

CHANDOS
SUPER AUDIO CD

VERKLÄRTE NACHT

SCHOENBERG · FRIED · LEHÁR · KORNGOLD



CHRISTINE RICE MEZZO-SOPRANO

STUART SKELTON TENOR

SO **BBC**
Symphony
Orchestra

EDWARD GARDNER



Mary Evans Picture Library / Süddeutsche Zeitung Photo / August Scherl Verlag

Oskar Fried

Franz Lehár (1870–1948)



Fieber (1915)*

12:29

(Fever)

Tondichtung für Tenor und großes Orchester

(Tone Poem for Tenor and Large Orchestra)

No. 5 from *Aus eiserner Zeit*,

Song Cycle for Voice and Piano,

Orchestrated 1916 by the Composer

Moderato – Animato – Andante –

Valse moderato (non troppo) – Più mosso –

Valse vivace – Allegretto – L'istesso tempo –

Moderato (non troppo) – Valse moderato (non troppo) –

Allegretto (quasi l'istesso tempo) – Moderato –

Moderato (non troppo) – Valse moderato – Tempo di marcia –

Moderato – Molto allegro – Moderato – Maestoso –

Moderato (non troppo) – Allegretto (non troppo)

Oskar Fried (1871 – 1941)

2	Verklärte Nacht, Op. 9 (1901)*† (Transfigured Night) for Mezzo-soprano, Tenor, and Orchestra Ruhiges Zeitmaß – Sehr ruhig – Breit – Sehr breit – Zeitmaß des Anfangs – Zart und feierlich – Breit – Sehr breit – Breit – Sehr breit	8:22
----------	---	-------------

Arnold Schoenberg (1874 – 1951)

	Verklärte Nacht, Op. 4 (1917, revised 1943) after Richard Dehmel Arrangement for String Orchestra by the Composer of Version for Two Violins, Two Violas, and Two Cellos (1899)	28:43
3	Grave – Poco più mosso –	2:43
4	Moderato – Calando –	1:01
5	A tempo [Poco più mosso] – Poco più mosso – Animato – Poco adagio –	5:01
6	Poco allegro – Pesante – Grave –	4:06
7	Pesante – Grave –	1:56
8	Adagio – Meno mosso – Più mosso, moderato – Poco più mosso –	6:03
9	Poco adagio – Calando –	3:37
10	Adagio (molto tranquillo) – Largo – Calando – Adagio	4:13

Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)

Lieder des Abschieds, Op. 14 (1920–21)* 13:36

(Songs of Farewell)

for Tenor and Orchestra

Franz Schalk gewidmet

- | | |
|----|--|
| 11 | Sterbelied. Sehr ruhig und gefaßt; mit verhaltener tiefer Empfindung – Mit Steigerung – Wieder steigernd – Nachlassend – 3:37 |
| 12 | Dies eine kann mein Sehnen nimmer fassen. Mit leidenschaftlichem Schmerz, mäßig schnell, erregt im Ausdruck – Erregt – Breit – Wenig drängend – Etwas ruhiger als das Hauptzeitmaß – Sehr drängend – Breit – Wenig drängend – 2:17 |
| 13 | Mond, so gehst du wieder auf. Mit größter, schmerzlicher Ruhe, ganz langsam, stets äußerst gebunden, ausdrucksvoll – Steigernd – Mit gesteigertem Ausdruck – Nachlassend – Sehr ruhig – Mit großer Steigerung – Nachlassend – Sehr ruhig – 4:07 |
| 14 | Gefaßter Abschied. Mit liebenswürdigem, heiter-gemütvollem Ausdruck – Etwas bewegter – Ein wenig steigernd (im Ausdruck und Zeitmaß) – Etwas zurückhaltend – Nachlassend – Langsamer – Breit – Subito a tempo (Erstes Zeitmaß) 3:33 |
| | TT 63:36 |

Christine Rice mezzo-soprano[†]

Stuart Skelton tenor*

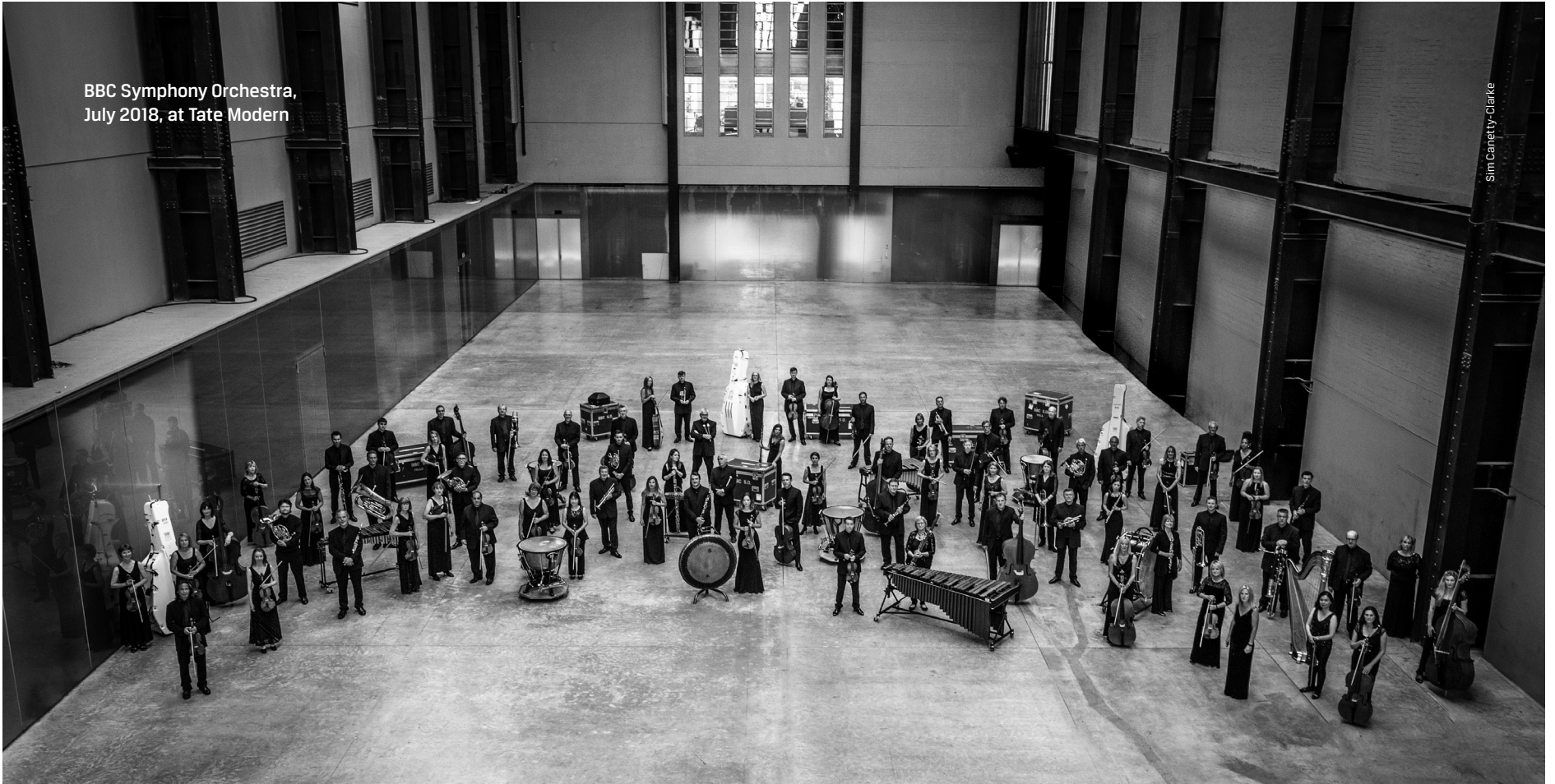
BBC Symphony Orchestra

Igor Yuzefovich leader

Edward Gardner

BBC Symphony Orchestra,
July 2018, at Tate Modern

Sim Canetty-Clarke



German Orchestral Songs / Verklärte Nacht

Fried: Verklärte Nacht, Op. 9

History does not happen all at once but settles slowly. Arnold Schoenberg composed his *Verklärte Nacht* in 1899, but the work remained unknown until it had been performed, in 1902, and published, in 1905. Meanwhile, in 1901, in Berlin, far from Schoenberg's Vienna, another composer felt no bar to coming up with his own version, the poem not transmuted into music for strings but boldly set, with orchestral accompaniment.

Oskar Fried (1871 – 1941), the creator of this second *Verklärte Nacht*, was three years older than Schoenberg and similarly of Jewish family. The two composers had both started out with songs before going on to more challenging genres. *Verklärte Nacht* was the first instrumental piece that Schoenberg put forward as a professional composer; the song setting of the same title was Fried's début orchestral score. Thenceforth, though, the paths of Fried and Schoenberg split. As Fried concentrated on conducting, his output petered out; in 1921 he made the first recording of a Mahler symphony (the Second). Schoenberg's later career hardly needs resuming here.

