



  
SUPER AUDIO CD

**CHANDOS**  
SUPER AUDIO CD

# Joachim Raff

Symphony No. 5 ‘Lenore’  
Overtures • Abends



Orchestre de la Suisse Romande  
Neeme Järvi



Joachim Raff

© Mary Evans Picture Library

**Joachim Raff** (1822 – 1882)

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">1</span> | <b>Overture to ‘Dame Kobold’, Op. 154</b> (1869)<br>Comic Opera in Three Acts<br>Allegro – Andante – Tempo I – Poco più mosso  | 6:48  |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">2</span> | <b>Abends, Op. 163b</b> (1874)<br>Rhapsody<br>Orchestration by the composer of the fifth movement<br>from Piano Suite No. 6, Op. 163 (1871)<br>Moderato – Un poco agitato – Tempo I  | 5:21  |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">3</span> | <b>Overture to ‘König Alfred’, WoO 14</b> (1848 – 49)<br>Grand Heroic Opera in Four Acts<br>Andante maestoso – Doppio movimento, Allegro –<br>Meno moto, quasi Marcia – Più moto, quasi Tempo I –<br>Meno moto, quasi Marcia – Più moto – Andante maestoso | 13:43 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">4</span> | <b>Prelude to ‘Dornröschen’, WoO 19</b> (1855)<br>Fairy Tale Epic in Four Parts<br>Mäßig bewegt  | 6:06  |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">5</span> | <b>Overture to ‘Die Eifersüchtigen’, WoO 54</b> (1881 – 82)<br>Comic Opera in Three Acts<br>Andante – Allegro  | 8:25  |

|     |  |          |
|-----|--|----------|
|     | <b>Symphony No. 5, Op. 177 'Lenore'</b> (1872)   | 39:53    |
|     | in E major • in E-Dur • en mi majeur   |          |
|     | Erste Abtheilung, Liebesglück<br>(First Section, Joy of Love)  |          |
| [6] | Allegro  | 10:29    |
| [7] | Andante quasi Larghetto  | 8:04     |
|     | Zweite Abtheilung, Trennung<br>(Second Section, Separation)  |          |
| [8] | Marsch-Tempo – Agitato   | 9:13     |
|     | Dritte Abtheilung, Wiedervereinigung im Tode<br>(Third Section, Reunion in Death)                    |          |
| [9] | Introduction und Ballade (nach G. Bürger's 'Lenore').<br>Allegro – Un poco più mosso (quasi stretto) | 11:53    |
|     |  | TT 80:55 |

**Orchestre de la Suisse Romande**  
**Bogdan Zvoristeau concert master**  
**Neeme Järvi**

## Raff: Symphony No. 5 ‘Lenore’ / Overtures / Abends

---

**Symphony No. 5 in E major, Op. 177**  
**‘Lenore’: The Symphony in One Tempo**  
During the years 1870–71, as the Franco-Prussian war raged, Joachim Raff (1822–1882) conceived the idea of writing a symphony based on one of the most influential and popular poetic ballads in the German-speaking world, Gottfried August Bürger’s *Lenore*, written a century earlier, in 1773. The poem concerns a soldier who leaves his beloved behind, only to return to her *after his death* in order to carry her off to the grave that will be their marriage bed. Raff was possibly prompted to associate the agony and suffering surrounding the war with Bürger’s narrative, but this cannot be said with certainty. The composition, which Raff completed in the summer of 1872 in Wiesbaden, became one of the most well-known, often performed of all ‘programme symphonies’ – the march of its third movement even became a ‘character’ in the 1877 novel *The First Violin* by Jessie Fothergill. Although Raff composed other so-called programme symphonies, his *Lenore Symphony* (or Symphony No. 5 in E major,

Op. 177) is the only one with a specific and well-known literary source, the narrative structure of which became the basis for the architecture of the work. First performed in a private concert at the Court Chapel, Sondershausen on 13 December 1872, conducted by the composer, *Lenore* received its public première in Berlin on 29 October 1873, conducted by Benjamin Bilse. The score was published that year by the Leipzig house of Robert Seitz.

