



TANGO IN BLUE

Orchestral Tangos by
Weill • Stravinsky • Serebrier
Satie • Piazzolla • Matos Rodríguez
Gould • Gade • Condon • Barber

José Serebrier

Carole Farley soprano • Enrique Tellería bandoneón
Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya



- SEREBRIER, JOSÉ (b. 1938)
- [1] TANGO IN BLUE (2001) *(Peer Music)* WORLD PREMIÈRE RECORDING 3'09
- BARBER, SAMUEL (1910-81)
- [2] HESITATION – TANGO (1952) *(Schirmer)* 3'39
from 'Souvenirs', Ballet Suite, Op. 28
- PIAZZOLLA, ASTOR (1921-92)
- [3] OBLIVION *(Sony Music Publishing Scandinavia)* 4'24
ENRIQUE TELLERÍA *bandoneón*
- STRAVINSKY, IGOR (1882-1971)
- [4] TANGO (1940, orch. 1953) *(Theodore Presser Co.)* 3'55
- SATIE, ERIK (1886-1925) *orchestrated by José Serebrier*
- [5] TANGO PERPÉTUEL (1914) *(Peer Music)* WORLD PREMIÈRE RECORDING 3'26
from 'Sports et divertissements'
- GOULD, MORTON (1913-96)
- [6] TANGO from 'Stringmusic' (1993) *(Schirmer)* 4'08
- WEILL, KURT (1900-50)
- [7] MATROSEN-TANGO (1929) *(Universal Edition, Wien)* 4'53
from 'Happy End' (Text: Bertolt Brecht)
CAROLE FARLEY *soprano*
- SEREBRIER, JOSÉ (b. 1938)
- [8] CASI UN TANGO (2002) *(Peer Music)* 5'16
for cor anglais and string orchestra WORLD PREMIÈRE RECORDING
MOLLY JUDSON *cor anglais*

GOULD, MORTON (1913-96)

- [9] TANGO (1940) *(Schirmer)* 5'26
from American Symphonette No. 4: 'Latin-American'

WEILL, KURT (1900-50)

- [10] YOUKALI (1935) *(Heugel/A. Leduc)* 5'49
Tango Habanera (Text: Roger Fernay)
CAROLE FARLEY *soprano*

PIAZZOLLA, ASTOR (1921-92)

- [11] TANGAZO *(Warner/Chappell Music Publishing Scandinavia)* 12'32

CONDON, FERNANDO (b. 1955)

- [12] IMPRESIONES SOBRE ÁSTOR (1995/2002) *(AGADU)* 8'45
(Homenaje a Piazzolla) *WORLD PREMIÈRE RECORDING*
DAMIÁN MARTÍNEZ *cello* · DANIEL ESPASA *piano* · ENRIQUE TELLERÍA *bandoneón*

GADE, JACOB (1879-1963)

- [13] TANGO JALOUSIE *(Edition Wilhelm Hansen)* 3'57

MATOS RODRIGUEZ, GERARDO (1897-1948) *orchestrated by Toto Damario*

- [14] LA CUMPARSITA *(BMG Music Publishing Scandinavia)* 3'26
ENRIQUE TELLERÍA *bandoneón*

TT: 74'51

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BARCELONA I NACIONAL DE CATALUNYA
(Barcelona Symphony Orchestra and National Orchestra of Catalonia)

Leader: FRIEDRIKE SPAULDING

JOSÉ SEREBRIER *conductor*



The tango is the convergence of several musical styles brought to Argentina and Uruguay by European immigrants, with lyrics that reflect sadness, melancholy and nostalgia. Taking its name from the nineteenth-century Spanish tango, it developed into an entirely different form. A dance known as the tango was popular in southern Spain and imported to the Americas, while in Cuba black dance movements were incorporated in the *habanera*. From there it found its way to Spain and then to Buenos Aires. Argentina's and Uruguay's early tangos originated in bordellos at the end of the nineteenth century, employing whatever musical instruments were on hand. It was originally an erotic dance involving prostitutes; the tango was an entertainment for patrons. The intimate contact of two bodies plastered together and the macho domination over women typical of Argentina in the early years of the twentieth century contributed to the tango's erotic inclination. The lyrics described disappointments, anxieties, romantic love, tales of crimes of love. The language was not the typical Spanish, but the dialect called *Lunfardo* (a coarse slang) of the lowly back streets. By the time the tango had caught the attention of French society in the early years of the twentieth century, it had surpassed the waltz as the preferred dance. There were tango tea parties in London and even the Vatican was asked to give an opinion as to whether the tango was a dangerous dance, by having couples dance in front of the Pope. The tango's image began to change with the advent of cabarets, and the lyrics became more acceptable to the majority of society.

A few years ago, while on tour in Germany with the Bamberg Symphony Orchestra, I was asked to do an unusual programme featuring Tchaikovsky's *Fourth Symphony* preceded by tangos by Kurt Weill, Stravinsky and Piazzolla. In view of the enthusiastic audience reaction, it was proposed that we make a recording of tangos by these and other composers. We proceeded to put together a mixed bag, from the German and French periods of Kurt Weill to Stravinsky's peculiar take on the form, Satie's minimalist 'perpetual' tango and Gade's flamboyant, popular *Tango Jalousie*. Piazzolla could not be left out.

My own contributions to the genre were conceived before this recording was planned. *Tango in Blue* (*Tango en Azul*) was written during the long overnight flight from New

York to Montevideo, as an impromptu gift for the National Orchestra of Uruguay (Orquesta Sinfónica del SODRE), which had invited me to conduct its 75th anniversary concert. It didn't have a title when we performed it, as an encore. I asked the public for title suggestions, and I was inundated with names, none of which seemed appropriate. For a while I called it 'Last Tango before Sunrise', which seemed to capture the character of the piece, but it still didn't seem quite right. My favourite title was *Blue Tango*, but I was reminded that there are at least two other pieces with that title. Then a friend suggested a compromise, which I liked best, and *Tango in Blue* was born.

The first four notes are a direct quote from the final four notes of my *Partita, Symphony No. 2*, almost as if I was saying that there's where I left off writing 'tonal' music, and I am back. *Partita* was one of the few compositions (written soon after my arrival in the United States) that used Latin American rhythms and melodic turns. I do not recall ever again using similar techniques. After writing experimental works during the sixties and seventies, it was a challenge to go back to basics and write a simple tune, a sort of popular piece for concert use. I had fun composing *Tango in Blue*, and was thrilled to find it so successful. After Montevideo, we played it in Lima and later on in Buenos Aires and many other cities in Latin America on tour with the National Chamber Orchestra of Toulouse. At my publishers' request, I wrote several versions, for violin and piano, trio, string quartet, string orchestra, guitar, voice and piano, etc. *Casi un Tango* is an entirely different piece, nostalgic and more 'classical'. No longer having the 4/4 beat as a basis, it is a much more rhapsodic piece, salon music in simple a-b-a form. The relation to the popular concept of tango is in the spirit and character of the music.

Samuel Barber (1910-1981) was born in Pennsylvania. At the age of 14 he entered the Curtis Institute in Philadelphia to study voice, piano and composition. There he met his lifetime partner, Gian Carlo Menotti. *Souvenirs* was written in 1952 for piano four hands, and a year later Fritz Reiner (who had given Barber conducting lessons at Curtis) premièred the orchestral version with the Chicago Symphony Orchestra. I played it on tour with the American Composers Orchestra, and Barber came to my New York performance at Lincoln Center, one of the last concerts he attended.

Astor Pantaleón Piazzolla (1921-1992) was born in Argentina. He spent his childhood in New York, and played a small rôle as a newspaper boy in a film of Carlos Gardel, the most famous tango singer of all time. Shortly after Piazzolla's family return to Argentina in 1936, he started to play in tango orchestras, and began studies in composition under Alberto Ginastera, and later in Paris under Nadia Boulanger. When Paul Kletzki conducted his *Three Symphonic Tangos*, his recognition began to cross international frontiers. Piazzolla's music is an amalgam of tango 'feeling' and 'atmosphere' rather than specific rhythms or clichés. Much of it doesn't resemble the popular dance in any recognizable way. *Tangazo* is a perfect example. The absence of the bandoneón, the quintessential instrument of the tango orchestra, is calculated to make his work playable by orchestras outside of the tango mould. The bandoneón was originally the German concertina, an instrument that looks like an accordion but has no keyboard, only buttons, and a very different sound. A popular tango dance without a bandoneón would be unthinkable; it provides that unmistakable colour, rhythm and tango beat. The instrument was brought to Argentina by German immigrants. *Oblivion*, a nostalgic, poetic impression of the tango, does indeed use the bandoneón as the solo instrument, accompanied by strings. *Tangazo* could be categorized as a sort of symphonic poem in the late nineteenth-century tradition, while *Oblivion* is an orchestral 'chanson' with the nostalgic mood of a tango.

Igor Stravinsky (1882-1971) wrote his *Tango* in 1940, his first composition in the United States after settling in Hollywood. Originally orchestrated for strings, woodwind, brass, saxophones, guitar, piano and percussion, it was rewritten in 1953 for five clarinets, four trumpets, three trombones, guitar, three violins, viola, cello and double bass. For this recording I used the full complement of strings. Before writing *The Rake's Progress*, which pointed to a marked stylistic departure, Stravinsky was busy with *L'Histoire du Soldat*, *Tango* and *Ragtime*.

