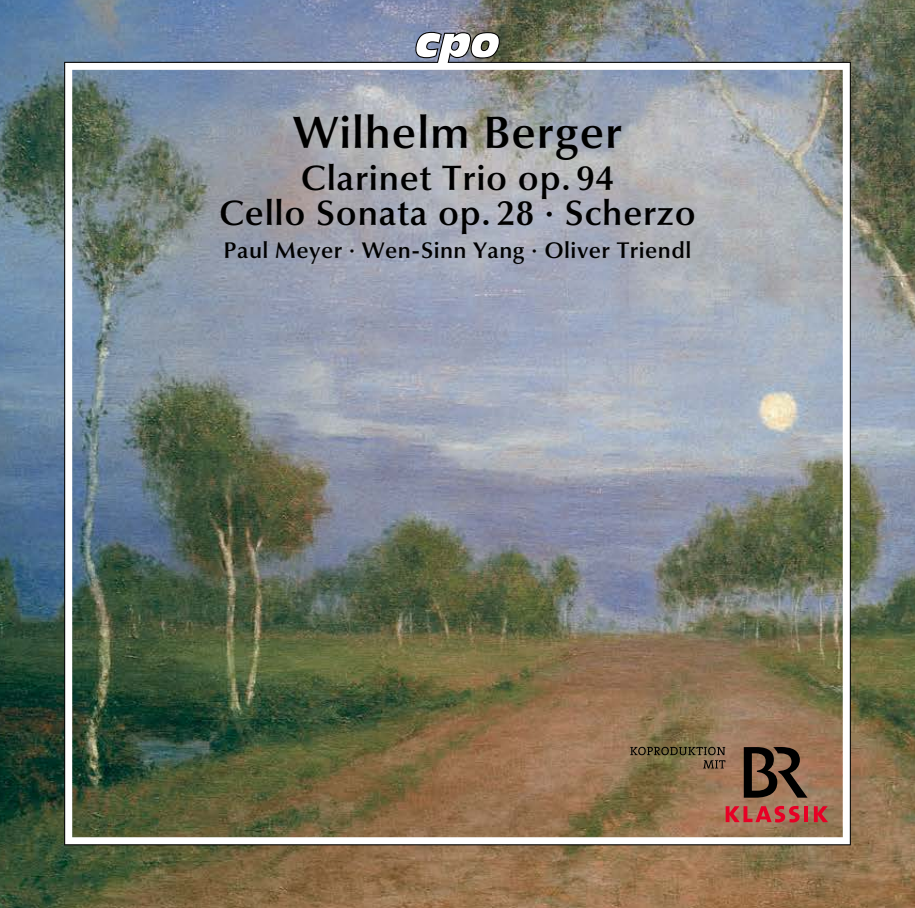


The background of the entire cover is a painting of a landscape. It features a dirt path that leads from the bottom center towards the horizon. On the left side of the path, there are several trees, including a prominent birch tree with white bark. The right side of the path is more open, with a few more trees in the distance. A full moon is visible in the sky on the right side. The overall color palette is dominated by blues, greens, and earthy tones.

cpo

Wilhelm Berger
Clarinet Trio op. 94
Cello Sonata op. 28 · Scherzo
Paul Meyer · Wen-Sinn Yang · Oliver Triendl

KOPRODUKTION
MIT

BR

KLASSIK



Wilhelm Berger

Wilhelm Berger

1861–1911

Trio for Clarinet, Cello and Piano in G minor op. 94 35'49

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | Allegro | 11'32 |
| 2 | Adagio | 9'00 |
| 3 | Poco vivace e con passione | 7'14 |
| 4 | Allegro con fuoco | 8'03 |

Sonata for Cello and Piano in D minor op. 28 26'07

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | Allegro molto | 10'14 |
| 6 | Andante, ma non troppo, con Variazioni | 6'48 |
| 7 | Allegro molto appassionato | 9'05 |

8	Scherzo for Cello and Piano	3'10
---	------------------------------------	-------------

Total time 65'10

Paul Meyer Clarinet

Wen-Sinn Yang Cello

Oliver Triendl Piano

Wilhelm Berger: Klarinetten trio op. 94, Cellosonate op. 28, Scherzo WoO

Obgleich Wilhelm Berger in seinem weniger als 50-jährigen Leben über 100 Werke komponierte, von denen etliche veröffentlicht wurden, wurde es schon kurz nach seinem Tod still um ihn und seine Musik. Auf der Hand läge die Vermutung, Berger sei deshalb so schnell vergessen worden, weil er nur wenige monumentale Orchesterwerke schuf und sich vornehmlich auf andere Gattungen spezialisierte, die nicht die Rezeption und ebenfalls nicht die Reputation groß proportionierter Symphonien besitzen. Namentlich fokussierte Berger sich auf die Formen des Kunstliedes und der Chormusik, welche ihm zumindest Lobeshymnen von Kollegen wie Edvard Grieg, Hans von Bülow und Anton Rubinstein einbrachten. Orchestral entstanden lediglich zwei Symphonien, ein Konzertstück für Klavier und Orchester, Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, eine Dramatische Ouvertüre und, kleiner besetzt, eine Serenade für zwölf Blasinstrumente – mehrere dieser Werke blieben ungedruckt. Berger genoss durchaus Ansehen, doch reichte dieses nie über ein gewisses regionales Umfeld hinaus. Später ordnete ihn die Forschung den sogenannten »Berliner Akademikern« zu, denen man zwar handwerkliches Geschick zumaß, nicht hingegen besondere Originalität oder gar Genius. Erst in den 1980er-Jahren wurde man allmählich aufmerksam auf die Musik dieses Komponisten und erkannte sehr wohl eine eigene Handschrift sowie kompositorische Eigenständigkeit, weit verbreiten konnte sich diese Kunde nach wie vor nicht.

