

⌘ **BIS** ⌘

CD-408 STEREO

A N T A L  
D O R Á T I  
S T O C K H O L M  
P H I L H A R M O N I C  
O R C H E S T R A

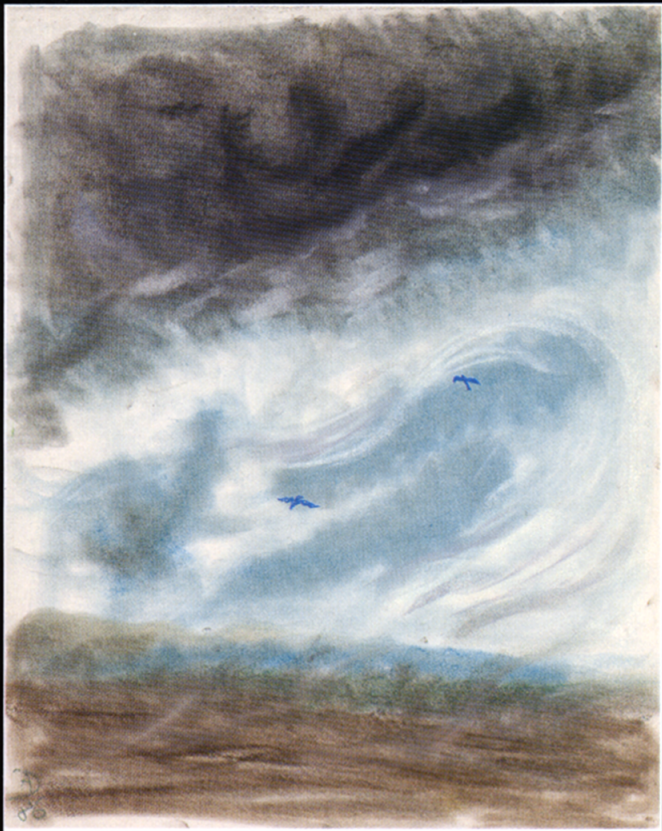
**ANTAL  
DORÁTI**

**SYMPHONY  
No. 1**

LIVE CONCERT  
RECORDING 1972

**SYMPHONY  
No. 2,  
QUERELA  
PACIS**

DIGITAL STUDIO  
RECORDING 1988



# DORÁTI, Antal

## Symphony No.1

32' 13

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Vivace con brio</i>                     | 5' 20 |
| 2 | II. Variations. <i>Andante molto moderato</i> | 8' 23 |
| 3 | III. Scherzo. <i>Presto</i>                   | 5' 27 |
| 4 | IV. Notturmo. <i>Adagio</i>                   | 5' 34 |
| 5 | V. Finale. <i>Allegro robusto</i>             | 6' 47 |

*Recorded "live" at Folkets Hus, Stockholm, 1972*

## Symphony No.2, "Querela Pacis"

28' 38

- |   |  |        |
|---|--|--------|
| 6 | ... "Peccata Mundi" ... <i>Sostenuto assai, molto rubato</i> | 9' 54  |
| 7 | ... "Dies Illa" ... <i>Allegro molto</i>                     | 6' 50  |
| 8 | ... "Dona Nobis" ... <i>Andante molto tranquillo</i>         | 11' 51 |

*Recorded digitally in Stockholm Concert Hall, 1988*

## The Stockholm Philharmonic Orchestra; Antal Doráti, conductor

Recording data: Symphony No.1 — 1972-01-12/13 at public concerts in Folkets Hus, Stockholm.

Symphony No.2 — 1988-05-26/29 under studio conditions at the Stockholm Concert Hall.

Recording engineer: Symphony No.1 — Robert von Bahr. Symphony No.2 — Siegbert Ernst.

Digital editing: Symphony No.1 — Siegbert Ernst. Symphony No.2 — Robert von Bahr & Siegbert Ernst

Recording equipment: Symphony No.1 — ReVox A-77 analogue tape recorder, 15 i.p.s., 2 Sennheiser MKH105 microphones, no Dolby. Symphony No.2 — Sony PCM-F1 digital recording equipment, 4 Neumann U89 and 2 Schoeps CMC56 microphones, SAM82 mixer.

**Producer: Robert von Bahr.**

Cover text: Antal Doráti.

English translation: Andrew Barnett & Antal Doráti.

French translation: Arlette Lemieux-Chené.

Cover painting: Antal Doráti 1986.

Antal Doráti photographs: Fayer, Vienna; Marion Kistler, Berne.

Type setting, lay-out: Andrew Barnett.

BIS recordings 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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1972 & 1988, BIS Records AB

# ABOUT MY TWO SYMPHONIES

## I

I sincerely doubt that the composer is the right person to describe, or to report upon his own works. If one wishes to describe something, one must see it in perspective. For this, a distance is necessary, that a creative artist hardly can have from his own creations. The danger exists that he will describe what he *wanted* to create rather than what he *has* created. But — so be it! I shall give it a try. I set about responding to the request from BIS Records in friendship and with no little curiosity. Let's see what happens!

— — —

Perhaps, first, something about my music in general:

Above all: it belongs to none of the present-day "schools" But it does belong to the present times. It is international music — as I too have led an international life. — but does not deny its Hungarian origin — as I am standing to mine. Like all art, mine too points to the future, though in no way as a programme, and not forgetting the past. It is, however, in real terms music created for the present by the present, not in an abstract isolation, but in the midst of experience: not for a specific purpose, but simply to be heard.

"Von Herzen, möge es wieder zu Herzen gehen" (From the heart — may it again go to the heart) said Ludwig van Beethoven. Thereby he revealed the true, central, only sense, the *raison d'être* of music in one short sentence. He, as one of the greatest creative geniuses, could "proclaim" it thus. Smaller, infinitely smaller talents should maybe not even speak this sentence. But they *must* think and experience it — otherwise they are, as composers and as human beings, simply invalid.

— — —

In the volume of my memoirs I have given quite a thorough account of the curious story of my life as a composer. Here I shall merely repeat briefly that my early youth was a very fruitful compositional period. It was also — at least in my conscious existence — a very happy period although, as it later became clear, not free of neuroses and traumas.

It thus came about that, at the age of 22-23, with a youthful opus of some 50 compositions to my credit, I suddenly "refused", like a horse before a hurdle, and could compose no more. It is now, with hindsight, established that this refusal was of a purely neurotic nature.

Because I had been involved with conducting orchestras since the age of 18 (my father, a violinist in the Opera and Philharmonic Orchestras of my home town, said that composers

could not earn money and that one should have a “proper” profession: conducting was acceptable but he insisted on a doctorate), my career progressed without apparent change. But this was only external, for I was — during a busy and also successful conducting career — constantly in a state of “homesickness” for my true vocation.

Until suddenly, after about 25 years, this neurotically induced obstruction to composing left me. I was free, and once more “at home”.

During my “years of homesickness” I busied myself with many occupations which border on composition. I prepared orchestrations, arrangements for theatre and concert use (some of which became widely known) — and also sketched some of my own ideas, of all types, aimlessly, — perhaps only to keep my pencil sharpened.

Among these innumerable sketches was a group which was destined “to become something”. I recall vaguely that in 1938 a movement for string quartet written during a crossing from Southampton to Melbourne was rejected as “unplayable” by an Australian ensemble. This movement was very similar to the later First Movement of my First Symphony.

Gradually this group of sketches grew into the material for a symphony and I began, slowly, to put together its skeleton. It took years — fifteen or more, I don’t know. But step by step, note by note, “something was there” — when the day of wonder, they day of release dawned and I was able and permitted to compose again.

But the first music I then wrote, was not the symphony but an evening-filling dramatic cantata called “Le chemin” (The Way) on a poem by Paul Claudel. This long, 14-part work was composed as if in a fever in three months and orchestrated in a further six. After its completion, on the same day, it was the Symphony’s turn, which was then also finished within a short space of time. This all took place in the mid-1950s. Now, upon looking at the score again after more than 30 years, the above-mentioned long “incubation period” is hardly credible because the work, in spite of its own “regularity”, appears as it were improvisatory.

If I must now say something about the character, the nature of this Symphony — as seems to be the case! — I should describe it as a rather harsh, defiantly joyful piece of music — an “arrival to myself”, which it really was.

The Symphony has five movements.

The first (*Vivace con brio*) is in a tightly held sonata form. The themes presented are immediately, already in the exposition, “developed” (i.e. contrapuntally exploited) in the framework of their own, dramatic or lyrical essence. The actual development section is thus shortened. A further tightening of form occurs as the customary “recapitulation” does not take place but the movement leads direct to the second statement and on to the dashing, defiant coda.