Erik Satie (1866-1925) was one of the most colourful personalities in the history of music. His bizarre wit had a way of offending the music critics at the time. Satie didn't like music critics and the feelings were mutual. His weird instructions to the per-

former are legendary – for instance, regarding the short piano piece *Vexations* (1893): ‘To play this motif 840 times in succession, it would be advisable to prepare oneself beforehand, in the deepest silence.’ This instruction has been taken seriously by some pianists. Another Satie statement is: ‘Everyone will tell you I am not a musician. That is correct. From the start of my career I called myself a phonometrographer. My work is completely phonometrical.” Satie was regarded as an outsider; he even founded his own church. An extremely private man, he never let anyone visit his apartment in Arcueil, where he lived for his last 27 years. He only had one known relationship in his life – a love affair in 1893 with the painter and former trapeze artiste Suzanne Valadon. His music had a great influence on Debussy, Ravel and Poulenc, and on many modern composers. A forerunner of minimalism, he also experimented with what he called ‘furniture music’ (background music). His music was underrated until the middle of the twentieth century. *Tango perpétuel* is No. 17 of *Sports et divertissements*, a work comprising 21 pieces, sometimes performed with narration. The suite was composed in the spring of 1914. The date given for this particular number is 5th May 1914. To orchestrate the few bars of music, which again the pianist is instructed to repeat incessantly, was a real challenge. I kept looking at the score for many years, never actually starting it, giving up each time. The prospect of this recording speeded up a solution, which turned out to involve subtle changes in orchestration at each repeat.

Morton Gould (1913-1996) was a complete musician, writing concert music, ballets, film scores and Broadway musicals as well as playing the piano and conducting. Among others, he wrote the Broadway musical *Billion Dollar Baby*, and scored films such as *Windjammer*, the television serial *Holocaust* and the CBS television documentary *World War I* (which I helped to orchestrate). That was how we met; Leopold Stokowski had suggested me for the task. I went to Morton’s house every day, and I could hardly keep up with him, orchestrating music which he was churning out at amazing speed, in the same room and at the same table as I was using for the orchestrations! *Symphonette* was Gould’s way of using the old term ‘Sinfonietta’ – an abridged form of ‘symphony’, appropriate for short radio programmes in the early 1940s. The *Latin-*

American Symphonette is the best-known of the series. Written in 1940, it uses a dance form for each of its four movements. ‘What was interesting was the whole idea of putting these dance idioms into a classical structure, giving it symphonic proportions’ (Morton Gould). In the symphony the sequence of dances is *Rumba*, *Tango*, *Guracha*, *Conga*. Richard Freed wrote to me: ‘When I got Slava [Rostropovich] to perform the *Latin-American Symphonette* with the National Symphony Orchestra he had a wonderful time with it, and told Morton he had always had a weakness for the tango’. The *Tango* in *Stringmusic*, commissioned by Rostropovich, is more or less a consequence of his fondness for the one in the *Latin-American Symphonette*. When Rostropovich conducted the première of *Stringmusic* (which brought Gould a Pulitzer Prize) in March 1994 in Washington, Gould wrote: ‘The second movement is a Tango; it had to be. When Slava conducted my *Latin-American Symphonette* here in 1990, he told me he especially liked the Tango movement, because he was “a tango expert”.’ Gould was a child prodigy who enjoyed early success. But the Depression changed everything, and suddenly the Goulds were poor. The family piano was repossessed and, when his father became ill, Gould had to leave high school to earn a living playing the piano for vaudeville and cinemas. These experiences taught Gould the practical and popular sides of the music industry. In 1936, his symphonic career was boosted when Leopold Stokowski led the Philadelphia Orchestra in Gould’s *Chorale and Fugue in Jazz*. Later on his works were conducted by Toscanini, Rodzinski, Reiner, Mitropoulos, Ormándy, Doráti, Solti and other legendary figures.

Kurt Weill (1900–1950) had already become an important figure in German musical life before he fled to Paris in 1933, at the start of the of the Nazi régime. He was a true chameleon. Before emigrating to America, where he became a US citizen in 1943, he spent two and a half years in Paris writing French-style music-theatre. *Marie Galante* was a product of this period, as was the evocative, nostalgic *Youkali*, a cross between *habanera* and tango. His collaborator in Germany was Bertolt Brecht, with whom he worked on *The Threepenny Opera* (1928), *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* (1929) and *Happy End* (1929). *Matrosen-Tango* (*The Sailors’ Tango*) is quite typical of

Weill's German period. During his New York years, Weill collaborated with some of the greatest writers of the time: Maxwell Anderson (*Knickerbocker Holiday* in 1938, and *Lost in the Stars* in 1949), Moss Hart and Ira Gershwin (*Lady in the Dark*, 1941), Ogden Nash and S.J. Perelman (*One Touch of Venus*, 1948), Elmer Rice (*Street Scene*, 1947) and Alan Jay Lerner (*Love Life*, 1948). Although he had divorced Lotte Lenya when he left Germany, they travelled to America together and re-married in January 1937.

Born in Uruguay in 1955, **Fernando Condon** studied the piano, the clarinet, composition and conducting. His interest in the theatre and ballet has resulted in a number of works in those genres in addition to a large number of chamber and orchestral compositions. As a conductor, he constantly promotes the music of his contemporaries, especially of composers from Latin America. For many years librarian of the SODRE Orchestra, at the time of writing he has been named vice-president of the entire SODRE organization (the national broadcasting body of Uruguay). Condon's *Homage to Piazzolla* was first performed in Toulouse under my direction in 2002. While it reflects an intentional Piazzolla mould, it has a lyrical character all its own, a melodic sense rather different from Piazzolla's, and a natural talent for vivid orchestral sounds. A friend and most generous colleague, he copied my *Tango in Blue* overnight on computer so that the SODRE Orchestra could play it the day after my arrival in Montevideo, in time for the orchestra's anniversary concert.

Jacob Gade (1879-1963) wrote *Tango Jalousie* for the silent film *Don Q, Son of Zorro* (with Douglas Fairbanks), and played it at the Copenhagen première in 1925. A very enterprising man, besides his musical activities as violin soloist, composer and conductor, he became a publisher and theater manager. After the international success of *Tango Jalousie*, which Gade subtitled *Tango Tsigane*, he wrote many orchestral works and salon pieces, none gaining the international recognition of his tango.

Montevideo, Uruguay, occupies a special place in tango history. In 1917 a young architecture student, **Gerardo Matos Rodriguez**, handed the music of *La Cumparsita* to the orchestra of Roberto Firpo, signing only his first name. It was much later that the full name of the composer became known. He sold *La Cumparsita* for 20 pesos to a

publishing house, and the tango was soon forgotten. By 1924 he was living in Paris, where he met Francisco Canaro who had just arrived with his famous orchestra. That's when he found out that *La Cumparsita* had become a major international hit. The courts fought over the rights to the work for decades.

© **José Serebrier 2005**

Carole Farley made her Metropolitan Opera début at the age of 19 in the title rôle of *Lulu* (the Met's first production of this opera), a rôle she has repeated more than 100 times in four languages. At the Met she has since sung in Puccini's *La Bohème*, Shostakovich's *Lady Macbeth of Mtsensk*, Berg's *Wozzeck*, and other works. She is a regular guest at the world's foremost opera houses and has appeared with all the leading orchestras in the USA and Europe under such conductors as James Levine, Zubin Mehta, Antal Doráti, Sir John Pritchard, Pierre Boulez, Lorin Maazel, Sir Andrew Davis, John Fiore, Lawrence Foster and Esa-Pekka Salonen. Previously released on BIS is 'On a Night Like This' (BIS-CD-1374), a highly praised disc of love songs by Ernesto Lecuona, *Gramophone* magazine's Editor's Choice. Her films include Poulenc's *La Voix Humaine* and Menotti's *The Telephone*. Internationally she has toured with the Scottish Chamber Orchestra and the National Chamber Orchestra of Toulouse, in Latin America and the United States. Carole Farley has won the Grand Prix du Disque in France and the Deutsche Schallplatten award in Germany, among others.

Born in Montevideo, Uruguay, **Enrique Tellería** had his first contact with the bandoneón when he was five. After some brief basic studies, he remained completely self-taught, never receiving classes in bandoneón or the basics of music. At the age of nine he joined a youth orchestra in Montevideo, and since then he has been leading a life of constant concerts, tours and recordings. At the age of 19 he abandoned the bandoneón to play other instruments, but went back to his original instrument upon his arrival in Spain in 1991. He is constantly in demand from orchestras and conductors for performances of contemporary tango.

The **Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya** (Barcelona Symphony Orchestra and National Orchestra of Catalonia) was founded as the Municipal Orchestra of Barcelona in 1944 by the composer and conductor Eduard Toldrà, who held the position of artistic director until his death in 1962. Conductors who have followed him in this post include Rafael Ferrer, Antoni Ros Marbà, Salvador Mas, Franz-Paul Decker, García Navarro, Lawrence Foster and Ernest Martínez Izquierdo. The orchestra has toured in Europe, Japan, Korea and USA. Recent appearances include concerts at the Concertgebouw in Amsterdam, the Schleswig-Holstein Music Festival and the BBC Proms at the Royal Albert Hall. Since 1999 it has been the resident orchestra of the new Barcelona auditorium, L'Auditori, designed by the architect Rafael Moneo.