Die Familie des am 9. August 1861 in Boston geborenen Wilhelm Berger zog kurz nach der Geburt ihres Sohnes zurück nach Deutschland; der

Vater etablierte sich in Bremen als Musikalienhändler und Wilhelm wuchs in einem musikalischen Umfeld mit regelmäßigen Hauskonzerten auf. Früh erhielt er Klavierunterricht und galt bald als Wunderkind, wurde in Bekanntenkreisen (was durch die Befangenheit selbstredend kritisch hinterfragt werden darf) nicht selten mit Mozart verglichen. Erste Auftritte absolvierte er im Alter von vierzehn Jahren und als Komponist erschien sein erstes Opus 1878: *Vier Lieder* auf Texte Emanuel Geibels, als Wilhelm gerade einmal 17 Jahre alt war. Im Nachlass fanden sich schon Kompositionsversuche des Knaben ab dem 9. Lebensjahr. Nur ein Jahr nach dem Opus 1 kamen *Zwei Klavierstücke* op. 2 heraus, 1880 dann *Vier Gesänge* op. 3 und ein *Fantasiestück D-Dur* für Geige und Klavier op. 4. Seine Jugendkompositionen wurden gedruckt durch den Bremer Verlag Praeger & Meier (1864–ca. 1903), erst das Opus 30 wurde 1888 von einem anderen Verlag, nämlich Raabe & Plothow, herausgegeben, wonach sich sein Oeuvre auf verschiedene Verlagshäuser aufteilte, so Robert Forberg, Ries & Erler, Simrock, Leuckart, Simon etc.

Im Oktober 1878, als gerade sein Opus 1 erschien, immatrikulierte sich Wilhelm Berger an der königlichen Hochschule zu Berlin, seine Hauptlehrer wurden Ernst Rudorff im Fach Klavier und Friedrich Kiel in der Kontrapunktik, er erhielt aber auch Unterweisung durch Rudorffs ehemaligen Lehrer Woldemar Bargiel. 1887 heiratete er die am Konservatorium Amsterdam angestellte Lehrerin Isabella Oppenheim und begann, selbst zu unterrichten: Ab dem darauffolgenden Jahr lehrte er am Berliner Scharwenka-Konservatorium und blieb auch dort, als sich das Institut 1893 mit der Musikschule Karl Klindworths zusammenschloss. 1899 übernahm er zudem die Chorleitung der Berliner »Musikalischen

Gesellschaft«. Erst 1903 kehrte er Berlin den Rücken, als er berufen wurde, die Leitung der Hofkapelle des Herzogs von Sachsen-Meiningen zu übernehmen. Er war wenig erfahren im Dirigieren und Berichten nach mangelte es an Autorität gegenüber den Orchestermusikern, wodurch es immer wieder zu Konflikten kam. Dennoch behielt Berger diese Position bis zu seinem frühen Tod mit 49 Jahren in Folge einer Magenoperation; er starb am 16. Januar 1911.

In Wilhelm Bergers Oeuvre für Kammermusik sticht natürlich die handwerklich ausgefeilte Satzkunst hervor, doch bleibt sie hier, anders als den »Berliner Akademikern« oftmals vorgeworfen, kein reiner Selbstzweck, sondern steht im Dienste der musikalischen Aussage. In vielen Fällen (gerade bei größer besetzten Werken) wählte Berger die Themen so, dass sie dialogisierend ineinander greifen können und dabei klanglich luzide bleiben, was ihm besonders durch thematische Zäsuren und Haltenoten gelang. Allgemein versprüht die Musik Leichtigkeit und Spielfreude, schmeichelt dem Ohr durch wohl dosierte Überraschungen, was die Aufmerksamkeit bannet. Als meisterhaft dürfen die Übergänge angeführt werden, die so bruch- und nahtlos die Form zusammenhalten, dass man sie in vielen Fällen kaum als solche wahrzunehmen vermag. So kann Berger auch große Formen bündeln. Die Musik entsteht aus ihren Themen heraus und zeugt von melodischer Weitsicht, auch im Bezug auf die Proportionierung und Verteilung der thematischen Elemente auf die unterschiedlichen Instrumente, quasi-solistische Passagen wie Tutti-Momente wechseln sich ab mit dem überwiegenden polyphon ausgeklügelten Gestus.

In der Kammermusik behandelte Wilhelm Berger das Klavier als orchestrales, sprich mehrstimmiges

Instrument, dessen virtuose Funktion zurückgehalten wird zugunsten eines voluminös dichten Satzes. Dies lässt dem Klavier die Aufgabe zuteil werden, zwischen den restlichen Instrumenten zu vermitteln, ihnen jeweils die Themen zuzuspielen, dabei parallel zu kommentieren und klanglich aufzufüllen.

Das **Trio in g-Moll op. 94** für Klarinette, Cello und Klavier komponierte Wilhelm Berger im Jahr 1903 und widmete es Prinzessin Marie von Sachsen-Meiningen, wohl ein Geschenk im Rahmen seiner Anstellung an der Hofkapelle. Ein Orchesterwerk anlässlich der Berufung blieb aus, wurde erst 1907 mit den Variationen und Fuge über ein eigenes Thema op. 97 nachgeholt. Anders als viele Gattungsbeiträge setzt Bergers Trio dezidiert die Klarinette voraus und lässt sich nicht ohne Eingriffe auf der Geige umsetzen, was schon der erste Ton belegt: Dieser ist nämlich ein d, während die Geige nur das g erreichen würde. Auch klanglich stimmte der Komponist die Partie zweifelsohne auf den weichen Tonfall der Klarinette ab, lässt diesen mit dem runden Celloklang verschmelzen, was auf diese Weise nicht durch eine Violine realisierbar wäre. Von Beginn an unterstreicht Berger die enge Verwobenheit der Instrumentalstimmen, lässt alle drei nacheinander mit dem Leitgedanken einsetzen und durch die unterschiedlichen Fortführungen miteinander kommunizieren. Im Zentrum steht die aufsteigende Sext, die daraufhin zwei diatonische Stufen hinableitet, so einen Dreiklang in zweiter Umkehrung beschreibt. Dieser Gedanke wie auch dessen Ausarbeitung zu einem Thema eignet sich für kontrapunktische Überlagerung, stärkt dabei den harmonischen Orientierungssinn. Im dreizehnten Takt führte Berger zudem eine aufsteigende Triolenbewegung ein, was die rhythmische Komponente um ein mächtiges Element bereichert. Ein zweites The-

ma, welches diesmal das Klavier präsentiert, kehrt die Sext um und lässt sie fallen, dann chromatisch um zwei Schritte aufsteigen. Dieses Thema hebt der klassischen Sonatenform entsprechend in der Dur-parallele B-Dur an, die Chromatik führt in dessen Subdominante Es, lässt aber die Möglichkeit einer raschen Rückkehr in die Ausgangstonart g-Moll offen. So verwebt der Komponist die beiden deutlich verwandten Themen, die kombinierbar werden – was er durchaus im späteren Verlauf ausnützt. Es entsteht ein sanfter Fluss zwischen den eigentlichen Gegenpolen, sie verschmelzen in einen einzigen bruchlosen Duktus, der den Satz wie aus einem Guss aufkeimen lässt.

