



harmonia  
mundi

**BERIO SINFONIA**

**MAHLER/BERIO 10 FRÜHE LIEDER**

**MATTHIAS GOERNE**

The Synergy Vocals

BBC Symphony Orchestra

**JOSEP PONS**

## **GUSTAV MAHLER** (1860-1911)

### **Frühe Lieder / Early Lieder / Lieder de jeunesse** (orch. by Luciano Berio, 1986-87)

#### **Aus "Des Knaben Wunderhorn" (1-4, 6, 7, 10)**

1		Ablösung im Sommer	1'37
2		Zu Straßburg auf der Schanz	3'49
3		Nicht wiedersehen!	4'32
4		Um schlimme Kinder artig zu machen	1'49
5		Erinnerung ( <i>R. Leander</i> )	2'47
6		Hans und Grete	2'03
7		Ich ging mit Lust	4'26
8		Frühlingmorgen ( <i>R. Leander</i> )	1'59
9		Phantasie ( <i>aus "Don Juan", Tirso de Molina</i> )	2'24
10		Scheiden und Meiden	2'28

© Universal Edition, London

## **LUCIANO BERIO** (1925-2003)

### **Sinfonia (1968)**

11		I.	5'56
12		II. O King	4'33
13		III. In ruhig fließender Bewegung	12'23
14		IV.	3'14
15		V.	7'11

© Universal Edition, London

**Matthias Goerne**, baritone (1-10)

The Synergy Vocals

BBC Symphony Orchestra

Josep Pons, conductor

## À BAS LE DOGME I

Lorsqu'il s'attela à la *Sinfonia* (1968), Luciano Berio avait depuis longtemps pris ses distances avec le sérialisme, dont il fut moins le thuriféraire zélé que le compagnon de route, à la différence de ses contemporains Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Henri Pousseur ou Karel Goeyvaerts. Sans renoncer aux bases intellectuelles de sa démarche, il montra davantage de pragmatisme, en conformité avec son credo : non pas "créer de la musique en tant qu'illustration d'un système, mais considérer le système comme une possibilité pour la musique". Si une pièce comme *Allelujah II* (1958), pour cinq groupes orchestraux, ressortit aux vertiges combinatoires en vogue dans les années 50, ses poussées lyriques, ses tensions dramatiques comme ses accents expressifs la prémunissent déjà contre tout formalisme abstrait. De sérialisme doctrinaire on ne trouvera donc trace dans la *Sinfonia* composée dix ans plus tard, même si son utilisation souple participe de cette cohérence recherchée entre différents éléments : dédiée à Leonard Bernstein et créée au mois d'octobre 1968 à l'occasion du 125<sup>e</sup> anniversaire de l'Orchestre Philharmonique de New York, l'œuvre semble cristalliser une grande partie des aventures sonores et littéraires des vingt dernières années. La postérité a voulu y voir le coup d'envoi du postmodernisme ; sa réalisation fut surtout vécue par Berio comme une synthèse de ses recherches sur la linguistique, la phonétique, la poétique de l'œuvre ouverte, ainsi que de ses lectures de Joyce, Saussure et Lévi-Strauss. Sur ces particularités propres à sa trajectoire se greffent des éléments liés à "l'année 1968" et son climat de contestation sociale, telles les revendications estudiantines intégrées au scherzo.

À l'instar de Stravinsky avec ses *Symphonies d'instruments à vent*, Berio entend que le titre *Sinfonia* soit perçu dans son sens étymologique : voix (au nombre de huit) et instruments (orchestre enrichi en claviers et percussions) sonnant ensemble. On est assez loin de l'archétype de la symphonie classique. Dans sa version définitive de 1969, elle se divise en cinq parties aux interconnexions subtiles centrées autour du scherzo : le développement musical de la première reste en suspens au moment où il prend des allures de concerto pour piano ; il appartient à la dernière de le mener à son terme.

La première partie intègre des fragments du *Cru et le cuit* où Claude Lévi-Strauss analyse des mythes nourris d'une forte symbolique (pluie, eau, feu, sang, vie), dont la violence a partie liée avec l'idée du châtiment et de l'inceste. Musicalement, cette violence se retrouve dans la manière dont Berio utilise les phonèmes et dans le recours au total chromatique. "Ce mythe nous retiendra longtemps", annonce le texte parlé : le même univers mythique sera mis à contribution par la suite. Berio n'a pas manqué de créer la surprise en puisant ainsi chez Claude Lévi-Strauss, mélomane averti dont les réserves argumentées à l'encontre de la musique sérielle (il lui reprochait l'absence d'un double niveau d'articulation) auraient pu constituer un repoussoir certain à toute affinité. Lucide, le compositeur déplorait : "Ses jugements en ce qui concerne la musique relèvent d'un manque de perspective et d'une étroitesse de vue". Cela dit, c'est moins l'ethnologue que le "grand écrivain" et son talent de conteur à qui Berio rend ici un hommage latent. Plus explicite est celui rendu au pasteur Martin Luther King dans *O King*, la reprise d'une œuvre pour voix et cinq instruments commandée par les Aeolian Players en 1967. Dans cet état, la deuxième partie ne survécut pas à la création new-yorkaise puisque le compositeur jugea préférable, lors de la première exécution européenne à Donaueschingen sous la direction d'Ernest Bour, d'en renforcer substantiellement l'orchestration. Résidant alors aux États-Unis, Berio avait été particulièrement sensibilisé aux problèmes de la ségrégation raciale et à l'assassinat du martyr noir. Sa pièce plonge l'auditeur dans un univers envoûtant, aux accents cérémoniaux : les voix jouent seulement sur des éléments phonétiques, limités aux simples voyelles, alternant les intervalles de tierces mineures et majeures scandés par des *sforzandos*. Bien que fondées sur des principes d'ordre sériel (une succession de 21 notes divisées en trois sections), ces pages dégagent une intense émotion culminant dans l'énoncé, à la toute fin, du nom de Martin Luther King, véritable "avènement progressif de la parole" (Ivanka Stoianova).

À la fois la plus "expérimentale" et la plus célèbre de l'œuvre, la troisième partie (*In ruhig fliessender Bewegung*) condense à elle seule plusieurs siècles de musique avec un savoir-faire jubilatoire qui, aujourd'hui encore, ne laisse pas de surprendre. Le scherzo de la *Deuxième Symphonie* de Mahler constitue un "squelette (...) qui réémerge souvent en chair et en os et vêtu de pied en cap, puis disparaît et surgit de nouveau" (Berio). On remarquera que ce télescopage est à double-fond, le mouvement de Mahler faisant de son côté référence à Bruckner, Beethoven et Schumann. La réussite est totale, ainsi que le note Pierre Boulez : "Dans le Scherzo, il y a un but avoué de cohérence ; non pas le collage pour le collage, mais aussi une visée littéraire et une visée humoristique qu'il était le seul à réussir". À partir d'extraits de *l'Innommable* de Samuel Beckett, prolifèrent de nouvelles citations mêlant Joyce, phrases du langage quotidien, bribes de solfège et slogans de mai 68. Berio est parvenu à un véritable tour de force en utilisant le matériau mahlerien tel "un générateur de fonctions harmoniques et des références musicales qu'elles impliquent". Sont conviés à ce banquet, par ordre d'apparition : Schoenberg (*Périphérie des Cinq Pièces pour orchestre op.16*), Debussy (*La Mer*), Hindemith (*Kammermusik IV*), Berio (*Premier mouvement de la Sinfonia*), Berlioz (*Symphonie fantastique*), Berg (*Concerto pour violon, Wozzeck*), Brahms (*Concerto pour violon, Quatrième Symphonie*), Ravel (*La Valse, Daphnis et*