Sixteen-times Grammy-nominated conductor and composer **José Serebrier** is one of most recorded classical artists today. In 2004 he received an unprecedented five Grammy nominations, and won the Latin Grammy for the best classical album (BIS-CD-1305, Bizet/Serebrier: *Carmen Symphony*). When Leopold Stokowski hailed Serebrier as 'the greatest master of orchestral balance', the then 22-year-old musician – born in Uruguay of Russian and Polish parents – was the associate conductor of the American Symphony Orchestra at New York's Carnegie Hall. He was soon winning accolades from music critics and the public all over the world. After five years of collaboration with Stokowski, Serebrier accepted an invitation from George Szell to become composer-in-residence of the Cleveland Orchestra. Since then, José Serebrier has been conducting most major orchestras in North America, Europe, Australia and Latin America and undertaken numerous international tours. As an opera conductor José Serebrier has presented many interesting premières.

Serebrier has composed more than 100 works. His *First Symphony* and several of his other works were premièred by Leopold Stokowski, and some of his compositions have become highly successful ballets. His *Third Symphony*, '*Symphonie Mystique*', received a Grammy nomination for 'best new composition of 2004'. The French music critic Michel Faure has recently completed a biography of José Serebrier, published by L'Harmattan in France in 2003.

Im Tango fließen unterschiedliche Musikstile zusammen, die die europäischen Einwanderer nach Argentinien und Uruguay mitgebracht haben; seine Texte sind geprägt von Traurigkeit, Melancholie und Nostalgie. Obwohl der Name sich vom spanischen Tango des 19. Jahrhunderts herleitet, entwickelte er doch eine ganz andere Form. Ein als Tango bekannter Tanz war in Südsanien sehr beliebt und wurde nach Amerika exportiert, während auf Kuba afroamerikanische Tänze in die Habanera aufgenommen wurden. Von dort gelangte er nach Spanien und dann nach Buenos Aires. Die frühen argentinischen und uruguayischen Tangos erklangen Ende des 19. Jahrhunderts in Bordellen; gespielt wurden sie auf den Instrumenten, die gerade vorhanden waren. Ursprünglich handelte es sich um einen erotischen Tanz der Prostituierten zur Unterhaltung der Kunden. Der enge Kontakt zweier hautnah verbundener Körper sowie die Macho-Pose, die für das Argentinien zu Beginn des 20. Jahrhunderts typisch ist, trugen das ihre zum erotischen Charakter des Tango bei. Die Texte handelten von Enttäuschungen, Ängsten, romantischer Liebe und Verbrechen aus Liebe. Die Sprache war nicht das übliche Spanisch, sondern ein Dialekt namens *Lunfardo*, ein rauher Slang der Straße. Als der Tango Anfang des 20. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit der französischen Gesellschaft erregte, hatte er den Walzer an Beliebtheit überholt. In London wurden Tango-„Tea Parties“ abgehalten, und selbst der Vatikan wurde gebeten zu beurteilen, ob es sich beim Tango um einen gefährlichen Tanz handele, wozu man Paare vor dem Papst tanzen ließ. Das Bild des Tangos wandelte sich mit dem Aufkommen der Cabarets, und die Texte wurden gesellschaftsfähiger.

Als ich vor einigen Jahren mit den Bamberger Symphonikern in Deutschland auftrat, wurde ich gebeten, ein ungewöhnliches Konzert mit Tschaikowskys *Vierter Symphonie* sowie Tangos von Kurt Weill, Strawinsky und Piazzolla zu geben. Das Publikum reagierte enthusiastisch, und so entstand die Idee, eine CD mit Tangos dieser und anderer Komponisten einzuspielen. Wir stellten eine bunte Auswahl zusammen: von der deutschen und der französischen Phase Kurt Weills hin zu Strawinskys spezieller Auseinandersetzung mit dieser Form, Saties minimalistischer „ewiger“ Tango und Gades bekannter und farbenprächtiger *Tango Jalousie*. Und Piazzolla konnte nicht unberücksichtigt bleiben.

Meine eigenen Beiträge zu dieser Gattung wurden vor der Idee zu dieser Aufnahme komponiert. *Tango in Blue* (*Tango en Azul*) entstand während eines langen Nachtflugs von New York nach Montevideo als spontanes Geschenk für das National Orchestra of Uruguay (Orquesta Sinfónica del SODRE), das mich eingeladen hatte, das Jubiläumskonzert anlässlich seines 75jährigen Bestehens zu leiten. Als wir es als Zugabe aufführten, hatte es noch keinen Titel. Ich bat das Publikum um Vorschläge; ich wurde von Namen geradezu überschwemmt, doch keiner schien geeignet. Eine Weile lang nannte ich ihn „Last Tango before Sunrise“, was den Charakter des Stücks einzufangen schien, aber immer noch nicht so recht passen wollte. Mein Lieblingstitel war „Blue Tango“, doch man sagte mir, daß es mindestens zwei weitere Stücke dieses Titels gebe. Da fand ein Freund einen Kompromiß, der mir am besten gefiel – und *Tango in Blue* war geboren.

Die ersten vier Töne sind ein direktes Zitat aus meiner *Partita, Symphonie Nr. 2*, und sie sagen gleichsam: „Hier habe ich das ‚tonale‘ Komponieren verlassen; nun bin ich wieder da.“ Die bald nach meiner Ankunft in den USA entstandene *Partita* ist eine der wenigen meiner Kompositionen, die lateinamerikanische Rhythmen und Melodiewendungen benutzen. Ich kann mich nicht erinnern, ähnliche Techniken je wieder verwendet zu haben. Nach den experimentellen Werken der sechziger und siebziger Jahre war es eine Herausforderung, zu den Grundlagen zurückzukehren und eine einfache Melodie zu komponieren, eine Art populäres Stück für den Konzertgebrauch. *Tango in Blue* zu komponieren machte mir großen Spaß, und ich war entzückt, daß er so erfolgreich war. Nach dem Konzert in Montevideo spielten wir ihn in Lima, und später mit dem National Chamber Orchestra of Toulouse in Buenos Aires und vielen anderen Städten Lateinamerikas. Auf Wunsch meines Verlegers fertigte ich mehrere Fassungen an, u.a. für Violine und Klavier, Trio, Streichquartett, Streichorchester, Gitarre, Stimme und Klavier. *Casi un Tango* ist ein gänzlich anderes Stück, nostalgisch und „klassischer“. Es ist von rhapsodischer Anlage und basiert nicht auf dem 4/4-Takt – eine Art Salonmusik in schlichter A-B-A-Form. Der Bezug zum herkömmlichen Tango findet sich in Geist und Charakter des Stücks.

Samuel Barber (1910-1981) wurde in Pennsylvania geboren. Im Alter von 14

Jahren ging er an das Curtis Institute in Philadelphia, wo er Gesang, Klavier und Komposition studierte. Dort lernte er seinen Lebenspartner Gian Carlo Menotti kennen. *Souvenirs* wurde 1952 für Klavier vierhändig komponiert; ein Jahr später brachte Fritz Reiner (der Barber am Curtis Institute im Dirigieren unterrichtet hatte) die Orchesterfassung zur Uraufführung. Ich dirigierte es bei einer Tournee mit dem American Composers Orchestra, und Barber war bei meinem New Yorker Konzert im Lincoln Center anwesend – es war eines der letzten Konzerte, das er besuchte.

Astor Pantaleón Piazzolla (1921-1992) wurde in Argentinien geboren. Seine Kindheit verbrachte er in New York, wo er eine kleine Rolle als Zeitungsjunge in einem Film von Carlos Gardel spielte, dem berühmtesten Tangosänger aller Zeiten. 1936 kehrte die Familie Piazzolla nach Argentinien zurück, und bald begann er, in Tango-Orchestern zu spielen. Außerdem studierte er Komposition bei Alberto Ginastera und später bei Nadja Boulanger in Paris. Als Paul Kletzki seine *Drei Symphonischen Tangos* dirigierte, drang sein Ruf über die Grenzen hinaus. Piazzollas Musik verschmilzt Gefühl und Atmosphäre des Tangos, weniger spezifische Rhythmen oder Muster. Oftmals finden sich kaum Ähnlichkeiten mit dem populären Tanz. *Tangazo* ist ein perfektes Beispiel hierfür. Das typische Instrument des Tango-Orchesters, das Bandoneon, fehlt hier, damit das Werk auch von konventionellen Ensembles gespielt werden kann. Das Bandoneon hat seinen Ursprung in der deutschen Concertina, einem Instrument, das wie ein Akkordeon aussieht, aber keine Tasten, sondern Knöpfe hat – und einen anders gearteten Klang. Ein volkstümlicher Tango ohne Bandoneon ist unvorstellbar; es sorgt für die unverkennbare Farbe, Rhythmik und Impulsivität des Tango. Das Instrument kam durch deutsche Einwanderer nach Argentinien. *Oblivion (Vergessen)*, eine nostalgische, poetische Tango-Impression, sieht denn auch das Bandoneon als Solo-Instrument zu Streicherbegleitung vor. Man könnte *Tangazo* als eine Art Symphonischer Dichtung in der Tradition des späten 19. Jahrhunderts bezeichnen, während *Oblivion* ein Orchester-„Chanson“ mit dem nostalgischen Flair des Tango ist.