Für unendliche Ruhe und Zartheit steht das Adagio, welches den zweiten Satz beschreibt. Nach dem bitteren, leidenden Klang des g-Moll hebt das Adagio unvermittelt in E-Dur an, also in einer der am weitesten entfernten Tonart des Ausgangspunktes – selbst der vorherige Grundton G wird nun durch das Gis negiert. Zunächst stellen alle drei Instrumente das Hauptthema nacheinander vor, während die anderen Instrumente schweigen oder nur gemächlich fließende Begleitstimmen ertönen lassen, später schließen sich Klarinette und Cello über bemerkenswert lange Zeit zu einer sich oktavierenden Einheit zusammen, um ihre klanglichen Energien zu bündeln. Selbst im Höhepunkt verliert der Satz nicht seine Zartheit, bleibt trotz der rhythmischen wie melodischen Kontraste im Fluss.

Widersprüchlich wirkt der dritte Satz, der zwischen Scherzo und liedhafter Form zu changieren scheint, weder allzusehr aufbegehrt, noch in sich ruht. Für Unsicherheit steht bereits die seltene Bezeichnung des $\frac{3}{4}$ -Taktes, der also einen Dreier- und einen Zweiertakt vereint. Hinzu kommen chromatische Noten im Thema und noch mehr in den

Unterstimmen, welche das harmonische Gleichgewicht stören. Schon der eröffnende Takt wirft beim Hören Fragen auf, hebt nämlich in G-Dur an (als Dominant zur eigentlichen Grundtonart c-Moll), doch im vierten Schlag bringt der Einsatz des Bs unvermittelt zurück in die Moll-Sphäre. Ein D-Sept-Akkord bestätigt G als scheinbaren Grundton, der im zweiten Takt wieder in Dur erscheint. Den tatsächlichen Grundton C führt erst das Cello mit seinem Einsatz in Takt fünf ein, was sogleich durch das Klavier gestört wird, welches eine chromatische Linie vom Fis (dem Tritonus, also der »Teufelsnote«) hoch bis zum A skizziert. Beim erstmaligen Hören lassen sich all diese harmonischen Feinheiten kaum nachvollziehen, hinterlassen dafür umso stärker ein Gefühl der Zerrissenheit und Unruhe. Im späteren Verlauf kommt eine nicht enden wollende Sechzehntellinie auf, die im Untergrund pulsiert, während die anderen Stimmen darüber dialogisieren – auch dies besichert beim Hören ein Gefühl der Haltlosigkeit. Nach einem vermeintlichen Schlussakkord in C-Dur beginnt das Klavier wieder in E-Dur, ein harmonisch gewagter Sprung. In der Wiederkehr des Hauptthemas schreibt Berger vor, dass die Klarinette im $\frac{3}{4}$ -Takt phrasiert, während die anderen Instrumente weiter im $\frac{3}{4}$ bleiben, um noch mehr die Widersprüchlichkeit zu unterstreichen.

Nach drei vergleichsweise gemächlichen Sätzen rauscht das Allegro con fuoco, zurück in g-Moll, ungebremst Richtung Schlussstrich. Harmonisch leicht fasslich und mit einem kurzen, perpetuum-mobile-artigen Sechzehntelthema versehen liegt hier ein bilderbuchhafter Schlusssatz vor, der allen Erwartungen an ein beschwingtes Finale entspricht und darüber hinaus einmal mehr die stupende Satzkunst Bergers beweist.

Während das Klarinetten trio op. 94 ein fein ausgereiftes Werk eines etablierten und stilistisch gesetzten Komponisten ist, technisch mit allen Wassern gewaschen, kontrastiert die **Cellosonate d-Moll op. 28** als jugendlich frisches Werk. Komponiert wurde sie in den 1880er-Jahren, allerdings erst postum 1930 vom Steingraber Verlag publiziert. Der Cellist Ernst Cahnbley (1875-1936) entdeckte dieses Opus, transkribierte es aus dem Manuskript und revidierte einige Details. Obgleich gerade in der direkten Gegenüberstellung mit dem Spätwerk die geringe Dichte an polyphonen Strukturen auffällt, die Instrumente eher einheitlich zusammenwirken, Berger sich für Fülle auf Oktavierungen verließ, ebenso auf symmetrische Taktstrukturen und klare Verankerung innerhalb des Metrums, so handelt es sich doch ganz offensichtlich nicht um ein unbeholfenes Werk. Es ist wohl konzipiert und in den Proportionen ausgewogen, ist schlicht einem anderen Stilideal verschrieben, innerhalb dessen es als durchaus ausgereift beschrieben werden darf. Die äußere Wirkung scheint dem achtzehnjährigen Berger relativ egal gewesen zu sein, handelt es sich schließlich keineswegs um Virtuosenliteratur und verzichtet bewusst auch auf überbordende Apotheosen, speist sich viel mehr von kantablen Linien, klanschönen Wendungen und ausgeprägtem formalen Sinn. Erwähnenswert auch, dass sich Berger im Klavierpart nicht auf übermäßig verbrauchte Begleitmotive verließ, beziehungsweise der Hand gefällige Figurationen schrieb, wie es oft der Fall ist bei Komponisten, die vom Klavier her kommen.

Das Hauptthema des Allegro molto-Kopfsatzes setzt sogleich ein Statement, steigt rhythmisch prägnant über mehr als zwei Oktaven an, während es dynamisch anwächst. Am Ziel angekommen, fällt es zurück, ohne leiser zu werden, wo die Melodie aus

der Tiefe vom Klavier übernommen wird. Allgemein verwendete Berger eine klassische Sonatenhauptsatzform, in der auf ein rhythmisch aktives Haupt- ein lyrisch singendes Seitenthema folgt, dolce und rubato bezeichnet, wonach eine Schlussgruppe die Energie zum Erliegen bringt, so dass die Durchführung viel Raum zur Entfaltung erhält. In der Reprise steigert Berger zu einem deutlichen Höhepunkt und lässt zumindest kurzzeitig die volle Energie durchscheinen, als er eine Salve an Sforzatisimi possibili abfeuert, woraufhin allerdings die Musik endgültig im Pianissimo er stirbt.

