Opera, he began his tenure as Music Director of English National Opera with a new, critically acclaimed production of Britten's *Death in Venice*. His many successes with the company won him the Royal Philharmonic Society Award for best Conductor in 2008 and the Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009. Equally successful outside English National Opera, he made his debut with the BBC Symphony Orchestra in 2005 and has been re-invited each year, conducting the UK premiere of Kaija Saariaho's *Adriana Mater* in concert at the Barbican in 2008; his frequent Proms appearances with the orchestra culminated in The Last Night of the Proms in September 2011.

In September 2010, he was appointed Principal Guest Conductor of the City of Birmingham Symphony Orchestra (CBSO). The appointment is for an initial period of three years during which he will conduct the Orchestra for four weeks every season. During the 2011 / 12 season and beyond he has been engaged to conduct the Philharmonia Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, Rotterdams Philharmonisch, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Danish National Symphony Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra,

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Melbourne Symphony Orchestra, and Houston Symphony. He also works regularly with young musicians, having founded the Hallé Youth Orchestra in 2002 and maintaining close associations with the CBSO Youth Orchestra and Barbican Youth Orchestra as well as the Trinity College of Music, Royal Academy of Music, and Royal College of Music. Having made a number of recordings, Edward Gardner signed an exclusive contract with Chandos Records in 2009.

Berio: Orchesterbearbeitungen

Der vielleicht prominenteste italienische Komponist der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts war Luciano Berio (1925 – 2003), ein Avantgardist mit einer ganz besonderen Beziehung zur Tradition, der sich für die unterschiedlichsten Arten von Musik von der Renaissance bis zur frühen Moderne begeisterte. Indem er seine ganz eigene – unverkennbare, doch zugleich auch ausgesprochen eklektische – Musiksprache entwickelte, erkundete er viele unterschiedliche Wege, die musikalische Vergangenheit in sein persönliches, aus serieller, elektronischer und aleatorischer Musik bestehendes Klanguniversum zu integrieren oder zumindest mit diesem zu versöhnen. Häufig verwendete er die Werke früherer Komponisten als Nährboden für eigene Kompositionen (sicherlich das berühmteste Beispiel hierfür ist der dritte Satz seiner *Sinfonia*, eine kompositorische Tour de Force für Vokalstimmen und Orchester, verwoben aus kurzen Zitaten von mehr als fünfzig verschiedenen Komponisten); doch er schuf auch zahlreiche Bearbeitungen, Orchestrierungen und Transkriptionen – einige mehr, andere weniger

originalgetreu – von Volksliedern und von solch unterschiedlichen Komponisten wie Boccherini, Monteverdi, Falla, Mahler, Brahms und selbst den Beatles. Die vorliegende CD versammelt drei sehr unterschiedliche Beispiele von Berios Kunst der Bearbeitung.

Sechs frühe Lieder von Mahler

Berios Orchestrierung der *Sechs frühen Lieder* von Gustav Mahler ist ein Auftragswerk für das Orchester "A. Toscanini" in Parma und dem bekannten Mahler-Spezialisten Henry-Louis de La Grange in Freundschaft gewidmet. Berio schuf seine Fassung 1987 und dirigierte am 7. Dezember desselben Jahres das Toscanini-Orchester in der Uraufführung; Thomas Hampson übernahm die solistische Baritonpartie. Für die große Mehrzahl seiner Lieder schrieb Mahler seine eigenen Orchesterfassungen, allerdings nicht für seine früheste Sammlung von Vokalstücken, die *Lieder und Gesänge* (die häufig den Untertitel "Aus der Jugendzeit" tragen, allerdings handelt es sich hierbei um eine posthume Ergänzung des Verlegers). Die Werke scheinen in dem Jahrzehnt 1880 – 1890 komponiert worden zu sein und

wurden 1892 in drei Bänden veröffentlicht. Während die fünf Lieder des ersten Bandes – eindeutig die frühesten, wohl in den Jahren 1880 – 1883 entstandenen Stücke – Werke von drei verschiedenen Dichtern vertonen und vielleicht noch eher als vielversprechend denn als meisterhaft zu bewerten sind, folgen die in Band II und III enthaltenen Stücke (die wohl in den Jahren 1887 – 1890 entstanden) auf die Komposition des Liederzyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen* und gelten damit bereits als reife Werke. Diese beiden späteren Bände enthalten neun Vertonungen von Texten aus *Des Knaben Wunderhorn*, der berühmten Sammlung von Volksgedichten, Balladen, Weihnachtsliedern und anderen Versen, die die verschwägerten Schriftsteller Achim von Arnim (1781 – 1831) und Clemens Brentano (1778 – 1842) zwischen 1805 und 1808 auf der Höhe der romantischen Bewegung in der deutschen Literatur transkribierten und veröffentlichten und die in den 1890er Jahren und bis ins erste Jahrzehnt des swanzigsten Jahrhunderts fast Mahlers einzige Textquelle waren.

Für seine Bearbeitung von sechs Stücken aus den *Liedern und Gesängen* verwendet Berio ein Orchester von typischen Mahlerschen Dimensionen mit dreifachen Holzbläsern, vollem Blechensemble, zwei Schlagzeugern, Harfe, Celesta und Streichern. Vielleicht das

erste Stück, das er für eine Orchestrierung auswählte, "Hans und Grete", basiert auf einem von drei Liedern, die Mahler 1880 komponierte, als er in Josephine Poisl, die Tochter des Postmeisters seiner Heimatstadt Iglau, verliebt war. Das Lied trug ursprünglich den Titel "Maitanz im Grünen"; für die Veröffentlichung wurde es überarbeitet und mit dem heutigen Titel versehen. Das Gedicht, angeblich ein Volkslied, stammte in Wirklichkeit von Mahler selbst. Trotz seiner scheinbaren Einfachheit ist das Lied bemerkenswert vielschichtig; außerdem ist es das erste Werk, in dem Mahler seiner Begeisterung für den bauerlichen Walzer, den Ländler, Ausdruck verleiht. Ein Teil dieser Musik tauchte später im Scherzo der Ersten Sinfonie wieder auf. Die unkomplizierte pastorale Frische von "Hans und Grete" setzt sich in dem Buch II der *Lieder und Gesänge* entnommenen "Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald" mit seiner Nachtigallen-Metaphorik fort. Der mit Mahlers früher Kantate *Das klagende Lied* verwandte "Frühlingsmorgen" aus Buch I ist ein munteres Lied des Erwachens – Lerchen trällern und Bienen summen in dieser Aubade, während der Lindenbaum ans Fenster klopft und den Schlafenden drängt, aufzustehen und sich zu seiner Geliebten zu gesellen.