Igor Strawinsky (1882-1971) komponierte seinen *Tango* 1940; es war seine erste Komposition in den USA, nachdem er sich in Hollywood niedergelassen hatte. Das

ursprünglich für Streicher, Holz- und Blechbläser, Saxophone, Gitarre, Klavier und Schlagwerk gesetzte Werk legte er 1953 in einer Fassung für fünf Klarinetten, vier Trompeten, drei Posaunen, Gitarre, drei Violinen, Viola, Cello und Kontrabaß vor. Bei dieser Einspielung habe ich die volle Streicherbesetzung verwendet. Bevor er *The Rake's Progress* komponierte, das einen beträchtlichen stilistischen Wandel markierte, hatte Strawinsky sich in der *Histoire du Soldat* mit Tango und Ragtime beschäftigt.

Erik Satie (1866-1925) war eine der schillerndsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte. Sein bizarrer Witz düpierte die Musikkritiker seiner Zeit. Satie mochte keine Musikkritiker, und das stieß auf Gegenseitigkeit. Seine verquerten Spielanweisungen sind legendär – zu dem kurzen Klavierstück *Vexations* (1893) etwa heißt es: „Um dieses Motiv 840mal hintereinander spielen zu können, wird es gut sein, sich im vorhinein darauf vorzubereiten, und zwar in äußerster Stille.“ Einige Pianisten haben diese Anweisung ernst genommen. Ein anderes Mal sagte er: „Jeder wird Ihnen sagen, ich sei kein Musiker. Das stimmt. Von Anfang an habe ich mich als Phonometrographen bezeichnet. Mein gesamtes Schaffen ist phonometrisch.“ Satie galt als Außenseiter; er gründete sogar seine eigene Kirche. Er lebte extrem zurückgezogen, ließ niemanden in seine Wohnung in Arceuil, wo er die letzten 27 Jahre seines Lebens verbrachte. Man weiß von einer einzigen Liebesbeziehung in seinem Leben, einer Affäre mit der Malerin und ehemaligen Trapezkünstlerin Suzanne Valadon. Seine Musik war von großem Einfluß auf Debussy, Ravel, Poulenc und auf viele Komponisten der Moderne. Als ein Vorläufer des Minimalismus experimentierte er mit der von ihm so genannten „Möbelmusik“ (Hintergrundmusik). Erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts fand seine Musik die ihr gebührende allgemeine Beachtung. Bei *Tango perpétuel* handelt es sich um die Nummer 17 der *Sports et divertissements*, einer Sammlung von 21 Stücken, die mitunter mit Erzähler aufgeführt werden. Die Suite entstand im Frühjahr 1914; das genaue Datum dieses Stücks ist der 5. Mai 1914. Die Orchestrierung dieser wenigen, wiederum unablässig zu wiederholenden Takte entpuppte sich als eine echte Herausforderung. Ich beschäftigte mich jahrelang mit dem Stück, ohne je wirklich damit zu beginnen. Das vorliegende CD-Projekt beschleunigte eine Lösung – bei jeder Wiederholung ändert sich die Instrumentation auf subtile Weise.

Morton Gould (1913-1996) war ein Allround-Musiker, der Konzert-, Ballett-, Filmmusik und Broadway-Musicals komponierte, Klavier spielte und dirigierte. Unter anderem schrieb er das Broadway-Musical *Billion Dollar Baby* und die Musik für Filme wie *Windjammer*, die TV-Serie *Holocaust* und die CBS-Fernsehdokumentation *World War I*, an deren Instrumentation ich mitwirkte. Hierbei lernten wir uns kennen; Leopold Stokowski hatte mich für die Aufgabe vorgeschlagen. Täglich besuchte ich Morton in seinem Haus, kam aber mit dem Instrumentieren seiner Musik kaum nach, die er in unglaublicher Geschwindigkeit in demselben Zimmer und an demselben Tisch produzierte, wo ich instrumentierte. *Symphonette*, so nannte Gould die alte „Sinfonietta“ – eine Kurzform der „Symphonie“, die sich für kurze Radioprogramme in den frühen 1940er Jahren eignete. Die 1940 komponierte *Lateinamerikanische Symphonette*, die in jedem ihrer vier Sätze auf einem Tanz basiert, ist das bekannteste Beispiel aus dieser Reihe. „Was mich interessierte, war die Vorstellung, diese Tänze in eine klassische Struktur von symphonischen Proportionen zu gießen“ (Morton Gould). Die Abfolge der Tänze ist: *Rumba, Tango, Guraracha, Conga*. Richard Freed schrieb mir: „Als ich Slava [Rostropowitsch] dazu gebracht hatte, die *Lateinamerikanische Symphonette* mit dem National Symphony Orchestra aufzuführen, hatte er große Freude daran; zu Morton sagte er, er habe immer schon eine Schwäche für den Tango gehabt“. Der Tango in *Stringmusic* (komponiert im Auftrag von Rostropowitsch) ist mehr oder weniger ein Resultat dieser Wertschätzung. Als Rostropowitsch *Stringmusic* im März 1994 in Washington uraufführte, schrieb Gould (der für dieses Werk einen Pulitzer-Preis erhielt): „Der zweite Satz ist und mußte ein Tango sein. Als Slava 1990 hier meine *Lateinamerikanische Symphonette* aufführte, sagte er mir, er schätze insbesondere den Tango-Satz, weil er ‚ein Tango-Experte‘ sei.“ Gould war ein Wunderkind, das früh schon Erfolge feierte. Die Weltwirtschaftskrise aber veränderte alles; plötzlich waren die Goulds arm. Das Familienklavier wurde verpfändet, und als sein Vater erkrankte, mußte Gould die Oberschule verlassen und als Pianist in Varietés und Kinos seinen Lebensunterhalt verdienen. Hier lernte Gould die praktischen und populären Seiten der Musikindustrie kennen. 1936 wurde seine Karriere als Orchesterkom-

ponist beflügelt, als Leopold Stokowski Goulds *Chorale and Fugue in Jazz* mit dem Philadelphia Orchestra aufführte. In der Folge wurden seine Werke von legendären Künstlern wie Toscanini, Rodzinski, Reiner, Mitropoulos, Ormándy, Doráti und Solti dirigiert.

Kurt Weill (1900-1950) war bereits eine bedeutende Gestalt des deutschen Musiklebens, bevor er zu Beginn der Naziherrschaft 1933 nach Paris floh. Er war ein echtes Chamäleon. Vor seiner Emigration in die USA, deren Staatsbürger er 1943 wurde, verbrachte er zweieinhalb Jahre in Paris und schrieb Musiktheater in französischer Manier. *Marie Galante* ist ebenso ein Produkt jener Zeit wie das beschwörend-nostalgische *Youkali*, eine Mischung aus Habanera und Tango. In Deutschland hatte er mit Bertolt Brecht bei der *Dreigroschenoper* (1928), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929) und *Happy End* (1929) zusammengearbeitet. Der *Matrosen-Tango* ist für Weills deutsche Jahre typisch. Auch während seiner Jahre in New York arbeitete Weill mit einigen der größten Schriftsteller seiner Zeit zusammen: Maxwell Anderson (*Knickerbocker Holiday*, 1938; *Lost in the Stars*, 1949), Moss Hart und Ira Gershwin (*Lady in the Dark*, 1941), Ogden Nash und S.J. Perelman (*One Touch of Venus*, 1948), Elmer Rice (*Street Scene*, 1947) und Alan Jay Lerner (*Love Life*, 1948). Wenngleich er sich bei seiner Abreise aus Deutschland von Lotte Lenya hatte scheiden lassen, reisten sie beide gemeinsam in die USA und heirateten einander im Januar 1937 erneut.

Der 1955 in Uruguay geborene **Fernando Condon** studierte Klavier, Klarinette, Komposition und Dirigieren. Sein Interesse an Theater und Ballett hat zu einer Reihe von Werken dieser Gattungen geführt; daneben hat er eine Vielzahl von Kammer- und Orchesterwerken komponiert. Als Dirigent setzt er sich für zeitgenössische, zumal lateinamerikanische Komponisten ein. Soeben ist der langjährige Bibliothekar des SODRE-Orchesters zum Vizepräsidenten der gesamten SODRE-Organisation (des Nationalen Uruguayischen Rundfunks) ernannt worden. Condons *Hommage an Piazzolla* wurde unter meiner Leitung 2002 in Toulouse uraufgeführt. Obschon das Werk ganz bewußt eine „piazzolleske“ Atmosphäre heraufbeschwört, bekundet es eine ganz eigene lyrische Prägung, eine Melodik, die sich von derjenigen Piazzollas deutlich

unterscheidet, und eine natürliche Begabung für lebhaftes Orchesterklänge. Ich bin dem Freund und großzügigen Kollegen dankbar, daß er meinen *Tango in Blue* über Nacht per Computer kopiert hat, so daß das SODRE-Orchester es am Tag nach meiner Ankunft in Montevideo spielen konnte, rechtzeitig zum Jubiläumskonzert des Orchesters.