The playful second movement (*Andante molto moderato*) bears the name “Variations”. This is apposite, but not in the usual sense that a theme which appears at the start of the movement is subsequently metamorphosed. We hear here ten short pieces of interrelated music (each exactly 9 bars long except for the last, which is somewhat longer). In the first five diverse elements of a theme appear (impulsive, agogic, rhythmic, melodic etc.) and from these the theme itself arises step by step “before the ears” of the listener, and sings its little, close-to-earth, close-to-earthly-people’s song. In the four subsequent variations the theme is exploited, taken apart and disappears in the elements of its origin.

The next, third movement (*Presto*) is a scherzo in the true sense of the word. (The Italian comes, as we know, from the German “Scherz” (joke).) This is a rather wild one.

The formal construction has been familiar since the time of Mozart — the “Minuet with Two Trios” occurs frequently in divertimenti from that time. Except that here we hear the opposite of a minuet. The aggressive, cheeky main part of the scherzo is constructed in a similar way to a sonata exposition, introducing three different themes. The two sections which correspond to the “trios” are by contrast to the main section of Hungarian character. The first is singing, like a folk song. The usual repetition of the first part is now different, wilder in character than before. The second “trio” is like a folk dance. (They are not folk tunes, however, but original, freely invented themes.) The last repetition of the first part is shortened and leads into the coda, in which all the themes occur first individually and then in contrapuntal combination.

The following “Notturmo” (*Adagio*) could be understood as a long introduction to the finale. It is a piece of “night music”, but not a “nocturne” in the romantic sense of the word. If we wish to interpret the movement on the basis of its psychological content (which is not necessary), we should have to dig back into very early childhood impressions.

The sound of crickets starts the movement, accompanying a long, hesitating, somewhat

anxious melody. This is interrupted by sudden accents: — human voices, or animals, or snapping branches in the trees bordering the unmade country road? They die away; the crickets too are silent. The song of the night grows gradually, — the dark, star-sown sky is amazingly large. Night takes its leave — the crickets too. The movement ends in a premonition of the coming day.

The finale (*Allegro robusto*) is then the next day, a day on which one is glad to wake up.

A sonata-rondo movement. Its themes are all sharply drawn in rhythmic and melodic contrast to each other. It is the longest movement in this concisely formed symphony and its character is constantly forward-moving. (Not in speed but in essence.) Its architecture can be described broadly thus:

Exposition	Development	Recapitulation	Coda
A B A C	Based on A B	A C A	All of the themes occur, ending with A

This “geometric” formal plan should in no way lead to the conclusion that this is “constructed” music. It has already been mentioned that the symphony came into being suddenly, explosively, after a long “fermentation period”. Looking again at the score after more than 30 years\*, as was necessary for writing this comment, confirms this impression.

\* Footnote: during those 30 years the Symphony has been performed approximately as many times, including in Minneapolis, Los Angeles, Cleveland, Paris, London, Stockholm, Stuttgart and Budapest.

## II

Since that time more than 40 works of smaller and larger proportions came into being — an three-act opera, a choreographic poem, concertos for various instruments, chamber and choral works — but no further symphony. It was time for one. There were (and still are) many sketches available for one or indeed more. Paths which were trodden no further.

This was in connection with my own development through the years, certainly also as a musician and a composer, but even more so as a conscious and conscientious human being. As the years passed it became ever clearer to a man of increasing years that humanity was heading for a catastrophe. Art and artists could and should not keep away from their time. By illustrating the negative aspects — to which much of today’s artistic creation limits itself — nothing will be accomplished. Art as we know it is the human contact with cosmic creation — and that is *always* positive. The artist, who is the tool of art, must never forget this and he

must take the consequences of his calling.

The greatest burden upon us in our time is the growing unrest, the lack of peace which surrounds us and the threat of the great annihilation. It has become the duty of every one of us to help prevent this. All thinking people must assist in the process, each in his own way. The artist by means of his art. But how?

It was in this state of mind that I dreamed of and searched for a new symphony.

— — —

It then happened that the Detroit Symphony Orchestra, of which I was Music Director until I was 75, commissioned me to compose a piece to be performed by it for the first time on my 80th birthday. I was given free choice what to write. Moved by this tender thought (inspired by my successor Günter Herbig), I decided to respond to this commission with my Second Symphony which, however, according to my human desires and endeavours, should be a "symphony of peace".

I then went around for a time with this decision. Various plans came and went without definite result.

One day in the Beethoven-straat of Amsterdam I passed a bookshop which I often frequented and, without any particular intention, I stopped in front of its window display. There I saw a little book, *Querela Pacis* by Erasmus of Rotterdam. With a flash I remembered this moving and at the same time brilliant essay, which I had read during my student years. There it was: the Second Symphony was to be a sort of "Querela Pacis" — Complaint of Peace — in music. I bought the book immediately although I did not need it "for reference" because my fantasy proceeded from this stimulus along its own paths.

From Beethoven-straat to my hotel was a 15-minute walk. It took no longer before the plan of the Symphony was drawn up. The processes of composition and orchestration were also completed in a very short time — in approximately three months.

Thus it would seem that the two symphonies, so far away from each other, have quite similar stories of coming into existence. Or, are they, after all, more akin than it would seem?

— — —

It was once written of the First Symphony that: "It is absolute music, yet profoundly connected with the drama of life of its time." This can also be said of the Second Symphony, which despite its subtitle and its precise psychological and spiritual content is *not* programme music. (As indeed peace is not a "programme" but a condition.) This music does not

“describe” anything. Apart from the “borrowed” subtitle, its tendency and intensity, it also has nothing to do with Erasmus’s work. By means of pure music it endeavours to call forth, to raise impressions, moods which are communicated via the subtitle to the listener. Without drawing further parallels: Ludwig van Beethoven uses the same method in his “Pastoral” Symphony and explains it similarly. Except that here it relates not to a charming landscape but to a tragic, contemporary spiritual condition.

That the “Complaint of Peace” is today more urgent and bitter than in the time of Erasmus (whose work was written in 1517) needs no further explanation. The need for consolation, too, is more desperate than ever, and the art of music must be able to accomplish all this: to call out, stir up, warn, show the way, and — perhaps the most beautiful of its tasks — to comfort and radiate hope.

— — —

The Symphony is in three parts. Its three movements play without a break but are clearly differentiated.

The first (*Sostenuto assai, molto rubato*), entitled ...“*Peccata Mundi*”... is the complaint itself. Its aspects are bitterness, mourning, wrath — then a surrender and revolt followed by a very free, altered mixture of the three aspects shown earlier, — ending with a deeply sad repetition of the first complaint.

(Denying, negative aspects are not present in this movement.)

The second movement (*Allegro molto*), ...“*Dies Illa*”... brings the atmosphere of strife and of threatening disaster. The music is changed: it shows — warningly — unrest, strife, lack of peace and their reasons, — meanness, baseness, corruption, hatefulness which distort beauty and lead to catastrophe. The music gives us just the warning and does not show us the devastation itself. It lets us sense the weariness of evil — and the coming turning-point.

In the third movement (*Andante molto tranquillo*) ...“*Dona Nobis*”... we hear the song of peace. We hear it first from afar; it does not, yet, belong to us, but we take it up until the melody of peace rings forth from us and grows like a hymn. “Peace” is then already present in spirit, no longer Utopian and also not celestial. It has its joys and sufferings, but has the great understanding, the great “live and let live”, the productive “laissez faire”, the “You in the I”. Is it true? The Symphony ends with the question: Peace?

— — —

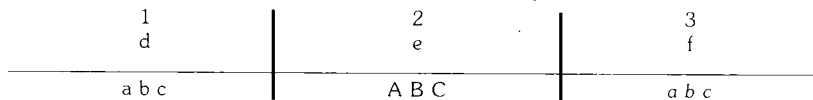


This circle of thoughts and (especially) emotions has its own construction and special disposition, both of the thematic material and that which is demanded and also created by its form.

As with the First Symphony, it must be noticed here that there is no question of "construction". The ideas, as and when they came, were in command. The piece "wrote itself". The pen just had to follow the orders — neatly and carefully (and with professional syntax).

The result is as follows: the Symphony is dominated by three motivic groups which form the core of all the melodies (the Symphony is melodic throughout, in the sense of Melos, even though it was written in 1985!). These melodies and rhythms intermingle and create in each movement its own formal process. This means that the same motivic groups form the basis of the very different themes in all three movements. In each movement there is, however, another motivic group which belongs to that movement alone and which does not occur in the others. The forms of the different movements would be difficult to categorize according to the textbooks; but they are concise and possess their own logic. They could be best described as derivatives of sonata form.