*Chloé*), Beethoven (*Neuvième et Sixième Symphonie*), Mahler (*Neuvième Symphonie*), Stravinsky (*Agon*), Strauss (*valse du Chevalier à la rose*), Pousseur (*Couleurs croisées*), Globokar (*Accord*), Boulez (*Don de Pli selon pli*), Webern (*Cantate op. 31*) et Stockhausen (*Gruppen*). Pour nombreuses et de courte durée qu'elles soient, ces citations n'en demeurent pas moins, pour la plupart, aisément reconnaissables. Elles agissent, dixit encore le compositeur, comme "des signaux, des panneaux qui signalent ce pays harmonique que nous sommes en train de traverser".

Les 45 mesures de la quatrième partie font davantage office d'interlude ; elles renouent avec le climat intimiste et les jeux de timbres de *O King*. On y retrouve aussi le thème du sang à travers l'expression "Rose de sang" qui renvoie à Mahler et à l'incipit du quatrième mouvement de sa *Deuxième Symphonie*, "Urlicht". Sont repris ensuite divers fragments de textes tirés des précédentes parties. Dans sa première mouture, la *Sinfonia* se terminait ainsi. Mais Berio décida d'y adjoindre une cinquième et ultime partie, plus complexe encore que les précédentes car réalisant une sorte de synthèse de toutes les références sémantiques (retour au mythe d'Asaré, rappels thématiques) et matériaux sonores de l'œuvre, témoignage – redoublé par l'auto-citation – de ce que le musicologue Gianfranco Vinay a pu appeler "l'hospitalité musicale" du compositeur.

Ramassis de citations gratuites pour les uns, chef-d'œuvre incontestable pour les autres, la *Sinfonia* a fait couler beaucoup d'encre jusqu'à devenir l'opus emblématique aussi bien de Berio-compositeur que de Berio-chef d'orchestre, qui la dirigea régulièrement. Par la suite, il adopta une attitude de plus en plus ouverte aux matériaux étrangers, notamment d'essence populaire (Coro, Voci...), tout en flétrissant le principe du collage ; une manière, sans doute, de prendre ses distances avec certains compositeurs, tel Alfred Schnittke, qui en firent l'une des clefs de voûte de leur langage musical.

Le dialogue avec Gustav Mahler n'en resta pas là : il se poursuivit en 1986, sous une forme différente, à la faveur de l'orchestration de cinq des *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* ("Lieder et Chansons de jeunesse"), en réponse à une commande des semaines Mahler de Dobbiaco. Ces *Fünf frühe Lieder für Männerstimme und Orchester* furent suivis, en 1987, des *Sechs Lieder für Bariton und Orchester*, issus du même recueil, pour l'Orchestre Arturo Toscanini de Parme. "Mon intention, précise Berio, était de faire de l'orchestration, dans le respect et l'amour, un instrument d'investigation et de transformation." L'Italien prit comme modèle tantôt la formation des *Kindertotenlieder*, tantôt celle, plus pittoresque, du recueil *Des Knaben Wunderhorn*, en s'aidant des indications contenues dans la partition originale pour voix et piano où Mahler met en évidence les virtualités instrumentales du clavier. Aussi est-il demandé au pianiste, dans *Zu Strassburg auf der Schanz* (A Strasbourg sur la citadelle), de "reproduire par des trilles graves, à l'aide de la pédale, le son de tambours étouffés, et, dans l'introduction, imiter celui d'un chalumeau". C'est tout naturellement que l'orchestration recourt au tambour militaire. Le cas de *Ablösung im Sommer* (*La Relève d'été*) est plus complexe : il existe en effet une version orchestrée de la main de Mahler (le scherzo de la Troisième Symphonie), mais sans le texte. Berio a donc élaboré son travail à la fois d'après la version piano-chant et d'après la version orchestrale.

Écoutons son propre commentaire : "j'ai voulu [...] mettre en lumière le pluralisme et la diversité des semences mahleriennes. Tantôt c'est l'aspect wagnérien de La Walkyrie (*Scheiden und Meiden*) ou l'esprit des Wesendonck-Lieder (*Erinnerung*) qui nous apparaît, tantôt c'est un Mahler plus mûr (*Nicht Wiedersehen*), d'autres fois un Mahler de l'avenir (Phantasie aus "Don Juan") voire de l'improbable (*Frühlingsmorgen*)".

Voilà qui illustre on ne peut mieux cette pensée émise par Berio en 1978 : "... il me semble que Mahler a à sa charge toute l'histoire de la musique..."

Mais le compositeur de la *Sinfonia* ne nous parle-t-il pas aussi de lui-même ?

JÉRÉMIE BIGORIE

## DOWN WITH DOGMA!

When he set to work on *Sinfonia* (1968), Luciano Berio had long since distanced himself from serialism, his relationship to which was less that of the zealous worshipper at the shrine than that of the fellow traveller, unlike such contemporaries as Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Henri Pousseur and Karel Goeyvaerts. Without relinquishing the intellectual foundations of his approach, he showed greater pragmatism, in accordance with his creed of 'not creating music as the illustration of a system, but considering the system as a possibility for the music'. If a piece like *Allelujah II* (1958), for five orchestral groups, falls into the category of those dizzying combinatory structures fashionable in the 1950s, its lyrical outbursts, its dramatic tensions and expressive tones already protect it from any risk of abstract formalism. And so there is no remaining trace of doctrinaire serialism in his *Sinfonia* composed ten years later, even if a flexible use of the technique contributes to the cohesion it seeks among diverse elements: dedicated to Leonard Bernstein and premiered in October 1968 to mark the 125th anniversary of the New York Philharmonic Orchestra, the work appears to crystallise a substantial portion of the sonic and literary adventures of the previous two decades. Posterity has seen in it the first salvo of postmodernism; but Berio experienced its realisation as, above all, a synthesis of his research in the fields of linguistics, phonetics and the poetics of the open work, and of his reading of Joyce, Saussure and Lévi-Strauss. Onto these specificities of his personal trajectory are grafted elements related to 'the year 1968' and its mood of social protest, such as the student slogans incorporated in the scherzo.

Like Stravinsky in his *Symphonies of Wind Instruments*, Berio intends the title *Sinfonia* to be taken in its etymological sense: voices (eight of them) and instruments (an orchestra with expanded keyboard and percussion sections) 'sounding together'. This is fairly remote from the archetype of the classical symphony. In its definitive version of 1969, the work is divided into five subtly interconnected sections centred on the scherzo: the musical development of the first is suspended at the point where it seems to be becoming a piano concerto; it is left to the last section to bring it to its conclusion.