To understand the progression of musical events in a purely instrumental work which follows the dramaturgical outlines of a poem requires familiarity with the subject – something Raff’s audiences in the 1870s clearly possessed! The construction of the symphony, however, features a specific, time-parsing device that amplifies the effect. Having a predilection for *appearing* to shift tempos without actually doing so (by doubling or halving the rhythmic values), Raff supplied the score with metronome markings which show that the four movements are *effectively* all in one tempo. The cumulative impact on the work’s audiences of hearing

forty minutes of unrelenting, hard-driven allegro, even when episodes of the symphony pose deceptively as 'slow' music, was electrifying – the result of careful calculation by its composer, who well understood how listeners perceive *musical* time.

The first movement, *Allegro* (crotchet = 168), in E major, suggesting pre-echoes of *Don Juan* and *Ein Heldenleben*, sketches the joys of a hero-soldier and his bride to be. Sudden, seemingly inexplicable shifts in texture and tonality, fragments of a chorale, and the basic harmonic duality of E major versus C minor also hint at future events. (All these elements, together with materials from the second and third movements of the symphony, will be turned into the phantasmagorical 'ride to hell' which is its finale.) The second movement, *Andante quasi Larghetto* (crotchet = 86), in A flat major, while appearing to be the work's 'slow' movement, contains an extended middle section, in G sharp minor, the tempo of which *appears* to double (and which is certainly the immediate predecessor of any number of similar tragic outbursts in Mahler). The whole movement features sly, unstable harmonic relationships. The third movement, *Marsch-Tempo* (crotchet = 160), sees our soldier going off to war, in C major; alternating

sections in F major progressively accumulate instruments until an ebullient *tutti* is reached. The trio reverts to C minor pathos without the slightest slackening of tempo – only to be followed by a restatement of the opening, *al roverso* this time: beginning with the ebullient *tutti*, then gradually fading away until only two flutes and a clarinet remain at the end.

All of this serves as prologue to the finale, again *Allegro* (crotchet = 162), which Raff entitles *Introduction und Ballade (nach G. Bürger's 'Lenore')*, the longest and most complex movement of the symphony. While in previous movements Raff had employed a traditional sonata form structure and relatively simple tripartite A – B – A constructs, the finale (except for its opening creepy, almost dodecaphonic (!) rumblings) is exclusively developmental – all of its material has been heard earlier. After an introductory, variously discontinuous, scene-setting, which plays like a horror film score, the ride to hell begins. Tonalities shift back and forth between E minor and C minor, metres alternate between 3 and 4, and an unrelenting dactyllic galloping goes on in a curiously understated way, complete with a few proto-Straussian intimations of the neighing of spectral horses, as if the action were a hallucination

or a nightmare, a thing perceived in a fog. There are occasional orchestral outbursts; the chorale from the first movement is interspersed with remembered fragments of earlier life and love. At the climactic moment the tonality moves to E major, and all the previous, near-unbearable tension is released as death claims the girl. The symphony ends quietly and quite magically with the fullest statement yet of the chorale, now in E major. The final tonic chords dissolve *upwards* in the woodwinds – suggesting a ‘first draft’ of the ending of *Also sprach Zarathustra*, except that Raff anticipated Strauss by a quarter-century!