Graphically, the scheme of the Symphony could perhaps be shown thus:



Naturally these suggestions only concern the "biology" of the work. Nothing inhibits further analysis, but this will not affect the psychological content of the music or its — hoped-for — emotional striking force. For example the complaint of the first movement and the hymn of peace of the third — derived from the same basic idea — are as similar to as they are different from each other. It is perhaps not without interest to observe one or other of these circumstances; but it is to be hoped that both arrive with their missions to their destination — the soul of the listener.



It should be mentioned that there are two quotations in the piece. One is the famous "Dies irae, dies illa" motif. It appears in all three movements, disguised in many ways. In the third movement the meaning of "dies illa" is turned round. We are accustomed to be reminded of

“that” (illa) day only as the Day of Wrath (irae). Here the listener will recognise in it the day of mercy, of peace. The second quotation is Ludwig van Beethoven's round melody to which he set the word “Pacem” in the *Agnus Dei* of his *Missa Solemnis*. This quotation is included with the greatest humility.

The music of — the now still sadly Utopian — peace is played by a string quartet, sounding from afar. These instruments also play the *Missa Solemnis* quotation.

***Antal Doráti***

**Antal Doráti** was born in Budapest in 1906. He made his debut at the Budapest Opera House at the age of 18, just after his examination, thereby becoming the youngest conductor in the history of that Opera House. Four years later he moved to Dresden, as the assistant of Fritz Busch. A series of appointments of increasing importance preceded his assumption of the direction of the Minneapolis Symphony Orchestra, a position which he held for eleven years. At the same time he was active as a guest conductor of the leading orchestras of Europe and of the U.S.A.. In 1963 Antal Doráti was appointed Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra. Moreover from 1965 until 1970 he was Chief Conductor of the Stockholm Philharmonic Orchestra, which he still conducts as guest conductor and conductor laureate. In 1970 he took over the National Symphony Orchestra in Washington, and in 1977 the Detroit Symphony Orchestra. From 1975 he was also Principal Conductor of the Royal Philharmonic Orchestra, which awarded him the title of conductor laureate for life. He received the same honour from the Detroit Symphony Orchestra in 1982. Antal Doráti's great influence on the world of music has brought him numerous honours and awards. Some years ago Doráti, who is also active as a composer and writer, was awarded the K.B.E. by Queen Elizabeth II. Antal Doráti also conducts on BIS: Ludwig van Beethoven's *Missa Solemnis* (BIS-CD-406/407).

# ÜBER MEINE ZWEI SYMPHONIEN

## I

Ob der Autor die geeignete Person ist über sein eigenes Werk zu berichten oder es zu beschreiben, bezweifle ich sehr stark. Alles beschriebene muss aus einer gewissen Distanz wahrgenommen werden, die ein Autor zu seinem Schaffen kaum haben kann. Es besteht die Gefahr, dass er beschreibt was er schaffen wollte, nicht was er schuf. Doch — sei's! Ich füge mich dem Wunsch BIS Records in Freundschaft; und mit nicht wenig Neugierde. Wir wollen sehen, was dabei herauskommt. Let's see what happens!

— — —

Vielleicht, zu Beginn, etwas über meine Musik im Allgemeinen:

Sie gehört — dies vor allem — zu keiner „Schule“ der heutigen Zeit. Ihr selbst aber ja. Sie ist eine internationale Musik — wie ich selber ein internationales Leben geführt habe, leugnet aber ihren ungarischen Ursprung nicht, — wie ich selber zu meinem stehe. Wie jede Kunst, deutet die meine aber auch in die Zukunft, aber keinesfalls als Programm, und die Vergangenheit nicht vergessend. Sie ist aber wesentlich aus der Gegenwart für die Gegenwart entstanden, nicht in einer abstrakten Isolation, sondern in der Mitte des Erlebens, nicht für irgendwelchen Zweck, sondern nur um gehört zu werden.

„Von Herzen, möge es wieder zu Herzen gehen“ — sagte Ludwig van Beethoven. Damit hat er den wahren, zentralen, einzigen Sinn, *la raison d'être* der Musik in einem kurzen Satz offenbart. Er, einer der grössten schöpferischen Genien, durfte das so „heraussagen“. Die kleineren, unendlich kleineren Talente dürfen vielleicht diesen Satz gar nicht aussprechen. Aber denken, erleben *müssen* sie ihn, — sonst sind sie als Komponisten und als Menschen, einfach ungültig.

Die kuriose Geschichte meines Komponisten-Lebens habe ich im Band meiner Erinnerungen ziemlich ausführlich erzählt.

Hier sei nur in aller Kürze wiederholt, dass meine frühe Jugend kompositorisch sehr fruchtbar war. Sie war auch, — wenigstens im bewussten Leben — sehr glücklich, aber wie es sich später herausstellte, von Neurosen und Traumas nicht unbelastet.

So kam es, dass ich im Alter von 22-23 Jahren, mit einem jugendlichen „Werkverzeichnis“ von etwa 50 Kompositionen plötzlich „versagte“, nicht mehr komponieren konnte. Es ist jetzt, nachträglich, festgestellt, dass diese Verweigerung rein neurotischer Natur war.

Da ich mich schon von meinem 18.ten Lebensjahr auch mit der Leitung von Orchestern

beschäftigt habe, (mein Vater — Geiger des Opern- und Philharmonischen Orchesters meiner Heimatstadt — sagte, dass Komponisten kein Geld verdienen könnten, man müsste noch einen „anständigen“ Beruf haben: das Dirigententum ging eben noch, aber er bestand auch auf einem Doktorat), so ging mein Lebenslauf ohne scheinbare Veränderung voran. Doch nur von aussen her, denn ich war während einer geschäftigen und auch erfolgreichen Dirigentenkarriere im ständigen Zustand des „Heimwehs“ nach meinem wirklichen Beruf.

Bis — nach ca. 25 Jahren diese neurotisch verursachte Hinderung zum Komponieren plötzlich aus mir verschwand. Ich war frei, und war wieder „zuhause“.

Während meiner „Heimweh-Jahre“ habe ich mich mit vielen Grenzbeschäftigungen des Komponierens betätigt, Orchestrationen, Arrangements für Bühnen- und Konzertgebrauch verfertigt, (einige davon wurden weit verbreitet), — und auch eigene Ideen skizziert, allerlei, ziellos, — vielleicht nur um meinen Bleistift gespitzt zu halten.

Unter diesen zahllosen Skizzen war eine Gruppe, die „etwas“ werden wollte. Ich erinnere mich vage, dass ein 1938, während einer Überfahrt von Southampton nach Melbourne geschriebener Satz für Streichquartett von einem australischen Ensemble als unspielbar abgelehnt wurde. Dieser Satz war dem späteren ersten Satz meiner 1. Symphonie sehr ähnlich.

Allmählich wuchs diese Gruppe von Skizzen zu einem Material für eine Symphonie heran, und ich fing an, langsam — langsam ein Gerippe einer solchen herzustellen. Das dauerte Jahre, 15 oder mehr, ich weiss es nicht. Aber Schritt für Schritt, Ton für Ton, es „war etwas da“ — als der Wundertag, der Erlösungstag anbrach und ich wieder komponieren konnte, durfte.

Was ich aber dann zuerst schrieb, war nicht die Symphonie, sondern die abendfüllende Kantate *Der Weg*. Dieses lange, 14-teilige Werk wurde wie in einem Fieber, in ca. 3 Monaten komponiert und in weiteren 6 instrumentiert. Nach dessen Fertigstellung, noch am selben Tag, kam die Symphonie daran, die dann auch in sehr kurzer Zeit vollendet wurde. Dies alles geschah in der Mitte der 50-er Jahre.

Jetzt, nach mehr als 30 Jahren die Partitur wieder anschauend, ist die oben besagte lange „Inkubationszeit“ kaum glaubhaft, weil sie, trotz der ihr eigenen „Regularität“, sozusagen improvisiert erscheint.

Wenn ich nun über den Charakter, die Aussage dieser Symphonie etwas sagen müsste — und es scheint so! — dann würde ich sie als ein trotziges, herb freudiges Stück Musik

beschreiben. — ein „Wiedersehen mit mir selbst“ — was es auch war.

— — —

Die Symphonie hat fünf Sätze.