The first section incorporates fragments from *Le Cru et le cuit* (*The Raw and the Cooked*), in which Claude Lévi-Strauss analyses myths underpinned by powerful symbolism (rain, water, fire, blood, life), the violence of which is linked with the notions of punishment and incest. Musically, this violence is reflected in the way Berio uses phonemes and in his recourse to total chromaticism. 'Ce mythe nous retiendra longtemps' (This myth will long preoccupy us), announces the spoken text: the same mythical universe will be pressed into service later on. Berio surprised many commentators by drawing on Lévi-Strauss, a knowledgeable music lover whose closely argued reservations on the subject of serial music (which he reproached for its lack of a double level of articulation) might have acted as a barrier to any affinity between the two men. The composer was quite lucid about this, deploring: 'His musical judgments show lack of perspective and narrow-mindedness.' That said, it is less to the ethnologist than to the 'great writer' and his talent as a storyteller that Berio pays latent tribute here.

A more explicit tribute is paid to the Reverend Martin Luther King in *O King*, in which Berio reprised a work for voice and five instruments commissioned by the Aeolian Players in 1967. In this state, the second section did not survive the New York premiere, since the composer deemed it preferable, for the first European performance at Donaueschingen under the direction of Ernest Bour, to reinforce the orchestration substantially. At the time Berio was living in the United States, and he had been much affected by the problems of racial segregation and the assassination of this martyr for the African-American cause. His piece plunges the listener into a spellbinding with a ceremonial tone: the voices employ only phonetic elements, restricted to vowels, alternating intervals of minor and major thirds underlined by emphatic *sforzandi*. Although based on serial principles (a succession of twenty-one notes divided into three sections), this music generates intense emotion, culminating in the statement, at the very end, of the name Martin Luther King, a genuine 'gradual emergence of speech' (Ivanka Stoianova).

At once the most 'experimental' and the most famous movement in the work, the third section (In ruhig fließender Bewegung) on its own condenses several centuries of music with an exhilarating expertise that is still amazing even today. The scherzo of Mahler's Second Symphony constitutes a 'skeleton . . . that often re-emerges in flesh and blood and dressed from head to toe, then vanishes and reappears' (Berio). It will be noted that this cross-fertilisation of references is situated on two levels, since Mahler's movement, for its part, often alludes to Bruckner, Beethoven and Schumann. The result is a total success, as Pierre Boulez pointed out: 'In [Berio's] scherzo, there is an avowed aim of coherence; not collage for the sake of collage, but also a literary intention and a humorous intention that he alone

succeeded in fulfilling.' Excerpts from Samuel Beckett's *The Unnamable* are surrounded by a proliferation of further quotations mingling Joyce, phrases from everyday speech, scraps of musical vocabulary and slogans from May 68. Berio pulled off a genuine tour de force by using the Mahlerian material as 'a generator of harmonic functions and the musical references they imply'. The guests at this banquet are, in order of appearance: Schoenberg (*Peripetie* from the *Five Pieces for Orchestra op.16*), Debussy (*La Mer*), Hindemith (*Kammermusik IV*), Berio (first movement of *Sinfonia*), Berlioz (*Symphonie fantastique*), Berg (Violin Concerto, *Wozzeck*), Brahms (Violin Concerto, *Symphony no.4*), Ravel (*La Valse*, *Daphnis et Chloé*), Beethoven (*Symphonies nos.6 and 9*), Mahler (*Symphony no.9*), Stravinsky (*Agon*), Strauss (waltz from *Der Rosenkavalier*), Pousseur (*Couleurs croisées*), Globokar (*Accord*), Boulez (*Don from Pli selon pli*), Webern (*Cantata op.37*) and Stockhausen (*Gruppen*). Though numerous and brief, these quotations are nonetheless easily recognizable for the most part. To quote the composer once more, they act as 'signals, signposts that indicate the harmonic landscape we traverse'.

The forty-five bars of the fourth section are more in the nature of an interlude; they revert to the intimate mood and the timbral play of *O King*. We also meet the theme of blood once more in the expression 'Rose de sang' (Rose of blood), which also recalls Mahler and the fourth movement of his Second Symphony, *Urlicht*, with its opening words 'O Röschen rot'. After this, various fragments of texts from the earlier sections are reprised. In its first version, this is how *Sinfonia* ended. But Berio decided to add a fifth and final section, even more complex than its predecessors, since it accomplishes a sort of synthesis of all the semantic references (a return to the myth of Asare, thematic reminiscences) and sound materials of the work, in a demonstration – intensified by the self-quotation – of what the musicologist Gianfranco Vinay has called the composer's 'musical hospitality'.

A hodgepodge of gratuitous quotations for some, an incontestable masterpiece for others, *Sinfonia* was the subject of much spilt ink, to such a point indeed that it became the emblematic work of Berio as both composer and conductor, since he also conducted it regularly. He was subsequently to adopt an increasingly open attitude to foreign materials, notably those of essentially folk origin (*Coro*, *Voci* among others), while condemning the principle of collage – probably as a way of marking his distance from certain composers, such as Alfred Schnittke, who made it one of the cornerstones of their musical language.

The dialogue with Gustav Mahler did not stop there: it continued in 1986, in a different form, with the orchestration of five of the *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (Lieder and songs of youth), in response to a commission from the Mahler Festival in Toblach (Dobbiaco). These *Fünf frühe Lieder für Männerstimme und Orchester* (Five early songs for male voice and orchestra) were followed in 1987 by the *Sechs Lieder für Bariton und Orchester* (Six songs for baritone and orchestra), drawn from the same Mahler collection and written for the Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna 'Arturo Toscanini' of Parma. 'One of my aims', observed Berio, 'was to use the orchestration as a respectful and loving instrument of investigation and transformation.' As his model, he sometimes used the orchestra of the *Kindertotenlieder*, sometimes the more picturesque scoring of *Des Knaben Wunderhorn*, with the help of the indications in the original score for voice and piano, in which Mahler emphasises the instrumental virtualities of the keyboard. For example, in *Zu Strassburg auf der Schanz* he directs the pianist to 'imitate the sound of muffled drums with the pedal on all the low trills', and, in the introduction, to imitate a shepherd's pipe. So, quite naturally, the orchestration makes use of the military side drum. The case of *Ablösung im Sommer* is more complex, since a version orchestrated by Mahler himself exists (the scherzando third movement of his Symphony no.3), but without the text. Berio therefore worked from both the original vocal score and the orchestral version.

Let us listen to what the composer himself had to say: 'With my orchestration, I have sought to throw light on the pluralism and diversity of these embryonic Mahlerian oaks. Sometimes it is the Wagner of *Die Walküre* (*Scheiden und Meiden*) or the spirit of the *Wesendonck-Lieder* (*Erinnerung*) that predominates, sometimes it is a more mature Mahler (*Nicht wiedersehen*), at other times it is a future Mahler (*Phantasie aus "Don Juan"*) or even an improbable Mahler (*Frühlingsmorgen*). It would be hard to find a better illustration of an earlier remark by Berio, in 1978: 'It seems to me that Mahler has the whole history of music in his care.' But was the composer of *Sinfonia* not also talking about himself?