Bei der "Phantasie" handelt es sich um eine Vertonung aus dem Schauspiel *Don Juan*,

eine Übersetzung von Ludwig Braunsfels (1810 – 1885) von *El burlador de Sevilla*, der frühesten bekannten dramatischen Umsetzung der Legende von Don Juan durch den spanischen Dramatiker Tirso de Molina (Pseudonym für Gabriel Téllez, 1571? – 1648). Es wurde vermutet, dass Mahler diese Vertonung sowie ein weiteres Lied, "Serenade", für eine Neuinszenierung von de Molinas Schauspiel 1887 am Leipziger Stadttheater schrieb, da die "Phantasie" jedoch aus dem ersten Buch der *Lieder und Gesänge* stammt, ist dies kaum mit der allgemein akzeptierten Datierung des Bandes (1880 – 1883) vereinbar. Selbst in den einfachen, volksliedhaften Klängen der "Phantasie" scheint Mahler über das Klangspektrum des Klaviers hinaus einen anderen instrumentalen Effekt im Sinn zu haben: Zu Beginn der Komposition wird der Pianist instruiert, den Klang einer Harfe nachzuahmen, und in einer Fußnote spekuliert der Komponist sogar darüber, ob das Klavier durch eine Harfe ersetzt werden könnte. Berio nimmt diesen Hinweis begeistert auf und verwendet nicht nur eine Harfe, sondern auch Pizzicato-Streicher.

Das temperamentvolle "Scheiden und Meiden" mit seinen Hornrufen und Fanfaren verkündet den Aufbruch von drei Reitern, die über ihre Abreise nicht wirklich unglücklich

zu sein scheinen. Eine solche Begeisterung bildet einen Kontrast zu dem Kummer, ein geliebtes Wesen zurückzulassen, und Mahler schafft eine meisterhafte Mischung der verschiedenen Stimmungen, indem er Licht und Dunkel der Dur- und Molltonarten abwechseln lässt. "Erinnerung" schließlich ist eines der ersten Lieder von Mahler, die die einzigartige Persönlichkeit und lyrische Begabung des Komponisten verrät. Die Vertonung eines Gedichts von Richard Leander (Pseudonym für Richard von Volkmann, 1830 – 1889) ist eines der frühesten Werke der *Lieder und Gesänge* und das erste von Mahlers Liedern über künstlerische Schöpfungskraft.

Klarinettensonate op. 120 Nr. 1 von Brahms

Die beiden Klarinettensonaten op. 120, seine spätesten kammermusikalischen Kompositionen, schrieb Johannes Brahms 1894 für Richard Mühlfeld, den virtuosen Klarinettenisten des Meininger Orchesters; damit entstanden diese Werke später als Mahlers Lieder. Es gab nur wenige Vorbilder, denen er hätte folgen können, und so schuf Brahms fast im Alleingang eine neue Gattung. Beide Sonaten verkörpern seine Kompositionstechnik in dichtester und konzentriertester Weise; in der Tat handelt es sich um Beispiele jener

von Arnold Schönberg – der von Brahms' Klavierquintett in f-Moll eine gefeierte virtuose Orchestertranskription anfertigte – an dem älteren Meister so geschätzten "Sparsamkeit und doch Fülle". Auch Berio selbst war ein großer Bewunderer von Brahms. Im Jahr 1986 erhielt er von der Los Angeles Philharmonic Association den Auftrag, die erste der beiden Sonaten, die Sonate in f-Moll op. 120 Nr. 1 für Klarinette und Orchester zu bearbeiten. (Ebenso wie Brahms' Vorlagen als Sonaten für Bratsche gespielt werden können, lässt sich auch Berios Bearbeitung mit Solo-Bratsche aufführen.)

In gewisser Hinsicht ist Berios Umgang mit dieser Sonate ehrerbietiger als Schönbergs in dem Quintett: In Anlehnung an Brahms' Praxis versucht auch Berio – anders als Schönberg –, chromatische Läufe im Blech zu vermeiden. Im Gegensatz zu Schönbergs ausgesprochen großem modernen Orchester verwendet Berio eine zurückhaltende klassische Palette von doppelten Holzbläsern, drei Hörnern, zwei Trompeten, Pauken und Streichern, ergänzt diese aber um ein Kontrafagott und eine Posaune, um Brahms' tiefe Basslinien zu verstärken.

In anderer Hinsicht war Berio allerdings sogar kühner als Schönberg – nämlich indem er wagte, dem Werk in kleinerem Umfang eigene Musik hinzuzufügen. Da er der Ansicht war,

dass die extreme Komprimiertheit von Brahms' spätem Kammermusikstil in der weniger intimen Atmosphäre eines Konzertsaals etwas Unterstützung benötigte, komponierte er eine vierzehntaktige Orchestereinleitung zum ersten Satz – verzahnt mit Brahms' eigener wesentlich kürzerer Eröffnungssphrase – und fügte dem Beginn des zweiten Satzes fünf Takte hinzu.

Der Beginn der Sonate, *Allegro appassionato*, vermittelt einen Eindruck von Gravität und belastbarer Stärke. Das musikalische Material ist jedoch vor allem melodisch – typisch ist die sehnsuchtsvolle Kantilene des ersten Klarinetteneinsatzes mit ihren charakteristischen weiten Intervallen –, allerdings tendiert Berios Orchestrierung dazu, die Musik eher in Richtung sinfonischer statt lyrischer Dramatik zu entwickeln. Der exquisite langsame Satz wird von den weichen, ruhigen Klängen der Klarinette sanft angeregt und Berio realisiert das spinnwebhaft fragile Satzgewebe der Begleitung mit großer Behutsamkeit.

Der dritte Satz, ein *Allegretto grazioso*, ist bezaubernd in der Art eines österreichischen Ländlers, wobei die elegante Hauptmelodie mit einer lebhafteren, bäuerlicheren zweiten Weise abwechselt. Das abschließende *Vivace* ist von einer direkten kraftvollen Energie, der vor allem eine musikalische Figur von drei wiederholten betonten Noten Ausdruck verleiht, die Berio

zu Beginn des Satzes passend den hohen Bratschen und einer Trompete zuweist. Diese Figur belebt den musikalischen Austausch auf dem ganzen Weg bis zum lebhaften Ende des Werks.