The poem that drew them both came from the 1896 collection *Weib und Welt* (Woman and World) by Richard Dehmel (1863 – 1920). Now little read, a victim of history's steady determinations, Dehmel was famous in his day, and notorious for his exposition of female sexuality in this volume, which brought him to the courts on charges of obscenity and blasphemy. It also brought him attention from other composers who wanted to trespass beyond the boundaries of the romantic love song, including Richard Strauss, Rebecca Clarke, Anton Webern, Max Reger, Karol Szymanowski, and, rather later, Erich Wolfgang Korngold.

'Verklärte Nacht', in Fried's setting, becomes a quasi-operatic scene unfolding in a post-Wagnerian twilight, the two characters' passage through a forest mirrored in how the two voices intertwine, with each other in the narrative sections and more generally with the orchestra. Their solos are set as keenly expressive arias of pain and affirmation, and we can almost see the decor: the glowing moon, early on, and later, playing on their faces, its light. This latter passage also marks a transition from

dark, minor tonalities to radiant major. Fried, as much as Schoenberg, was surely seized by the opportunity that the poem presented to effect a musical transfiguration, in terms not only of harmony but also of thematic material, the melody proposed here right at the start and brought to an apotheosis after the man has made his declaration.

Following a close acquaintance with Mahler that began in 1905, the year in which this piece was brought to performance, Fried started seeking a harsher idiom, incisive, ironic, with little room for luxuriating. Of his *Verklärte Nacht* he said: 'I myself find it too beautiful; I am drowning in this music.' This need not, however, be the last word.

Korngold: Lieder des Abschieds, Op. 14

Erich Wolfgang Korngold (1897 – 1957) produced his single Dehmel setting much later, in 1948, as a sideline from his Hollywood film scores. He composed his four *Lieder des Abschieds* (Songs of Farewell) for voice with piano or orchestra in 1920–21, soon after his opera *Die tote Stadt*, when he was still in Vienna. The first of them, 'Sterbelied', sets Christina Rossetti's 'When I am dead, my dearest', as translated by the German theatre critic Alfred Kerr. A two-bar introduction establishes not only the theme, opening with the yearn of a rising seventh,

but also the key of B flat major, which the voice edgily contradicts by entering on the augmented fourth. This dissonant manoeuvre is rescinded as the voice flows into the accompanying harmony, but it reappears, and contributes, along with notated vocal slides and dragging rhythm, to the atmosphere of delicate unease in acquiescence.

Slides are there again in the other songs, of which the vehement next, 'Dies eine kann mein Sehnen nimmer fassen', is to a poem by a Viennese contemporary, Edith Ronsperger. A motif of falling second and minor third comes forward to dominate the music from the beginning of the second stanza, and is still there after the voice's climactic conclusion. Even more deeply impregnated with one musical idea, the third song, 'Mond, so gehst du wieder auf', glides forward on a barcarolle-like rhythm, alternating transparent and more clouded harmonies in a slow respiration. Korngold asked another Viennese writer, Ernst Lothar, to provide words for this song, as also for the last, 'Gefäßter Abschied'. As if to round off the cycle, the music of this final song repeats a gesture from the first: the accompaniment establishes a clear tonality (E flat, now absolutely unquestionable), and the voice prevaricates on the tritone. Irregular slips from 3/4 metre into 4/4 loosen the rhythm,

but there is once more a repeating melodic motif to keep everything on track.

Schoenberg: Verklärte Nacht, Op. 4

Richard Strauss might be deemed the godfather of these Korngold songs, as also of the tone poem by Arnold Schoenberg (1874 – 1951) on the Dehmel poem set by Fried. Writing towards the end of his life, however, when his *Verklärte Nacht* was half a century old and fully a classic, Schoenberg preferred to note other debts:

The thematic construction is based on Wagnerian 'model and sequence' above a roving harmony... and on Brahms's technique of developing variation... [But] I think there were also some Schoenbergian elements to be found in the breadth of the melodies... in contrapuntal and motivic combinations, and in the semi-contrapuntal movement of the harmony and its basses against the melody.

As usual, Schoenberg composed the piece swiftly. He seems to have drafted it during a three-week holiday he spent in the late summer of 1899 with his friend and mentor Alexander Zemlinsky in the small town of Payerbach, finishing the fair copy on the first day of December. This version, for string sextet, he arranged for orchestral strings in 1917, and he went on revising the arrangement almost to the end of his life.

Like Fried, he respected Dehmel's five stanzas – three short narrative passages around the two characters' avowals – but added a coda. His music is also in general accord with the contemplative walking pace indicated by the poem. The first and third parts (linked in the music as they are in the text), and also the fifth, are brief. In the second section Schoenberg represents the woman's anguished outburst in an intense development, exactly in the position where it ought to be in a sonata form. As in Fried's setting, the music for the man's speech is more calm and rapturous, and throws new light on themes from before – especially, in this case, on those implicitly voiced by the woman. The opening D minor (the key most prominent in early Schoenberg) is swerved towards D major, and the strings glisten.

Perhaps Schoenberg goes further than Fried in identifying with the poem, its story centred on how one might, by will and by heaven, change the child of another (here Brahms sharing with Wagner the unlikely parentage) into one's own. Perhaps he goes further, too, in recreating the poem's narrative as symphonic. Dehmel himself was the first to recognise this. 'I had intended to follow the motives of my text in your composition,' he wrote to Schoenberg after

attending a performance, 'but I soon forgot to do so, I was so enthralled by the music.'

Yet the seemingly natural flow turns out to be deeply constructed. In 1932, during a sleepless night in Barcelona, Schoenberg went back to this old piece, and discovered in it a host of harmonic and motivic connections, only one of which had he been aware of at the time of composition. 'All the others', he noted among the staves of his analysis, 'are products of my industrious brain acting "behind my back", without obtaining my consent.'

Lehár: Fieber

The year in which Schoenberg's original sextet appeared in print, 1905, was also that of the première of *Die lustige Witwe* (The Merry Widow). Schoenberg and Franz Lehár (1870–1948) were near contemporaries and spent much of their lives in the same Vienna, but rarely can they have been partners on a recording. The operetta king's *Fieber*, however, is an altogether exceptional work, often ignored by biographers and, like the piece by Fried, seldom performed. It dates from April 1915 and was published to close a song collection, *Aus eiserner Zeit*, the four other members of which it far outweighs. At that time Lehár's younger brother Anton, an officer in the Austro-Hungarian army, was in

hospital, recovering from wounds received in the early weeks of the First World War. His dangerous condition was surely the prompt, and Lehár probably had the text written for him by a younger compatriot working for the German theatre, Erwin Weill (no relation to the composer). Orchestration of the number came the following year.

That enabled Lehár to call the piece a symphonic poem, but it is also, as much as Fried's work with which it shares this programme, a drama, its sole character a soldier in hospital. The orchestra begins with two ideas that will recur: a four-note, double-fall motif and, following a graphic image of a racing pulse, a snatch of melody. When the protagonist comes in, it is to call for a nurse, but soon his mind is turning to his girlfriend, giving Lehár the opportunity to introduce a waltz. This then alternates with closer memories, of bugle calls and marches, and with the double-fall motif, which at one point ('Brav, Leute, brav!') sets off a march of its own. Later we hear the Austrian Radetzky March, joined by the Hungarian Rákóczi March (the Lehárs were Hungarian) in an expression of delirium.

Out of this, continuing what constitutes a midway interlude, comes a twinkling triadic ostinato and the melodic theme, now sounding as if from the further past as the

turning memory of the soldier brings forward the image of his mother. The soldier is refreshed, but he is being drawn into another world. After more marching, and a vision of victory, the march introduced by the double-fall motif comes back as a signal of death.

© 2021 Paul Griffiths

Christine Rice studied at the Royal Northern College of Music. She has appeared at many of the world's leading opera houses, including the Bayerische Staatsoper, Munich, Teatro Real, Madrid, De Nationale Opera, Amsterdam, Teatro di San Carlo, Naples, Seattle Opera, Oper Frankfurt, Opernhaus Zürich, Grand Théâtre de Genève, Deutsche Oper Berlin, and Glyndebourne Festival Opera. At The Metropolitan Opera she made her début as Hänsel (*Hänsel und Gretel*) and Giulietta (*Les Contes d'Hoffmann*), and at The Royal Opera, Covent Garden has sung, among many others, the title roles in *Carmen* and *The Rape of Lucretia*, Giulietta, Emilia (*Otello*), Sonyetka (*Lady Macbeth of the Mtsensk District*), Blanca Delgado (Adès's *The Exterminating Angel*), Judith (*Duke Bluebeard's Castle*), Maddalena (*Rigoletto*), Jenny Smith (Weill's *Rise and Fall of the City of Mahagonny*), and Bersi (*Andrea Chénier*); she also performed leading roles in two world premières: Ariadne in Birtwistle's

The Minotaur and Miranda in Adès's *The Tempest*. Christine Rice pursues a very busy concert career, appearing throughout the UK, continental Europe, and North America and performing at the BBC Proms, Edinburgh International Festival, and Aldeburgh Festival, working with conductors such as Sir Antonio Pappano, Sir Mark Elder, Edward Gardner, Fabio Luisi, and Sir Andrew Davis. Highlights on the concert platform have included performances of Verdi's *Messa da Requiem* with the Philadelphia Orchestra under Yannick Nézet-Séguin, *Messiah* with the Handel and Haydn Society in Boston, St Matthew Passion under John Nelson, and the world première of John Harbison's *Closer to My Own Life* with the Metropolitan Opera Orchestra at Carnegie Hall.