Jacob Gade (1879-1963) komponierte den *Tango Jalousie* für den Stummfilm *Don Q, Son of Zorro* (mit Douglas Fairbanks) und spielte ihn 1925 bei der Kopenhagener Premiere. Der ausgesprochen unternehmungslustige Mann war nicht nur Violinsolist, Komponist und Dirigent, sondern auch Verleger und Theaterleiter. Nach dem internationalen Erfolg von *Tango Jalousie* (dem Gade den Untertitel *Tango Tsigane* gab) schrieb er zahlreiche Orchesterwerke und Salonstücke, von denen keines die internationale Anerkennung des Tango erhielt.

Das uruguayische Montevideo spielt in der Geschichte des Tangos eine besondere Rolle. Im Jahr 1917 gab ein junger Architekturstudent namens **Gerardo Matos Rodríguez** die nur mit dem Vornamen unterzeichneten Noten von *La Cumparsita* dem Orchester von Roberto Firpo. Erst viel später wurde der ganze Name des Komponisten bekannt. Er verkaufte *La Cumparsita* für 20 Pesos an einen Verlag; bald hatte er den Tango vergessen. 1924 lebte Rodriguez in Paris, wo er Francisco Canaro kennenlernte, der gerade mit seinem berühmten Orchester in die Stadt gekommen war. Jetzt erst erfuhr er, daß *La Cumparsita* ein Welterfolg geworden war. Jahrzehntelange gerichtliche Auseinandersetzungen über die Rechte an der Komposition folgten.

© José Serebrier 2005

Carole Farley gab ihr Debüt an der Metropolitan Opera im Alter von 19 Jahren als Lulu (es war die erste Produktin dieser Oper an der Met), eine Rolle, die sie seither mehr als hundert Mal in vier Sprachen gesungen hat. An der Met hat sie außerdem u.a. in Puccinis *La Bohème* gesungen, in Schostakowitschs *Lady Macbeth of Mzensk* und Bergs *Wozzeck*. Sie gastiert regelmäßig an den bedeutendsten Opernhäusern der Welt und ist mit allen führenden Orchestern der USA und Europas unter Dirigenten wie James Levine, Zubin Mehta, Antal Doráti, Sir John Pritchard, Pierre Boulez, Lorin

Maazel, Sir Andrew Davis, John Fiore, Lawrence Foster und Esa-Pekka Salonen aufgetreten. Bei BIS hat sie „On a Night Like This“ (BIS-CD-1374) aufgenommen, eine CD mit Liebesliedern von Ernesto Lecuona, die von der Kritik hoch gelobt wurde („Editor’s Choice“ in *Gramophone*). Zu ihren Filmen zählen Poulencs *La Voix Humaine* und Menottis *The Telephone*. Mit dem Scottish Camber Orchestra und dem National Chamber Orchestra of Toulouse hat sie Konzertreisen durch Lateinamerika und die USA unternommen. Carole Farley hat u.a. den französischen Grand Prix du Disque sowie den Preis der Deutschen Schallplattenkritik gewonnen.

In Montevideo geboren, kam **Enrique Tellería** erstmals im Alter von fünf Jahren mit dem Bandoneon in Berührung. Von ein wenig anfänglichem Unterricht abgesehen, blieb er zeitlebens Autodidakt sowohl hinsichtlich seines Instruments wie der Musiktheorie. Im Alter von neun Jahren wurde er Mitglied eines Jugendorchesters in Montevideo; seitdem ist sein Leben geprägt von Konzerten, Tourneen und Aufnahmen. Im Alter von 19 Jahren legte er das Bandoneon beiseite, um sich anderen Instrumenten zu widmen, kehrte aber 1991, nach seiner Ankunft in Spanien, zu ihm zurück. Weltweit schätzen ihn Orchester und Dirigenten als Solisten für Aufführungen zeitgenössischer Tangokompositionen.

Das **Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya** (Symphonieorchester von Barcelona und Nationalorchester von Katalonien) wurde 1944 als Städtisches Orchester Barcelona von dem Komponisten und Dirigenten Eduard Toldrà gegründet, der ihm bis zu seinem Tod 1962 auch als Künstlerischer Leiter vorstand. Zu seinen Nachfolgern gehören Rafael Ferrer, Antoni Ros Marbà, Salvador Mas, Franz-Paul Decker, García Navarro, Lawrence Foster und Ernest Martínez Izquierdo. Das Orchester hat Konzertreisen in Europa, Japan, Korea und den USA unternommen. In jüngerer Zeit ist es im Concertgebouw Amsterdam, beim Schleswig-Holstein Musik Festival und den BBC Proms in der Royal Albert Hall aufgetreten. Seit 1999 bildet der von dem Architekten Rafael Moneo entworfene Konzertsaal L’Auditori in Barcelona seine Heimat.

Der sechzehnmal für den Grammy nominierte Dirigent und Komponist **José Serebrier** ist einer der meistaufgenommenen klassischen Künstler der Gegenwart. Im Jahr 2004 wurde er fünfmal für den Grammy nominiert (ein historisch bislang einmaliger Fall!), und er gewann den „Latin Grammy“ für das „beste klassische Album“ (BIS-CD-1305, Bizet/Serebrier: *Carmen Symphony*). Zu der Zeit, als Leopold Stokowski Serebrier als den „größten Meister orchestraler Balance“ rühmte, war der damals 22jährige, in Uruguay als Sohn russisch-polnischer Eltern geborene Musiker Associate Conductor des American Symphony Orchestra in New York (Carnegie Hall). Bald schon erhielt er Auszeichnungen von Musikkritikern und Hörern in der ganzen Welt. Nach fünf Jahren Zusammenarbeit mit Stokowski nahm Serebrier die Einladung George Szells an, Composer-in-Residence des Cleveland Orchestra zu werden. Seither hat José Serebrier die bedeutendsten Orchester Nord- und Südamerikas, Europas und Australiens geleitet und zahlreiche internationale Tourneen unternommen. Als Operndirigent hat José Serebrier zahlreiche interessante Uraufführungen geleitet.

Serebrier hat mehr als 100 Werke komponiert. Seine *Erste Symphonie* und verschiedene andere seiner Kompositionen wurden von Leopold Stokowski uraufgeführt; einige seiner Werke wurden als überaus erfolgreiche Ballettmusik verwendet. Seine *Dritte Symphonie*, „*Symphonie Mystique*“, erhielt eine Grammy-Nominierung für die „beste neue Komposition 2004“. Der französische Musikkritiker Michel Faure hat eine Biographie José Serebriers geschrieben, die 2003 bei dem französischen Verlag L'Harmattan erschienen ist.

Le tango est le résultat de la fusion de plusieurs styles musicaux importés en Argentine et en Uruguay par les immigrants européens, sur des poèmes qui reflètent la tristesse, la mélancolie et la nostalgie. Quoique son nom provienne du tango espagnol du 19^e siècle, la forme elle-même s'est développée tout à fait différemment. Une danse connue sous le nom de tango était populaire dans le sud de l'Espagne et fut importée aux Amériques tandis qu'à Cuba des mouvements de danse noire furent incorporés à la *habanera*. De là, elle fit son chemin jusqu'en Espagne et ensuite, à Buenos Aires. Les premiers tangos de l'Argentine et de l'Uruguay provinrent des bordels à la fin du 19^e siècle, utilisant les instruments de musique sous la main. Il fut d'abord une danse érotique dansée par des prostituées ; le tango était une récréation de patrons. Le contact intime de deux corps collés l'un contre l'autre et la domination macho sur les femmes, typique de l'Argentine au début du 20^e siècle, contribuèrent au côté érotique du tango. Les poèmes décrivaient déceptions, anxiétés, amours romantiques, histoires de crimes passionnels. Le langage n'était pas typiquement espagnol mais bien le dialecte appelé *Lunfardo* (un argot grossier) des fonds de cours des quartiers modestes. Quand le tango capta l'attention de la société française au début du 20^e siècle, il avait surpassé la valse comme danse favorite. On donnait des réceptions de thé de tango à Londres et on demanda même au Vatican de se prononcer sur le danger du tango comme danse en demandant à des couples de danser pour le pape. L'image du tango commença à changer avec la survenue des cabarets et les poèmes devinrent plus convenables et acceptables par la majorité de la société.

Au cours d'une tournée que je faisais il y a quelques années avec l'Orchestre Symphonique de Bamberg, on m'a demandé de préparer un programme particulier avec la *Quatrième Symphonie* de Tchaïkovski précédée de tangos de Kurt Weill, Stravinsky et Piazzolla. Vu la réaction enthousiaste du public, il fut proposé de faire un enregistrement de tangos de ces compositeurs et d'autres aussi. Nous avons commencé à en préparer un assortiment, des périodes allemande et française de Kurt Weill à la conception particulière de Stravinsky de la forme, au tango minimaliste « perpétuel » de Satie et au flamboyant et populaire *Tango Jalousie* de Gade. Piazzolla ne pouvait pas être mis de côté.

Mes propres contributions au genre furent conçues avant la planification de cet enregistrement. *Tango in Blue* (*Tango en Azul*) fut écrit au cours d'une longue nuit de vol de New York à Montevideo, en guise de cadeau improvisé à l'Orchestre National de l'Uruguay (Orquesta Sinfónica del SODRE) qui m'avait invité à diriger son concert de 75^e anniversaire. L'œuvre n'avait pas encore de titre à sa création, comme pièce de rappel. J'ai demandé au public des suggestions de titre et je fus inondé de noms mais aucun ne semblait approprié. Je l'ai appelé un moment « Last Tango before Sunrise », ce qui semblait capter le caractère de la pièce mais ne me semblait pas encore tout à fait juste. Mon titre préféré était « Blue Tango » mais on me rappela qu'il y a au moins deux autres pièces intitulées ainsi. Un ami me suggéra alors un compromis qui me plut beaucoup et *Tango in Blue* est né.