Rendering (nach Schubert)

Während Berio sich in seiner Brahms-Bearbeitung nur bedingt einbringt, verschmilzt in dem Werk, das er 1989 unter dem Titel *Rendering* vollendete, seine Fähigkeit als Arrangeur fast vollständig mit seiner originären kompositorischen Begabung. In diesem Werk liegt der Fokus auf einigen der Fragmente zur Sinfonie Nr. 10 in D-Dur D 936A, einem Werk, das Schubert in den letzten Wochen seines Lebens skizzierte, also im Oktober – November des Jahres 1828. Die erstaunlich kühnen Materialien zu der Sinfonie waren vermischt mit Kontrapunktübungen für den Theoretiker Simon Sechter (1788 – 1867), bei dem Schubert Unterricht nahm, und wurden erst in den 1970er Jahren eindeutig identifiziert. Am vollständigsten erhalten ist das *Andante* in h-Moll, eine Invention im Stil eines langsamen Marsches, die der Meinung einiger Kritiker nach (zu denen auch Berio selbst zählt) bereits die Musik von Mahler zu antizipieren scheint. Der Schubert-Forscher Brian Newbould hat eine hypothetische Vollendung und Orchestrierung der vollständigen Sinfonie vorgelegt (diese

wurde 1995 veröffentlicht und mehrmals aufgeführt sowie auf Tonträger aufgenommen), doch Berios Arbeit ist gänzlich anderer Natur.

In einem Vorwort zu seiner Partitur schrieb Berio,

diese Skizzen sind ziemlich komplex und von großer Schönheit; sie enthalten weitere Hinweise auf die neuen Wege, die Schubert weg von Beethovens Einfluss führten.

Rendering, mit seiner doppelten Autorschaft, ist als Restaurierung dieser Skizzen intendiert. Es ist nicht als Vervollständigung gedacht, noch als Rekonstruktion. Diese Restaurierung folgt den Prinzipien einer modernen Restaurierung von Fresken, die die alten Farben wieder beleben möchte, ohne jedoch die Schäden zu verdecken, die die Zeit angerichtet hat, indem sie oft unwiderruflich leere Flecken in der Komposition hinterlassen hat (wie im Fall von Giotto in Assisi).

Rendering ist dem Dirigenten

Riccardo Chailly gewidmet, der die erste vollständige Aufführung des Werks mit dem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam gab. Das Werk enthält drei Sätze, die Schuberts klar ersichtlichem Plan entsprechen – denn die Zehnte (im Gegensatz zu Schuberts anderen Sinfonien) scheint in drei Sätzen angelegt gewesen zu sein, wobei der kontrapunktisch überaus dichte dritte Satz die Rollen von Scherzo und Finale in einzigartiger Weise

verknüpft. Berio folgte den in Schuberts Skizzen verstreut zu findenden Anweisungen und orchestrierte sein Werk für das klassische Orchester der Schubert-Zeit, oder genauer gesagt, für das Orchester, das Schubert in der "Unvollendeten" Sinfonie in h-Moll und in der "Großen" C-Dur-Sinfonie verwendete – doppelte Holzbläser, zwei Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken und Streicher. Doch er fügt eine Celesta hinzu, ein Instrument, das zu Schuberts Zeiten noch nicht existierte, sich in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts jedoch als allgegenwärtig erwies. Jeder Satz bietet eine getreue Transkription von Teilen der Schubertschen Skizzen, wobei die Celesta eingesetzt wird, um die Übergänge vom originalen Material Schuberts zu Berio zu signalisieren. Was er hier genau tat beschreibt er als

eine Art Bindegewebe, das immer wieder anders ist und sich wandelt, immer "pianissimo" und "fern", vermischt mit Erinnerungen an den späten Schubert (die Klaviersonate in B-Dur, das Klaviertrio in B-Dur, usw.) und von polyphonen Strukturen durchkreuzt, die auf Fragmenten eben dieser Skizze basieren. Dieser musikalische "Zement" kommentiert die Unterbrechungen und Lücken, die zwischen den einzelnen Skizzen bestehen [...] und ist "quasi senza suono" und ohne Ausdruck auszuführen.

Während der erste Satz mit Schuberts eigenem kraftvollen Themenmaterial beginnt und dann in Berios "Bindegewebe" übergeht, erklingen die Celesta und ein Fetzchen dieses "Gewebes" gleich zu Beginn des langsamen Satzes, wo sie eine Art filmische Überblendung in die Vergangenheit erzeugen, bevor Schuberts anrührendes Oboenthema erklingt. Wie bereits erwähnt, befinden die Skizzen sich auf denselben Blättern wie Schuberts Kontrapunktübungen für Sechster; eine davon ist ein Kanon in Gegenbewegung, den Berio gleich mit orchestrierte und in dieses *Andante* einarbeitete. Auch das Scherzo-Finale entspringt Berios träumerischer Klangwelt, doch es gelingt Schubert fast, das letzte Wort zu haben – seine überbordende Coda wird lediglich von vereinzelten fremden Dissonanzen unterbrochen. Diese haben einen verfremdenden Klang, als wolle Berio seine Zuhörer daran erinnern, wie weit Schubert ihm, und uns, zeitlich entfernt ist. Dies hat den Effekt, dass die erhaltenen Fragmente von Schuberts Zehnter Sinfonie uns gerade wegen ihrer zeitlichen Distanz und quälenden Andeutungen von dem, was hätte sein können, umso mehr berühren.

© 2012 Calum MacDonald
Übersetzung: Stephanie Wollny



Roderick Williams

© Benjamin Ealovega



Michael Collins

© Benjamin Edlovega

Berio: Réalisations orchestrales

Luciano Berio (1925 – 2003), peut-être le plus éminent compositeur italien de la seconde moitié du vingtième siècle, était un avant-gardiste qui entretenait des relations particulières avec la tradition, au travers d'un très large éventail de musique, de la Renaissance aux débuts du modernisme, dans lequel il se délectait. En créant son propre langage musical caractéristique et néanmoins très éclectique, il explora des approches multiples et variées pour incorporer ou concilier le passé avec son propre univers sonore sériel, électronique et aléatoire. Il s'appropriait souvent l'œuvre de compositeurs antérieurs comme matériau germinal pour la sienne (l'exemple le plus célèbre en est sûrement le troisième mouvement de sa *Sinfonia*, tour de force d'écriture pour voix et orchestre créé à partir de courtes citations de plus de cinquante compositeurs différents); mais il fit aussi de nombreux arrangements, orchestrations et transcriptions – certains plus fidèles à la musique originale, d'autres moins – de chansons traditionnelles et de musique de compositeurs aussi divers que Boccherini, Monteverdi, Falla, Mahler, Brahms et même

les Beatles. Ce CD consacre trois exemples très différents de l'art d'arrangeur de Berio.