One of the finest heldentenors on the stage today, the Australian **Stuart Skelton** is critically acclaimed for his outstanding musicianship, tonal beauty, and intensely dramatic portrayals. His repertoire encompasses many of opera's most challenging roles, from Wagner's Lohengrin, Parsifal, Siegmund, and Tristan to Strauss's Kaiser, Beethoven's Florestan, Saint-Saëns's Samson, Dvořák's Dimitrij, and Britten's Peter Grimes. He appears regularly at The Metropolitan Opera, New York, The Royal Opera, Covent Garden, English

National Opera, and Opéra national de Paris under the batons of James Levine, Philippe Jordan, Donald Runnicles, Simone Young, Asher Fisch, and Daniele Gatti, among others. He maintains a rigorous symphonic diary in a broad range of concert work, spanning from Beethoven and Mahler to Janáček and Stravinsky. Stuart Skelton has collaborated in performances with Sir Antonio Pappano and the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Michael Tilson Thomas and the San Francisco Symphony, Sir Simon Rattle and the Berliner Philharmoniker, Franz Welser-Möst and The Cleveland Orchestra, Mariss Jansons and the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Sir Andrew Davis and the Melbourne Symphony Orchestra, David Robertson and the Sydney Symphony Orchestra, and Christoph von Dohnányi and the Boston Symphony Orchestra. A particularly close artistic relationship with Edward Gardner has yielded numerous exquisite performances on concert platforms and opera stages across the globe.
www.stuartskelton.com

At the heart of British musical life since its foundation in 1930, the **BBC Symphony Orchestra** plays a central role at the BBC Proms, during which it performs around a dozen concerts each year, including the First

and Last Nights. It undertakes an annual season of concerts at the Barbican, where it is Associate Orchestra. In addition to giving performances under its Chief Conductor, Sakari Oramo, Principal Guest Conductor, Dalia Stasevska, and Creative Artist in Association, Jules Buckley, the Orchestra works regularly with Semyon Bychkov, holder of the Günter Wand Conducting Chair, and Sir Andrew Davis, Conductor Laureate. Its commitment to contemporary music is demonstrated by a range of premières each season, as well as Total Immersion days devoted to specific composers or themes. Central to the life of the Orchestra are studio recordings for BBC Radio 3, which are free to attend, as well as performances around the world; the vast majority of performances are broadcast on BBC Radio 3 and available for thirty days after broadcast on BBC Sounds. The BBC Symphony Orchestra and Chorus, as part of Get Involved alongside the BBC Concert Orchestra, BBC Singers, and BBC Proms, offer family concerts and enjoyable, adventurous, and innovative education work which includes singing workshops, family-friendly introductions to concerts, the BBC Family Orchestra and Chorus, and more. There is something for everyone – schools, families, students, and amateur musicians of all ages.

Chief Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra since October 2015, **Edward Gardner** OBE has led the musicians on multiple international tours, which have included performances in Berlin, Munich, and Amsterdam, and at the BBC Proms and Edinburgh International Festival. He was recently appointed Principal Conductor Designate of the London Philharmonic Orchestra, his tenure commencing in September 2021. In demand as a guest conductor, during the previous two seasons he made his *début* with the New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, and Wiener Symphoniker, as well as at The Royal Opera, Covent Garden in a new production of *Kát'a Kabanová*, praised by *The Guardian* as a 'magnificent interpretation'. He returned to the Gewandhausorchester Leipzig, Philharmonia Orchestra, and Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. In April 2019, he conducted the London Philharmonic Orchestra at the Lincoln Center in New York.

During the 2019 / 20 season he conducted a revival of *Werther* at The Royal Opera and returned to The Metropolitan Opera for performances of *La Damnation de Faust*. In London he conducted four concerts with the London Philharmonic Orchestra and brought the Bergen Philharmonic Orchestra to the

Royal Festival Hall with their acclaimed *Peter Grimes*. As guest conductor, he appeared with the Philadelphia Orchestra, Montreal Symphony Orchestra, and Finnish Radio Symphony Orchestra, and was due to work with the San Francisco Symphony and Deutsches Symphonie-Orchester Berlin when the COVID-19 crisis struck. He will continue his longstanding collaboration with the City of Birmingham Symphony Orchestra, of which he was Principal Guest Conductor from 2010 to 2016, and BBC Symphony Orchestra, whom he has conducted at both the First and the Last Night of the BBC Proms.

Music Director of English National Opera for ten years (2006 – 15), Edward Gardner has an ongoing relationship with The Metropolitan Opera, New York, where he has conducted productions of *Carmen*, *Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier*, and *Werther*. He has also conducted at Teatro alla Scala, Milan, Lyric Opera of Chicago, Glyndebourne Festival Opera, and Opéra national de Paris. A passionate supporter of young talent, he founded the Hallé Youth Orchestra in 2002 and regularly conducts the National Youth Orchestra of Great Britain. He has a close relationship with The Juilliard School, and with the Royal Academy of Music which appointed him its inaugural Sir Charles Mackerras Conducting Chair in 2014. He is an

exclusive Chandos artist, whose recording projects with the Bergen Philharmonic Orchestra have explored music by Bartók, Berio, Berlioz, Brahms, Britten, Grieg, Janáček, Schoenberg, and Sibelius. With the BBC Symphony Orchestra he has focused on Elgar and Walton and released acclaimed discs of works by Lutosławski and Szymanowski. With the City of Birmingham Symphony Orchestra he has recorded numerous works by Mendelssohn, including the symphonies and overtures.

Born in Gloucester in 1974, he was educated at Cambridge and the Royal Academy of Music. He went on to become Assistant Conductor of The Hallé and Music Director of Glyndebourne Touring Opera. Among many accolades, Edward Gardner was named Conductor of the Year by the Royal Philharmonic Society in 2008, won an Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009, and received an OBE for Services to Music in the Queen's Birthday Honours in 2012.



© Patricia Taylor

Christine Rice

Deutsche Orchesterlieder / Verklärte Nacht

Fried: Verklärte Nacht op. 9

Geschichte ereignet sich nicht mit einem Male, sondern verfestigt sich erst allmählich. Arnold Schönberg komponierte seine *Verklärte Nacht* im Jahr 1899, bekannt wurde das Werk aber erst nach seiner Uraufführung im Jahr 1902 und der 1905 erfolgten Veröffentlichung. In der Zwischenzeit, im Jahr 1901, sah ein anderer – in Berlin und damit fern von Schönbergs Wien wirkender – Komponist keinen Grund, sich nicht an einer eigenen Umsetzung der Vorlage zu versuchen; anstatt das Gedicht in Musik für Streicher zu verwandeln, schuf er allerdings eine kühne Vokalfassung für Sopran und Tenor mit Orchesterbegleitung.

Oskar Fried (1871–1941), der Schöpfer dieser zweiten *Verklärten Nacht*, war drei Jahre älter als Schönberg und entstammte ebenfalls einer jüdischen Familie. Beide Komponisten hatten sich zuerst an der Komposition von Liedern versucht, bevor sie zu anspruchsvolleren Gattungen wechselten. *Verklärte Nacht* war das erste Instrumentalstück, das Schönberg als professioneller Komponist präsentierte, und Fried feierte mit der Liedvertonung derselben Vorlage sein erstes Orchesterwerk. Danach

gingen die beiden allerdings getrennte Wege. Fried konzentrierte sich auf das Dirigieren und schrieb nur noch wenige eigene Werke; 1921 machte er die erste Aufnahme einer Mahler-Sinfonie (der Zweiten). Schönbergs weitere Laufbahn muss hier wohl kaum zusammengefasst werden.

Das Gedicht, das die beiden interessierte, entstammte der 1896 erschienenen Sammlung *Weib und Welt* von Richard Dehmel (1863–1920). Der heute kaum noch bekannte Dichter, ein Opfer des steten geschichtlichen Wandels, war in seiner Zeit berühmt, vor allem wegen seiner Zurschaustellung weiblicher Sexualität in dem genannten Band allerdings auch berüchtigt – er wurde wegen Obszönität und Blasphemie vor Gericht belangt. Sein Werk brachte ihm die Aufmerksamkeit noch weiterer Komponisten ein, die die Grenzen des romantischen Liebeslieds überschreiten wollten, darunter Richard Strauss, Rebecca Clarke, Anton Webern, Max Reger, Karol Szymanowski und später auch Erich Wolfgang Korngold.