Kreativen Umgang mit der Form beweist Berger im Mittelsatz, einem Andante, ma non troppo, das als Variationssatz angelegt ist. Die einzelnen Variationen hängen nämlich untrennbar aneinander und gehen ineinander über, so dass eine fließende Form entsteht. Zunächst erhält als erste Variation das Klavier das Thema, jedoch nicht in der rechten, sondern in der Oberstimme der linken Hand, durch die unteren Finger harmonisch gestützt, während die rechte Hand mit dem Cello absteigende Sechzehntelfiguren tauscht. Die zweite Variation bringt ein Triolelement und die dritte führt auf einen energetischen Nullpunkt. Von dort setzen die Staccatofiguren der Themenbegleitung wieder ein und es beginnt ein allmählicher Aufbau bis zu einem Höhepunkt in der fünften Variation, wonach das Thema Tempo primo in Umkehrung erscheint, sich dann zwischen den Instrumenten aufteilt und zuletzt in beiden eingeführt wird, bevor die Musik im dreifachen Pianissimo entschummert. Die in diesem Satz erklingenden, noch experimentartig angeführten Stilelemente dürften sich deutlich auf Bergers späte Kompositionstechnik ausgewirkt haben.

Das Finale ist einmal mehr ein brillanter Kehraus voll Witz. Eine kontinuierliche Sechzehntelkette treibt voran, während ein rhythmisch markantes Motiv Akzente setzt. Besonderes Augenmerk sei auf die Coda gelegt, die Berger mit einem *Più mosso* zu spielenden Pizzicatoteil anhebt, wodurch der Wechsel in die Dur-Tonika besondere Aufhellung erfährt. Der Komponist ließ sich beinahe drei Seiten der gedruckten Partitur Zeit, bevor die Musik aus der Pianosphäre ins Forte und schließliche Fortissimo emporsteigt, was die Schlusswirkung untermauert.

Ein **Scherzo** schließt die vorliegende CD-Aufnahme ab. Es handelt sich um einen Satz aus einer unvollendet gebliebenen Sonate, dessen Fragment durch den Cellisten Paul Grümmer (1879–1965) entdeckt und bearbeitet wurde. Die ausgereifte Satztechnik und vielgestaltige Figurationskunst der Begleitstimmen plädieren für ein Spätwerk. Der knappe Satz zieht seine Energie aus zwei Elementen: Eine spritzige Achtelkette des Klaviers und eine in Takt fünf auftaktig anhebende Melodie des Cellos, die gegen den Takt arbeitet. So entsteht, gerade im Kontrast, förmlich Witz und Scherz. Das Scherzo bleibt durchweg leicht und unbeschwert, verklingt ebenso locker und natürlich, wie es entstand.

– Oliver Fraenzke

Paul Meyer zählt nicht nur zu den herausragenden Klarinetten weltweit und konzertiert regelmäßig mit den großen Orchestern in Europa und den USA, in Fernost und Australien, seit 1988 ist er parallel zu seiner solistischen Karriere auch international als Dirigent tätig.

Er ist Gründer des Orchestre de Chambre d'Alsace, war Assistent von John Crewe beim Northern Junior Philharmonic in England und wurde 2007 von Myung Whun Chung zum »Associate Chief Conductor« des Seoul Philharmonic Orchestra ernannt, dessen internationales Profil er vor allem mit französischem Repertoire und Werken von Roussel, Dukas und Saint-Saëns prägte. Paul Meyer ist Mitbegründer der dortigen Orchesterakademie für junge Nachwuchskünstlerinnen- und -künstler.

Von 2009 bis 2012 war Paul Meyer Chefdirigent des Tokyo Kosei Wind Orchestra und arbeitet seither mit namhaften Orchestern wie dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Orchestre Philharmonique de Nice, l'Orchestre National de Bordeaux, den Hamburger Sinfonikern, dem Royal Flemish Philharmonik, Tokyo Philharmonic Orchestra, Danish Symphony Orchestra oder auch dem China Philharmonic.

Sein bisheriges künstlerisches Schaffen ist auf mehr als 50 CD-Einspielungen bei führenden Labels dokumentiert, darunter DGG, Sony, RCA, EMI und Virgin; hierfür wurde er mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wie z.B. Diapason d'Or, Choc du Monde de la Musique, Gramophone und Grammy Awards.

Nennenswert sind für uns vor allem seine Einspielungen als Dirigent mit der Camerata Padova (Klavierkonzerte von Mozart und Haydn mit JM Luisada), mit dem Royal Philharmonique de Liè-

ge (Werke von Darius Milhaud) dem Brussels Philharmonic (Werke von Corigliano & Carter), mit der Staatskapelle Weimar (Cellokonzert Elgar & Walton) sowie Hornkonzerte verschiedener Epochen mit dem Stuttgarter Kammerorchester und die hocherfolgreiche CD »Bolero de Meyer« mit dem Tokyo Kosei Orchestra. Preisgekrönt ist seine Reihe von Play & Conduct-Einspielungen mit dem Orchestre de Chambre de Lausanne.

In der Reihe der von Paul Meyer bisher dirigierten Kammerorchester seien hier nur folgende genannt: Orchestre de Chambre de Paris, Scottish Chamber Orchestra, English Chamber Orchestra, Stockholm Chamber Orchestra, Prague Philharmonia, Prager Kammerorchester, Sinfonia Varsovia, Stuttgarter Kammerorchester sowie das Münchner Kammerorchester.

2012 verlieh der französische Staat Paul Meyer für seine bisherigen musikalischen Verdienste die höchste kulturelle Auszeichnung des »Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres«.

Im Herbst 2018 wurde Paul Meyer einstimmig in der Nachfolge von Johannes Schlaefli zum neuen Chefdirigenten des Kurfürstlichen Kammerorchesters gewählt, in dessen Händen nun seit der Spielzeit 2019/2020 die künstlerische Entwicklung des traditionsreichen Klangkörpers liegt. www.paulmeyer.fr

Die Lust am Unbekannten und sein unaufhörliches Forschen zeichnen **Wen-Sinn Yang** als einen der vielseitigsten Cellisten der Gegenwart aus. In originell moderierten Konzerten bringt er nicht nur die Musik der Cellovirtuosen des 19. Jahrhunderts, etwa Adrien François Servais oder Carl Yulyevich Davidow, zurück auf die Bühne, sondern eröffnet

seinem Publikum auch einen Zugang zu modernen Komponisten wie Aribert Reimann und Isang Yun.