Six Lieder de jeunesse de Mahler

L'orchestration de Berio des *Sechs frühe Lieder* (Six Lieder de jeunesse) de Gustav Mahler est une commande de l'Orchestre "A. Toscanini" de Parme, et est dédiée, en toute amitié, au célèbre spécialiste de Mahler, Henry-Louis de La Grange. Berio réalisa cette version en 1987 et en dirigea la création à la tête de l'Orchestre Toscanini, le 7 décembre de la même année, avec le baryton Thomas Hampson en soliste. Si Mahler orchestra lui-même la grande majorité de ses lieder, ce n'est pas le cas pour son premier recueil vocal, les *Lieder und Gesänge* (souvent sous-titrés "aus der Jugendzeit", bien qu'il s'agisse d'un ajout posthume dû à leur éditeur). Ils semblent avoir été composés entre 1880 et 1890 et furent publiés en trois volumes en 1892. Les cinq lieder du volume I – manifestement les premiers à avoir été écrits, probablement entre 1880 et 1883 – sur des vers de trois poètes différents, peuvent être considérés comme des œuvres prometteuses plutôt que comme des réussites. Mais les volumes II

et III (composés peut-être entre 1887 et 1890) sont venus après son cycle de *Lieder eines fahrenden Gesellen* et doivent donc être regardés comme des œuvres de la maturité. Dans ces derniers volumes, Mahler met en musique neuf textes du *Knaben Wunderhorn* – le célèbre recueil de poèmes, ballades, noëls et autres poèmes lyriques populaires transcrits et publiés entre 1805 et 1808, à l'apogée du mouvement romantique dans la littérature allemande, par les beaux-frères Achim von Arnim (1781 – 1831) et Clemens Brentano (1778 – 1842) – ce recueil fut presque l'unique source de textes de lieder de Mahler tout au long des années 1890 et au début du vingtième siècle.

En arrangeant six lieder des *Lieder und Gesänge*, Berio utilise un orchestre de la dimension de celui de Mahler avec les bois par trois, les cuivres complets, deux percussionnistes, harpe, célesta et cordes. Peut-être le premier lieder qu'il choisit d'orchestrer, "Hans und Grete" est fondé sur un lieder d'une série de trois lieder que Mahler composa en 1880 lorsqu'il était amoureux de Josephine Poisl, fille du receveur des postes de sa ville natale, Iglaue. Intitulé à l'origine "Maitanz im Grünen", il fut révisé pour la publication sous le titre actuel. On disait que ce poème venait d'un "Volkslied", mais il était en réalité de la main de Mahler

lui-même. Malgré son apparente simplicité, c'est un lieder important, le premier à révéler la fascination de Mahler pour la valse rustique (*Ländler*); en fait, une partie de sa musique allait revenir dans le scherzo de la Première Symphonie. La fraîcheur pastorale simple de "Hans und Grete" se retrouve dans "Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald", du Livre II des *Lieder und Gesänge*, avec ses images de rossignol. "Frühlingsmorgen", du Livre I, est apparenté à la cantate de jeunesse de Mahler *Das klagende Lied*; c'est un chant guilleret de réveil: l'alouette perle son chant et les abeilles bourdonnent dans cette aubade, tandis que le tilleul frappe à la fenêtre, exhortant le dormeur à sortir du lit et à rejoindre son amoureuse.

Dans "Phantasie", Mahler met en musique des vers tirés de *Don Juan*, une traduction allemande par Ludwig Braunsfels (1810 – 1885) de la pièce *El burlador de Sevilla*. Il s'agit du premier traitement dramatique connu de la légende de Don Juan, dû à l'auteur dramatique espagnol Tirso de Molina (pseudonyme de Gabriel Téllez, ?1571 – 1648). On a supposé que Mahler avait écrit cette musique, et également une autre mélodie, "Serenade", pour une reprise de la pièce de Molina, donnée au Stadttheater de Leipzig en 1887, mais comme "Phantasie" vient du Livre I des *Lieder und Gesänge* cette hypothèse concorde mal avec

la date de composition généralement admise de ce recueil, entre 1880 et 1883. Même dans les accents simples, dans le caractère populaire de la "Phantasie", Mahler semble dépasser les capacités du piano pour obtenir un effet instrumental différent: au début, le pianiste doit imiter le son de la harpe et, dans une note de bas de page, le compositeur spécule même sur le fait qu'une harpe pourrait remplacer le piano. Berio relève cette suggestion avec enthousiasme, employant non seulement la harpe, mais encore les cordes pizzicato.

L'exubérant "Scheiden und Meiden", avec ses sonneries de cors et ses fanfares, annonce le départ de trois cavaliers qui ne semblent pas vraiment mécontents de partir. Une joie aussi intense contraste avec le chagrin éprouvé en laissant derrière soi celle qu'on aime et Mahler crée un mélange très habile d'atmosphères en alternant l'éclat et l'obscurité des modes majeur et mineur. Finalement, "Erinnerung" est l'un des premiers lieder de Mahler où semble percer la personnalité spécifique de ce dernier et son talent lyrique. Sur un poème de Richard Leander (pseudonyme de Richard von Volkmann, 1830 – 1889), il compte parmi les plus anciens des *Lieder und Gesänge* et est le premier lied de Mahler sur la création artistique.

Sonate pour clarinette et piano, op. 120 no 1, de Brahms

Composées plus tard que les lieder de Mahler, les deux sonates pour clarinette et piano, op. 120, furent les dernières œuvres de musique de chambre de Brahms, écrites en 1894 pour le virtuose de la clarinette Richard Mühlfeld, membre de l'Orchestre de Meiningen. Brahms avait peu de modèles antérieurs à suivre et il établit un nouveau genre presque à lui tout seul. Ces deux sonates incarnent sa technique de composition dans sa manière la plus tendue et intense. Ce sont, en fait, d'excellents exemples de cette "économie doublée de richesse" qu'Arnold Schoenberg – auteur d'une fameuse transcription orchestrale pleine de virtuosité du Quintette avec piano en fa mineur de Brahms – admirait tant chez ce dernier. Berio était aussi un admirateur convaincu de Brahms. En 1986, l'Association Philharmonique de Los Angeles lui commanda l'arrangement pour clarinette et orchestre de la première des deux sonates, la Sonate en fa mineur, op. 120 no 1 (tout comme les originaux de Brahms se jouent également à l'alto, l'arrangement de Berio peut aussi bien se jouer avec alto solo).

D'une certaine manière, l'attitude de Berio dans cette sonate est plus respectueuse que celle de Schoenberg dans le Quintette:

en conservant la façon de faire spécifique de Brahms, Berio a tendance à éviter, contrairement à Schoenberg, les lignes chromatiques pour les cuivres. Ici, à la différence de l'orchestre moderne extrêmement fourni de Schoenberg, Berio utilise une palette classique discrète de bois par deux, trois cors, deux trompettes, timbales et cordes – mais avec l'ajout d'un contrebasson et d'un trombone pour renforcer les lignes de basse graves de Brahms.