In Frieds Vertonung entsteht "Verklärte Nacht" als eine Art Opernszene, die sich in nach-wagnerischer Dämmerung entfaltet;

dabei wird der Weg, den die beiden Protagonisten durch einen Wald nehmen, in dem Ineinandergreifen der beiden Stimmen sowohl in ihren narrativen Abschnitten als auch allgemeiner in ihrem Zusammenwirken mit dem Orchester gespiegelt. Ihre Soli sind als leidenschaftlich-expressive Arien von Schmerz und Beteuerung gestaltet, und man kann sich leicht das zugehörige Bühnenbild vorstellen – zunächst das schimmernde Mondlicht und später sein auf ihren Gesichtern spielender Glanz. Diese letztere Passage markiert auch den Übergang von dunklen Mollklängen zu strahlendem Dur. Ebenso wie Schönberg war offensichtlich auch Fried von der dem Gedicht innewohnenden Möglichkeit begeistert, eine musikalische Transfiguration nicht nur auf harmonischer Ebene, sondern auch hinsichtlich des thematischen Materials zu bewirken – die Melodie wird hier gleich zu Beginn präsentiert und zu einer Apotheose gebracht, nachdem der Mann seine Liebe erklärt hat.

Das Stück wurde 1905 uraufgeführt. In dem Jahr entstand auch eine enge Vertrautheit zu Mahler, in deren Folge Fried begann, ein harscheres Idiom zu favorisieren, schneidend, ironisch, ohne Raum für schwelgerische Tendenzen. Zu seiner *Verklärten Nacht* bemerkte Fried: "Mir klingt es

selbst zu schön, ich ersaue in dieser Musik." Das muss aber nicht das letzte Wort zu diesem Werk sein.

Korngold: Lieder des Abschieds op. 14

Erich Wolfgang Korngold (1897 – 1957) schuf seine einzige Vertonung eines Gedichts von Dehmel wesentlich später, erst 1948 und damit in einer Zeit, in der er hauptsächlich Filmmusiken für Hollywood produzierte. Seine vier *Lieder des Abschieds* für Singstimme mit Klavier oder Orchester schrieb er 1920 / 21, als er noch in Wien lebte und nur kurze Zeit nach seiner Oper *Die tote Stadt*. Das erste, "Sterbelied", vertont Christina Rossettis Gedicht "When I am dead, my dearest" in der Übersetzung des deutschen Theaterkritikers Alfred Kerr. Eine zwei Takte umfassende Einleitung etabliert nicht nur das Thema, das mit den sehnsuchtsvollen Klängen einer aufsteigenden Septime beginnt, sondern auch die Tonart B-Dur, der die Singstimme gereizt widerspricht, indem sie auf der übermäßigen Quarte einsetzt. Dieses dissonante Manöver wird ungeschehen gemacht, indem die Stimme in die begleitende Harmonie eintaucht, doch dann wird es wieder aufgegriffen und trägt – zusammen mit ausnotierten vokalen Glissandi und schleppenden Rhythmen – zu der Atmosphäre von Zustimmung trotz verhaltenen Unbehagens bei.

Glissandi finden sich auch in den anderen Liedern, unter denen das nächste, die leidenschaftliche Vertonung des Gedichts "Dies eine kann mein Sehnen nimmer fassen" auf einem Text von Korngolds Wiener Zeitgenossin Edith Ronsperger basiert. Ein aus einer absteigenden Sekunde und kleinen Terz bestehendes Motiv etabliert sich am Beginn der zweiten Strophe und dominiert das musikalische Geschehen – es ist selbst nach dem abschließenden Höhepunkt der Singstimme noch zu hören. Das dritte Lied, "Mond, so gehst du wieder auf", ist sogar noch stärker von einem einzigen musikalischen Gedanken bestimmt; es gleitet auf einem Barcarolle-artigen Rhythmus entlang, wobei es in langsamen Atemzügen zwischen transparenten und eher eingetrübten Harmonien alterniert. Für dieses und auch für das letzte Lied – "Gefaßter Abschied" – bat Korngold einen weiteren Wiener Dichter, Ernst Lothar, ihm Texte zu liefern. Wie um den Zyklus abzurunden, wiederholt die Musik dieses letzten Liedes eine Geste aus dem ersten: Die Begleitung liefert eine eindeutige Tonart (ein nun absolut unstrittiges Es-Dur), während die Stimme auf dem Tritonus strauchelt. Unregelmäßige Ausweichungen vom 3/4- in den 4/4-Takt lockern den Rhythmus auf, doch auch hier gibt es ein

sich wiederholendes melodisches Motiv, das alles zusammenhält.

Schönberg: Verklärte Nacht op. 4

Richard Strauss könnte bei diesen Liedern von Korngold Pate gestanden haben, ebenso wie bei der Tondichtung von Arnold Schönberg (1874 – 1951) über das Gedicht von Dehmel, das auch Fried in Musik gesetzt hat. In einem am Ende seines Lebens verfassten Text – als seine *Verklärte Nacht* bereits ein halbes Jahrhundert alt und längst zum Klassiker geworden war – zog Schönberg es allerdings vor, anderen Einflüssen Tribut zu zollen:

Einerseits wagnerische Technik, zum Beispiel Formulierungen wie Modell und Sequenz über einer bewegten Harmonie, andererseits aber Gebilde, die nach dem Muster von Brahms' "Technik der entwickelnden Variation" – wie ich es genannt habe – geformt sind. Auf Brahms' Einfluss sind auch die ungeradtaktigen Phrasenkonstruktionen zurückzuführen. Aber die Behandlung der Instrumente, ihre Verbindung und der resultierende Klang waren unbedingt wagnerisch. Ich glaube allerdings, dass auch einiges Schönbergische zu finden ist, besonders in der Ausdehnung der Melodien oder in den kontrapunktischen und motivischen Entwicklungen und in

der quasi-kontrapunktischen Bewegung
der Harmonie und ihrer Bässe gegen die
Melodie.

Wie gewöhnlich komponierte Schönberg das Stück innerhalb kurzer Zeit. Er scheint es während eines dreiwöchigen Urlaubs entworfen zu haben, den er im Spätsommer 1899 mit seinem Freund und Mentor Alexander Zemlinsky in dem Örtchen Payerbach verbrachte, und vollendete seine Reinschrift am 1. Dezember. Diese Fassung für Streichsextett orchestrierte er 1917 für Streichorchester, aber auch danach überarbeitete er das Werk bis fast ans Ende seines Lebens immer wieder.

Wie Fried behielt auch Schönberg Dehmels fünfstrophige Anlage bei – drei kurze Erzählpassagen, die um die Bekenntnisse der beiden Figuren angeordnet sind –, ergänzte allerdings eine Coda. Seine Musik entspricht insgesamt auch dem vom Gedicht vorgegebenen kontemplativen schreitenden Rhythmus. Der erste und dritte (in der Musik wie im Text durchlaufende) Teil ist kurz, ebenso wie der fünfte. Im zweiten Abschnitt setzt Schönberg den verzweifelten Ausbruch der Frau in einer dichten Durchführung um, mithin genau an der Stelle, wo diese in der Sonatenform zu erwarten ist. Wie auch in Fried's Vertonung ist die die Rede des Mannes umsetzende Musik

ruhiger und schwärmerischer und präsentiert bereits bekannte Themen in neuem Licht; dies gilt hier besonders für die indirekt der Frau zugewiesenen. Das anfängliche d-Moll (die vom frühen Schönberg bevorzugte Tonart) schwenkt nach D-Dur um, und die Streicher brillieren.

In seiner Identifizierung mit dem Gedicht geht Schönberg wohl weiter als Fried; dabei konzentriert sich die Geschichte darauf, wie man – willentlich und mit himmlischer Unterstützung – das Kind eines anderen (hier teilen sich Brahms und Wagner die unwahrscheinliche Elternschaft) zu seinem eigenen machen kann. Vielleicht geht er auch darin weiter, dass er das Narrativ des Gedichts auf sinfonischer Ebene neu erschafft. Dehmel selbst ist dies als erstem aufgefallen. Nachdem er eine Aufführung des Werks gehört hatte, schrieb er an Schönberg: "Ich hatte mir vorgenommen, die Motive meines Textes in Ihrer Composition zu verfolgen; aber ich vergaß das bald, so wurde ich von der Musik bezaubert."