Neben seinem Wirken als international geschätzter Solist unter Dirigenten wie Sir Colin Davis, Lorin Maazel, Mariss Jansons, Shiao-Chia Lü, Grzegorz Nowak, Daniel Klajner, Yukata Sado oder Michael Hofstetter und mit Orchestern wie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Shanghai Symphony, dem NHK Tokyo, dem Royal Philharmonic Orchestra und dem Russischen Staatsorchester Moskau, ist Wen-Sinn Yang auch ein begehrter Kammermusikpartner. Sein besonders einfühlsames, hochvirtuoses und ausdrucksstarkes Spiel auf technisch allerhöchstem Niveau eröffnet immer wieder neue Hörperspektiven.

Wen-Sinn Yangs breitgefächertes Repertoire ist auf über 30 CDs dokumentiert. Darunter befinden sich sowohl die Hauptwerke für Violoncello von Boccherini, Haydn, Beethoven, Schubert, Saint-Saëns, Lalo, Tschaiikovsky und Dvořák als auch Kompositionen von Henri Vieuxtemps, Frank Martin, Leonid Sabaneev und Sofia Gubaidulina. Viele dieser Aufnahmen sind Ersteinspielungen.

In Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Fernsehen hat Yang 2005 die sechs Solosuiten von Johann Sebastian Bach für Violoncello solo aufgenommen. Die bei Arthaus veröffentlichte DVD wurde von den Kritikern als eine mustergültige Interpretation gefeiert, wie man diese Werke auf modernen Instrumenten und dennoch historisch informiert neu zum Klingen bringen kann.

Seit 2004 lehrt Yang als Professor für Violoncello an der Hochschule für Musik und Theater München und gibt darüber hinaus regelmäßig internationale Meisterkurse. www.wensinnyang.de

Man kann sich kaum einen engagierteren Fürsprecher für vernachlässigte und selten gespielte Komponisten vorstellen als den Pianisten **Oliver Triendl**. Sein unermüdlicher Einsatz – vornehmlich für romantische und zeitgenössische Musik – spiegelt sich in fast 150 CD-Einspielungen. Der Umfang seines Repertoires ist wohl einzigartig und umfasst mehr als 100 Klavierkonzerte sowie Hunderte von kammermusikalischen Stücken. Viele davon hat er erstmals auf die Bühne gebracht bzw. auf Tonträger dokumentiert.

Solistisch arbeitete Oliver Triendl mit zahlreichen renommierten Orchestern, u.a. Bamberger Symphoniker, NDR Radiophilharmonie, Gürzenich-Orchester, Münchner Philharmoniker, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Deutsche Radio Philharmonie, Münchner Rundfunkorchester, Staatskapelle Weimar, Münchener, Stuttgarter und Württembergisches Kammerorchester, Kammerorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre de Chambre de Lausanne, Mozarteum-Orchester Salzburg, Tonkünstlerorchester Niederösterreich, Netherlands Symphony Orchestra, Tschechische Staatsphilharmonie, National-Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks, Sinfonia Varsovia, Sinfonietta Riga, Georgisches Kammerorchester, Camerata St. Petersburg, Zagreber Solisten und Shanghai Symphony Orchestra.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker konzertierte er mit Musikerkollegen wie Ana Chumachenko, David Geringas, Ilya Gringolts, Frans Helmersen, Sharon Kam, Isabelle van Keulen, Pekka Kuusisto, François Leleux, Lorin Maazel, Paul Meyer, Sabine und Wolfgang Meyer, Charles Neidich, Arto Noras, Christian Poltéra, Alexander Sitkovetsky, Baiba Skride, Christian und Tanja Tetzlaff, Radovan Vlatković, Jan Vogler, Antje Weithaas, Carolin und

Jörg Widmann sowie den Quartetten Apollon, Musagète, Artis, Atrium, Aury, Carmina, Danel, Gringolts, Keller, Leipziger, Mandelring, Meta4, Minguet, Prazák, Schumann, Signum, Sine Nomine, Škampa, Talich und Vogler.

Oliver Triendl – Preisträger mehrerer nationaler und internationaler Wettbewerbe – wurde 1970 in Mallersdorf (Bayern) geboren und absolvierte sein Studium bei Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz und Oleg Maisenberg.

Er konzertierte erfolgreich auf Festivals und in zahlreichen Musikmetropolen Europas, Nord- und Südamerikas, in Südafrika und Asien.

2025 wurde er sowohl mit dem Special Achievement des ICMA als auch mit dem OPUS KLASSIK ausgezeichnet. www.oliver-triendl.com



Wen-Sinn Yang



Oliver Triendl

**Wilhelm Berger: Clarinet Trio op. 94,
Cello Sonata op. 28, Scherzo for Cello and Piano**

Although Wilhelm Berger composed more than a hundred works, some of which were published during his life of fewer than fifty years, shortly after his death silence descended over him and his music. It would be natural to suppose that Berger was so quickly forgotten because he created only a few monumental orchestral works and mostly specialized in other genres that did not enjoy the reception or reputation of grandly dimensioned symphonies. To be specific, Berger focused on the forms of the art song and choral music, which at least earned him hymns of praise from fellow musicians such as Edvard Grieg, Hans von Bülow, and Anton Rubinstein. In the orchestral field he wrote a mere two symphonies, a *Konzertstück* for piano and orchestra, Variations and Fugue on an Original Theme, and a Dramatic Overture as well as, for a smaller ensemble, a Serenade for twelve wind instruments—with several of these works remaining unpublished. Although Berger very much enjoyed esteem, respect for him did not extend beyond certain regional limits. Scholarship later classified him with the “Berlin Academics,” recognizing that these composers had talent in the musical craft but not special originality or genius. It was not until the 1980s that people gradually begin paying attention to Berger’s music and very much recognized his own unique signature as well as independence as a composer. However, this news has still not been able to spread very widely.