#### Raff as Opera Composer

During the years preceding his tenure as Franz Liszt’s amanuensis, Raff frequently worked as a copyist and arranger. The pieces he composed during this period include a number of transcriptions and fantasias based on operas of Bellini, Meyerbeer, Mozart, Donizetti, Heinrich Esser, Carl Maria von Weber, Friedrich Wilhelm Kücken, and others. His early exposure to the wide range of musical *theatrical* idioms, particularly Italian *bel canto*, was to have a profound effect on his career as a composer of operas himself. During his Weimar years with Liszt, his interest in musical theatre ran towards

grand opera, and he produced two examples of it: *König Alfred* (King Alfred), WoO 14 (1848–49), and *Samson*, WoO 20 (1853–57, revised periodically as late as 1865). Raff composed *König Alfred* in Stuttgart but revised it in 1850 while he was in residence at Weimar; after several early performances it disappeared from the stage. *Samson*, which occupied Raff off and on for almost four years, was never performed. Aside from some orchestral excerpts, both *König Alfred* and *Samson* remain unpublished. By 1867, when he ‘returned’ to writing for the theatre, Raff focused his efforts almost exclusively on comic operas, composing three of them. That Raff eschewed the obsession of the later nineteenth century with operatic works derived aesthetically from either Wagner’s *Gesamtkunstwerk* or Verdian melodrama is both typical and wholly characteristic of his own aesthetic.

#### Overture to ‘König Alfred’, WoO 14

Set in ninth-century England, the libretto of *König Alfred* (by Gotthold Logau) traces the course of Editha’s reluctant betrothal by Alfred to the treacherous Count Osric, the personal drama set against the backdrop of the struggle of Alfred with the Vikings for control of his country. As befits the

heroic / romantic nature of the story, Raff's Overture, in C major, is grandiose in design, comparable in sweep and scope to Wagner's recent Overture to *Tannhäuser* (1845). As Wagner does in his overture, Raff begins meditatively, delineating themes associated with King Alfred, which then undergo a thorough and agitated development before arriving at a grandiloquent conclusion. The dramatic structure of the piece, which also summarises material associated with other characters and situations in the drama, is spacious and typical of Raff's early love of extravagant rhetoric (which, at any rate, is not the least bit Wagnerian). Raff scored the Overture for a larger orchestra than most of his orchestral works: piccolo, two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, four horns, three trumpets, three trombones, tuba, timpani, percussion (requiring four players), and strings.

**Overture to 'Dame Kobold', Op. 154 / Overture to 'Die Eifersüchtigen', WoO 54**  
The shift that Raff made to the world of comic opera (and, implicitly, his early involvement with Italian *bel canto*) is immediately evident in his overtures, the spiritual antecedents of which can be found in the overtures of Gioachino Rossini! The Overtures to

*Dame Kobold*, Op. 154 (1869), in A minor, and to *Die Eifersüchtigen* (The Jealous Ones), WoO 54 (1881 – 82), in D minor, illustrate the 'Rossini principle' quite clearly. Both are extremely concise sonata form movements: relatively brief introductions are followed by a lyrical andante which leads to the main allegro. Raff adopts a version of the 'Rossini crescendo' that is both witty and concise without being derivative. As he maintains that most difficult balancing act between simultaneous drama and humour, his themes and episodes crackle. Introducing comedies, both overtures conclude in the tonic major tonality, in positive, high spirits. Both are scored for identical instrumental forces: double winds, four horns, two trumpets, timpani, and strings. The Overture to *Dame Kobold* was published by Bote & Bock in 1870. The opera itself – the libretto of which Paul Reber had based on the stage play *La dama duende* by Pedro Calderón de la Barca – was dedicated to Grand Duchess Sophie of Saxe-Weimar-Eisenach and first performed at the Court Theatre in Weimar, conducted by Eduard Lassen, on 9 April 1870. *Die Eifersüchtigen* has never been performed. The Overture was published by Edition Nordstern (Stuttgart) in 2009. The libretto, written by Raff himself, reads like

the spiritual model for Richard Strauss's opera *Intermezzo* (1924).