JÉRÉMIE BIGORIE  
Translation: Charles Johnston

## NIEDER MIT DEM DOGMA!

Als er sich an die Komposition der *Sinfonia* (1968) machte, hatte Luciano Berio längst der seriellen Musik den Rücken gekehrt, ohnehin war er im Unterschied zu seinen Zeitgenossen Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Henri Pousseur oder Karel Goeyvaerts weniger der eifrige Parteigänger als vielmehr ein Mittläufer gewesen. Ohne die gedanklichen Grundlagen des musiktheoretischen Ansatzes völlig aufzugeben, ließ er größeren Pragmatismus walten, ganz im Sinne seines Credos, „Musik nicht als praktische Anwendung eines Systems zu schreiben, sondern das System als eine Möglichkeit für die Musik zu betrachten“. So ist zwar ein Stück wie *Allelujah II* (1958) für fünf Instrumentalgruppen im Überschwang der Begeisterung für die Zwölftonmusik in den 50er Jahren entstanden, mit seinen Gefühlsausbrüchen, seiner dramatischen Spannungen und Akzenten expressiver Gestaltung war es aber schon damals gegen jeglichen abstrakten Formalismus gefeit. In der zehn Jahre später komponierten *Sinfonia* ist dann keine Spur einer doktrinären seriellen Kompositionstechnik mehr zu finden, aus ihrer pragmatischen Anwendung ergeben sich dennoch die Eigenschaften jener planvoll aufeinander bezogenen Elemente: das Leonard Bernstein gewidmete und im Oktober 1968 anlässlich des 125. Bestehens des New York Philharmonic Orchestra uraufgeführte Werk erschien manchen wie eine Zusammenfassung der musikalischen und literarischen Experimente der zurückliegenden zwanzig Jahre. Die Nachwelt wollte darin den Startschuss für die Postmoderne sehen; Berio erlebte seine Entstehung vor allem als eine Synthese seiner Studien zur Linguistik, Phonetik, Poetik der offenen Form sowie seiner Lektüre von Joyce, Saussure und Lévi-Strauss. Zu diesen Besonderheiten, die durch seinen beruflichen Werdegang bedingt sind, kommen andere hinzu, die ihre Ursache in der „68er“-Protestbewegung haben, etwa die im *Scherzo* verarbeiteten Studentenparolen.

Wie Strawinsky bei seinen *Symphonies d'instruments à vent* will Berio den Titel *Sinfonia* in seiner etymologischen Wortbedeutung verstanden wissen: Solostimmen (acht an der Zahl) und Instrumente (durch Tasteninstrumente und Schlagzeug verstärktes Orchester), die „zusammenklingen“. Mit der Urform der klassischen Sinfonie hat das wenig zu tun. In ihrer endgültigen Fassung von 1969 hat sie fünf Teile mit subtilen, das *Scherzo* flankierenden Verbindungssätzen: die musikalische Durchführung des ersten bleibt in dem Moment in der Schwebe, in dem er anfängt wie ein Klavierkonzert zu klingen; es bleibt dem letzten überlassen, ihn zu Ende zu führen.

Im ersten Teil verarbeitet Berio Zitate aus der Abhandlung *Le Cru et le cuit* von Claude Lévi-Strauss, in der dieser mit starker Symbolik (Regen, Wasser, Feuer, Blut, Leben) einhergehende Mythen beschreibt, die in ihrer Gewaltbarkeit mit der Vorstellung von Züchtigung und Inzest verknüpft sind. Musikalisch spiegelt sich diese Gewaltbarkeit in der Art, wie Berio die Phänomene verwendet, und im Übergang zur allumfassenden Chromatik. „Dieser Mythos wird uns noch lange beschäftigen“, heißt es im gesprochenen Text; auch im Folgenden spielt diese mythische Gedankenwelt eine gestalterische Rolle. Berio hat mit seinen Anleihen bei Claude Lévi-Strauss durchaus für Verwunderung gesorgt, hätten doch die wohlbegründeten Vorbehalte des kompetenten Musikliebhabers gegenüber der seriellen Musik (er machte ihr das Fehlen doppelter Strukturierung zum Vorwurf) ein klarer Hinderungsgrund für jedwede Annäherung sein können. Mit Scharfblick stellte der Komponist bedauernd fest: „Seine Werturteile über die Musik lassen mangelnde Weitsicht und einen engen Horizont erkennen.“ Es ist freilich weniger der Ethnologe als vielmehr der „bedeutende Schriftsteller“ und seine Begabung als Erzähler, denen Berio hier insgeheim huldigt.

Deutlicher und explizit ist seine Huldigung an den Baptistenpfarrer Martin Luther King in O King, der Wiederverwendung eines 1967 von den Aeolien Players bei ihm in Auftrag gegebenen Werkes für Singstimmen und fünf Instrumente. In dieser Form hatte der zweite Teil nach der Uraufführung in New York keinen Bestand, da es der Komponist vorzog, bei der europäischen Erstaufführung in Donaueschingen unter der Leitung von Ernest Bour die instrumentale Besetzung erheblich zu verstärken. Berio, der zu dieser Zeit in den Vereinigten Staaten lebte, war in ganz besonderer Weise für die Probleme der Rassentrennung sensibilisiert und reagierte heftig auf die Ermordung des schwarzen Märtyrers. Sein Stück versetzt den Hörer in eine betörende Klangwelt zeremoniellen Charakters: die Singstimmen sind auf phonetisches Material, ausschließlich Vokale beschränkt, Moll-Terzen wechseln sich mit Dur-Terzen ab, akzentuiert von *sforzandos*. Obwohl dieser Komposition Bauprinzipien der seriellen Musik zugrunde liegen (eine Reihe von 21 Tönen, unterteilt in drei Gruppen), geht von ihr eine starke Emotion aus, die ganz am Ende im Aussprechen des Namens Martin Luther King Gipfelt, tatsächlich „die allmähliche Verfertigung des Wortes“ (Ivanka Stoianowa).