À un seul égard, toutefois, Berio fut encore plus audacieux que Schoenberg: il osa ajouter un peu de musique de son propre cru. Pensant que l'extrême concision des dernières œuvres de musique de chambre de Brahms réclamait un certain soutien dans le cadre moins intime d'une salle de concert, il composa une introduction orchestrale de quatorze mesures au premier mouvement se raccordant à la propre phrase initiale beaucoup plus courte de Brahms – et ajouta cinq mesures au commencement du deuxième mouvement.

L'*Allegro appassionato* initial de la sonate parvient à traduire une impression de gravité et de force extensible. Ses idées sont toutefois essentiellement mélodiques – caractérisées par la mélodie langoureuse de la première entrée de la clarinette, avec

ses larges intervalles distinctifs – même si l'orchestration de Berio a tendance à pousser davantage la musique dans la direction symphonique que dans celle du drame lyrique. Le magnifique mouvement lent est mu doucement par le chant doux et calme de la clarinette, et Berio réalise les textures arachnéennes de l'accompagnement avec une extrême délicatesse.

Le troisième mouvement, *Allegretto grazioso*, a le charme d'un *Ländler* autrichien, sa mélodie principale gracieuse alternant avec une seconde veine plus vigoureuse, presque paysanne. Le *Vivace* final possède une énergie tonifiante directe exprimée essentiellement au travers d'une figure de trois notes accentuées répétées, que Berio confie judicieusement aux altos dans l'aigu et à une trompette au début du mouvement. Cette figure anime tout le discours jusqu'à la conclusion exubérante.

Rendering (d'après Schubert)

Si Berio "n'entre en scène" que timidement dans son orchestration de Brahms, son talent d'arrangeur s'intègre presque totalement à son art de la composition originale dans l'œuvre qu'il acheva en 1989 et intitula *Rendering*. Ici, il met l'accent sur certains fragments de la Symphonie no 10 en ré majeur, D 936A, œuvre que Schubert

esquissa au cours des dernières semaines de son existence, en octobre – novembre 1828. Enchevêtrés dans des exercices de contrepoint pour le théoricien Simon Sechter (1788 – 1867), que Schubert était allé voir pour recevoir son enseignement, les matériaux de cette symphonie ne furent totalement identifiés que dans les années 1970 et ont un côté exploratoire remarquable. Le mouvement le plus complètement préservé est l'*Andante* en si mineur, une marche lente, véritable invention qui, selon certains commentateurs (et Berio lui-même en réalité), préfigurait la musique de Mahler. Le spécialiste de Schubert Brian Newbould proposa une version conjecturale de toute la symphonie et de son orchestration (publiée en 1995, puis jouée et enregistrée en plusieurs occasions), mais l'œuvre de Berio a une nature complètement différente.

Dans la préface à sa partition, Berio écrivit:

Ces esquisses sont assez complexes et d'une grande beauté; elles apportent un autre indice sur les nouvelles voies que prenait Schubert pour sortir de l'influence de Beethoven. *Rendering*, avec sa double paternité, est conçu comme une restauration de ces esquisses. Ce n'est ni un achèvement, ni une reconstruction. Je me suis proposé d'appliquer les critères modernes de restauration de fresques

qui s'efforcent de "rallumer" les couleurs d'époque sans pour autant cacher les atteintes du temps et les vides inévitables dont souffre l'œuvre, comme c'est le cas de Giotto à Assise.

Rendering est dédié au chef d'orchestre Riccardo Chailly, qui donna la création de l'œuvre complète avec l'Orchestre du Concertgebouw à Amsterdam. L'œuvre comporte trois mouvements, correspondant au plan apparent de Schubert – car la Dixième (contrairement à toutes les autres symphonies de Schubert) semble avoir été projetée en trois mouvements, le troisième mouvement très contrapuntique étant une fusion inhabituelle des rôles du scherzo et du finale. En suivant les indications instrumentales éparses contenues dans l'esquisse de Schubert, Berio écrit son œuvre pour l'orchestre classique de l'époque de Schubert, ou plus précisément l'orchestre que Schubert employa dans la Symphonie "inachevée" en si mineur et dans la "Grande" Symphonie en ut majeur: bois par deux, deux cors, deux trompettes, trois trombones, timbales et cordes. Mais il ajoute un célesta, instrument qui n'existait pas à l'époque de Schubert et qui s'est avéré omniprésent dans la musique du vingtième siècle. Chaque mouvement présente une transcription fidèle de certains matériaux de l'esquisse

de Schubert, mais le célesta est utilisé pour signaler les transitions entre l'original de Schubert et les contributions de Berio. Il décrit ainsi sa manière de faire:

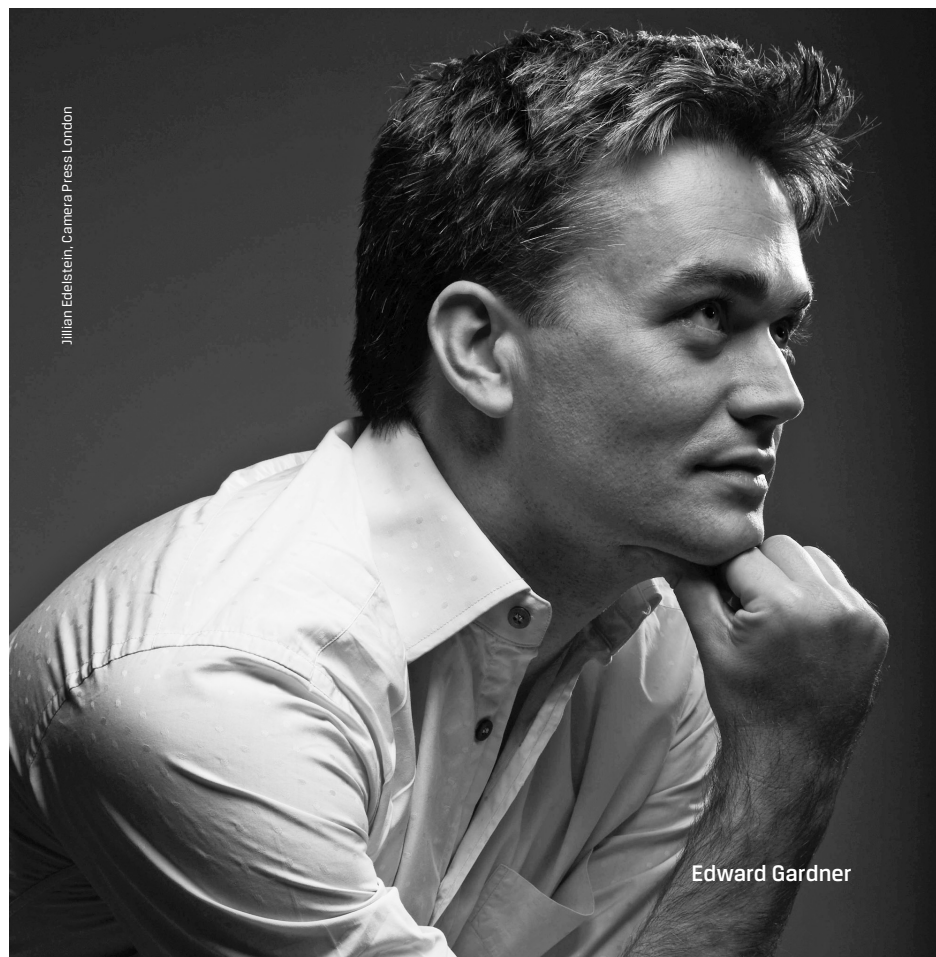
Dans les vides entre une esquisse et l'autre, j'ai composé un tissu connectif toujours différent et changeant, toujours pianissimo et "lointain", entremêlé de réminiscences du dernier Schubert (la Sonate en si bémol pour piano, le Trio en si bémol avec piano, etc.) et traversé par des développements polyphoniques conduits sur des fragments des mêmes esquisses. Ce délicat ciment musical qui commente la discontinuité et les lacunes entre une esquisse et l'autre est toujours signalé par un célesta. [...] et doit être joué "quasi senza suono" et sans expression.

Alors que le premier mouvement commence par le matériau thématique énergique de Schubert, puis entre dans le "tissu connectif" de Berio, on entend le célesta, et un fragment de "tissu", juste au début du mouvement lent, où il crée une sorte de "fendu enchaîné" cinématographique dans

le passé, avant que retentisse au hautbois le thème pathétique de Schubert. Comme je l'ai noté plus haut, les esquisses figurent sur les mêmes pages que les exercices de contrepoint de Schubert pour Sechter, l'un d'entre eux étant un canon en mouvement contraire – que Berio a dûment orchestré et incorporé dans cet *Andante*. Le scherzo final émerge aussi du monde sonore irréel de Berio, mais Schubert parvient presque à avoir le dernier mot, sa coda exubérante n'étant interrompue que par d'éparses dissonances étrangères. Par le ton détaché de ces dernières, Berio semble rappeler à son auditoire à quel point Schubert est loin de lui dans le temps, et de nous aussi, ce qui a pour effet de rendre d'autant plus poignants les fragments de la Dixième Symphonie de Schubert qui nous sont parvenus en raison de la distance qui nous en sépare et des indications très excitantes de ce qui aurait pu en découler.

© 2012 Calum MacDonald

Traduction: Marie-Stella Pâris



Jillian Edelstein, Camera Press London

Edward Gardner

Six Lieder de jeunesse

Hans et Grete

(vers 1880 – 1883)

Ronde, ronde, tourne la ronde!
Celui qui est joyeux, qu'il se joigne!
Celui qui a des soucis, qu'il les laisse chez lui!
Celui qui donne des baisers à sa chérie,
Comme il a de la chance!
Hé, Hänsel, tu n'en as pas!
Va donc en chercher une!
Une jolie chérie, quel plaisir!
Hourra!

Ronde, ronde, tourne la ronde!
Hé, Gretel, pourquoi es-tu seule à l'écart?
Ne regardes-tu pas Hänsel de l'autre côté!?
Et le moi de mai est si vert!
Et la brise souffle doucement!
Hé, regarde cet idiot de Hans!
Il se précipite dans la danse!
Il cherche une chérie, hourra!
Il l'a trouvée! Hourra!
Ronde, ronde, tourne la ronde!

également connu sous le titre
"Danse de mai en plein-air"
Gustav Mahler

Sechs frühe Lieder

8 Hans und Grete

(ca. 1880 – 1883)

Ringel, ringel Reih'n!
Wer fröhlich ist, der schlinge sich ein!
Wer Sorgen hat, der lass' sie daheim!
Wer ein liebes Liebchen küßt,
Wie glücklich der ist!
Ei, Hänsel, du hast ja kein's!
So suche dir ein's!
Ein schönes Liebchen, das ist was Fein's.
Juchhe!

Ringel, ringel Reih'n!
Ei, Gretel, was stehst denn so allein?
Guckst doch hinüber zum Hänselein!?
Und ist doch der Mai so grün?
Und die Lüftelein zieh'n!
Ei, seht doch den dummen Hans!
Wie er rennet zum Tanz!
Er suchte ein Liebchen, Juchhe!
Er fand's! Juchhe!
Ringel, ringel Reih'n!

auch als "Maitanz im Grünen" bekannt
Gustav Mahler

Six Early Songs

Hans and Grete

(c. 1880 – 83)

Ring-a ring-a roses!
Whoever is happy, let him join in!
Whoever has troubles, let him leave them at home!
Whoever kisses his dear darling,
How lucky he is!
Oh Hänsel, you haven't got one!
Go and seek one out!
A pretty darling, what a treat!
Hurray!

Ring-a ring-a roses!
Oh Gretel, why are you standing all alone?
Aren't you glancing across to Hänsel!?
And the mayflower is so green!
And the breeze is blowing!
Oh, just look at stupid Hans!
He is hurrying to the dance!
He is seeking a darling, hurray!
He's found her! Hurray!
Ring-a ring-a roses!

also known as 'May Dance in the Open'
Gustav Mahler
Translation: Gery Bramall

**Me promenant joyeusement dans une forêt
verdoyante**

(vers 1887 – 1890)

Me promenant joyeusement dans une forêt
verdoyante

J'ai entendu les petits oiseaux chanter;
Ils chantaient si jeunes, ils chantaient si vieux,
Les petits oiseaux des bois dans la forêt
verdoyante!

Comme j'ai aimé leur chant!

Viens, chante, viens, gentil rossignol!

Chante pour ma bien-aimée:

Viens donc,

Quand il fera nuit,

Quand la rue sera déserte,

Viens me voir!

Je te ferai entrer!

Le jour passa, la nuit tomba,

Il vint à la porte de sa bien-aimée.

Il frappa tout doucement à la poignée:

"Hé, tu dors ou tu es réveillée, ma petite?

J'ai attendu ici pendant des siècles!"