Der erste (*Vivace con brio*) ist in knapper Sonatenform gehalten. Die präsentierten Themen sind sofort, bereits im Expositionsteil, im Rahmen ihres eigenen, dramatischen oder lyrischen Wesens, sozusagen „durchgeführt“ (d.h. kontrapunktisch ausgebeutet). Die eigentliche Durchführung wird dadurch verkürzt und noch mehr durch die „formelle Einführung“ die die konventionelle „Wiederkehr“ in die Durchführung einschmelzt und so als eigentliche Reprise gleich das zweite Thema erscheint. Der Satz endet in einer forschenden, trotzigen Coda.

Der zweite, spielerische Satz (*Andante molto moderato*) trägt den Namen *Variationen*. Dies trifft auch zu, aber nicht in dem üblichen Sinne, dass ein am Kopf des Satzes ertönendes Thema verändert wird. Man hört hier zehn kurze Stückchen aufeinanderbezogener Musik (jedes genau 9 Takte, nur das letzte etwas länger). In den ersten fünf erscheinen diverse Elemente eines Themas, (impulsive, agogische, rhythmische, melodische, usw.) aus welchen es „vor den Ohren“ des Hörers „Schritt für Schritt“ entsteht, und als „sechste Variation“ sein kleines, erdennahes, erdenvolknahes Liedchen singt. In den vier folgenden Variationen wird es gedeutet, zerlegt und verschwindet in den Elementen die es hervorbrachten.

Es folgt der dritte Satz (*Presto*), ein Scherzo im wahren Sinne des Wortes (das italienische Wort kommt, wie bekannt aus dem Deutschen „Scherz“) und ein ziemlich wilder.

Die Form-Anlage ist schon seit Mozarts Zeiten bekannt: das „Menuett mit 2 Trios“ ist in den damaligen Divertimenti oft zu hören. Nur ist hier der Gegensatz eines Menuetts zu hören. Der übermütige, freche Scherzosatz ist ähnlich einer Sonata-Exposition gebaut, drei verschiedene Themen einführend. Die beiden, den „Trios“ entsprechenden Teile sind im Kontrast zu dem ersten Teil, ungarischen Charakters. Der erste ist volkslied-artig, singend. Die übliche Wiederholung des ersten Teiles ist stark verändert, wilder als das erstmal. Das zweite „Trio“ ist volkstanz-artig. (Beide sind eigene Themen.) Die letzte Wiederholung des ersten Teiles ist verkürzt und mündet in die Coda, welcher alle Themen zuerst einzeln, dann in kontrapunktischer Kombination neu vorkommen.

Das darauffolgende *Notturmo* (*Adagio*) könnte man als eine weit ausgeholte Vorbereitung des Finales auffassen. Es ist ein „Nachtstück“, aber keine „Nocturne“ im romantischen Sinn. Wenn man den Satz auf seelischen Inhalt deuten wollte (was nicht erfordert ist).

müsste man bis zu sehr frühen Kindheits-Eindrücken graben müssen.

Töne von Grillen beginnen, und begleiten eine lange, zögernde, etwas bange Melodie. Diese wird von plötzlichen Akzenten unterbrochen; — sind es Menschenstimmen, oder Tiere, oder krachende Äste der Bäume, die die ungepflasterte Landstrasse begrenzen? — Sie verebben; auch die Grillen verstummen. Der Nachtgesang wächst langsam an — unheimlich gross ist das dunkle sternbesäte Gewölbe. Die Nacht verabschiedet sich, die Grillen auch. Der Satz endet in der Ahnung des nächsten Tages.

Das Finale (*Allegro robusto*) ist dann der nächste Tag, ein Tag, für den man gerne aufwacht.

Ein Sonata-Rondo Satz. Seine Themen sind alle scharf gezeichnet im rhythmischen und melodischen Gegensatz zu einander. Es ist der längste Satz der knapp gehaltenen Symphonie, und sein Charakter ist stets vorwärtstreibend. (Nicht in Geschwindigkeit sondern im Wesen.) Seine Architektur kann in grossen Zügen so angedeutet werden:

Exposition		Durchführung		Wiederkehr		Coda
A B A C		basiert auf A B		A C A		alle Themen führen zu A

Diese „geometrische“ Formangabe soll keinesfalls zu der Konklusion führen, dass hier eine „konstruierte“ Musik vorliegt. Es ist schon gesagt worden, dass die Symphonie nach einer langen Gärungs-Zeit, plötzlich, explosionsmässig entstanden ist. Ihre Durchsicht nach mehr als 30 Jahren \*, die für diesen Bericht erforderlich war, bestätigt diesen Eindruck.

\* Fussnote: Die Symphonie erlebte in dieser Zeit ungefähr ebensoviele Aufführungen. U.a. in Minneapolis, Los Angeles, Cleveland, Paris, London, Stockholm, Stuttgart, Budapest.

## II

Seitdem sind mehr als 40 kleinere und grössere Werke entstanden — eine abendfüllende Oper, ein choreographisches Poem, Konzerte für verschiedene Instrumente, Kammermusik, Chorwerke, — aber keine neue Symphonie. Es war eine „fällig“. Es waren (und sind noch) viele Skizzen zu einer (oder mehreren) vorhanden. Pfade, die nicht weiter beschriftet wurden.

Dies hing mit meiner eigenen Entwicklung zusammen. Auch mit der musikalischen, kreativen, aber mehr noch mit der allgemeinen, humanistischen. Wie die Jahre vergingen, wurde es dem alternden Mann immer klarer, dass die Menschheit einer Katastrophe zusteuerte. Kunst und Künstler konnten und sollten ihrer Zeit nicht fernbleiben. Mit der

Illustration des Negativen, — auf was sich heute viel künstlerisches Schaffen beschränkt — ist es nicht getan. Die Kunst, wie wir sie kennen, ist der menschliche Kontakt mit der Urschöpfung — und diese ist *immer* positiv. Das darf der Künstler, der das Werkzeug der Kunst ist, nie vergessen, und muss die Konsequenzen seiner Berufung tragen.

Als grösste Last unserer Zeit liegt auf uns der wachsende Unfriede die uns umgibt und die Drohung der grossen Vernichtung. Diese zu verhindern helfen, ist die Pflicht eines jeden von uns geworden. Alle denkenden Menschen müssen mithelfen, ein jeder wie er kann. Der Künstler mit seiner Kunst. Aber wie?

Es war aus diesem Seelenzustand heraus, dass ich eine neue Symphonie erträumte, suchte.

— — —

Da ergab es sich, dass das Symphonische Orchester von Detroit — dessen Chef ich bis zu meinem 75-ten Lebensjahr, war — mir den Auftrag erteilte, zu meiner eigenen 80-ten Jahreswende, ein Stück nach meinem Belieben zu komponieren. Gerührt von diesem lieben Gedanken (inspiriert von meinem Nachfolger Günter Herbig), entschloss ich mich dem Auftrag mit meiner zweiten Symphonie zu entsprechen, die aber auch meinen menschlichen Wünschen und Bestreben entsprechend, eine „Friedens-Symphonie“ werden sollte.

Mit diesem Entschluss ging ich dann einige Zeit herum. Verschiedene Pläne kamen und gingen, ohne definitive Resultate.

Eines Tages ging ich in Amsterdams Beethoven-straat an einem Bücherladen, den ich oft frequentierte, vorbei und blieb, ohne jede besondere Absicht, vor dessen Schaufenster stehen. Dort erblickte ich ein kleines Buch: *Querela Pacis* von Erasmus von Rotterdam. Wie der Blitz kam die Erinnerung an das in meiner Studienzeit gelesene, rührende und zugleich brillante Essay zurück. Das war es: die zweite Symphonie sollte eine Art „Querela Pacis“ — Klage des Friedens — in Musik werden. Das Büchlein erstand ich sofort, hatte es aber als „Nachschlagewerk“ gewiss nicht nötig, denn von der erhaltenen Anregung aus ging meine Fantasie ihre eigenen Wege.

Von der Beethoven-straat bis zu meinem Hotel spaziert man in 15 Minuten. Es dauerte auch nicht länger bis der Plan der Symphonie entworfen war.

Die Komposition und Orchestration waren auch in sehr kurzer Zeit — etwa in 3 Monaten — beendet. Eigentlich, eine im Grunde nicht unähnliche Entstehungsgeschichte der beiden so grundverschiedenen Werke. Oder, — bei aller ihrer grossen Entfernung voneinander, —

sind sie vielleicht nicht so *grund*verschieden?