Im zugleich „experimentellsten“ und berühmtesten dritten Satz (In ruhig fließender Bewegung) sind schon allein mehrere Jahrhunderte der Musikgeschichte in konzentrierter Form zusammengefasst, und das mit einer schlafwandlerischen Sicherheit, die bis heute immer wieder überrascht. Das *Scherzo* der *Zweiten Sinfonie* von Mahler ist wie ein „Skelett (...), das immer wieder leibhaftig und von Kopf bis Fuß bekleidet auftaucht, wieder verschwindet und erneut zum Vorschein kommt“ (Berio). Man wird sehen, dass dies eine Verschachtelung mit doppeltem Boden ist, da Mahler in dem Satz seinerseits Anleihen bei Bruckner, Beethoven und Schumann gemacht hat. Der Satz ist rundum gelungen, wie Pierre Boulez anmerkte: „Im *Scherzo* ist Geschlossenheit das erklärte Ziel, nicht Collage als Selbstzweck, vielmehr hat es damit auch eine literarische und eine humoristische Bewandnis, wie sie nur ihm gelingen konnte.“ Auf der Grundlage von Auszügen aus *L'Innommable* von Samuel Beckett wuchern neue Zitate, ein Gemisch aus Joyce, Redensarten der Alltagssprache, Bruchstücken von Gesangsübungen und Mai-68-Parolen. Berio vollbringt einen regelrechten Kraftakt, indem er sich das Mahlersche Material wie einen „Generator harmonischer Funktionen und der zugehörigen Zitate“ zunutze macht. Zum Gastmahl sind geladen in der Reihenfolge ihres Erscheinens: Schönberg (*Peripetie der Fünf Orchesterstücke op.16*), Debussy (*La Mer*), Hindemith (*Kammermusik Nr.4*), Berio (Erster Satz der *Sinfonia*), Berlioz (*Symphonie fantastique*), Berg (*Violinkonzert, Wozzeck*), Brahms (*Violinkonzert, Vierte Sinfonie*), Ravel (*La Valse, Daphnis et Chloé*), Beethoven (*Neunte und Sechste Sinfonie*), Mahler (*Neunte Sinfonie*), Strawinsky (*Agon*), Strauss (Walzer aus *Rosenkavalier*), Pousseur (*Couleurs croisées*), Globokar (*Accord*), Boulez (*Don aus Pli selon pli*), Webern (*Kantate op.31*) und Stockhausen (*Gruppen*). So zahlreich und flüchtig diese Zitate auch sein mögen, sind sie dennoch zumeist leicht zu erkennen. Sie fungieren, *dixit* wiederum der Komponist, als „Hinweisschilder, Wegetafeln, die den harmonischen Landstrich anzeigen, durch den gerade die Reise geht“.

Die 45 Takte des dritten Teils dienen eher als Zwischenspiel; sie knüpfen an die intime Atmosphäre und das Wechselspiel der Klangfarben von *O King* an. In dem Ausdruck „Rose de sang“, der auf Mahler und den vierten Satz „*O Röschen rot*“ seiner *Zweiten Sinfonie* verweist, begegnet darin erneut die Blut-Thematik. Anschließend werden verschiedene Textfragmente aus den vorausgehenden Teilen aufgegriffen. In ihrer ersten Fassung endete damit die *Sinfonia*. Aber Berio entschloss sich, dem einen fünften und letzten Teil hinzuzufügen, der noch vielschichtiger ist als die vorausgehenden, denn er erweist sich als eine Art Synthese aller semantischen (erneut die Asaré-Geschichte, thematische Bezüge) und Klangmaterial-Zitate des Werkes, ein schöner Beweis – untermauert von Selbstzitierten – dessen, was der Musikwissenschaftler Gianfranco Vinay „die musikalische Gastfreundschaft“ des Komponisten nannte. Es ist über die *Sinfonia*, für die einen eine Anhäufung von Zitaten ohne Sinn und Verstand, für die anderen unstrittig ein Meisterwerk, schon viel Tinte verspritzt worden, und sie ist dadurch geradezu zum Markenzeichen sowohl des Komponisten Berio als auch des Dirigenten Berio geworden, der das Werk regelmäßig dirigierte. In der Folge zeigte sich Berio für fremdes musikalisches Material, insbesondere solches volksmusikalischen Ursprungs (*Coro, Voci...*) zunehmend aufgeschlossen, verurteilte aber das Prinzip der Collage; er suchte sich damit wohl von einigen Komponisten wie etwa Alfred Schnittke zu distanzieren, die sie zur Grundlage ihrer Tonsprache machten.

Die Zwiesprache mit Gustav Mahler war damit nicht beendet: sie wurde 1986 in anderer Form fortgesetzt, mit der Orchestrierung von fünf Stücken aus *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*, die die Mahler-Wochen von Dobiaco bei ihm in Auftrag gegeben hatten. Auf dieses Werk mit dem Titel *Fünf frühe Lieder für Männerstimme und Orchester* folgten 1987 die *Sechs Lieder für Bariton und Orchester* aus derselben Sammlung für das Orchester Arturo Toscanini in Parma. „Meine Absicht war es“, sagte Berio, „die Orchestrierung in respektvoller und liebevoller Weise zu einer Möglichkeit der Analyse und der Verwandlung zu machen.“ Als Vorbild diente dem Italiener einmal das Gepräge der *Kindertotenlieder*, dann wieder die bildhaftere Art der Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn*, wobei ihm die Vortragsbezeichnungen in der Originalkomposition für Singstimme und Klavier, in denen Mahler die Möglichkeiten des Klaviers zur instrumentalen Klangnachahmung aufzeigt, sehr zustattenkamen. So soll der Pianist in *Zu Straßburg auf der Schanz* „mit tiefen Basstrillern und mit Hilfe des Pedals den Klang gedämpfter Trommeln und in der Einleitung den Klang einer Schalmey nachahmen“. Es war deshalb naheliegend, in der Orchestrierung die Militärtrommel zu verwenden. Bei *Ablösung im Sommer* war die Sache nicht so einfach: es gibt nämlich eine von Mahler selbst orchestrierte, aber textlose Fassung (das *Scherzo der Dritten Sinfonie*). Berio orientierte sich bei seiner Arbeit also an der Fassung für klavierbegleiteten Gesang wie auch an der Orchesterfassung.

Hören wir, was er selbst dazu zu sagen hatte: „Ich wollte [...] den Pluralismus und die Vielgestaltigkeit der von Mahler ausgebrachten Saat deutlich machen. Es zeigen sich Züge von Wagners *Walküre* (*Scheiden und Meiden*), dann wieder ist es der Geist der *Wesendonck-Lieder* (*Erinnerung*), es tritt uns der reifere Mahler entgegen (*Nicht wiedersehen*), dann wieder der zukünftige (*Phantasie aus „Don Juan“*) oder auch der untypische (*Frühlingmorgen*).“ Besser hätte Berio seinen 1978 geäußerten Gedanken über Mahler, „dessen Werk das Gewicht der ganzen Musikgeschichte in sich zu tragen scheint“, nicht vertiefen können. Aber spricht der Komponist der *Sinfonia* nicht auch selbst zu uns?

JÉRÉMIE BIGORIE  
Übersetzung Heidi Fritz

### ABLÖSUNG IM SOMMER

1| Kuckuck hat sich zu Tode gefallen  
An einer grünen Weiden,  
Kuckuck ist tot! Kuckuck ist tot!  
Hat sich zu Tode gefallen.  
Wer soll uns jetzt den Sommer lang  
Die Zeit und Weil vertreiben?

Ei, das soll tun Frau Nachtigall,  
Die sitzt auf grünem Zweige;  
Die kleine, feine Nachtigall,  
Die liebe, süße Nachtigall!  
Sie singt und springt, ist allzeit froh,  
Wenn andre Vögel schweigen.

Wir warten auf Frau Nachtigall,  
Die wohnt im grünen Hage,  
Und wenn der Kuckuck zu Ende ist,  
Dann fängt sie an zu schlagen!