Les quatre premières notes sont une citation des quatre notes finales de ma *Partita, Symphonie no 2*, tout comme si je disais que c'est à ce point que j'ai arrêté d'écrire de la musique « tonale » et que j'y reviens maintenant. *Partita* fut l'une de mes rares compositions (écrite peu après mon arrivée aux Etats-Unis) à utiliser à tour de rôle des rythmes et des tournures mélodiques latino-américains. Je ne me rappelle pas avoir jamais réutilisé des techniques semblables. Après avoir écrit des œuvres expérimentales au cours des années 60 et 70, c'était un défi de retourner au début et d'écrire une simple mélodie, une sorte de pièce populaire pour concert. J'ai eu du plaisir à composer *Tango in Blue* et je fus ravi d'en constater le succès. Nous l'avons joué à Montevideo puis à Lima et ensuite à Buenos Aires et plusieurs autres villes en Amérique latine en tournée avec l'Orchestre National de Chambre de Toulouse. A la demande de mes éditeurs, j'en écrivis plusieurs versions, pour violon et piano, trio, quatuor à cordes, orchestre à cordes, guitare, voix et piano, etc. *Casi un Tango* est une pièce entièrement différente, nostalgique et plus « classique ». N'ayant plus la mesure à 4/4 comme base, c'est une pièce beaucoup plus rhapsodique, de la musique de salon en simple forme a-b-a. La relation au concept populaire du tango réside dans l'esprit et le caractère de la musique.

Samuel Barber (1910-1981) est né en Pennsylvanie. Agé de 14 ans, il entra à l'Institut Curtis à Philadelphie pour étudier le chant, le piano et la composition. C'est là

qu'il rencontra son partenaire à vie, Gian Carlo Menotti. *Souvenirs* fut écrit en 1952 pour piano à quatre mains et, un an plus tard, Fritz Reiner (qui avait enseigné à Barber la direction à Curtis) créa la version orchestrale avec l'Orchestre Symphonique de Chicago. Je l'ai jouée en tournée avec l'American Composers Orchestra et Barber vint à mon concert de New York au centre Lincoln, l'un des derniers concerts auxquels il assista.

Astor Pantaleón Piazzolla (1921-1992) est né en Argentine. Il grandit à New York et joua un petit rôle de distributeur de journaux dans un film de Carlos Gardel, le plus célèbre chanteur de tango de tous les temps. Peu après le retour de sa famille en Argentine en 1936, il commença à jouer dans des orchestres de tango et à étudier la composition avec Alberto Ginastera avant de continuer à Paris avec Nadia Boulanger. Quand Paul Kletzki dirigea ses *Trois Tangos Symphoniques*, sa renommée commença à traverser les frontières internationales. La musique de Piazzolla est un amalgame de « sentiment » et « d'atmosphère » de tango plutôt que de rythmes ou clichés particuliers. Une bonne partie ne ressemble en rien de reconnaissable à la danse populaire. *Tangazo* est un exemple parfait. L'absence du bandonion, l'instrument de quintessence dans l'orchestre de tango, veut rendre l'œuvre jouable par des orchestres hors du moule à tango. Le bandonion était à l'origine le concertina allemand, un instrument qui ressemble à un accordéon sauf qu'il n'a que des boutons, pas de clavier, et que le son est très différent. Un tango populaire serait impensable sans bandonion ; il fournit cette couleur, ce rythme et cette mesure caractéristiques. L'instrument arriva en Argentine grâce aux immigrants allemands. *Oblivion*, une impression nostalgique et poétique du tango, utilise le bandonion comme instrument solo accompagné par les cordes. *Tangazo* peut être décrit comme une sorte de poème symphonique dans la tradition de la fin du 19^e siècle, tandis qu'*Oblivion* est une « chanson » pour orchestre dans l'atmosphère nostalgique d'un tango.

Igor Stravinsky (1882-1971) écrivit son *Tango* en 1940, sa première composition aux Etats-Unis après s'être installé à Hollywood. Ecrit d'abord pour cordes, bois, cuivres, saxophones, guitare, piano et percussion, il fut réécrit en 1953 pour cinq clari-

nettes, quatre trompettes, trois trombones, guitare, trois violons, alto, violoncelle et contrebasse. Cet enregistrement utilise un effectif complet de cordes. Avant d'écrire *The Rake's Progress* qui indique un départ stylistique marqué, Stravinsky travaillait sur *L'Histoire du Soldat*, *Tango* et *Ragtime*.

Erik Satie (1866-1925) fut l'une des personnalités les plus colorées de l'histoire de la musique. Son esprit bizarre avait un don spécial pour offenser les critiques musicaux de son temps. Satie n'aimait pas les critiques de musique et les sentiments étaient réciproques. Ses directives étranges à l'interprète sont légendaires – par exemple, au sujet de la brève pièce pour piano *Vexations* (1893): « Pour jouer ce motif 840 fois de suite, il serait opportun de se préparer à l'avance dans le plus profond silence. » Cette instruction a été prise au sérieux par certains pianistes. Voici une autre déclaration de Satie: « Tout le monde vous dira que je ne suis pas un musicien. C'est juste. Je me suis appelé phonométrographe dès le début de ma carrière. Mon travail est complètement phonométrique. » Satie était considéré comme un étranger; il fonda même sa propre confession religieuse. Un homme extrêmement privé, il ne reçut jamais personne à son appartement à Arceuil où il vécut les 27 dernières années de sa vie. Il n'eut qu'une liaison connue dans sa vie – une aventure avec le peintre et ancienne trapéziste Susanne Valadon. Sa musique exerça une grande influence sur Debussy, Ravel, Poulenc et plusieurs compositeurs modernes. Un précurseur du minimalisme, il expérimenta aussi avec ce qu'il appela « la musique dépouillée ». Sa musique fut sous-estimée jusqu'au milieu du 20^e siècle. *Tango perpétuel* est le no 17 de *Sports et divertissements*, une œuvre comprenant 21 pièces, jouées parfois avec narration. La suite fut écrite au printemps 1914. La date pour ce numéro en particulier est le 5 mai 1914. Ce fut tout un défi d'orchestrer les quelques mesures de musique que le pianiste doit répéter incessamment. J'ai regardé la partition pendant plusieurs années, ne commençant jamais le travail, abandonnant la partie à chaque fois. La perspective de ce disque a hâté une solution qui finit par renfermer des changements subtils d'orchestration à chaque répétition.

Morton Gould (1913-1996) fut un musicien complet, compositeur de musique de concert, de ballet, de film et de musicals de Broadway, pianiste et chef d'orchestre. Il

écrivit entre autres le musical de Broadway *Billion Dollar Baby* et la musique du film *Windjammer*, de la série télévisée *Holocauste* et du documentaire télévisé sur CBS *World War I* (où j'ai aidé à l'orchestration). C'est ainsi que nous nous sommes rencontrés ; Leopold Stokowski m'avait recommandé pour le travail. Je me suis rendu chez Morton tous les jours et je pouvais à peine le suivre, orchestrant de la musique qu'il pondait à une vitesse étonnante, dans la même pièce et à la même table que j'utilisais pour l'orchestration ! Gould disait « Symphonette » au lieu du vieux terme « Sinfonietta » – un diminutif de « symphonie », qui convenait aux courts programmes de radio au début des années 1940. La *Latin-American Symphonette* est la mieux connue de la série. Ecrite en 1940, elle utilise une forme de danse pour chacun de ses quatre mouvements. « L'intéressant était l'idée de mouler ces idiomes de danse dans une structure classique, lui donnant des proportions symphoniques » (Morton Gould). Dans la symphonie, les danses forment la suite de *Rumba*, *Tango*, *Gururacha*, *Conga*. Richard Freed m'écrivit ceci : « Après avoir accepté de jouer la *Latin-American Symphonette* avec l'Orchestre Symphonique National, Slava [Rostropovitch] en fut ravi et dit à Morton qu'il avait toujours eu un faible pour le tango. » Une commande de Rostropovitch, *Tango in Stringmusic* est plus ou moins une conséquence de son penchant pour le tango de la *Latin-American Symphonette*. Quand Rostropovitch dirigea la création de *Stringmusic* (qui rapporta un prix Pulitzer à Gould) en mars 1994 à Washington, Gould écrivit : « Le second mouvement est un Tango; il fallait qu'il en soit ainsi. Quand Slava dirigea ma *Latin-American Symphonette* ici en 1990, il me dit qu'il aimait particulièrement le mouvement de tango parce qu'il était « un expert du tango ». Gould fut un enfant prodige qui remporta du succès tôt dans la vie. Mais la Dépression changea tout et la famille devint soudainement pauvre. On reprit possession du piano familial et, quand le père tomba malade, Gould dut quitter le collège pour gagner sa vie en jouant du piano aux vaudevilles et aux cinémas. Ces expériences montrèrent à Gould les côtés pratiques et populaires de l'industrie de la musique. En 1936, sa carrière symphonique prit de l'allant quand Leopold Stokowski dirigea *Chorale and Fugue in Jazz* de Gould avec l'Orchestre de Philadelphie. Plus tard, ses oeuvres furent jouées par des figures

légendaires dont Toscanini, Rodzinski, Reiner, Mitropoulos, Ormándy, Doráti.