Über die 1. Symphonie wurde einmal geschrieben: „Sie sei absolute Musik, doch dem Drama des Lebens ihrer Zeit tief verbunden.“ Dies kann man über die 2-te auch sagen, denn trotz des Untertitels und ihres gezielten seelischen und geistigen Inhaltes ist dieses Werk *keine* „Programm-Musik“. (Wie ja auch der Frieden selber kein „Programm“ sondern ein Zustand ist.) Diese Musik „beschreibt“ nichts. Mit dem Werk Erasmus' hat sie, ausser dem „geborgten“ Untertitel, der Tendenz und Intensität, auch nichts weiter zu tun. Sie will, mit reiner Musik, Eindrücke, Stimmungen hervorrufen, ja beschwören, die mittels der Untertitel den Hörern mitgeteilt sind. Ohne weitere Parallelen ziehen zu wollen: dies ist dieselbe Methode die Ludwig van Beethoven in seiner Pastoral-Symphonie anwendet, und auch ähnlich erklärt. Nur ist hier nicht eine liebliche Landschaft nachgeföhlt, sondern ein tragisch zeitgemässer Seelenzustand.

Dass die „Klage des Friedens“ heute dringender, bitterer ist als in Erasmus' Zeiten (die Schrift war in 1517 verfasst), bedarf — alles — keiner weiteren Erklärung. Auch die Not des Trostes ist verzweifelter denn je und die Kunst der Musik muss all dies können: ausrufen, aufrufen, warnen, Wege zeigen und — vielleicht die schönste ihrer Aufgaben: — trösten. Hoffnung ausstrahlen.

— — —

Die Symphonie ist dreiteilig. Die 3 Sätze werden ohne Unterbrechung vorgetragen, sind aber klar voneinander zu unterscheiden.

Der erste (*Sostenuto assai, molto rubato*) benannt ...“*Peccata Mundi*“... ist die Klage selbst. Ihre Aspekte sind Bitterkeit, Trauer, Zorn — dann ein sich-ergeben und aufbegehren gefolgt von einer sehr freien, veränderten Mischung der vorigen 3 Aspekte, — in einer tieftraurigen Wiederholung der ersten Klage endend.

(Das Verzweifelte, Absagende, Negative ist in diesem Satz nicht vorhanden.)

Der zweite (*Allegro molto*), ...“*Dies Illa*“... bringt die Atmosphäre des Unfriedens, des drohenden Unheils. Die Musik ist verwandelt: sie zeigt, — warnend — die Unruhe, den Unfrieden, und ihre Gründe, — das Gemeine, das Niedrige, Korrupte, Hässliche, dass das Schöne grausam entstellt und das zu Katastrophen führen kann. Die Musik bleibt bei der Warnung, zeigt den Weg der Verwüstung nicht. Sie lässt die Ermüdung des Übels — und den kommenden Wendepunkt — spüren.

Im dritten Satz (*Andante molto tranquillo*) ...“*Dona Nobis*“... singt dann das Lied des Friedens. Wir hören den Gesang aus der Ferne, noch nicht uns gehörend, doch wir nehmen



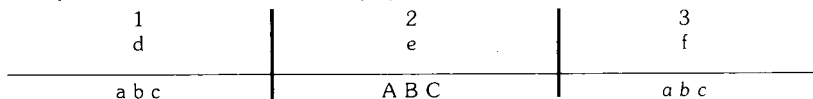
ihn auf, bis dann der Friedensgesang aus uns heraus klingt und hymnisch heranwächst. Der „Friede“ ist dann im Geiste schon da, keine Utopie mehr, und auch nicht „überirdisch“. Sie hat ihre Freuden und Leiden, hat aber das grosse Verstehen, das grosse „leben-und-leben-lassen“, das produktive *laisser faire*, das „Du in dem ich“. Ist es wahr? Die Symphonie endet mit der Frage — Friede?

Dieser Gedanken- und vor allem Emotionskreis hat einen eigenen Aufbau und besondere Disposition, sowohl des thematischen Materials, als der der Formgebung gefordert und auch geschaffen.

Es muss hier wieder, wie bei der ersten Symphonie, bemerkt werden, dass es sich da um keinerlei „Konstruktion“ handelt. Die Ideen, als und wie sie kamen, waren gebietend. Das Stück hat sich „selber“ geschrieben. Die Feder musste nur sorgfältig sauber (und mit professioneller Syntax) dem Diktat folgen.

Was sich ergeben hat, ist Folgendes: Die Symphonie wird von drei motivischen Gruppen beherrscht, die die Kerne aller Melodien bilden. (Die Symphonie ist durchaus melodisch, im Sinne des Melos, trotzdem sie in 1985 entstanden ist!) Diese Melodien, Rhythmen, mischen sich und schaffen in jedem Satz dessen eigenen Formablauf. Das heisst, dass in allen drei Sätzen den sehr verschiedenen Themen dieselben Motiv-Gruppen zugrunde liegen. In jedem Satz kommt aber auch eine weitere Motiv-Gruppe vor, die nur dem einen Satz zugehört und in den anderen nicht zu hören ist. Die Formen der einzelnen Sätze wären schwerlich in die aus Lehrbüchern bekannten einzugliedern. Doch haben sie ihre eigene Logik und sind knapp geführt. Am besten könnten sie als Derivative der Sonatenform bezeichnet werden.

Graphisch könnte das Schema der Symphonie vielleicht so dargestellt werden:



Natürlich betreffen diese Andeutungen nur die „Biologie“ des Werkes. Dessen weiterer Analyse steht nichts im Wege, doch wird diese den seelischen Inhalt der Musik und ihre — zu erhoffenden — emotionalen Durchschlagkraft nicht berühren. Z.B. sind der Klagegesang des ersten und der Friedenshymnus des dritten Satzes. — aus demselben Grundmotiv stammend — ebenso ähnlich zu wie verschieden von einander. Es ist vielleicht nicht ohne Interesse, den einen oder anderen dieser Umstände zu bemerken; zu hoffen ist aber, dass

beide mit ihren eigenen Botschaften an ihr Ziel gelangen: an die Seele des Hörers.

— — —

Es sei erwähnt, dass in der Symphonie zwei Zitate vorkommen. Das eine ist das bekannte „Dies irae, dies illa“ Motiv. Es erscheint in allen drei Sätzen, vielfach verkleidet. Im dritten, wird die Bedeutung von „dies illa“ umgewandelt. Wir sind es gewöhnt, an „den“ (illa) Tag immer nur als den des Zornes (irae) gemahnt zu werden. Hier wird der Hörer ihn als Tag der Gnade, des Friedens erkennen. Das zweite Zitat ist die Reigenmelodie Ludwig van Beethovens, die er in dem *Agnus Dei* seiner *Missa Solemnis* zu dem Worte „Pacem“ erfunden hat. Sie ist in tiefer Demut in Erinnerung gebracht.

Die Musik des — heute noch leider utopischen — Friedens ist von einem, aus der Ferne klingenden Streichquartett gespielt. Das *Missa Solemnis*-Zitat ertönt auch aus diesen Instrumenten.

**Antal Doráti**

**Antal Doráti** wurde 1906 in Budapest geboren. Mit seinem Debüt am dortigen Opernhaus im Alter von 18 Jahren — unmittelbar nach seinem Examen — wurde er zum jüngsten Dirigenten in der Geschichte des Hauses. Vier Jahre später ging Antal Doráti als Assistent von Fritz Busch nach Dresden. Nach einer Reihe von Engagements mit zunehmender Bedeutung wurde er Direktor des Minneapolis Symphonie Orchesters. Diesen Posten hatte er 11 Jahre inne, während er gleichzeitig als Gast die führenden Orchester der USA und Europas dirigierte. Im Jahre 1963 wurde Antal Doráti als Chefdirigent zum BBC Orchester berufen. Von 1965 bis 1970 war er ausserdem Chefdirigent des Stockholmer Philharmonischen Orchesters, das er auch weiterhin als Gast und „conductor laureate“ leitet. Im Jahre 1970 übernahm er das National Symphony Orchestra in Washington, bevor er 1977 die Direktion des Detroit Symphony Orchesters annahm. Ab 1975 war er gleichzeitig Principal Conductor des Royal Philharmonic Orchestras in London, das ihm den Titel „conductor laureate“ auf Lebenszeit verlieh, den er auch beim Detroit Orchester seit 1982 führt. Der grosse Einfluss Antal Dorátis auf die musikalische Welt war der Anlass für zahlreiche internationale Ehrungen und Auszeichnungen. Vor einigen Jahren wurde der auch als Komponist und Schriftsteller tätige Dirigent von der englischen Königin in den Adelsstand erhoben.