### ZU STRASSBURG AUF DER SCHANZ

2| Zu Straßburg auf der Schanz,  
Da ging mein Trauern an,  
Das Alphorn hört' ich drüben wohl anstimmen,  
Ins Vaterland muß ich hinüber schwimmen,  
Das ging ja nicht an.

Ein Stund' in der Nacht  
Sie haben mich gebracht;  
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus,  
Ach Gott, sie fischten mich im Strome auf,  
Mit mir ist's aus!

Früh Morgens um zehn Uhr  
Stellt man mich vor's Regiment;  
Ich soll da bitten um Pardon,  
Und ich bekomme doch meinen Lohn,  
Das weiß ich schon.

Ihr Brüder allzumal,  
Heut' seht ihr mich zum letzten Mal;  
Der Hirtenbub ist nur Schuld daran,  
Das Alphorn hat mir's angetan,  
Das klag' ich an.

### RELÈVE D'ÉTÉ

Le coucou est tombé du saule,  
Du saule vert, et s'est tué !  
Le coucou est mort ! Le coucou est mort !  
Il est tombé et s'est tué !  
Et maintenant, tout au long de l'été,  
À dissiper l'ennui qui viendra nous aider ?

Hé ! Ce sera Messire Rossignol,  
Posé sur une verte branche ;  
Le petit, l'exquis rossignol,  
Le cher, le tendre rossignol !  
Toujours joyeux, chantant et sautillant,  
Quand les autres oiseaux se taisent.

Nous attendons Sire Rossignolet,  
Qui fait son nid au vert bocage ;  
Quand le coucou voit sa fin approcher,  
De Rossignol on entend le ramage.

### À STRASBOURG SUR LE REMPART

À Strasbourg sur le rempart  
A commencé mon malheur ;  
Sur l'autre rive, au loin, sonnait le cor des Alpes,  
Je voulais en nageant regagner ma patrie,  
Mal m'en a pris !

À une heure, en pleine nuit,  
Ils m'ont ramené ici ;  
Aussitôt m'ont mené devant le capitaine,  
Dedans le fleuve, oh Dieu ! m'ont repêché,  
C'en est bien fini de moi !

Le lendemain, à dix heures  
On me conduit devant le régiment ;  
Là, je dois demander pardon,  
Mais je recevrai mon dû,  
Je le sais bien !

Vous mes frères, aujourd'hui  
Vous me voyez pour la dernière fois ;  
Mais le pâtre est le seul coupable,  
Du cor des Alpes vient mon mal,  
Et je l'accuse.

### RELIEF IN SUMMER

Cuckoo has fallen to his death  
From a green willow.  
[Cuckoo is dead! Cuckoo is dead!  
He's fallen to his death.]  
So who, all the summer long,  
Will while away the time for us?

Oh, it should be Mrs Nightingale,  
Who sits on the green branch;  
[The delicate little nightingale,  
The dear sweet nightingale!]  
She sings and hops, and is always cheerful  
When other birds are silent.

[We'll wait for Mrs Nightingale,  
Who lives in the green hedgerow,  
And when the cuckoo's time is up,  
Then she'll start to sing!]

### ON THE REDOUBT AT STRASBOURG

On the redoubt at Strasbourg,  
That's where my troubles began!  
I heard the alphorn sounding over yonder,  
And I had to swim across to my homeland –  
And that wasn't permitted.

In the middle of the night  
They fetched me back;  
They led me straight to the captain's house!  
Oh God, they fished me out of the water –  
It's all over for me!

At ten in the morning  
They'll stand me in front of the regiment;  
I'm to beg for pardon there,  
But I'll get my just deserts,  
I know that all right.

You comrades all,  
Today I see you for the last time;  
It's only the shepherd boy's fault!  
The alphorn lured me away,  
I blame it!

1 [ ] added by Mahler

### NICHT WIEDERSEHEN!

- 3 | „Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz,  
Jetzt muß ich wohl scheiden von dir,  
Bis auf den andern Sommer,  
Dann komm' ich wieder zu dir.“

Und als der junge Knab heimkam,  
Von seiner Liebsten fing er an:  
„Wo ist meine Herzallerliebste,  
Die ich verlassen hab'?“

Auf dem Kirchhof liegt sie begraben,  
Heut ist's der dritte Tag,  
Das Trauern und das Weinen  
Hat sie zum Tod gebracht.

„Jetzt will ich auf den Kirchhof gehen,  
Will suchen meiner Liebsten Grab,  
Will ihr allweile rufen,  
Bis daß sie mir Antwort gab.“

Ei, du mein herzallerliebster Schatz,  
Mach' auf dein tiefes Grab,  
Du hörst kein Glöcklein läuten,  
Du hörst kein Vöglein pfeifen,  
Du siehst weder Sonne noch Mond!“

### UM SCHLIMME KINDER ARTIG ZU MACHEN

- 4 | Es kam ein Herr zum Schlösseli  
Auf einem schönen Röss'li,  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
Da lugt die Frau zum Fenster aus  
Und sagt: „Der Mann ist nicht zu Haus,  
Und niemand heim als meine Kind',  
Und's Mädchen ist auf der Wäschewind!“

Der Herr auf seinem Rösseli  
Sagt zu der Frau im Schlösseli:  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
„Sind's gute Kind', sind's böse Kind'?"  
Ach, liebe Frau, ach sagt geschwind,  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!

„In meiner Tasch' für folgsam Kind',  
Da hab' ich manches Angebind,“  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
Die Frau die sagt: „Sehr böse Kind'!  
Sie folgen Mutter nicht geschwind,  
Sind böse, sind böse!“

Da sagt der Herr: „So reit' ich heim,  
Dergleichen Kinder brauch' ich kein'!“  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
Und reit' auf seinem Rösseli  
Weit, weit entweg vom Schlösseli!  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!

### PLUS D'AU REVOIR

“Et maintenant, adieu, mon trésor adoré,  
Maintenant je dois te quitter,  
Jusqu'au prochain été  
Où près de toi je reviendrai.”

Et quand le jeune gars s'en revint au pays,  
De sa belle aussitôt demanda des nouvelles :  
“Où donc est celle que j'adore  
Et que j'ai laissée seule ici ?”

“Au cimetière elle repose,  
Cela fait trois jours aujourd'hui ;  
Tant de chagrin et tant de larmes  
Ont consumé sa pauvre vie.”

“Au cimetière alors il faut que je me rende,  
J'y veux chercher la tombe de l'aimée,  
Je veux crier son nom à perdre haleine  
Jusqu'à ce qu'à ma voix elle réponde enfin.”

Ah ! cher trésor, mon adorée,  
Ouvre toute grande ta tombe,  
Tu n'entends plus la clochette qui tinte,  
Tu n'entends plus le doux chant des oiseaux,  
Tu ne vois plus le soleil ni la lune !”

### POUR RENDRE SAGES LES ENFANTS MÉCHANTS

Un seigneur s'en vint au château  
Sur son joli petit cheval,  
Cou-cou-cou, cou-cou-cou !  
Paraît la dame à la fenêtre  
Et dit : “Mon mari n'est pas là,  
Personne ici que mes enfants,  
Et la servante est au lavoir !”