Kurt Weill (1900-1950) était déjà devenu une personnalité importante dans la vie musicale allemande avant sa fuite à Paris en 1933 au début du régime nazi. Il était un véritable caméléon. Avant d'émigrer aux Etats-Unis dont il devint citoyen en 1943, il passa deux ans et demi à Paris composant du théâtre musical de style français. *Marie Galante* est un produit de cette période, tout comme *Youkali*, un hybride évocateur et nostalgique de la *habanera* et du tango. Il collabora en Allemagne avec Bertolt Brecht avec lequel il travailla sur l'*Opéra de quat'sous* (1928), *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1929) et *Fin heureuse* (1929). *Matrosen-Tango* est bien typique de la période allemande de Weill. Pendant ses années passées à New York, Weill collabora avec certains des plus grands écrivains de l'heure : Maxwell Anderson (*Knickerbocker Holiday* en 1938 et *Lost in the Stars* en 1949), Moss Hart et Ira Gershwin (*Lady in the Dark*, 1941), Ogden Nash et S.J. Perelman (*One Touch of Venus*, 1948), Elmer Rice (*Street Scene*, 1947) et Alan Jay Lerner (*Love Life*, 1948). Quoiqu'il eût divorcé de Lotte Lenya quand il quitta l'Allemagne, ils se rendirent ensemble aux Etats-Unis et se remarièrent en janvier 1937.

Né en Uruguay en 1955, **Fernando Condon** a étudié le piano, la clarinette, la composition et la direction. Son intérêt pour le théâtre et le ballet a donné lieu à plusieurs œuvres dans ces genres ainsi qu'à un grand nombre de compositions pour orchestre et de chambre. Comme chef d'orchestre, il encourage la musique de ses contemporains, surtout de compositeurs d'Amérique latine. Bibliothécaire de l'Orchestre de SODRE pendant plusieurs années, à la rédaction de cet écrit il avait été nommé vice-président de l'entière organisation de SODRE (la société nationale de diffusion de l'Uruguay). *Hommage à Piazzolla* de Condon fut créé à Toulouse sous ma direction en 2002. Tout en reflétant un moule typique de Piazzolla, il possède un caractère particulier, un sens mélodique assez différent de celui de Piazzolla et un talent naturel pour les sonorités orchestrales éclatantes. Un ami et collègue très généreux, il copia mon *Tango in Blue* pendant une nuit sur ordinateur de sorte que l'Orchestre de SODRE puisse le jouer le lendemain de mon arrivée à Montevideo, en temps pour le concert d'anniversaire de l'orchestre.

Jacob Gade (1879-1963) écrivit *Tango Jalousie* pour le film muet *Don Q, Son of Zorro* (avec Douglas Fairbanks) et il le joua à la première à Copenhague en 1925. Un homme plein d'initiative à côté de ses activités musicales de violoniste soliste, compositeur et chef d'orchestre, il devint éditeur et directeur de théâtre. Après le succès international de *Tango Jalousie*, que Gade sous-titra *Tango Tsigane*, il écrivit plusieurs œuvres pour orchestre et des pièces de salon mais aucune ne gagna la faveur internationale de son tango.

Montevideo, en Uruguay, occupe une place spéciale dans l'histoire du tango. En 1917, un jeune étudiant en architecture, **Gerardo Matos Rodríguez**, présenta la musique de *La Cumparsita* à l'orchestre de Roberto Firpo, ne l'ayant signée que de son prénom. Le nom complet du compositeur ne devint connu que beaucoup plus tard. Il vendit *La Cumparsita* pour 20 pesos à une maison d'édition et le tango fut vite oublié. En 1924, il vivait à Paris où il rencontra Francisco Canaro qui venait juste d'arriver avec son célèbre orchestre. C'est alors qu'il découvrit que *La Cumparsita* était devenu un grand succès international. Les droits sur l'œuvre furent l'objet de procès pendant des décennies.

© **José Serebrier** 2005

Carole Farley fit ses débuts à l'Opéra Métropolitain à l'âge de 19 ans dans le rôle principal de *Lulu* (la première production du Met de cet opéra), un rôle qu'elle a répété plus de cent fois en quatre langues. Toujours au Met, elle a chanté depuis dans *La Bohème* de Puccini, *Lady Macbeth de Mtsensk* de Chostakovitch et *Wozzeck* de Berg entre autres. Elle est régulièrement invitée aux plus grandes maisons d'opéra du monde et elle a chanté avec tous les grands orchestres des États-Unis et d'Europe sous la direction de chefs réputés dont James Levine, Zubin Mehta, Antal Doráti, sir John Pritchard, Pierre Boulez, Lorin Maazel, sir Andrew Davis, John Fiore, Lawrence Foster et Esa-Pekka Salonen. Elle chante sur un autre disque BIS (« On a Night Like This », BIS-CD-1374) des chansons d'amour d'Ernesto Lecuona, sortie très appréciée des critiques et nommée « Editor's Choice » par le magazine *Gramophone*. Ses films comptent *La Voix*

Humaine de Poulenc et *Le Téléphone* de Menotti. Elle a fait le tour du monde avec l'Orchestre de Chambre Ecossais et l'Orchestre National de Chambre de Toulouse ; elle s'est produite en Amérique latine et aux Etats-Unis. Carole Farley a gagné plusieurs prix dont le Grand Prix du Disque en France et le Deutsche Schallplatten en Allemagne.

Né à Montevideo en Uruguay, **Enrique Tellería** fit la connaissance du bandonion à l'âge de cinq ans. Après quelques brèves études fondamentales, il resta entièrement autodidacte sans leçons de bandonion ni de base en musique. A neuf ans, il se joignit à un orchestre de jeunes à Montevideo et il poursuit depuis une carrière ininterrompue de concerts, tournées et enregistrements. A 19 ans, il abandonna le bandonion pour jouer d'autres instruments mais il retourna à son instrument original à son arrivée en Espagne en 1991. Il reçoit constamment des demandes d'orchestres et de chefs pour jouer des tangos contemporains.

L'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (Orchestre Symphonique de Barcelone et Orchestre National de Catalogne) fut fondé sous le nom d'Orchestre Municipal de Barcelone en 1944 par le compositeur et chef d'orchestre Eduard Toldrà qui en fut directeur artistique jusqu'à sa mort en 1962. Ses successeurs comptent Rafael Ferrer, Antoni Ros Marbà, Salvador Mas, Franz-Paul Decker, García Navarro, Lawrence Foster et Ernest Martínez Izquierdo. L'orchestre a fait des tournées en Europe, au Japon, en Corée et aux Etats-Unis. Il a donné récemment des concerts au Concertgebouw d'Amsterdam, au festival de musique de Schleswig-Holstein et aux Proms de la BBC au Royal Albert Hall. Il est l'orchestre résident du nouvel auditorium de Barcelone, L'Auditori dessiné par l'architecte Rafael Moneo, depuis 1999.

Mis seize fois en nomination pour un Grammy, le chef d'orchestre compositeur **José Serebrier** est l'un des artistes classiques les plus enregistrés aujourd'hui. En 2004, fait sans précédent, il reçut cinq nominations pour un Grammy et gagna le Grammy Latin

pour le « meilleur album classique » (BIS-CD-1305, Bizet/Serebrier: *Carmen Symphony*). Quand Leopold Stokowski salua Serebrier comme « le plus grand maître de l'équilibre orchestral », le musicien âgé alors de 22 ans – né en Uruguay de parents russe et polonais – était chef associé à l'Orchestre Symphonique Américain à New York (Carnegie Hall). Il gagna rapidement l'approbation des critiques musicaux et du public partout au monde. Après cinq ans de collaboration avec Stokowski, Serebrier accepta une invitation de George Szell à devenir compositeur en résidence de l'Orchestre de Cleveland. Depuis, José Serebrier a dirigé la plupart des grands orchestres aux Etats-Unis, Europe, Australie et Amérique latine et il a entrepris nombre de tournées internationales. Dans le domaine de l'opéra, José Serebrier a présenté plusieurs premières intéressantes.

Serebrier a composé plus d'une centaine d'œuvres. Sa *Première Symphonie* et plusieurs de ses autres œuvres furent créées par Leopold Stokowski et certaines de ses compositions sont devenues des ballets à succès. Sa *Troisième Symphonie*, « *Symphonie Mystique* » fut mise en nomination comme « meilleure composition nouvelle de l'an 2004 ». Le critique musical français Michel Faure a récemment terminé une biographie de José Serebrier, publiée en 2003 chez L'Harmattan en France.

Kurt Weill

7 Matrosen-Tango

(Was die Herren Matrosen sagen)

Text: Bertolt Brecht (from 'Happy End')

1. Hallo, jetzt fahren wir nach
Birma hinüber.

Whisky haben wir ja
Noch genügend dabei
Und Zigarren rauchen wir
„Henry Clay“
und die Mädels sind mir ja
auch schon über.