Wilhelm Berger was born in Boston on 9 August 1861, but his parents moved back to Germany shortly after the birth of their son. His father established himself as a music dealer in Bremen, and Wilhelm

grew up in a musical environment including regular private concerts in the home. He began receiving instruction in piano at an early age and soon was regarded as a child prodigy who not rarely was likened to Mozart in the family’s circle of acquaintances (which of course may be critically questioned for reasons of bias). He made his first appearances at the age of fourteen, and his first opus, the *Vier Lieder* to texts by Emanuel Geibel, was published in 1878, when he was a mere seventeen. The boy’s initial attempts at composition, beginning at the age of nine, have been found in his unpublished papers. The *Zwei Klavierstücke* op. 2 appeared in print only a year after his Opus 1 and then in 1880 the *Vier Gesänge* op. 3 and a *Fantasiestück* in D major op. 4 for violin and piano. The works of Berger’s youth were published by Praeger & Meier of Bremen (1864–ca. 1903); it was not until his Opus 30 that a work by him was printed by another publisher, namely by Raabe & Plothow, and thereafter his oeuvre was issued by various publishing houses such as Robert Forberg, Ries & Erler, Simrock, Leuckart, and Simon.

In October 1878, just as his Opus 1 was published, Wilhelm Berger enrolled at the Royal Academy in Berlin. His main teachers were Ernst Rudorff in piano and Friedrich Keil in counterpoint, but he also received instruction from Woldemar Bargiel, who was Rudorff’s former teacher. In 1887 Berger married Isabella Oppenheim, a teacher at the Amsterdam Conservatory, and began offering instruction himself. He taught at the Scharwenka Conservatory in Berlin during the following years and remained there when this institute fused with Karl Klindworth’s Music School in 1893. In addition, he became the choral director of the Musikalische Gesellschaft of Berlin in 1899. He first left Berlin in

1903, when he was appointed to conduct the Duke of Saxe-Meiningen's court orchestra. Berger did not have much conducting experience, and according to reports he lacked the authority to lead the orchestra's musicians, so that conflicts repeatedly arose. Nevertheless, he continued to hold this post until his early death at the age of forty-nine following a stomach operation. He died on 16 January 1911.

What of course stands out in Wilhelm Berger's oeuvre in the field of chamber music is its flawless compositional craftsmanship, though unlike the charges often leveled against the "Berlin Academics," his music remains free of any "craft-for-the-sake-of-craft" but instead serves the purpose of the overall musical statement. In many cases (and especially in his works for larger ensembles) Berger chose his themes so that they could be interlocked dialogically while remaining tonally lucid—which he succeeded in doing with thematic caesuras and held notes. Generally considered, his music sparkles with lightness and delight in performance and flatters the ear with finely dispensed moments of surprise, thereby holding the listener spellbound. The transitions may be described as masterful; they hold the form together so very smoothly and seamlessly that in many cases one is hardly able to recognize them as such. In this way, Berger is also able to join large forms together. The music arises out of its themes and attests to melodic farsightedness, also with respect to the proportioning and distributing of the thematic elements to the various instruments. Quasi-soloistic passages and tutti moments alternate with this music's predominant, polyphonically cleverly calculated character.

In his chamber music Wilhelm Berger treated the piano as an orchestral instrument, that is, as a "multivoiced instrument" whose virtuoso function

is held back in favor of a voluminously concentrated compositional texture. This means that the piano is given the task of mediating between the other instruments while sometimes serving up themes to them and in a parallel function commenting on them and filling them out tonally.

Wilhelm Berger composed the **Trio in G minor op. 94 for Clarinet, Cello, and Piano** in 1903 and dedicated it to Princess Marie of Saxe-Meiningen, in all likelihood as a gift in connection with his appointment at the court orchestra. For the time being, an orchestral work on the occasion of his appointment did not materialize; he first supplied it in 1907 with the Variations and Fugue on an Original Theme op. 97. Unlike many other contributions to the trio genre, Berger's trio decidedly presumes the participation of the clarinet and cannot be transferred to the violin without interventions, a fact documented by the very first note: it is a d, while the violin would reach only a g. In total matters the composer without a doubt brought the part into line with the soft tone of the clarinet and has it melt with the mellow sound of the cello, something that in this way could not be realized with a violin. From the very beginning Berger underscores the tight interweaving of the instrumental voices, has all three enter in succession with the main idea, and has them communicate with each other through the various continuations. The ascending sixth occupies the center; it thereupon glides down two diatonic steps, thus describing a triadic chord in the second inversion. This idea as well as its elaboration into a theme are suitable for contrapuntal overlay, thereby strengthening the harmonic sense of orientation. In the thirteenth measure Berger in addition brings in ascending triplet motion, thereby enriching the rhythmic component with a mighty element.

A second theme, this time presented by the piano, inverts the sixth and lets it fall but then rise chromatically by two steps. This theme, in keeping with the Classical sonata form, begins in the B flat major relative key; chromaticism leads into its E flat major subdominant but leaves open the possibility of a swift return to the G minor initial key. The composer thus weaves together the two clearly related themes, which are capable of combination—something that he fully exploits in the later course of the music. A gentle flow between what are actually polar opposites comes about; they melt into a single uninterrupted course generating a movement of unified character.

The Adagio describing the second movement stands for infinite peace and tenderness. After the bitter, afflicted G minor sound, the Adagio begins immediately in E major, that is, in a key at the farthest remove from the point of departure—even the previous G tonic is negated by the G sharp. Each of the three instruments initially presents the main theme in succession, while the other instruments are silent or merely emit leisurely flowing accompaniment voices. Later the clarinet and cello join together for a remarkably long time to form unity in octaves for the purpose of bundling their tonal energies. Even at its height the movement does not lose its tenderness and despite rhythmic and melodious contrasts continues to flow.

The third movement has a contradictory effect that seems to alternate between the scherzo and the song form; it is neither all too rambunctious nor rests in itself. The rare indication of $\frac{3}{4}$ time, a meter uniting a triple time and a duple time, already creates insecurity. In addition, there are chromatic notes in the theme and even more in the lower voices, thereby disturbing the harmonic

equilibrium. Already the opening measure creates questions for the listener, to be specific, beginning in G major (as the dominant of the actual C minor tonic key), but on the fourth beat the entry of the B flat suddenly goes back into the minor sphere. A D seventh chord confirms G as the apparent tonic key, which again appears in major in the second measure. The cello first introduces the actual C tonic key with its entry in the fifth measure, but this is immediately disturbed by the piano, which sketches a chromatic line from F sharp (the tritone, that is, the *diabolus in musica*) up as far as A. On a first hearing all these harmonic nuances can hardly be understood but instead leave behind all the more strongly a feeling of turmoil and restlessness. During the further course of the music a line in sixteenth notes that does not want to end comes up and pulses in the background while the other voices dialogue over it—this too creates a feeling of instability for the listener. After what seems to be a concluding chord in C major, the piano again begins in E major, a harmonically daring leap. In the return of the main theme Berger has the clarinet phrase in $\frac{3}{4}$ time, while the other instruments again remain in $\frac{3}{4}$ time in order to add further emphasis to the contradictoriness.