Le cavalier, sur sa monture,  
Dit à la dame du château :  
Cou-cou-cou, cou-cou-cou !  
“Sont-ils sages ? Sont-ils méchants ?  
Ah, madame, dites-moi vite,  
Cou-cou-cou, cou-cou-cou !”

“Dans mon sac, pour les enfants sages,  
J'ai des cadeaux en quantité,”  
Cou-cou-cou, cou-cou-cou !  
La dame dit : “Ce sont de méchants garnements !  
Ils n'écourent jamais leur mère,  
Ils sont méchants, ils sont méchants !”

Le seigneur dit : “Je repars donc,  
De tels enfants n'ai nul besoin !”  
Cou-cou-cou, cou-cou-cou !  
Et le voilà, sur son cheval,  
Qui s'en va loin, loin du château !  
Cou-cou-cou, cou-cou-cou !

### NEVER TO MEET AGAIN!

'And now farewell, my dearest treasure!  
Now I must part from you  
Until next summer;  
Then I'll come back to you.'

And when the young lad came home,  
He asked after his beloved:  
'Where is my true love,  
Whom I left behind?'

In the churchyard she lies buried,  
Today is the third day,  
Grieving and weeping  
Brought her to her death.

'Now I will go to the churchyard  
To look for my beloved's grave,  
And keep calling her  
Until she answers me back.

'O you, my dearest treasure,  
Open up your deep grave!  
You can hear no little bell ring,  
You can hear no little bird piping,  
You can see neither sun nor moon!'

### HOW TO MAKE NAUGHTY CHILDREN GOOD

A gentleman came to the castle  
On a fine steed,  
Cuckoo, cuckoo!  
The lady looked out of the window  
And said: 'My husband's not at home,  
And no one's in the house except my children,  
And the maid who's wringing out the laundry!'

The gentleman on his steed  
Said to the lady in the castle:  
Cuckoo, cuckoo!  
'Are they good children or bad?  
Ah, dear lady, tell me quickly!  
Cuckoo, cuckoo!

'In my pockets I've gifts aplenty  
For obedient children.'  
Cuckoo, cuckoo!  
The lady said: 'Very bad children!  
They don't obey Mother promptly,  
They're naughty, naughty!'

So the gentleman said: 'Then I'll ride back home,  
I've no use for children like that!'  
Cuckoo, cuckoo!  
And he rode off on his steed  
Far, far away from the castle!  
Cuckoo, cuckoo!

## ERINNERUNG

5 | 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 entschlagen,  
So kommen meine Lieder  
Zu mir mit Liebesklagen!

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

## HANS UND GRETE

5 | 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!

## ICH GING MIT LUST DURCH EINEN GRÜNEN WALD

7 | 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, komm schier, wenn's finster ist,  
Wenn niemand auf der Gasse ist,  
Dann komm zu mir!  
Herein will ich dich lassen!

## SOUVENIR

Sans cesse mon amour  
Éveille mes chansons,  
Sans cesse mes chansons  
Éveillent mon amour !

Mes lèvres qui aspirent  
À tes baisers ardents  
En mélodieux accents  
Brûlent de te chanter !

Et lorsque mes pensées  
Veulent bannir l'amour,  
Mes chants toujours m'apporment  
Leur amoureuse plainte.

Ainsi tous deux sans cesse  
Me tiennent prisonnier !  
Le chant éveille l'amour !  
L'amour éveille les chants !

## HÄNSEL ET GRETE

Tourne, tourne, la ronde !  
Qui est joyeux, qu'il entre dans la danse !  
Qui a des soucis, qu'il les laisse chez lui !  
Qui donne un doux baiser à sa jolie mignonne,  
Ah ! comme il est heureux !  
Hé là ! Hänsel ! Tu n'en as pas ?  
Cherche-t'en une !  
Car un petit trésor, Dieu que c'est bon, ô gué !

Tourne, tourne, la ronde !  
Hé là ! Gretel ! Que fais-tu toute seule ?  
Est-ce le petit Hans que tu guignes de l'œil ?  
Et le mois de mai est si vert !  
Et les brises sont si légères !  
Hé ! Vois donc ce benêt de Hans !  
Comme il se jette dans la danse !  
Il cherchait une amie, ô gué !  
Voilà qu'il l'a trouvée, ô gué !  
Tourne, tourne la ronde !

## JE M'EN ALLAIS GAIEMENT PAR LA VERTE FORÊT

Je m'en allais gaiement par la verte forêt,  
J'entendais les oiseaux chanter,  
Des airs si jeunes, des airs si vieux,  
Oiselets de la forêt verte !  
Comme leur chant me ravissait !

Chante, chante, rossignolet,  
Chante auprès de mon bien-aimé :  
"Viens vite, quand il fera sombre,  
Que nul ne sera dans la rue,  
Oh ! viens à moi,  
Et je te laisserai entrer !"

## RECOLLECTION

My love awakens songs  
Again and again!  
My songs awaken love  
Again and again!

The lips that dream  
Of your ardent kisses  
Must sound your praises  
In song and melodious tones!

And if my thoughts  
Try to rid themselves of love,  
My songs come back to me  
With love's laments!

So both of them hold me in their fetters  
Again and again!  
Song awakens love!  
Love awakens songs!

## HANS AND GRETE

Ring-a-ring o' roses!  
Let all who are merry join our dance!  
Let those who have cares leave them at home!  
He who kisses a dear sweetheart,  
How lucky he is!  
Hey, little Hans, you don't have one!  
So go and look for one!  
A pretty sweetheart is a fine thing. Hurrah!

Ring-a-ring o' roses!  
Hey, little Grete, why are you standing alone like that?  
Are you peeking over at little Hans?  
And isn't May so green?  
And aren't the breezes blowing?  
Hey, just look at silly Hans!  
How he's running to the dance!  
He was looking for a sweetheart, hurrah!  
He's found her! Hurrah!  
Ring-a-ring o' roses!

## I WALKED JOYFULLY THROUGH A GREENWOOD

I walked joyfully through a greenwood,  
And heard the little birds singing;  
They sang so young, they sang so old,  
The little woodland birds in the greenwood!  
How gladly I heard their singing!

Now sing, now sing, Mistress Nightingale!  
Sing this song at my true love's house:  
"Come quick, come quick, when it's dark,  
When no one's in the street,  
Come to me then!  
I'll let you in!"



Der Tag verging, die Nacht brach an,  
Er kam zu Feinsliebchen gegangen.  
Er klopft 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.  
Du schlafselig Mägdelein, nimm dich in Acht!  
Wo ist dein Herzliebster geblieben?

### FRÜHLINGSMORGEN

- 8 | Es klopft an das Fenster der Lindenbaum.  
Mit Zweigen blütenbehagen:  
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!

### PHANTASIE

- 9 | 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 Herzen, die Herzen!

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!

### SCHEIDEN UND MEIDEN

- 10 | 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 Ringelein.  
Ade! Ade! Ade!  
Ja scheiden und meiden tut weh.