#### Prelude to 'Dornröschen', WoO 19

A genre situated between the fully staged opera and the scenically static, unstaged cantata, the oratorio is normally a substantial composition for chorus and orchestra, often featuring specific dramatic characters as soloists, and considerably compressed narration, but having no stage action. Raff wrote the first of his two oratorios in the summer of 1855, to a libretto by Wilhelm Genast (soon to be his brother-in-law), based on the story *Dornröschen* (Briar Rose) by Wilhelm and Jacob Grimm, familiar to the English-speaking world as *The Sleeping Beauty*. Described as a *Märchen-Epos in 4 Teilen* (Fairy Tale Epic in Four Parts), WoO 19, the oratorio includes a number of highly descriptive, self-contained orchestral intermezzi, a device which Raff would feature prominently in his massive late oratorio *Welt Ende, Gericht, Neue Welt* (World's End, Judgement, New World), Op. 212 (1879–81).

The Prelude to *Dornröschen*, in C major with extensive excursions into E flat major, starts with a small, undulating phrase and takes it through many repetitions, intimating the passage of the 100 years from the time

when Briar Rose falls asleep until she is reawakened by the prince's kiss. A distant, Lisztian flavour imparts a harmonic colouring which Raff subsequently would transform into something completely his own. The work is scored for the same orchestral forces as the Overture to *König Alfred*, with the addition of a harp, but conveys nothing of the pomp and circumstance of that opera. Raff conducted the first performance of his *Dornröschen* on 26 May 1856 at the Court Theatre, Weimar. Except for the two orchestral pieces issued by Edition Nordstern in 2009, the work remains unpublished.

#### Abends, Op. 163b

The Rhapsody for Orchestra *Abends* (Evening), Op. 163b (1874), in E flat major, is unique among the orchestral works of Raff in being the sole example of a piece originally conceived for a completely different medium. It is an orchestration of the fifth movement of his Piano Suite No. 6 in G major, Op. 163 (1871). His seven piano suites, written between 1857 and 1876, embody his interest in the baroque keyboard suite, now outfitted in nineteenth-century clothing. Originally published by Seitz, in Leipzig, in 1874 (later by Ries & Erler), the piece was first performed at the Kurhaus

Concert Hall, Wiesbaden on 23 October that year, conducted by Louis Lüstner.

Scored for two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, three horns, timpani, and strings, the rhapsody runs to 104 bars and encompasses a simple monothematic, tripartite structure. The opening and closing sections, the latter an abbreviated restatement of the former, are built on a sustained E flat pedal, over which essentially diatonic harmonies slowly flow. The middle section consists of a development which wanders through a number of unrelated tonal areas before returning to E flat. A coda incorporating some of the harmonic wandering of the middle section brings the piece to a restful conclusion. As the rhapsody travels its *harmonic* journey, a very subtle Wagnerian fragrance accompanies it, kept on a short leash under strict Raffian control.

© 2014 Dr Avrohom Leichtling

The history of the **Orchestre de la Suisse Romande**, which gave its inaugural concert on 30 November 1918, is intimately linked to Ernest Ansermet, a former maths teacher, who launched the Orchestra during his collaboration with the Ballets russes of Sergey Diaghilev and served as Music Director

from 1918 until 1967. Initially made up of sixty-two musicians contracted for six months per year, it performed in Geneva, Lausanne, and other cities in the French-speaking part of Switzerland. In 1937, while scouting a summer home for the Orchestra, Ansermet became the instigator of the Lucerne Festival. His successors have included Armin Jordan, perceived as his spiritual heir, and Marek Janowski. The collaboration with Radio suisse romande, which began in the 1930s, quickly enhanced the renown of the Orchestra, as did its numerous recordings, often made at night immediately after concert or opera performances, and a burgeoning worldwide touring schedule. From its earliest days, it has promoted contemporary music, premiering works by Benjamin Britten, Claude Debussy, Arthur Honegger, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Stravinsky, and many later composers. Today comprising 113 full-time musicians, the Orchestre de la Suisse Romande appears regularly around the world, continuously making debut appearances in new venues (the Concertgebouw in Amsterdam in 2006, Teatro alla Scala in Milan in 2010, Philharmonic Hall in St Petersburg in 2012). It participates in performances of opera at the Grand Théâtre de Genève and organises an entire programme for young audiences. The

arrival of Neeme Järvi marks the beginning of a new chapter in its history, to be defined by the Estonian master's personality, legendary musical flair, and wide-ranging taste for repertoire. [www.osr.ch](http://www.osr.ch)