After three comparatively more leisurely movements the Allegro con fuoco, back in G minor, rushes nonstop toward the end. Easily graspable harmonically and endowed with a theme in sixteenth notes in the manner of a perpetuum mobile, here we have what is a picture-perfect concluding movement that meets all the expectations going along with a lively finale. Moreover, it once again attests to Berger's stupendous compositional artistry.

While the Clarinet Trio op. 94 is the finely matured work of an established and stylistically solid

composer versed in all the tricks of his trade, the **Cello Sonata in D minor op. 28** forms a contrast as a work of youthful freshness. Although it was composed during the 1880s, it was first published posthumously by Steinberger in 1930. The cellist Ernst Cahnbley (1875–1936) discovered this work, transcribed it from the manuscript, and revised some details. Although the limited concentration of polyphonic structures stands out in a direct comparison with the late work, the instruments work together in greater uniformity, and Berger relies on octaves for fullness as well as on symmetrical metrical structures and a clear anchoring within the meter, it very evidently does not involve an awkward work. It is finely designed and balanced in its proportions and simply adheres to a different stylistic ideal within which it very much displays mature status. The outer effect seems relatively unimportant to the eighteen-year-old Berger inasmuch as the sonata in no way involves virtuosio literature and deliberately refrains from exuberant apotheoses but thrives much more on cantabile lines, tonally beautiful modulations, and a pronounced sense of form. It is also worth mentioning that in the piano part Berger does not rely on hackneyed accompaniment motifs or write figurations pleasing to the hand—as is often the case with composers who come from the piano.

The main theme of the *Allegro molto* first movement immediately makes a statement and rises with rhythmic succinctness over more than two octaves while increasing dynamically. Having reached its goal, it falls back without becoming quieter where the melody is taken over from the depths of the piano. Generally considered, Berger employs a Classical sonata form movement in which a rhythmically active primary theme is followed by a lyrical secondary theme with the markings “dolce” and “ruba-

to,” after which a closing group brings the energy to a halt, so that the development section has a lot of room in which to spread out. In the recapitulation Berger intensifies to a clear high point and at least for a short time has the complete energy manifest itself when he fires a volley of “*Sforzatissimi possibili*,” whereupon, however, the music finally fades away in *pianissimo*.

Berger exhibits creative handling of the form in the middle movement, an *Andante*, *ma non troppo* designed as a variation movement. More specifically, the individual variations are inseparably linked, with one going over into the next, so that a flowing form is the result. The piano initially obtains the theme as the first variation, not in the right hand but in the upper voice of the left hand, supported harmonically by the lower fingers, while the right hand exchanges sixteenth figures with the cello. The second variation brings a triplet element into play, and the third leads to an energetic zero point. From this point the staccato figures of the thematic accompaniment again come in, and a gradual build-up to a high point in the fifth variation gets underway, after which the theme appears as “*Tempo primo*” in its inversion, then is distributed among the instruments, and in the end is presented in *stretto* in both, before the music falls asleep in triple piano. The stylistic elements heard in this movement, as yet by way of experimentation, must have clearly had an effect on Berger’s late compositional technique.

The finale is once again a brilliant, rousing last movement full of wit. A continuous sixteenth chain speeds along, while a rhythmically striking motif provides emphasis. Special attention should be paid to the coda, which Berger has begun with a pizzicato section to be played “*Più mosso*,” so that the

shift to the major tonic is lent special brightening. The composer allows himself almost three pages of printed score time before the music rises up from the piano sphere into forte and then finally to fortissimo, thereby reinforcing the concluding effect.

A **Scherzo** concludes the present CD recording. What is involved here is a movement from a sonata that remained unfinished; its fragment was discovered and edited by the cellist Paul Grümmer (1879–1965). The mature compositional technique and multifaceted figuration artistry of the accompaniment voices favor its assignment to Berger's later years. This trim movement derives its energy from two elements: a sparkling eighth chain in the piano and a cello melody beginning upbeat in the fifth measure and working off the beat. The result, precisely in the contrast, is quite literally wit and humor. The Scherzo remains light and carefree throughout and concludes just as relaxedly and naturally as it began.

– *Oliver Fraenzke*

Paul Meyer is one of the world's outstanding clarinetists and a regular guest soloist with major orchestras in Europe and the USA, the Far East and Australia. Since 1988, he has also been active internationally as a conductor alongside his solo career.

He is the founder of the *Orchestre de Chambre d'Alsace*. He was also assistant to John Crewe at the Northern Junior Philharmonic in England and was appointed Associate Chief Conductor of the Seoul Philharmonic Orchestra by Myung Whun Chung in 2007. He shaped the orchestra's international profile with performances of French repertoire including works by Roussel, Dukas and Saint-Saëns. Paul Meyer is co-founder of the orchestra's academy for young artists there.

From 2009 to 2012, Paul Meyer was Principal Conductor of the Tokyo Kosei Wind Orchestra and has since collaborated with renowned orchestras such as the *Orchestre Philharmonique de Radio France*, the *Orchestre Philharmonique de Nice*, the *Orchestre National de Bordeaux*, the *Hamburg Symphony Orchestra*, the *Royal Flemish Philharmonic*, the *Tokyo Philharmonic Orchestra* and the *Danish Symphony Orchestra*, as well as the *China Philharmonic*.

His artistic work has been documented on more than 50 CD recordings on leading labels including DGG, Sony, RCA, EMI and Virgin, some of which have received awards, including Fono-Forum, Diapason d'Or, Choc du Monde de la Musique, Gramophone and Grammy Awards.

Paul Meyer's most noteworthy recordings as a conductor include the *Camerata Padova* (piano concertos by Mozart and Haydn with JM Luisada), the *Royal Philharmonique de Liège* (works by Darius Milhaud), the *Brussels Philharmonic* (works by Corigliano & Carter), the *Staatskapelle Weimar* (cello concertos by Elgar & Walton), horn

concertos with the Stuttgart Chamber Orchestra, the highly successful CD 'Bolero de Meyer' with the Tokyo Kosei Orchestra and not least his award-winning series of "Play & Conduct" recordings with the Orchestre de Chambre de Lausanne.