Le jour finit, la nuit tomba,  
Il s'en vint chez son amoureuse ;  
À l'anneau frappa doucement :  
Hé là ! Dors-tu, ou veilles-tu, ma belle ?  
Je suis resté si longtemps à t'attendre !”

La lune regardait à travers la lucarne  
La douce et tendre bien-aimée ;  
Toute la nuit chanta le rossignol.  
Belle endormie, prends garde !  
Où donc est-il, ton amoureux ?

### MATIN DE PRINTEMPS

Le tilleul frappe à la fenêtre  
De ses branches chargées de fleurs :  
Debout ! Debout !  
Qu'as-tu donc à rêver encore ?  
Le soleil est déjà levé !  
Debout ! Debout !

L'alouette est réveillée, les bosquets frissonnent !  
Abeilles et bourdons fredonnent !  
Debout ! Debout !  
Ta belle au rire clair, je l'ai vue, elle aussi.  
Debout, l'endormi !  
L'endormi, debout !  
Debout ! Debout !

### FANTAISIE

La fille du pêcheur est sortie de sa hutte,  
Elle a jeté ses filets dans la mer !  
Quand nul poisson ne vient s'y prendre,  
La pêcheuse attrape les cœurs,  
Dans son cœur, dans son cœur !

Le souffle frais des vents rode tout à l'entour,  
Ils disent à voix basse un conte d'autrefois.  
La mer aux feux du soir s'embrase,  
La belle ne ressent nulle peine d'amour  
Dans son cœur, dans son cœur !

### SE SÉPARER, PARTIR

Trois cavaliers sortaient des portes de la ville,  
Adieu !  
La belle enfant était à sa fenêtre,  
Adieu !  
Puisqu'il nous faut nous séparer,  
Donne-moi ton anneau doré,  
Adieu, adieu, adieu !  
Se séparer, partir, quelle peine cruelle !

Day faded, night fell,  
He came to his true love's house.  
He tapped so softly with the knocker:  
‘Hey, are you asleep or awake, my child?  
I've been standing here so long!’

The moon gazed down through the little window  
On their dear, sweet love.  
The nightingale sang the whole night through.  
Little girl so blissfully sleepy, take care!  
What has become of your sweetheart?

### SPRING MORNING

The lime tree taps at the window  
With its blossom-laden branches:  
Get up! Get up!  
Why do you lie there dreaming?  
The sun has risen!  
Get up! Get up!

The lark is awake, the bushes are stirring!  
The bees and the beetles are buzzing!  
Get up! Get up!  
And I've already seen your merry sweetheart too.  
Get up, you sleepyhead!  
Sleepyhead, get up!  
Get up! Get up!

### FANTASY

The maiden came out of the fisherman's house  
And cast her nets out into the sea!  
And even if no fish swam into her net,  
The fisher-girl captured hearts,  
Hearts, hearts!

The breezes waft so cool around her,  
Softly telling an old tale!  
The sea glows red in the sunset,  
The fisher-girl feels no pang of love  
In her heart, her heart!

### PARTING AND ABSENCE

Three horsemen rode out of the gate:  
Farewell!  
A lady-love was looking out of the window:  
Farewell!  
And if we must be parted,  
Then give me your little gold ring!  
Farewell! Farewell! Farewell!  
Yes, parting and absence are painful! Farewell!

Es scheidet das Kind wohl in der Wieg,  
Ade!  
Wann 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.

L'enfant dès le berceau de nous déjà s'éloigne,  
Adieu !  
Mon cher trésor, quand le retrouverai-je ?  
Adieu !  
Et si ce n'est demain, ah ! que n'est-ce aujourd'hui !  
Pour nous deux quelle joie !  
Adieu, adieu, adieu !  
Se séparer, partir, quelle peine cruelle !

A child in its cradle already knows separation.  
Farewell!  
When will I have my little sweetheart again?  
Farewell!  
And if it's not tomorrow, would it were today!  
That would be such great joy for both of us!  
Farewell! Farewell! Farewell!  
Yes, parting and absence are painful!

*Traduction : Michel Chasteau*

*Translations: Charles Johnston*

# MATTHIAS GOERNE

Sélection Discographique

HANNS EISLER

**Ernte Gesänge**

Matthias Goerne, baritone

Thomas Larcher, piano

Ensemble Resonanz

CD HMC 902134

Egalement disponible en téléchargement

JOHANNES BRAHMS

**Vier ernste Gesänge**

Matthias Goerne, baritone

Christoph Eschenbach, piano

CD HMC 902174



le choix de



## MATTHIAS EDITION

**Vol. 1 Sehnsucht**

Elisabeth Leonskaja, piano

**Vol. 2 An mein Herz**

Helmut Deutsch, Eric Schneider,

piano

**Vol. 3 Die schöne Müllerin**

Christoph Eschenbach, piano

**Vol. 4 Heliopolis**

Ingo Metzmacher, piano

**Vol. 5 Nacht und Träume**

Alexander Schmalcz, piano

**Vol. 6 Schwanengesang**

**Sonate D. 960**

Christophe Eschenbach, piano

**Vol. 7 Erbkönig**

Andreas Haefliger, piano

**Vol. 8 Wanderers Nachtlied**

Helmut Deutsch, Eric Schneider,

piano

**Vol. 9 Winterreise**

Christoph Eschenbach, piano



CD HMC 901988 • DIGITAL (HD)



2 CD H



CD HMC 902

# JOSEP PONS

Sélection Discographique



ALBERTO GINASTERA

**Estancia**

Magdalena Barrera, harp  
Orquesta Ciudad de Granada  
CD HMG 501808



ASTOR PIAZZOLLA

**Concierto para bandoneón**

Orquesta De Cambra Teatre Lliure  
Pablo Mainetti, bandoneón  
CD HMG 501595

NINO ROTA

**La Strada. Il Gattopardo**

Orquesta Ciudad de Granada  
Benedetto Lupo, piano  
CD HMX 2901864



MANUEL DE FALLA

**El amor brujo**

Orquesta De Cambra Teatre Lliure  
Ginesa Ortega  
CD HMG 505213



**Noches en los jardines de España**

BBC Symphony Orchestra  
Javier Perianes, piano  
CD HMC 952099 (CD+DVD)





harmonia mundi musique s.a.s.

Produced in association with BBC Radio 3 and the BBC Symphony Orchestra

© & © BBC / harmonia mundi musique s.a.s. 2016

The copyright in the recording is jointly owned by the BBC and harmonia mundi s.a.

The BBC, BBC Radio 3, the BBC Symphony Orchestra and BBC Singers word marks and logos are trademarks of the British Broadcasting Corporation and used under licence.



Enregistrement 26 et 27 septembre 2015, Maida Vale BBC Studios (Lieder)

7 décembre 2012, Barbican Centre London (Sinfonia)

Direction artistique : Martin Sauer (Lieder), Ann Mc Kay, BBC (Sinfonia)

Prise de son : Susan Thomas, assistants Stephen Bridges, Chris Muir (Lieder)

Adele Conlin, Victoria Oswald, Paul Wones (Sinfonia)

Montage : René Möller (Teldex Studio), Martin Sauer

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

Maquette Atelier harmonia mundi

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

HMC 902180