Der scheinbar natürliche Fluss erweist sich allerdings als bis in tiefe Schichten durchkonstruiert. Im Jahr 1932 wandte Schönberg sich in einer schlaflosen Nacht in Barcelona diesem alten Werk erneut zu und entdeckte darin eine Fülle an harmonischen und motivischen Verbindungen, von denen

nur eine einzige ihm zur Zeit der Komposition bewusst gewesen war. "Alles andere", vermerkte er zwischen den Notenzeilen seiner Analyse, "sind Fleißaufgaben meines Hirns, die es 'hinter meinem Rücken' gemacht hat, ohne meine Zustimmung einzuholen."

Lehár: Fieber

Im Jahr 1905, in dem Schönbergs ursprüngliches Sextett im Druck erschien, fand auch die Premiere der *Lustigen Witwe* statt. Schönberg und Franz Lehár (1870 – 1948) waren in etwa Zeitgenossen und verbrachten beide einen Großteil ihres Lebens in Wien; auf einer gemeinsamen Tonaufnahme werden sie hingegen nur selten vereint gewesen sein. Die von dem Operettenkönig komponierte Sinfonische Dichtung *Fieber* ist allerdings etwas ganz Außergewöhnliches, von den Biographen häufig ignoriert und wie das Stück von Fried nur selten aufgeführt. Das Stück entstand im April 1915 und wurde als abschließendes Werk einer Liedersammlung mit dem Titel *Aus eiserner Zeit* veröffentlicht, deren übrige vier Stücke es bei weitem übertrifft. Zu der Zeit erholte Lehárs jüngerer Bruder Anton, der in der österreichisch-ungarischen Armee als Offizier diente, sich gerade im Krankenhaus von einer Verwundung, die er in den ersten Wochen des Ersten Weltkriegs erlitten hatte.

Seine bedrohliche Lage war sicherlich der Beweggrund für die Komposition; den Text erbat sich Lehár wahrscheinlich von einem jungen Landsmann namens Erwin Weill (nicht verwandt mit dem gleichnamigen Komponisten), der für das deutsche Theater arbeitete. Die Orchestrierung des Werks folgte im Jahr darauf.

Dies erlaubte Lehár, das Werk als Sinfonische Dichtung zu bezeichnen, zugleich ist es aber – genau wie Frieds Stück, mit dem es den Anfang dieses Programms bildet –, ein Drama, dessen Protagonist ein im Lazarett liegender Soldat ist. Das Orchester beginnt mit zwei Motiven, die später wiederkehren – ein aus vier Tönen bestehendes zweifach absteigendes Motiv und, dem plastischen Bild eines rasenden Pulses folgend, der Fetzen einer Melodie. Als der Protagonist auftritt, ruft er zunächst nach einer Krankenschwester, doch dann wenden seine Gedanken sich seiner Freundin zu, was Lehár Gelegenheit gibt, einen Walzer einzuführen. Dieser wechselt sich sodann mit jüngeren Erinnerungen ab, mit Hornsignalen und Märschen und dem zweifach absteigenden Motiv, das an einem Punkt ("Brav, Leute, brav!") einen eigenen Marsch auslöst. Später hören wir den österreichischen Radetzky-Marsch, zu dem sich als Ausdruck des Deliriums der

ungarische Rákóczi-Marsch gesellt (die Lehárs waren Ungarn).

Hieraus entstehen, als Fortsetzung eines in der Mitte eingefügten Zwischenspiels, ein funkelnDer, auf Dreiklängen basierender Ostinato und das melodische Thema, das jetzt klingt, als käme es aus der entfernteren Vergangenheit, da die wechselnden Erinnerungen des Soldaten nun das Bild seiner

Mutter heraufbeschwören. Der Soldat hat sich ein wenig erholt, doch er taucht gleich wieder in eine andere Welt ein. Nach weiteren Märschen und einer Vision vom Sieg kehrt der von dem zweifach absteigenden Motiv eingeführte Marsch zurück als Signal des Todes.

© 2021 Paul Griffiths
Übersetzung: Stephanie Wollny



Gudmundur Ingólfsson

Stuart Skelton

Les mélodies avec orchestre en Allemagne / Verklärte Nacht

Fried: Verklärte Nacht, op. 9

L'histoire ne survient pas de manière impromptue, elle s'écrit dans la durée. Arnold Schönberg composa *Verklärte Nacht* en 1899, mais l'œuvre resta inconnue jusqu'à sa création en 1902, suivie de sa publication en 1905. Et dans l'intervalle, en 1901 à Berlin, loin de Vienne qui était la ville de Schönberg, un autre compositeur ne vit pas d'obstacle à en présenter une version musicale personnelle, dans laquelle le poème était non pas transposé pour cordes, mais audacieusement mis en musique, avec accompagnement orchestral.

Oskar Fried (1871 – 1941), le créateur de cette seconde version de *Verklärte Nacht*, avait trois ans de plus que Schönberg et était issu comme lui d'une famille juive. Les deux compositeurs avaient débuté avec des mélodies avant de passer à des genres plus complexes. *Verklärte Nacht* fut la première pièce instrumentale que présenta Schönberg en tant que compositeur professionnel, et la mise en musique de la mélodie du même nom par Fried fut sa première partition orchestrale. Mais ensuite les chemins de Fried et de Schönberg se séparèrent.

Comme Fried se concentrait sur la direction d'orchestre, sa production s'étiola; en 1921, il fut l'auteur du premier enregistrement d'une symphonie de Mahler (la Deuxième). Quant à Schönberg, il n'y a guère lieu de résumer ici la suite de sa carrière.

Le poème qui attira l'attention de ces deux compositeurs faisait partie du recueil de 1896 *Weib und Welt* (La Femme et le monde) de Richard Dehmel (1863 – 1920). Peu lu maintenant, victime des constants remous de l'histoire, Dehmel était célèbre à son époque, et notoirement connu pour la manière dont il exposait la sexualité féminine dans ce volume, ce qui le mena devant les tribunaux pour obscénité et blasphème. Cela lui valut aussi l'attention d'autres compositeurs qui voulaient outrepasser les limites de la mélodie d'amour romantique, notamment Richard Strauss, Rebecca Clarke, Anton Webern, Max Reger, Karol Szymanowski et, plus tard, Erich Wolfgang Korngold.

"Verklärte Nacht", dans la version de Fried, se transforme en une scène quasi opératique se déroulant dans un crépuscule post-wagnérien, le passage dans une forêt

des deux protagonistes étant illustré par la manière dont leurs voix s'entrelacent dans les sections narratives et se mêlent, plus généralement, à l'orchestre. Leurs solos sont mis en musique sous forme d'arias qui expriment de manière très sensible la peine et l'assertion, et l'on peut presque imaginer le décor: le jeu des rayons de lune sur leurs visages, une lumière d'abord blafarde puis éclatante. Ce passage marque aussi une transition entre les tonalités mineures, sombres, et majeures plus radieuses. Fried, tout autant que Schönberg, fut sans aucun doute frappé par l'opportunité qu'offrait le poème d'opérer une transfiguration musicale, en termes non seulement d'harmonie, mais aussi de matériau thématique, la mélodie étant présentée tout au début et conduite à une apothéose après le discours de l'homme.

Faisant suite au lien proche qui s'était établi avec Mahler à partir de 1905, l'année où fut jouée cette pièce, Fried commença à rechercher un langage plus âpre, incisif, ironique, laissant peu de place à des moments de douceur. Il dit au sujet de sa version de *Verklärte Nacht*: "Pour moi, elle est trop belle; je m'y noie." Mais cette réflexion n'a rien de définitif pour autant.

Korngold: Lieder des Abschieds, op. 14

La seule mise en musique d'un texte

de Dehmel par Erich Wolfgang Korngold (1897 – 1957) apparut beaucoup plus tard, en 1948, en marge des partitions de son film hollywoodien. Il composa ses quatre *Lieder des Abschieds* (Chants d'adieu) pour voix et piano ou orchestre en 1920 – 1921, peu de temps après son opéra *Die tote Stadt*, lorsqu'il était encore à Vienne. Le premier, "Sterbelied", met en musique le poème "When I am dead, my dearest" de Christina Rossetti, traduit par le critique de théâtre Alfred Kerr. Une introduction de deux mesures établit non seulement le thème qui commence par l'aspiration d'une septième ascendante, mais aussi la tonalité de si bémol majeur, que la voix contredit avec audace en entrant sur la quarte augmentée. Cette manœuvre dissonante est effacée quand la voix s'insère dans le flux de l'harmonie de l'accompagnement, mais elle réapparaît, et contribue, avec des glissements de voix qui sont notés et des rythmes languissants, à l'atmosphère de léger malaise dans l'acceptation.