Paul Meyer has also conducted the following chamber orchestras: Orchestre de Chambre de Paris, Scottish Chamber Orchestra, English Chamber Orchestra, Stockholm Chamber Orchestra, Prague Philharmonia, Prague Chamber Orchestra, Sinfonia Varsovia, Stuttgart Chamber Orchestra and the Munich Chamber Orchestra.

In 2012, France awarded Paul Meyer its highest cultural honour, the 'Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres' for his musical achievements. In autumn 2018, Paul Meyer was unanimously elected to succeed Johannes Schlaefli as the new chief conductor of the Kurpfälzisches Kammerorchester, and since the 2019-2020 season, he has been responsible for the artistic development of this venerable ensemble.

Alongside his activities as an internationally renowned soloist under conductors including Sir Colin Davis, Lorin Maazel, Mariss Jansons, Shiao-Chia Lü, Grzegorz Nowak, Daniel Klajner, Yukata Sado and Michael Hofstetter and with such orchestras as the Bavarian Radio Symphony Orchestra the Shanghai Symphony, the NHK Tokyo, the Royal Philharmonic Orchestra and the Russian State Orchestra of Moscow, **Wen-Sinn Yang** is also a highly sought-after chamber music partner. His mastery and technical skill is not only strongly expressive but also particularly sensitive, which continues to open up ever-new listening perspectives.

Wen-Sinn Yang's wide-ranging repertoire is documented on more than 30 CDs. These include not



Paul Meyer

only the principal works for violoncello by Boccherini, Haydn, Beethoven, Schubert, Saint-Saëns, Lalo, Tchaikovsky and Dvořák, but also compositions by Henri Vieuxtemps, Frank Martin, Leonid Sabaneev and Sofia Gubaidulina. Many of these are distinguished as premiere recordings.

Yang, in cooperation with Bavarian Television, recorded the six solo suites of J.S. Bach in 2005. This DVD, released by Arthaus, was praised by critics for its profound awareness of historically informed interpretation performed on modern instruments.

Yang has been Professor of Violoncello at the Academy of Music and Theatre in Munich since 2004 and also regularly conducts international master courses.

One can hardly imagine a more devoted champion of neglected and rarely played composers than pianist **Oliver Triendl**. His tireless commitment – primarily to romantic and contemporary music – is reflected in almost 150 CD recordings. The scope of his repertoire is surely unique, comprising more than 100 piano concertos and hundreds of chamber music pieces. In many cases, he was the first to present these works on stage or to commit them to disc.

In 2025 he received the Special Achievement Award from ICMA and OPUS KLASSIK.

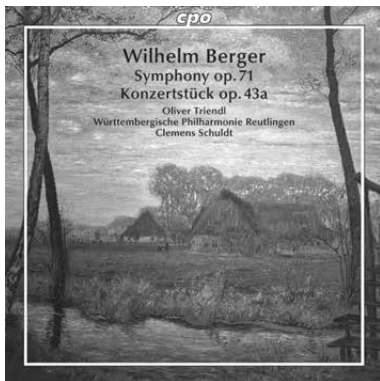
As a soloist Triendl has performed together with many renowned orchestras. The list includes the Bamberg and Munich Symphonies, Munich Radio Orchestra, Berlin Radio Symphony Orchestra, NDR Radio Philharmonic, Gürzenich Orchestra, Munich Philharmonic, German Radio Philharmonic, German State Philharmonic of Rhineland-Palatinate, Staatskapelle Weimar, Munich, Southwest German, Stuttgart, Württemberg and Bavarian Radio

Chamber Orchestras, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orchestre Symphonique de Bretagne, Mozarteum Orchestra of Salzburg, Tonkünstler Orchestra Vienna, Netherlands Symphony Orchestra, Czech State Philharmonic, Polish National Radio Symphony Orchestra, Sinfonia Varsovia, Polish Chamber Philharmonic, Sinfonietta Riga, Georgian Chamber Orchestra, St.Petersburg Camerata, Zagreb Soloists and Shanghai Symphony Orchestra.

The avid chamber musician has concertized with fellow musicians such as Ana Chumachenko, David Geringas, Ilya Gringolts, Frans Helmerson, Sharon Kam, Isabelle van Keulen, Pekka Kuusisto, François Leleux, Lorin Maazel, Paul Meyer, Sabine and Wolfgang Meyer, Charles Neidich, Arto Noras, Christian Poltéra, Alexander Sitkovetsky, Baiba Skride, Christian and Tanja Tetzlaff, Radovan Vlatković, Jan Vogler, Antje Weithaas, Carolin and Jörg Widmann. He has performed with Apollon musagète, Artis, Atrium, Aurn, Carmina, Danel, Keller, Leipzig, Mandelring, Meta4, Minguet, Pražák, Schumann, Sine Nomine, Škampa, Talich and Vogler String Quartets.

Triendl, a native of Mallersdorf, Bavaria, where he was born in 1970, and a prizewinner at many national and international competitions, studied under Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz and Oleg Maisenberg.

He has concertized with success at festivals and in many of Europe's major music centers as well as in North and South America, South Africa, Russia and Asia.



Already available

cpo 555 462-2

cpo 555 471-2

Co-Production: **cpo** / Bayerischer Rundfunk, BR-KLASSIK

Recorded: Bayerischer Rundfunk, Studio 1, Munich, May 3-5, 2021

Recording Producer: Clémence Fabre

Recording Engineer: Winfried Meßmer

Piano Tuner: Romina Tobar

Executive Producers: Falk Häfner (BR-KLASSIK) / Burkhard Schmilgun (**cpo**)

Cover: "Abend im Moor", 1896 by Fritz Overbeck (1869-1909), Bremen, Overbeck-Museum

© Photo: akg-images, 2026

Photography: Louis Otto Weber / Meininger Museen (p. 2), wildundleise (p. 11 left),

Dietmar Scholz (p. 11, right), Edith Held (p. 17), Adolf Büchner / Meininger Museen (p. 20)

English Translation: Susan M. Praeder

Design: Lothar Bruweleit

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany, info@**cpo**.de

© 2026 – Made in Germany



Wilhelm Berger