Antal Doráti dirigiert auch Ludwig van Beethovens *Missa Solemnis* auf BIS (BIS-CD-406/407).

# A PROPOS DE MES DEUX SYMPHONIES

## I

On prétend que le compositeur est quelqu'un d'approprié à rendre compte de ses propres œuvres ou à les décrire, ce dont je doute beaucoup. L'entité du texte écrit doit être perçue d'une certaine distance, ce qu'un compositeur peut difficilement avoir vis-à-vis de sa production. Le danger est qu'il décrive ce qu'il *voulait* produire au lieu de ce qu'il a produit. Mais — qu'il en soit ainsi! Je me mets à répondre à la demande des disques BIS avec amitié et beaucoup de curiosité. Advienne que pourra!

— — —

D'abord, peut-être, quelques généralités sur ma musique:

Par-dessus tout, elle n'appartient à aucune des "écoles" d'aujourd'hui. Mais elle s'appartient elle-même. C'est de la musique internationale — j'ai aussi mené une vie internationale — mais qui ne renie pas ses origines hongroises — ni moi les miennes. Comme tout art, le mien aussi tend vers l'avenir, mais pas comme le fait un programme et sans oublier le passé. Il s'agit cependant vraiment de musique créée pour le présent par le présent, non dans un isolement abstrait, mais au milieu d'une expérience: non dans un but précis, mais simplement pour être entendue. "Venant du cœur, puisse-t-elle retourner au cœur", a dit Ludwig van Beethoven! Il révéla ainsi le vrai sens, central et unique, la raison d'être de la musique dans une petite phrase. Lui, un des plus grands génies créatifs, a pu le "déclarer" de cette façon. Des talents moindres, infiniment moindres ne devraient peut-être même pas articuler cette phrase. Mais ils se *doivent* de la penser et d'en faire l'expérience — autrement ils ne sont que des invalides, à la fois comme compositeurs et êtres humains.

— — —

Dans mes mémoires, j'ai donné un compte rendu assez détaillé de la curieuse histoire de ma vie de compositeur. Je ne vais ici que répéter brièvement que ma toute jeunesse fut une période productive de compositions. Elle fut aussi — au moins dans mon existence consciente — une période très heureuse quoique, ainsi qu'il apparut plus tard, non dénuée de névroses et de traumatismes.

C'est ainsi qu'à l'âge de 22-23 ans, avec une production de jeunesse d'environ 50 compositions à mon actif, je me suis soudain "révolté" et n'ai plus été capable de composer. La sagesse rétrospective me fait maintenant comprendre que mon refus était de nature purement névrotique. Parce que j'avais fait de la direction depuis l'âge de 18 ans (mon père, un violoniste à l'orchestre de l'opéra et à l'orchestre philharmonique de ma ville natale, dit

que les compositeurs ne pouvaient pas gagner d'argent et qu'on devait faire une "véritable" carrière: la direction était acceptable mais il insista sur un doctorat), ma carrière progressa sans changement visible. Mais, en dépit des apparences, j'avais — au cours d'une carrière de chef intensive et couronnée de succès — constamment "le mal du pays" de ma vraie vocation.

Soudainement, après 25 ans, cette obstruction névrotique me quitta. J'étais libre de composer et, encore une fois, je me sentais "dans mon élément".

Durant mes années de "mal du pays", je me suis occupé à bien de quoi touchant à la composition. J'ai préparé des orchestrations, des arrangements pour le théâtre et le concert (certains sont largement distribués) — et j'ai aussi esquissé mes propres idées, de tous genres, sans but — peut-être seulement histoire de me garder en forme.

Parmi ces innombrables esquisses, il y en avait qui devaient "devenir quelque chose". Je me rappelle vaguement d'un mouvement pour quatuor à cordes composé lors d'une traversée entre Southampton et Melbourne, rejeté comme "injouable" par un ensemble australien. Ce mouvement ressemblait beaucoup à ce qui devait être le premier mouvement de ma Première Symphonie.

Peu à peu, ce groupe d'esquisses devint le matériel d'une symphonie et je commençai, lentement, à en assembler le squelette. Cela prit des années — quinze ans ou plus, je ne sais pas. Mais pas à pas, note à note, "quelque chose était là" — lorsque le jour du miracle, le jour de la libération pointa et je fus capable d'écrire et autorisé à le faire.

Je n'ai cependant pas commencé par écrire la symphonie mais bien la cantate "Le Chemin" qui dure une soirée entière. Cette œuvre, longue et en 14 mouvements, fut composée fiévreusement en trois mois et orchestrée en six autres. Après son achèvement, le même jour, c'était au tour de la symphonie qui fut aussi terminée en peu de temps. Tout ceci arriva au milieu des années 1950. Maintenant, lorsque je jette un coup d'oeil à la partition après plus de 30 ans, la longue "période d'incubation" mentionnée ci-haut est à peine croyable car l'œuvre, en dépit de sa propre "régularité", semble improvisatoire.

Si je dois maintenant dire quelque chose du caractère, de l'attitude de cette symphonie — comme il semble en être le cas! — je la décrirais comme un morceau de musique provocant, austèrement joyeux — une "réunion avec moi-même", ce qu'il était d'ailleurs.

— — —

La symphonie a cinq mouvements.

Le premier (*Vivace con brio*) est de forme sonate stricte. Les thèmes ici présentés sont

développés (c'est-à-dire exploités contrapuntiquement) immédiatement dans l'exposition dans le cadre de leur propre essence dramatique ou lyrique. Le vrai développement est ainsi écourté, ce qui est souligné par la "rigueur formelle" qui fusionne la récapitulation conventionnelle et le vrai développement à un point tel que, à la récapitulation véritable, le second thème apparaît immédiatement. Le mouvement se termine par une coda impétueuse, provocante.

L'enjoué second mouvement porte le nom de *Variations*. Ce titre est pertinent mais pas dans le sens habituel du terme où un thème, qui apparaît au début du mouvement, est métamorphosé. Nous entendons ici dix pièces brèves de musique en corrélation (chacune de neuf mesures sauf la dernière qui est plus longue). Dans les cinq premières, des éléments divers d'un thème apparaissent (impulsifs, agogiques, rythmiques, mélodiques, etc.) et, à partir d'eux, le thème se construit peu à peu à l'oreille de l'auditeur et il chante sa petite chanson proche de la terre, proche du peuple terrestre. Dans les quatre variations suivantes, le thème est signalé, mis en pièces et il disparaît dans les éléments de son origine.

Suit le troisième mouvement (*Presto*), un scherzo dans le vrai sens du mot (le mot italien provient de l'allemand "Scherz": plaisanterie) — et un scherzo plutôt déchaîné.

La construction formelle a été familière depuis le temps de Mozart — le "menuet avec deux trios" apparaît fréquemment dans les divertimenti de cette époque. Sauf qu'ici, nous entendons l'opposé d'un menuet. L'insolent scherzo, trop zélé, est bâti comme une exposition de sonate, présentant trois thèmes différents. Les deux sections correspondant aux "trios" ont un caractère hongrois qui fait contraste. La première est chantante, comme une chanson de folklore. La reprise habituelle de la première partie est écourtée et mène à la coda où tous les thèmes sont présentés d'abord individuellement, ensuite en combinaison contrapuntique.

Le *Notturmo* (*Adagio*) suivant peut être considéré comme une longue préparation au finale. C'est un morceau de "musique nocturne" mais pas un "nocturne" dans le sens romantique du mot. Si on désire interpréter le mouvement sur la base de son contenu psychologique (ce qui n'est pas nécessaire), on devrait retourner aux impressions de la plus tendre enfance.

Des cris de grillons ouvrent le mouvement, accompagnant une longue mélodie hésitante, quelque peu anxieuse. Le tout est interrompu par des accents soudains: — voix humaines, ou animaux, ou des branches cassées dans les arbres bordant la route de compagnie non goudronnée? Le silence se fait; les grillons aussi se sont tus. La chanson de la nuit monte

graduellement, — le ciel sombre, parsemé d'étoiles, est étonnamment large. La nuit prend congé — les grillons aussi. Le mouvement se termine dans une prémonition du jour à venir.

Le finale (*Allegro robusto*) est ainsi le jour suivant, un jour où il fait bon se réveiller.