Il y a encore des glissements dans les autres chants, par exemple dans le suivant, "Dies eine kann mein Sehnen nimmer fassen", une impétueuse mise en musique d'un poème d'Edith Ronsperger, une contemporaine viennoise. Un motif de seconde descendante et de tierce mineure surgit pour dominer la musique du début de la deuxième strophe,

et reste présent après la conclusion vocale paroxystique. Le troisième chant, "Mond, so gehst du wieder auf", qui est plus profondément imprégné encore d'une seule idée musicale, progresse en souplesse sur un rythme à l'allure de barcarolle, des harmonies transparentes ou plus sombres alternant en une lente respiration. Korngold demanda à un autre écrivain viennois, Ernst Lothar, de lui fournir le texte de ce chant, ainsi que du dernier, "Gefaßter Abschied". Comme pour clôturer le cycle, la musique de ce chant final répète un bref passage du premier: l'accompagnement établit une tonalité incontestable (mi bémol), et la voix use de détours sur le triton. Des glissements irréguliers du 3/4 au 4/4 relâchent la tension du rythme, mais il y a une fois encore un motif mélodique répété pour maintenir le cap.

Schönberg: Verklärte Nacht, op. 4

Richard Strauss pourrait être le parrain présumé de ces mélodies de Korngold qui vient d'être commentée ainsi que du poème symphonique d'Arnold Schönberg (1874 - 1951) inspiré du poème de Dehmel mis en musique par Fried. Toutefois, à la fin de sa vie, quand *Verklärte Nacht* avait plus d'un demi-siècle et était réellement devenu un classique, Schönberg préféra évoquer d'autres influences:

La construction thématique est basée sur le schéma wagnérien du modèle et de la répétition sur une harmonie erratique... et sur la technique de Brahms de variation en développement... [Mais] je pense qu'il y a aussi quelques éléments schönbergiens perceptibles dans l'amplitude des mélodies, ... dans les combinaisons contrapuntiques et motiviques, et dans le mouvement semi-contrapuntique de l'harmonie et de ses parties graves s'opposant à la mélodie.

Comme d'habitude, Schönberg composa la pièce rapidement. Il semble l'avoir ébauchée pendant les trois semaines de vacances qu'il passa à la fin de l'été 1899 avec son ami et mentor Alexander Zemlinsky dans la petite ville de Payerbach, et avoir mis la dernière main à la copie au net le 1er décembre. De cette version, pour sextuor à cordes, il fit un arrangement pour orchestre à cordes en 1917, et il continua à revoir cet arrangement pratiquement jusqu'à la fin de sa vie.

Comme Fried, il respecta les cinq strophes de Dehmel - trois brefs passages narratifs entourant les aveux des deux protagonistes -, mais il y ajouta une coda. Sa musique est aussi en accord, dans l'ensemble, avec le rythme de marche contemplatif dicté par le poème. Les première et troisième parties (liées en musique comme elles le sont dans le texte), ainsi que

la cinquième, sont brèves. Dans la deuxième section, Schönberg illustre la flambée d'angoisse de la femme en un intense développement, exactement où il devrait se trouver dans une forme sonate. Comme dans la mise en musique de Fried, le discours de l'homme est rendu par un épisode plus calme et offre un éclairage nouveau des thèmes entendus antérieurement – spécialement, en l'occurrence, de ceux implicitement présents dans ce qu'exprime la femme. La tonalité introductive de ré mineur (la tonalité la plus marquante chez Schönberg à ses débuts) s'oriente vers le ré majeur, et les cordes flamboient.

Peut-être Schönberg s'identifie-t-il plus que Fried au poème dont l'histoire est focalisée sur la manière dont on peut, par la volonté et la grâce des cieux, métamorphoser l'enfant d'un autre (Brahms partageant ici avec Wagner la peu vraisemblable parenté) en son propre enfant. Peut-être va-t-il plus loin encore en transformant ce poème de caractère narratif en un poème symphonique. Dehmel lui-même fut le premier à reconnaître ceci. "J'avais eu l'intention d'identifier les motifs de mon texte dans votre composition," écrivit-il à Schönberg après avoir assisté à une exécution de l'œuvre, "mais j'oubliai bien vite de le faire, tant la musique me fascinait."

Cependant, le flux apparemment naturel de la pièce s'avère savamment élaboré. En 1932, pendant une nuit d'insomnie à Barcelone, Schönberg retourna à cette ancienne pièce et y découvrit une foule de connexions harmoniques et motiviques; il n'avait pris conscience que d'une seule d'entre elles en composant la pièce. "Toutes les autres", nota-t-il au fil de son analyse, "sont le fruit de mon industrieux cerveau, 'à mon insu', sans mon consentement."

Lehár: Fieber

L'année au cours de laquelle le sextuor original de Schönberg fut édité, 1905, fut aussi celle de la création de *Die lustige Witwe* (La Veuve joyeuse). Schönberg et Frans Lehár (1870 – 1948) étaient tout à fait contemporains et passèrent une grande partie de leur vie à Vienne, mais ils ne purent que rarement participer ensemble à un enregistrement. *Fieber* est une œuvre tout à fait exceptionnelle du roi de l'opérette, souvent ignorée des biographes et, comme la pièce de Fried, rarement jouée. Elle date d'avril 1915 et fut publiée pour compléter un recueil de mélodies, *Aus eiserner Zeit*, mais elle est de loin supérieure aux autres contributions. À ce moment-là, le plus jeune frère de Lehár, Anton, officier dans l'armée austro-hongroise, était à l'hôpital après

avoir été blessé au cours des premières semaines de la Première Guerre mondiale. C'est certainement la gravité de son état qui incita Lehár à créer cette œuvre dont il fit probablement écrire le texte par un jeune compatriote travaillant pour le théâtre allemand, Erwin Weill (aucun lien avec le compositeur). La pièce fut orchestrée l'année suivante.

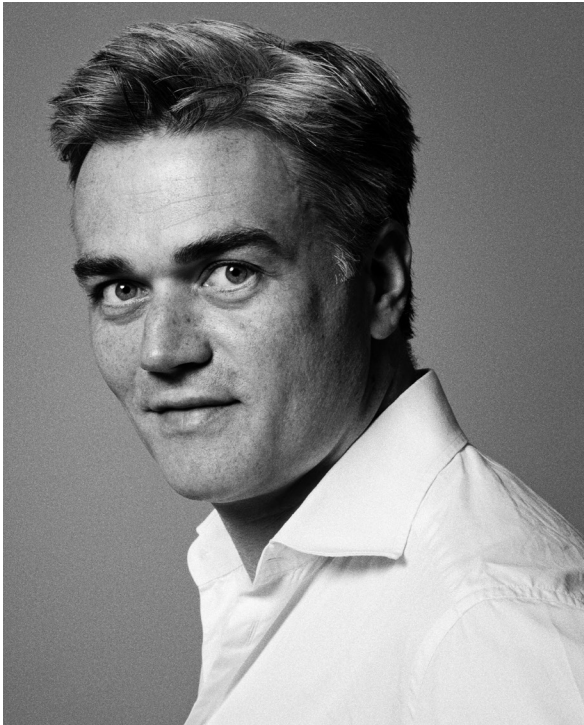
Cela permit à Lehár de la qualifier de poème symphonique, mais c'est aussi, autant que l'œuvre de Fried qui figure avec elle dans ce programme, un drame, son seul protagoniste étant un soldat hospitalisé. L'orchestre débute avec deux idées qui réapparaîtront: un motif de quatre notes décrivant un double mouvement descendant et, suivant une image graphique de pulsations rapides, un fragment de mélodie. Quand le protagoniste apparaît, c'est pour appeler une infirmière, mais bien vite ses pensées s'envolent vers la jeune fille qu'il aime, cet épisode donnant à Lehár l'occasion d'introduire une valse. Ceci alterne

alors avec des souvenirs plus proches de sonneries de clairon et de marches, et avec le motif descendant décrit plus haut, qui à un certain point ("Brav, Leute, brav!") initie une marche propre. Plus tard nous entendons la Marche de Radetzky autrichienne que rejoint la Marche de Rákóczy hongroise (les Lehár étaient hongrois) dans un épisode exprimant le délire.

De ceci, continuant ce qui constitue un interlude à mi-parcours, est issu un ostinato triadique scintillant et le thème mélodique, donnant l'impression maintenant d'appartenir à un passé plus lointain alors que surgit dans la mémoire tourbillonnante du soldat l'image de sa mère. Le soldat est régénéré, mais il est emmené dans un autre monde. Après un autre épisode de marche, et une vision de victoire, la marche introduite par le motif descendant de quatre notes est reprise pour marquer la mort.

© 2021 Paul Griffiths

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs



© Benjamin Falovega Photography

Edward Gardner

I Fieber

Licht! Schwester, Licht!
Die Lampe scheint so trüb,
wie tausend Zentner liegt es schwer auf mir.
Ich bin so müde und die Luft im Saal ist heiß
und dumpf.
An meinen Schläfen hämmert's und ach,
die Wunde brennt und bohrt und schneidet.
Wie soll ich heute tanzen noch, wie soll ich?
Und doch ich muß, ich hab' es ja versprochen.
Sie wird mit mir sein, sie die blonde Kleine.
Dort kommt sie schon die Treppe flink herauf
im weißen Kleid, auf weißen Seidenschuhen.
Hier bin ich ... hier!
Nun bitte, deinen Arm.
Wir fliegen leicht und wie verklärt dahin.