La lune jeta un coup d'œil par la fenêtre

Pour regarder la douce bien-aimée,

Et le rossignol chanta toute la nuit.

9 Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald
(ca. 1887 – 1890)

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald,
Ich hört' die Vöglein singen;
Sie sangen so jung, sie sangen so alt,
Die kleinen Waldvögelein im grünen Wald!
Wie gern hört' ich sie singen!

Nun sing, nun sing, Frau Nachtigall!

Sing du's bei meinem Feinsliebchen:

Komm schier,

Wenn's finster ist,

Wenn niemand auf der Gasse ist,

Dann komm zu mir!

Herein will ich dich lassen!

Der Tag verging, die Nacht brach an,

Er kam zu Feinsliebchen gegangen.

Er klopfte so leis' wohl an den Ring:

"Ei schläfst du oder wachst mein Kind?

Ich hab so lang gestanden!"

Es schaut der Mond durchs Fensterlein

Zum holden, süßen Lieben,

Die Nachtigall sang die ganze Nacht.

I went gaily into a greenwood
(c. 1887 – 90)

I went gaily into a greenwood,
I heard the birdies singing;
They sang so young, they sang so old,
The little wood birds in the greenwood!
How I enjoyed their singing!

Come, sing, come, sing, Mistress Nightingale!

Sing to my sweetheart;

Do come

When it is dark,

When nobody is out and about,

Then come to me!

I will let you in!

Day passed, night set in,

He came to his sweetheart.

He knocked so gently at her doorknob:

'Oh, are you asleep or awake, my dear?

I have been standing here for ages!"

The moon peeps through the window

At the dear, sweet darling;

The nightingale sang all through the night.

Petite endormie, prends garde!
Où se trouve donc ton bien-aimé?

également connu sous le titre "Petit Oiseau des bois",
extrait de *Des Knaben Wunderhorn*
Clemens Brentano (1778 – 1842)
et Ludwig Achim von Arnim (1781 – 1831)

Du schlafselig Mägdelein, nimm dich in Acht!
Wo ist dein Herzliebster geblieben?

auch als "Waldvögelein" bekannt,
aus *Des Knaben Wunderhorn*
Clemens Brentano (1778 – 1842)
und Ludwig Achim von Arnim (1781 – 1831)

Sleeping maiden, watch out!
Where has your lover gone?

also known as 'Little Wood Bird',
from *Des Knaben Wunderhorn*
Clemens Brentano (1778 – 1842)
and Ludwig Achim von Arnim (1781 – 1831)
Translation: Gery Bramall

Matin de printemps

(vers 1880 – 1883)

Le tilleul frappe à la fenêtre
Avec ses branches chargées de fleurs:
Lève-toi! Lève-toi!
Pourquoi rêves-tu?
Le soleil brille!
Lève-toi! Lève-toi!

L'alouette est éveillée, les buissons se
balancent!
Les abeilles bourdonnent, et les scarabées!
Lève-toi! Lève-toi!
Et j'ai déjà vu ton amour éveillé.
Réveille-toi, lève-tard!
Lève-tard, réveille-toi!
Lève-toi! Lève-toi!

Richard Leander (Richard von Volkmann)
(1830 – 1889)

10 Frühlingsmorgen

(ca. 1880 – 1883)

Es klopft an das Fenster der Lindenbaum
Mit Zweigen Blütenbehangen:
Steh' auf! Steh' auf!
Was liegst du im Traum?
Die Sonn' ist aufgegangen!
Steh' auf! Steh' auf!

Die Lerche ist wach, die Büsche weh'n!
Die Bienen summen und Käfer!
Steh' auf! Steh' auf!
Und dein munteres Lieb' hab ich auch schon
geseh'n.
Steh' auf, Langschläfer!
Langschläfer, steh' auf!
Steh' auf! Steh' auf!

Richard Leander (Richard von Volkmann)
(1830 – 1889)

Spring Morning

(c. 1880 – 83)

The lime tree knocks on the window
With its twigs, heavy with blossom:
Get up! Get up!
Why are you dreaming?
The sun has risen!
Get up! Get up!

The lark is awake, the bushes are swaying!
The bees are humming, and the beetles!
Get up! Get up!
And I have already seen your merry love.
Get up, lazy bones!
Lazy bones, get up!
Get up! Get up!

Richard Leander (Richard von Volkmann)
(1830 – 1889)
Translation: Gery Bramall

Fantaisie

(vers 1880 – 1883)

La jeune fille sortit de la cabane du pêcheur,
Elle jeta les filets à la mer!
Aucun poisson ne fut pris dans son filet,
Mais elle attrapa les cœurs des pêcheurs!

Les vents soufflaient un air glacial,
Et racontaient doucement un vieux conte!
La mer rougeoyait dans le couchant,
La pêcheuse ne ressentit aucun besoin d'amour
Dans son cœur! Dans son cœur!

extrait de *Don Juan, le Séducteur de Séville*
ou *L'Invité de pierre*
de Tirso de Molina

[Fra Gabriel Téllez (?1571 – 1648)] (1856)

Ludwig Braunfels (1810 – 1885)

Séparation et Absence

(vers 1887 – 1890)

Trois cavaliers sortirent à cheval par la porte,
Adieu!
Assise à la croisée ma bien-aimée épiait,
Adieu!
S'il n'y a rien à faire et si nous devons nous séparer,
Donne-moi alors ta petite bague en or.
Adieu, adieu, adieu!
Oui, la séparation et l'absence font souffrir.

11 Phantasie

(ca. 1880 – 1883)

Das Mägdlein trat aus dem Fischerhaus,
Die Netze warf sie ins Meer hinaus!
Und wenn kein Fisch in das Netz ihr ging,
Die Fischerin doch die Herzen fing!

Die Winde streifen so kühl umher,
Erzählen leis' eine alte Mär!
Die See erglühet im Abendrot,
Die Fischerin fühlt nicht Liebesnot
Im Herzen! Im Herzen!

aus *Don Juan, der Verführer von Sevilla,*
oder *der steinerne Gast*
von Tirso de Molina

[Fra Gabriel Téllez (1571? – 1648)] (1856)

Ludwig Braunfels (1810 – 1885)

12 Scheiden und Meiden

(ca. 1887 – 1890)

Es ritten drei Reiter zum Tor hinaus,
Ade!
Feins Liebchen schaute zum Fenster hinaus,
Ade!
Und wenn es denn soll geschieden sein,
So reich mir dein goldenes Ringlein.
Ade! Ade! Ade!
Ja scheiden und meiden tut weh.

Imagination

(c. 1880 – 83)

The maiden stepped out of the fisherman's hut,
She cast the nets into the sea!
And though no fish was caught in her net,
She caught the hearts of the fishers!