Un mouvement en sonate-rondo. Ses thèmes ont des contours définis contrastant rythmiquement et mélodiquement. Il s'agit du mouvement le plus long de cette symphonie formée avec concision et son caractère est continuellement tourné vers l'avant. (Non en vitesse mais en essence.) Son architecture peut être sommairement décrite ainsi:

Exposition	Développement	Récapitulation	Coda
A B A C	basé sur A B	A C A	tous les thèmes, menant à A

Ce plan de forme "géométrique" ne doit aucunement mener à la conclusion qu'il s'agit ici de musique "construite". Il a déjà été mentionné que la symphonie fut composée soudainement, explosivement, après une longue "période de fermentation". Cette impression est confirmée par un coup d'oeil jeté sur la partition, après 30 ans\*, mesure nécessaire pour écrire le texte.

\* Note: durant ces 30 ans, la symphonie a été jouée environ autant de fois, dont à Minneapolis, Los Angeles, Cleveland, Paris, Londres, Stockholm, Stuttgart et Budapest.

## II

Depuis ce temps, plus de 40 œuvres plus ou moins imposantes ont vu le jour — un opéra de quelques heures, un poème chorégraphique, des concertos pour différents instruments, de la musique de chambre et des œuvres chorales — mais pas d'autre symphonie. Il était temps d'en composer une. Plusieurs esquisses furent mises sur papier (et existent encore) pour une symphonie ou même plus d'une. Les chemins tracés ne menèrent nulle part.

Ceci fut relié à mon propre développement. A mon développement musical et créatif mais plus encore au développement général, humaniste. Au cours des années, il devint plus évident à un homme vieillissant que l'humanité se dirige vers une catastrophe. L'art et les artistes ne peuvent ni ne doivent être séparés de leur temps. En illustrant les aspects négatifs — auxquels beaucoup de la création artistique d'aujourd'hui se limite — ce n'est pas accompli. Tel qu'on le connaît, l'art est le contact humain avec la création originale — et ceci est toujours positif. L'artiste, qui est l'outil de l'art, ne doit jamais l'oublier et il doit accepter les conséquences de sa vocation.

Le fardeau le plus lourd de notre temps est l'agitation croissante qui nous entoure et la menace du grand anéantissement. C'est devenu le devoir de tout un chacun d'aider à

prévenir ceci. Toute personne rationnelle doit aider au processus, chacun à sa façon. L'artiste par l'entremise de son art. Mais comment?

C'est dans cet état psychologique que j'ai rêvé d'une nouvelle symphonie et me suis mis à sa recherche.

— — —

On ébruita alors que l'Orchestre Symphonique de Détroit, duquel je fus le chef attitré jusqu'à l'âge de 75 ans, devait me commander une pièce de musique de mon choix pour mon 80<sup>e</sup> anniversaire de naissance. Emu par cette pensée touchante (une idée de mon successeur Günter Herbig), j'ai décidé de répondre à cette commande par ma seconde symphonie qui, cependant, devait être une "symphonie de la paix" selon mes désirs humains et mes efforts.

Le temps passa sur cette décision. Des idées me vinrent et me laissèrent sans aboutir à un résultat définitif.

Un jour, sur la Beethoven-sstraat à Amsterdam, je passai devant une librairie que j'avais souvent fréquentée et, sans y porter vraiment attention, je m'arrêtai devant sa vitrine. J'y ai vu un petit livre, *Querela Pacis* d'Erasmus de Rotterdam. Dans un éclair, je me rappelai cet essai à la fois touchant et brillant que j'avais lu dans mes années d'études. Ça y était: la Seconde Symphonie devait être une sorte de "Querela Pacis" — plainte de la paix — en musique. J'achetai immédiatement le livre quoique je n'en eusse pas eu besoin comme "œuvre de référence" parce que mon imagination, à partir de ce stimulus, allait son propre chemin.

Quinze minutes de marche me ramenaient de la Beethoven-sstraat à mon hôtel. Pendant ce quart d'heure, le plan de la symphonie prit forme. La composition et l'orchestration furent complétées très rapidement aussi, soit dans environ trois mois.

En fait, l'histoire des origines des deux symphonies essentiellement si différentes est assez semblable. Ou bien — en dépit de la grande distance qui les sépare — sont-elles vraiment, *fondamentalement*, si différentes? On a écrit sur la Première Symphonie que: "C'est de la musique absolue, quoique profondément reliée au drame de la vie de son temps."

Ceci peut aussi être dit de la Seconde Symphonie qui, en dépit de son sous-titre et de son contenu précis psychologique et spirituel, n'est pas de la musique de programme. (La paix n'est bien sûr aucun "programme" mais une condition.) Cette musique ne "décrit" rien. A part le sous-titre "emprunté", son inclination et son intensité, elle n'a rien à voir avec l'œuvre d'Erasmus. Au moyen de la musique pure, elle essaie de provoquer, de soulever des

impressions, des atmosphères que le sous-titre relie à l'auditeur. Sans vouloir faire d'autres parallèles: Ludwig van Beethoven utilisa la même méthode dans sa symphonie *Pastorale* et l'explique de la même façon. Seulement ici, il ne s'agit pas d'un paysage charmant mais d'une condition spirituelle contemporaine tragique.

Que la "Complainte de la Paix" soit plus urgente et amère aujourd'hui que du temps d'Erasmus (dont l'œuvre fut écrite en 1517) ne nécessite pas d'explication supplémentaire. Également le besoin de consolation est plus désespéré que jamais et l'art de la musique doit être capable d'accomplir tout cela: appeler, remuer, prévenir, montrer le chemin et — peut-être la plus belle de ses tâches — reconforter et semer l'espoir.

— — —

La symphonie est en trois parties. Ses trois mouvements s'enchaînent sans interruption mais sont clairement différenciés.

Le premier (*Sostenuto assai, molto rubato*), intitulé ..."*Peccata Mundi*"... est la complainte elle-même. Son aspect révèle l'amertume, le deuil, la colère — puis une capitulation et une révolte suivie d'un mélange très libre, modifié des trois qualités antérieures. On entend finalement une répétition profondément triste de la première complainte.

(Les aspects désespérés, niants, négatifs sont absents de ce mouvement.)

Le second mouvement (*Allegro molto*) ..."*Dies Illa*"... amène l'atmosphère de conflit et d'un désastre imminent. La haine qui altère la beauté et peut mener à la catastrophe. La musique nous donne juste l'avertissement et ne nous montre pas la dévastation elle-même. Elle nous laisse sentir la lassitude du mal — et le point tournant à venir.

Dans le troisième mouvement (*Andante molto tranquillo*) ..."*Dona Nobis*"... nous entendons la chanson de la paix. Nous entendons la chanson de loin; elle ne nous appartient pas encore mais nous l'adoptons jusqu'à ce que nous en prenions possession et qu'elle grandisse comme un hymne. "La Paix" est alors déjà présente en esprit, mais non plus utopique, ni céleste. Elle a ses joies et ses souffrances mais elle a le grand entendement, le grand "vivre et laisser vivre", le "laisser-aller" productif, le "toi dans le moi". Est-ce vrai? La symphonie se termine avec la question: Paix?

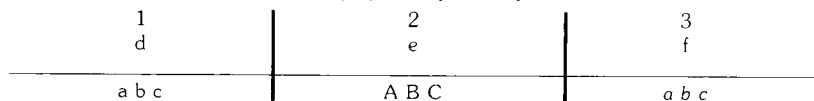
Ce cercle de pensées et (surtout) d'émotions a sa propre construction et disposition spéciale, et du matériel thématique et de ce qui est demandé et aussi par sa forme.

Comme dans le cas de la Première Symphonie, il doit être souligné qu'il n'est pas question ici de "construction". Les idées, comme et quand elles vinrent, avaient le



commandement. La pièce s'est "écrite elle-même". La plume n'avait qu'à exécuter les ordres — proprement et avec soin (et avec une syntaxe professionnelle). Le résultat est le suivant: la symphonie est dominée par trois groupes motiviques formant le centre de toutes les mélodies (la symphonie est entièrement mélodique, dans le sens de Melos, même si elle a été écrite en 1985!). Ces mélodies et rythmes s'entremêlent et forment dans chaque mouvement son propre procédé formel. Ceci veut dire que les mêmes groupes motiviques forment la base des thèmes très différents dans tous les trois mouvements. Il existe cependant dans chaque mouvement un autre groupe motivique qui appartient seulement à ce mouvement et n'apparaît pas dans les autres. Les formes des mouvements variés seraient difficiles à classer selon les manuels: mais elles sont concises et possèdent leur logique propre. On pourrait presque les décrire comme des dérivés de la forme sonate.