Doch halt, was ist das? Meine Kompagnie?
Trompeter bläst Alarm?
Wie kommt ihr her?
Was wollt ihr da?
Schlafft euch doch endlich aus,
ihr seid ja auch so müde ...
Trinken wollt ihr?
Die Zunge klebt am Gaumen?
Wasser, Wasser!
auch ich bin durstig wie meine Leute –
Da klingt der Walzer wieder.
Darf ich bitten?

Das ist der Walzer nicht ...
Das ist ja Sturm!
Hurra, mir nach, sie sollen uns nicht kriegen,
nur immer zielen, nicht in's Blinde feuern!
Die Bajonette auf! Stecht zu und trefft!

Fever

Light! Nurse, Light!
The lamp is far too dim,
I am weighed down by a ton, it seems.
I am so very tired, and the air in the ward is hot
and stifling.
My temples are hammering and, oh,
how my wound is smarting, it stings and cuts.
How am I to dance today, how can I?
And yet I must, for I have promised.
She will be at my side, the little fair-haired one.
There she is nimbly coming up the stairs
dressed in white, shod in white silken shoes.
Here I am... here!
Now please, your arm.
Lightly we fly, as if transfigured.

But wait, what is this? My company?
The bugler blowing alarm?
How did you get here?
What do you want here?
Why do you not take a rest and sleep,
you are so very tired...
You wish to drink something?
Your tongue is sticking to your palate?
Water, water!
I, too, am thirsty, just like my men –
There sounds the waltz again.
May I have this dance?

But that is not the waltz...
Well, it is an attack!
Hooray, follow me, they will not get us,
always take good aim, do not fire blindly!
Up with the bayonets! Stab them, and hit well!

Brav, Leute, brav!
Der Hauptmann wird sich freuen,
nun geht zurück und tretet sachte auf! ...
Ich schlieÙe nun die Augen zu und
möchte träumen, nur träumen, träumen
und vergessen, vergessen ...

Nein, ich will tanzen,
hört ihr, tanzen will ich!
Kapelle spiel!
Zum letzten Male heute sollt ihr
mir meinen Lieblingswalzer geigen,
den ich so oft gehört -

Und dann den Kriegsmarsch,
den wir alle sangen.
Erinnert euch, wir zogen damit fort ...
Im Kugelregen klang er in den Ohren
und riß uns fort bis zu den Feindes Gräben ...

(gesprochen, visionär)

Auch du bist hier, Mutter ... die Überraschung!

Ich fühle deine Hand, laß sie auf meiner Stirne.
O, wie das kühl. Wie gut du bist und lieb.
Nein, sei nur ruhig, ich bleibe nun bei dir.
Bin wieder dort wo einstens als Kind
in deinen Armen ich gelegen!
Als ich fort zog, sieh, ich tat es gern,
und kann nun sagen,
daß auch ich bereit war zu kämpfen
für den Ruhm und für das Recht.

Well done, men, well done!
The captain will rejoice,
now go back and tread softly!...
I shall close my eyes and
will dream, just dream, dream
and forget, forget...

No, I want to dance,
do you hear, dance is what I want!
Play up, band!
For the last time today you must
play my favourite waltz,
the one I have heard so often -

And then the military march,
the one we all sang along with.
Remember how we marched out to its sound...
In the hail of bullets it sounded in our ears
and carried us along to the enemy's trenches...

(spoken, visionary)

So you are here as well, mother... what a
surprise!

I can feel your hand, place it on my forehead.
Oh, how cool it feels. How good you are, and
kind.
No, just be calm, I will stay with you now.
I am back to where once, as a child,
I nestled in your arms!
When I moved away, see, I did so readily,
and now I can say
that I, too, was prepared to fight
for glory and for justice.

Ich fasse deine Hand, das tut so wohl,
und sterbe ich, so sterbe ich als Held.
Sieh hin die helle Siegesfackel loht ...

Auf frostverklebten Fenstern brennt das
Morgenrot.

(gesprochen)

"Herr Stabsarzt, der Kadett vom Bette acht ist tot."

(c. 1915)

Erwin Weill (1884 - 1942)

I take your hand, that feels so good,
and if I die, then I die as a hero.
Look how the bright torch of victory is flaring...

On frost-covered windows dawn is blazing.

(spoken)

'Medical officer, Sir, the cadet in bed eight is
dead.'

2 Verklärte Nacht

Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain;
der Mond läuft mit, sie schau'n hinein.
Der Mond läuft über hohe Eichen;
kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,
in das die schwarzen Zacken reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht:

"Ich trag ein Kind, und nicht von Dir,
ich geh in Sünde neben Dir.
Ich hab mich schwer an mir vergangen.
Ich glaubte nicht mehr ein Glück
und hatte doch ein schwer Verlangen
nach Lebensinhalt, Mutterglück
und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,
da ließ ich schauernd mein Geschlecht
von einem fremden Mann umfassen,
und hab mich noch dafür gesegnet.
Nun hat das Leben sich gerächt:
nun bin ich Dir, o Dir, begegnet."

Transfigured Night

Two people walk through a leafless frosty copse,
the moon tags along and draws their gaze.
The moon rides over lofty oaks;
no wisp of cloud obscures its celestial light,
bathing the trees' bleak spikes.
A woman's voice speaks:

'I am bearing a child, and not by you,
I am walking in sin by your side.
I have offended severely against myself.
I no longer believed in happiness
and yet I had a deep desire
for a fulfilled life, the joy of motherhood,
and duties; and thus I dared
and yielded, shuddering, my sex
to the embrace of a stranger
and even considered myself blessed.
Now life has taken its revenge:
Now I have met you, oh you.'

Sie geht mit ungelenkem Schritt.
Sie schaut empor; der Mond läuft mit.
Ihr dunkler Blick ertrinkt im Licht.
Die Stimme eines Mannes spricht:

"Das Kind, das Du empfangen hast,
sei Deiner Seele keine Last,
o sieh, wie klar das Weltall schimmert!
Es ist ein Glanz um alles her;
Du treibst mit mir auf kaltem Meer,
doch eine eigne Wärme flimmert
von Dir in mich, von mir in Dich.
Die wird das fremde Kind verklären,
Du wirst es mir, von mir gebären;
Du hast den Glanz in mich gebracht,
Du hast mich selbst zum Kind gemacht."

Er faßt sie um die starken Hüften.
Ihr Atem mischt sich in den Lüften.
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.

from Weib und Welt (1896)
Richard Dehmel (1863 - 1920)

She walks with awkward steps.
She looks up; the moon tags along.
Her dark gaze is drowned in the light.
A man's voice speaks:

'The child that you have conceived
should not be a burden on your soul,
oh look how brightly the universe is shimmering!
There is a glow around everything;
you are drifting with me on a cold sea,
yet there is a peculiar warmth flickering
from you to me, from me to you.
It will transfigure the stranger's child,
you will bear it for me, by me;
you have infused me with that glow,
you have transformed my very self into a child.'

He grasps her about her strong hips.
Their breath is mingling in the air.
Two people walk through a brightly shining
night.

Lieder des Abschieds

II Sterbelied

Laß Liebster, wenn ich tot bin,
laß du von Klagen ab.
Statt Rosen und Cypressen
wächst Gras auf meinem Grab.

Ich schlafe still im Zwilichtschein
in schwerer Dämmernis –
Und wenn du willst, gedenke mein
und wenn du willst, vergiß.

Ich fühle nicht den Regen,
ich seh' nicht, ob es tagt,
ich höre nicht die Nachtigall,
die in den Büschen klagt.

Vom Schlaf erweckt mich keiner,
die Erdenwelt verblich.
Vielleicht gedenk ich deiner,
vielleicht vergaß ich dich.

German translation by Alfred Kerr
(1867 – 1948)

Songs of Farewell

Upon Dying

My dearest, when I am dead,
do not lament.
Rather than roses and cypress trees
grass is to grow on my tomb.

I shall sleep calmly in the twilight,
in deepening dusk –
And if you wish, remember me,
and if you wish, forget.

I shall not feel the rain,
I shall not see the dawn,
I shall not hear the nightingale,
lamenting in the bushes.

No one will wake me from my sleep,
the world that was has faded.
Perhaps I shall remember you,
perhaps I shall have forgotten.

Song ('When I am dead, my dearest')

When I am dead, my dearest,
Sing no sad songs for me;
Plant thou no roses at my head,
Nor shady cypress tree:
Be the green grass above me
With showers and dewdrops wet;
And if thou wilt, remember,
And if thou wilt, forget.

I shall not see the shadows,
I shall not feel the rain;
I shall not hear the nightingale
Sing on, as if in pain:
And dreaming through the twilight
That doth not rise nor set,
Haply I may remember,
And haply may forget.