The winds are blowing coldly,
They softly tell an old tale!
The sea glowed red in the sunset,
The fisher girl did not feel the pangs of love
In her heart! In her heart!

from *Don Juan, the Seducer from Seville,*
or *the Stone Guest*
by Tirso de Molina

[Fra Gabriel Téllez (?1571 – 1648)] (1856)

Ludwig Braunfels (1810 – 1885)

Translation: Gery Bramall

Parting and Missing

(c. 1887 – 90)

Three horsemen through the gate did ride,
Adieu!
My sweetheart sat at the window and spied,
Adieu!
And is there no help for it and if we must part,
Then give me your little gold ring, my sweet heart.
Adieu, again and again!
Ay, parting and missing brings pain.

Même l'enfant dans le berceau soit partir,
 Adieu!
 Quand te tiendrai-je dans mes bras, ma chérie?
 Adieu!
 Peut-être demain, mais ce serait mieux aujourd'hui,
 Cela nous donne à tous deux un si grand bonheur.
 Adieu, adieu, adieu!
 Oui, la séparation et l'absence font souffrir.

également connu sous le titre
 "Trois cavaliers sortirent à cheval par la porte"
 et "Trois cavaliers à la porte",
 extrait de *Des Knaben Wunderhorn*
 Clemens Brentano
 et Ludwig Achim von Arnim

Souvenir

(vers 1880 – 1883)
 Mes chansons sont éveillées
 Par l'amour, encore et toujours!
 Mon amour est éveillé
 Par mes chansons, encore et toujours!

Mes lèvres, elles rêvent
 De tes baisers passionnés,
 En parole et en musique
 Elles doivent résonner de toi!

Et quand mes pensées
 Veulent bannir l'amour,
 Mes chansons reviennent
 Avec les lamentations de l'amour!

Es scheidet das Kind wohl in der Wieg,
 Ade!
 Wenn werd ich mein Schätzel wohl kriegen?
 Ade!
 Und ist es nicht morgen, ach, wär es doch
 heut,
 Es macht uns allbeiden gar große Freud.
 Ade! Ade! Ade!
 Ja scheiden und meiden tut weh.

auch als "Es ritten drei Reiter zum Tor hinaus"
 und "Drei Reiter am Tor" bekannt,
 aus *Des Knaben Wunderhorn*
 Clemens Brentano
 und Ludwig Achim von Arnim

13 Erinnerung

(ca. 1880 – 1883)
 Es wecket meine Liebe
 Die Lieder immer wieder!
 Es wecken meine Lieder
 Die Liebe immer wieder!

Die Lippen, die da träumen
 Von deinen heißen Küssen,
 In Sang und Liedesweisen
 Von dir sie tönen müssen!

Und wollen die Gedanken
 Der Liebe sich ent schlagen,
 So kommen meine Lieder
 Zu mir mit Liebesklagen!

Even the babe in the cradle must part,
 Adieu!
 When will I have you in my arms, my sweet heart?
 Adieu!
 It might be tomorrow, but better today,
 It makes us both happy, more than we can say.
 Adieu, again and again!
 Ay, parting and missing brings pain.

also known as 'Three horsemen through the gate did ride'
 and 'Three Horsemen at the Gate',
 from *Des Knaben Wunderhorn*
 Clemens Brentano
 and Ludwig Achim von Arnim
 Translation: Lucie Hauser

Recollection

(c. 1880 – 83)
 My songs are awoken
 By love, again and again!
 My love is awoken
 By songs, again and again!

My lips are dreaming
 Of your passionate kisses,
 In words and tune
 They must sound of you!

And when my thoughts
 Want to banish love,
 My songs return
 To me with laments of love!

Ainsi chansons et amour
Me retiennent prisonnière!
Les chansons éveillent l'amour!
L'amour éveille les chansons!

Richard Leander
(Richard von Volkmann)
Traduction: Francis Marchal

So halten mich in Banden
Die Beiden immer wieder!
Es weckt das Lied die Liebe!
Die Liebe weckt die Lieder!

Richard Leander
(Richard von Volkmann)

So I am held captive
By both of them!
The song awakens love!
Love awakens the songs!

Richard Leander
(Richard von Volkmann)
Translation: Gery Bramall



Hans Jørgen Brun

Bergen Philharmonic Orchestra, with its Music Director, Andrew Litton

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Super Audio Compact Disc (SA-CD) and Direct Stream Digital Recording (DSD)

DSD records music as a high-resolution digital signal which reproduces the original analogue waveform very accurately and thus the music with maximum fidelity. In DSD format the frequency response is expanded to 100 kHz, with a dynamic range of 120 dB over the audible range compared with conventional CD which has a frequency response to 20 kHz and a dynamic range of 96 dB.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

BERGEN FILHARMONISKE  ORKESTER

This recording was made with support from



GRIEG FOUNDATION

Many thanks to the Assistant Conductor, Torodd Wigum

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Gunnar Herleif Nilsen, Norwegian Broadcasting Corporation (NRK)

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Grieghallen, Bergen, Norway; 16 – 19 August 2011

Front cover 'Grass field with cloud and umbrellas', photograph © Carlos Gotay/ Getty Images

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Universal Edition A.G., Vienna

© 2012 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS

Williams/Collins/BPO/Gardner

CHSA 5101

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5101

Luciano Berio (1925–2003)

Orchestral Realisations

- 1-3 **Rendering** (1988–89) **32:36**
for Orchestra
after fragments for Symphony No. 10 in D major, D 936 A (1828)
by Franz Schubert (1797–1828)
- 4-7 **Sonata, Op. 120 No. 1** (1986)* **23:55**
Clarinet Sonata (1894) by Johannes Brahms (1833–1897)
Adapted for Clarinet and Orchestra
- 8-13 **Sechs frühe Lieder** (1987)† **16:40**
from *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (1880–90)
by Gustav Mahler (1860–1911)
Arranged for Baritone and Orchestra

TT 73:33

Roderick Williams baritone†
Michael Collins clarinet*
Bergen Philharmonic Orchestra
David Stewart leader
Edward Gardner

© 2012 Chandos Records Ltd
© 2012 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England



This recording was made
with support from



BERGEN FILHARMONISKE ORKESTER



SUPER AUDIO CD

DSD

Direct Stream Digital

SA-CD, DSD and their logos are
trademarks of Sony.

Multi-ch
Stereo

All tracks available
in stereo and
multi-channel

This Hybrid CD can be
played on any standard
CD player.

CHANDOS

BERIO: ORCHESTRAL REALISATIONS

CHSA 5101