Na, da sind wir eben jetzt so frei
na, da sind wir eben jetzt so frei.
Denn andere Zigarren, die rauchen wir nicht und
Weiter wie Birma reicht dem Kasten der Rauchnicht
Und einen lieben Gott, den brauchen
Wir nicht und einen Anstand den brauchen wir auch nicht.

Na also Goodbye!
Und das segelt so hin und das kommt
Auch mal an und ein lieber Gott
Lasst sich nicht blicken,
und dem lieben Gott, dem liegt
vielleicht auch gar nichts daran,
und wenn, na dann muss er sich drein schicken.

Na also: Goodbye! Mit „Mensch mir nicht“ und „Na wat denn,
mein Sohn“ und fehlt's wo, dann lass michs mal wissen.
Und 'ne feinere Regung nicht um 'ne Million!
Da wind eben alles gefipffen!

Ja, das Meer ist blau, so blau,
und das geht alles seinen Gang.
Und wenn die Chose aus ist,
dann fängt's von vorne an.

Ja, das Meer ist blau, so blau
Und das geht ja auch noch lang.

Ja, das Meer ist blau, so blau,
ja, das Meer ist blau, so blau,

The Sailors' Tango

1. Hey there, we're sailing off
To Burma this evening,
With enough good scotch on board
To float all the way
Plus a crate of great cigars:
'Henry Clay'.
Had it up to here with girls,
So we're leaving.

'Cause it's time to start a brand new day
Yes, it's time to start a brand new day.
Now we don't ever smoke other brands of cigars,
And this leaky tub will barely get us to Burma
And we don't need that God who's up there in the stars,
And we don't need all these laws on terra firma.

So all right, goodbye!
And the ship sails away, and it may reach Rangoon,
And as for God, well,
We don't get him,
And it may be that God
Feels just the same about us,
So let's hope he doesn't let it upset him.

And all right, goodbye! We're off on the sea and it's
'Who gives a damn?' Life's perfect, 'cause nothing is missing
And your dreams of glory? Just take them and scam!
The whole world's our pot and we're pissing!

Ah, the sea is blue, so blue,
And all the world goes on its way,
And when the day is over,
We start another day.

Ah, the sea is blue, so blue,
And that's how it's gonna stay.

Ah, the sea is blue, so blue,
Ah, the sea is blue, so blue,

Ja das Meer ist blau, so blau,
das Meer ist blau.

2. Jetzt braucht da nur einmal ein Sturm zu kommen.
Na ja, da ist ja schon das Dock von Birma.
Halt du, das ist doch nur 'ne schwarze Wolkenwand!
Mensch...

Und die Wellen; 's ist ja allerhand!
Mensch, das verschlingt uns ja die ganze Firma!
Ja, da sind wir ja jetzt glatt am Rand,
ja, da sind wir eben jetzt am Rand.

Bald sinkt das Schiff zu Grund, das
Meer geht drüber und die versunken sind,
sieht nur der Hai im See.
Da hilft kein Whisky mehr und keine „Henry Clay“

Wo's jetzt hengeht, da geht kein Mädchen
Mehr mit rüber.
Ja, da heißt 's auf einmal jetzt „Goodbye!“
Ja, da heißt 's auf einmal jetzt „Goodbye!“

Und das Wasser das steigt und das Schiff,
das versinkt und ein rettender Strand lässt sich
nicht blicken.

Nur ein Schiff, das nicht schwimmt,
nur ein Strand, der nicht winkt,
na da muss ein jeder sich drein schenken.

Na also, Goodbye!
Da hört man auf einmal keine grossen Reden mehr,
da sie auf einmal alle ganz klein.
Da plappern sie plötzlich alle ein Vater unser her,
da will's plötzlich keiner mehr gewesen sein.
Denn jetzt ist's vorbei und jetzt will ich Euch
Mal was sagen: das kennen wir schon!
Da wird ein Leben lang das Maul aufgerissen
Und steht so was dann vor Gottes Thron,
dann wird in die Hosen geschissen.

Ja, das Meer ist blau, so blau
und das geht alles seinen Gang.
Nur wenn die Chose aus ist,
fängts nicht von vorne an.

Ah, the sea is blue, so blue,
The sea is blue.

2. Now all we need is for a storm to blow up.
Relax, there's the docks of Rangoon up ahead.
Hey, wait, that's just a bank of black clouds in the air!
Jesus...

And the waves are going crazy out there!
Jesus, in a minute the whole lot of us will be dead!
Well, we knew we'd have to die somewhere,
Yeah, we knew we'd have to die somewhere.

Down goes the ship and soon the sea washes over.
Nothing but sharks down there
To show a drowned man the way.
Scotch is no use to them or crates of 'Henry Clay'.

Where they're going there are no girls
Who need a lover.
They won't ever see another day!
They won't ever see another day!

And the water comes up and the ship's
Going down; and as for a harbour,
We don't get one.

Just a wreck of a ship
And a glimpse of a shore,
But of course, one can't let it upset one.

So all right, goodbye!
Then for once, you don't hear all that big talk
In the air, and the big talkers suddenly look smaller.
And they're down on their knees and mumbling
About their Father who's up there, and they're starting to
Weigh the sins their souls must bear and that's how they die,
And now let me tell you a fact that we all ought to know:
When you stand before the throne where Our Lord is sitting,
You may have been bragging a lifetime or so,
But now, when it matters, you're shitting.

Ah, the sea is blue, so blue,
And all the world goes on its way.
But when your day is over,
There is no other day.

Ja, das Meer ist blau, so blau
und das geht ja auch noch lang.
Ja das Meer ist blau, so blau,
ja, das Meer ist blau, so blau,
das Meer ist blau.

Kurt Weill

Youkali

Tango Habanera

Text: Roger Fernay

1. C'est presqu'au bout du monde,
Ma barque vagabonde,
Errant au gré du l'onde,
M'y conduisit un jour.

L'île est toute petite,
Mais la féé qui l'habite
Gentiment nous invite
A en faire le tour.

Youkali,
C'est le pays de nos désirs,
Youkali,
C'est le bonheur,
C'est le plaisir,

Youkali,
C'est la terre où l'on
Quitte tous les soucis,
C'est dans notre nuit,
Comme une éclaircie,
L'étoile qu'on suit,
C'est Youkali!

Youkali,
C'est le respect
De tous les vœux échangés,
Youkali,
C'est le pays
Des beaux amours partagés,

Ah, the sea is blue, so blue,
You don't have that long to stay.
Ah, the sea is blue, so blue,
Ah, the sea is blue, so blue,
The sea is blue.

Youkali

Tango Habanera

English translation by A. Reaux

1. Near the end of the world
My vagabond ship
Wandering at the whim of the waves
Directed me there one day,

This island is very small
But the fairy who lives there
Gently invited us
To take a tour...

Youkali,
It is the land of our desires,
Youkali,
It is happiness,
It is pleasure,

Youkali,
It is the land where
One leaves all cares,
It is, in our night,
Like a bright light,
A star which one follows –
It is Youkali!

Youkali,
It is the respect
Of exchanged vows.
Youkali,
It is the land
Of beautiful lovers.

C'est l'espérance
Qui est au cœur de tous les humains,
La délivrance
Que nous attendons tous pour demain,

Youkali,
C'est le pays de nos désirs,
Youkali,
C'est le bonheur,
C'est le plaisir,
Mais c'est un rêve, une folie,
Il n'y a pas de Youkali!

2. [Et la vie nous entraîne,
Lassante, quotidienne,
Mais la pauvre âme humaine,
Cherchant partout l'oubli.]

A pour quitter la terre,
Su trouver le mystère
Où nos rêves se terrent
En quelque Youkali.

Youkali,
C'est le pays de nos désirs,
Youkali,
C'est le bonheur,
C'est le plaisir,

Youkali,
C'est la terre où l'on
Quitte tous les soucis,
C'est dans notre nuit,
Comme une éclaircie,
L'étoile qu'on suit,
C'est Youkali!

It is the hope
Which is at the heart of all humans,
The deliverance
We want for tomorrow.

Youkali,
It is the land of our desires,
Youkali,
It is happiness,
It is pleasure –
But it is a dream, a folly.
There is no Youkali.

2. {And life goes on,
Weariness every day.
But the poor human soul
Looks everywhere to forget it,}

To leave the earth,
To find the mystery.
We dream on earth
To live on some Youkali.

Youkali,
It is the land of our desires,
Youkali,
It is happiness,
It is pleasure,

Youkali,
It is the land where
One leaves all cares,
It is, in our night,
Like a bright light,
A star which one follows –
It is Youkali!

ALSO AVAILABLE:



BIZET/SEREBRIER: CARMEN SYMPHONY

BIZET: L'ARLÉSIEUNE, SUITES 1 & 2

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BARCELONA I NACIONAL DE CATALUNYA

JOSÉ SEREBRIER *conductor*

Latin Grammy Award Winner 2004

DDD

RECORDING DATA

Recorded on 7th-10th July 2003 at the Teatre-Auditori Sant Cugat, Barcelona, Spain

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer: Marion Schwebel

Digital editing: Jeffrey Ginn (Weill: Bastian Schick)

Recording equipment: Neumann microphones; Stagetec A/D converter; Yamaha O2R mixer;
Genex GX 8500 MOD recorder; Spondor loudspeakers; Stax headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © José Serebrier 2005

Translations: Horst A. Scholz (German); Alette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Jan Bitcon

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1175 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.