(1848)

Goblin Market and Other Poems (1862)
Christina Rossetti (1830–1894)

12 Dies eine kann mein Sehnen nimmer fassen

Dies eine kann mein Sehnen nimmer fassen,
Daß nun von mir zu dir kein Weg mehr führ',
Daß du vorübergehst an meiner Türe
In ferne, stumme, ungekannte Gassen.

Wär' es mein Wunsch, daß mir dein Bild erleiche,
Wie Sonnenglanz, von Nebeln aufgetrunken,
Wie einer Landschaft frohes Bild, versunken
Im glatten Spiegel abendstillter Teiche?

Der Regen fällt. Die müden Bäume triefen.
Wie welkes Laub verweh'n viel Sonnenstunden.
Noch hab' ich in mein Los mich nicht gefunden
Und seines Dunkels uferlose Tiefen.

Edith Ronsperger (1880 - 1921)

13 Mond, so gehst du wieder auf

Mond, so gehst du wieder auf
Über'm dunklen Tal der ungeweinten Tränen!
Lehr, so lehr mich's doch, mich nicht nach ihr zu
sehnen,
Blaß zu machen Blutes Lauf,
Dies Leid nicht zu erleiden,
Aus zweier Menschen Scheiden.

Sieh', in Nebel hüllst du dich.
Doch verfinstern kannst du nicht den Glanz
der Bilder,
Die mir weher jede Nacht erweckt und wilder.
Ach! Im Tiefsten fühle ich:
Das Herz, das sich muß't trennen,
Wird ohne Ende brennen.

Ernst Lothar (1890 - 1974)

This my longing will never grasp

This my longing will never grasp,
That no longer will there be a path from me to you,
That you will pass my door
Heading for distant, silent, unknown lanes.

Could it be my wish that your image fade
Like the sun's brilliant rays, swallowed up by mists,
Like a landscape's pleasing likeness, sunk
In the smooth reflection of still ponds at evening?

Rain is falling. The languid trees are dripping.
Like withered leaves those sunny hours are blown
away.

I have not come to terms yet with my fate
And its gloomy, boundless depths.

Moon, so you rise again

Moon, so you rise again
Above the dark valley of unwept tears!
Teach, oh teach me then not to yearn for her,
To make my blood's pulse fade,
Not to suffer this grief
Caused by two souls' parting.

See, you shroud yourself in mist.
Yet you cannot obscure the brightness of the
images
That each night in me awakens with fiercer pain.
Ah, I sense it deep inside:
My heart, forced to separate,
Will burn forever.

14

Gefaßter Abschied

Weine nicht, daß ich jetzt gehe,
Heiter laß dich von mir küssen.
Blüht das Glück nicht aus der Nähe,
Von ferne wird's dich keuscher grüßen.

Nimm diese Blumen, die ich pflückte,
Monatsrosen rot und Nelken,
Laß die Trauer, die dich drückte,
Herzens Blume kann nicht welken.

Lächle nicht mit bitter'm Lächeln,
Stoße mich nicht stumm zur Seite.
Linde Luft wird bald dich wieder fächeln,
Bald ist Liebe dein Geleite!

Gib deine Hand mir ohne Zittern,
Letztem Kuß gib alle Wonne.
Bang' vor Sturm nicht: aus Gewittern
Geht strahlender auf die Sonne ...

So schau zuletzt noch die schöne Linde,
Drunter uns kein Auge je erspähte.
Glaub, o glaub, daß ich dich wiederfinde,
Denn ernten wird, wer Liebe lächelnd säte.

Ernst Lothar

Resigned Farewell

Weep not that I am leaving now,
And cheerfully receive my kisses.
If joy is not to blossom when we are near,
It will beckon all the more chastely from afar.

Take these flowers which I picked,
Red damask roses and carnations,
Let go the sadness that oppressed you,
The heart's blossom cannot wilt.

Do not smile a bitter smile,
Do not push me aside in silence.
A balmy breeze will soon enwrap you gently,
Soon love will be your companion!

Reach me your hand without trembling,
Put all our bliss into this last kiss.
Fear not the tempest: From thunderstorms
The sun rises all the more radiant...

So take a last look at the fair lime-tree,
Under which no eye ever caught sight of us.
Believe, oh believe that I shall find you again,
For she will reap who smiling sowed her love.

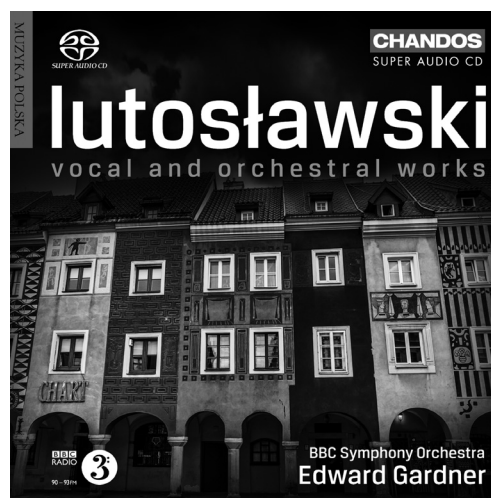
Translation: Stephanie Wollny

Also available



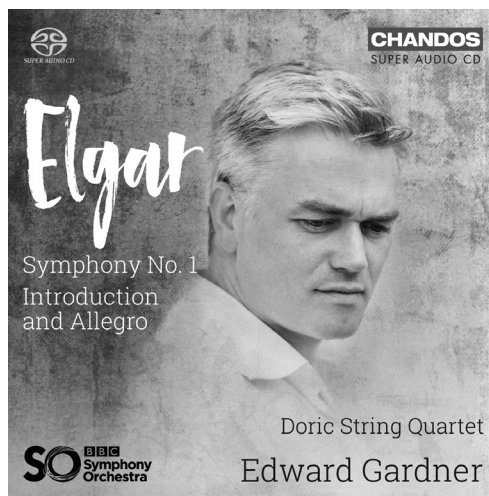
Szymanowski • Karłowicz
Violin Concertos
CHSA 5185

Also available



Lutosławski
Vocal and Orchestral Works
CHSA 5223(5)

Also available



Elgar
Symphony No. 1 • Introduction and Allegro
CHSA 5181

Also available



Elgar
Symphony No. 2 • Serenade for Strings
CHSA 5197

You can 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 Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@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

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

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.

Microphones

Thuresson: CM 402 (main sound)
Schoeps: MK22 / MK4 / MK6
DPA: 4006 & 4011
Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Alex James

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Phoenix Concert Hall, Fairfield Halls, Croydon; 14 and 15 March 2020

Front cover 'To the forest' (1915) by Edvard Munch (1863 – 1944), now at the Museum der bildenden Künste, Leipzig © AKG Images, London

Back cover Photograph of Edward Gardner © Benjamin Ealovega Photography

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Glocken-Verlag, Wien (Lehár), Copyright Control (Fried), Universal Edition AG, Wien (Schoenberg), B. Schott's Söhne, Mainz (Korngold)

© 2021 Chandos Records Ltd

© 2021 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5243

CHANDOS

CHANDOS

Rice/Skelton/BBC SO/Gardner

GERMAN ORCHESTRAL SONGS, ETC.

CHSA 5243

CHSA 5243

FRANZ LEHÁR (1870 - 1948)

- 1 **FIEBER** (1915)* 12:29
(FEVER)
TONE POEM FOR TENOR AND LARGE ORCHESTRA
NO. 5 FROM *AUS EISENER ZEIT*,
SONG CYCLE FOR VOICE AND PIANO,
ORCHESTRATED 1916 BY THE COMPOSER

OSKAR FRIED (1871 - 1941)

- 2 **VERKLÄRTE NACHT, OP. 9** (1901)*† 8:22
(TRANSFIGURED NIGHT)
FOR MEZZO-SOPRANO, TENOR, AND ORCHESTRA

ARNOLD SCHOENBERG (1874 - 1951)

- 3-10 **VERKLÄRTE NACHT, OP. 4** (1917, REVISED 1943) 28:43
AFTER RICHARD DEHMEL
ARRANGEMENT FOR STRING ORCHESTRA BY THE COMPOSER
OF VERSION FOR TWO VIOLINS, TWO VIOLAS, AND TWO CELLOS (1899)

ERICH WOLFGANG KORNGOLD (1897 - 1957)

- 11-14 **LIEDER DES ABSCHIEDS, OP. 14** (1920 - 21)* 13:36
(SONGS OF FAREWELL)
FOR TENOR AND ORCHESTRA

TT 63:36

BBC
RADIO



90-93FM

The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

CHRISTINE RICE MEZZO-SOPRANO†
STUART SKELTON TENOR*

BBC SYMPHONY ORCHESTRA
IGOR YUZEFOVICH LEADER

EDWARD GARDNER

© 2021 Chandos Records Ltd © 2021 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



SA-CD and its logo are trademarks of Sony.

Multi-ch
Stereo

All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid SA-CD can be played on standard CD players.