Graphiquement, le schéma de la symphonie pourrait peut-être se résumer ainsi:



Ces suggestions ne concernent naturellement que la "biologie" de l'œuvre. Rien n'empêche une analyse plus détaillée, mais cela n'affecterait en rien le contenu psychologique de la musique ou — espérons-le — sa force émotionnelle surprenante. Par exemple, la complainte du premier mouvement et l'hymne de la paix du troisième — provenant de la même idée fondamentale — se ressemblent tout autant qu'ils sont différents. Il serait peut-être intéressant d'observer une ou deux de ces circonstances: mais il faut espérer que les deux réussissent dans leurs missions à destination — de l'âme de l'auditeur.

— — —

On doit mentionner qu'il se trouve deux citations dans la pièce. Une est le fameux motif "Dies irae, dies illa". Il apparaît dans tous les trois mouvements, dans plusieurs déguisements. Dans le troisième mouvement, la signification de "dies illa" est retournée. On nous rappelle habituellement que "ce" (illa) jour est seulement le jour de la colère (irae). L'auditeur reconnaîtra ici en lui le jour de grâce, de paix. La deuxième citation est la mélodie de ronde de Ludwig van Beethoven sur laquelle il place le mot "Pacem" dans l'Agnus Dei de sa *Missa Solemnis*. Cette citation est incluse avec la plus grande humilité possible.

La musique de la paix — encore tristement utopique — est jouée par un quatuor à cordes sonnante à distance. Ces instruments jouent aussi la citation de la *Missa Solemnis*.

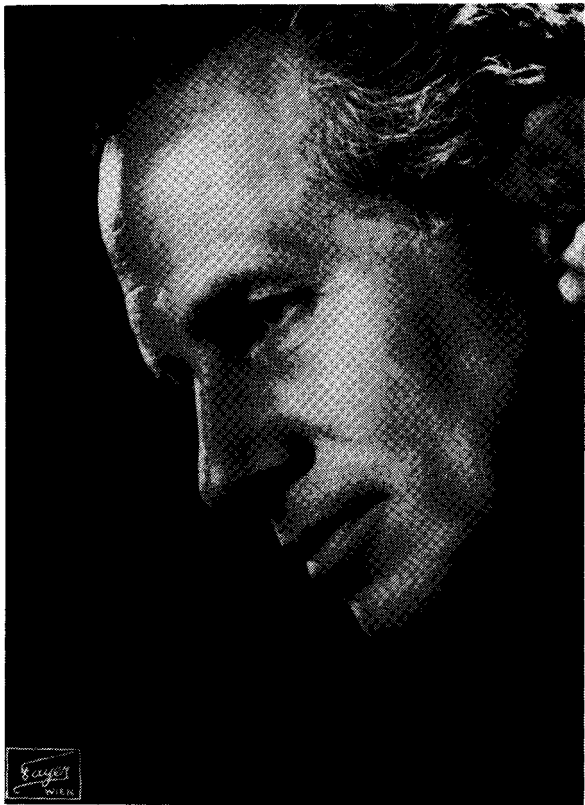
**Antal Doráti**

**Antal Doráti** est né à Budapest en 1906. Il fit ses débuts à la Maison d'Opéra de Budapest à l'âge de 18 ans, juste après son examen, devenant ainsi le plus jeune chef de l'histoire de cette maison d'opéra. Quatre ans plus tard, il déménagea à Dresde pour devenir l'assistant de Fritz Busch. Une série d'engagements d'importance croissante précédèrent sa nomination à la direction de l'Orchestre Symphonique de Minneapolis, un poste qu'il occupa ensuite pendant onze ans. En même temps, il était actif comme chef invité des principaux orchestres d'Europe et des Etats-Unis. En 1963, Antal Doráti fut nommé chef principal de l'Orchestre Symphonique de la BBC. De plus, de 1965 à 1970, il fut le chef principal de l'Orchestre Philharmonique de Stockholm qu'il dirige encore comme chef invité et chef lauréat. En 1970, il prit la tête de l'Orchestre Symphonique National de Washington et, en 1977, de l'Orchestre Symphonique de Détroit. En 1975, il devint le chef principal de l'Orchestre Philharmonique Royal qui lui décerna le titre de chef lauréat à vie. Il recut les mêmes honneurs de l'Orchestre Symphonique de Détroit en 1982. La grande influence d'Antal Doráti sur le monde de la musique lui a apporté de nombreux prix et honneurs. Il y a quelques années, Doráti, qui est aussi actif comme compositeur et écrivain, recut le K.B.E. (Chevalier de l'Empire Britannique) de la reine Elizabeth II. Antal Doráti dirige aussi sur BIS la *Missa Solemnis* de Ludwig van Beethoven (BIS-CD-406/407).

**The Stockholm Philharmonic Orchestra** was formed in 1914 when a body of 70 musicians were given full-time employment. Later that year Georg Schnévoigt was appointed chief conductor, a post he held for ten years. It was during his leadership that the orchestra's renowned Sibelius tradition was begun. 1926 saw the arrival of Václav Talich, who broadened the repertoire and increased the standard of playing. Fritz Busch was designated to take over from Talich, but was forced to leave his post prematurely due to the outbreak of the Second World War. Carl Garaguly, the deputy leader, then stepped in as conductor and remained until 1953. Later, Hans Schmidt-Isserstedt led the orchestra. In 1966 a new era began. Antal Doráti was appointed Chief Conductor, and with him the orchestra made several tours of Europe and the U.S.A., establishing an international reputation. Doráti stayed at his post until 1975, when he was succeeded for three years by Gennady Rozhdestvensky. From 1982 until 1987 the orchestra was conducted by Yuri Ahronovitch, who was succeeded by Paavo Berglund. Recent international tours have included Spain, the U.S.A. and the German Democratic Republic. The orchestra appears on 4 other BIS records.

**Das Stockholmer Philharmonische Orchester** wurde 1914 gegründet, als 70 Musiker fest angestellt wurden. Später im selben Jahr wurde Georg Schnévoigt Chefdirigent, ein Posten, den er zehn Jahre lang innehatte. Während jener Zeit begann die berühmte Sibelius-Tradition des Orchesters. 1926 kam Václav Talich, der das Repertoire erweiterte und den Spielstandard erhöhte. Nach ihm sollte Fritz Busch folgen, der aber wegen des Kriegesausbruchs vorzeitig abtreten musste. Der zweite Konzertmeister Carl Garaguly sprang daraufhin als Dirigent ein und blieb bis 1953. Später leitete Hans Schmidt-Isserstedt das Orchester. 1966 begann eine neue Ära für das Orchester. Antal Doráti wurde Chefdirigent, und mit ihm machte das Orchester mehrere Tournées in Europa und den USA, wodurch sein internationaler Ruhm bekräftigt wurde. Doráti blieb bis 1975 und wurde für drei Jahre von Gennadij Rozhdestvenskij abgelöst. 1982-87 dirigierte Jurij Aronowitsch das Orchester, der ab 1987 von Paavo Berglund gefolgt wurde. Internationale Tournées in den letzten Jahren gingen nach Spanien, den USA und der DDR. Das Orchester erscheint auf 4 weiteren BIS-Platten.

**L'Orchestre Philharmonique de Stockholm** fut fondé en 1914 alors qu'un groupe de 70 musiciens obtint un emploi à temps plein. Vers la fin de la même année, Georg Schnévoigt fut nommé principal chef d'orchestre, un post qu'il occupa pendant dix ans. C'est sous sa direction que naquit la célèbre tradition Sibelius de l'orchestre. En 1926, Václav Talich prit la relève: il élargit le répertoire et haussa le niveau du jeu de l'orchestre. Fritz Busch fut désigné pour remplacer Talich mais le début de la seconde guerre mondiale le força à résigner prématurément ses fonctions. Carl Garaguly, l'assistant premier violon, devint alors chef de l'orchestre et le resta jusqu'en 1953. C'est Hans Schmidt-Isserstedt qui dirigea ensuite l'orchestre. En 1966, une nouvelle ère commença pour l'Orchestre Philharmonique de Stockholm. Antal Doráti en était à la tête et l'orchestre fit plusieurs tournées en Europe et aux États-Unis sous sa direction, acquérant ainsi une réputation internationale. Doráti occupa son poste jusqu'en 1975 alors que Gennady Rozhdestvensky prit la relève pendant trois ans. De 1982 à 1987, l'orchestre fut dirigé par Yuri Ahronovitch qui cédera sa place pendant la saison 1987-88 à Paavo Berglund. Les pays suivants, entre autres, ont reçu dernièrement la visite de l'orchestre lors de tournées internationales de celui-ci: l'Espagne, les États-Unis et la République Démocratique Allemande. L'orchestre a également enregistré sur 4 autres disques BIS.



**Antal Doráti**