The head of a musical dynasty, **Neeme Järvi** is one of today's most respected maestros. He is Music and Artistic Director of the Orchestre de la Suisse Romande, Artistic Director of the Estonian National Symphony Orchestra, and Chief Conductor Emeritus of the Residentie Orchestra The Hague, as well as Music Director Emeritus of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra, and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He has appeared as guest conductor with the Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Gewandhausorchester Leipzig, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Bergen Philharmonic Orchestra, and Wiener Symphoniker, as well as, in the US, the Los Angeles Philharmonic and National Symphony Orchestra in Washington D.C., among others. He has collaborated with soloists such as Janine

Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Evgeny Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud, and Vadim Gluzman.

Highlights of an impressive discography of more than 450 recordings include critically acclaimed cycles of the complete symphonies of Prokofiev, Sibelius, Nielsen, and Brahms, as well as recent series of orchestral works by Halvorsen and Svendsen, and a cycle of symphonic arrangements by Henk de Vlieger of operas by Wagner. Neeme Järvi has also championed less widely known Nordic composers such as Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, and Niels W. Gade, and composers from his native Estonia, including Rudolf Tobias, Eduard Tubin, and Arvo Pärt. Among many international awards and accolades, he has received an honorary doctorate from the Music Academy of Estonia in Tallinn, the Order of the National Coat of Arms from the President of the Republic of Estonia, honorary doctorates of Humane Letters from Wayne State University in Detroit and the University of Michigan, as well as honorary doctorates from the University of Aberdeen and the Royal Swedish Academy of Music. He has also been appointed Commander of the North Star Order by King Carl XVI Gustaf of Sweden.

H. Frederick Stricker



Neeme Järvi

## Raff: Sinfonie Nr. 5 “Lenore” / Ouvertüren / Abends

---

**Sinfonie Nr. 5 in E-Dur op. 177**  
**“Lenore”: Die Sinfonie in einem Tempo**  
Während der Jahre 1870 / 71, als der Deutsch-Französische Krieg tobte, kam Joachim Raff (1822 – 1882) die Idee, eine Sinfonie zu komponieren, die auf einer der einflussreichsten und beliebtesten poetischen Balladen des deutschsprachigen Raums basierte, nämlich auf Gottfried August Bürgers ein Jahrhundert zuvor im Jahr 1773 entstandener *Lenore*. In dem Gedicht geht es um einen Soldaten, der seine Geliebte zurücklässt, dann aber nach seinem Tod zu ihr zurückkehrt, um sie mit ins Grab zu nehmen, welches ihr Ehebett sein wird. Möglicherweise assoziierte Raff den Schmerz und das Leid des Kriegs mit der Erzählung Bürgers, doch dies lässt sich nicht mit Sicherheit nachweisen. Die Komposition, die Raff im Sommer 1872 in Wiesbaden fertigstellte, wurde zu einer der bekanntesten und am häufigsten aufgeführten “Programmsinfonien” – der Marsch aus ihrem dritten Satz wurde sogar zu einem “Charakter” in dem 1877 erschienenen Roman *The First Violin* von

Jessie Fothergill. Obwohl Raff weitere sogenannte Programmsinfonien schrieb, handelt es sich bei seiner *Lenore Sinfonie* (oder Sinfonie Nr. 5 in E-Dur op. 177) um die einzige mit einer spezifischen und bekannten literarischen Quelle, deren Erzählstruktur zur Basis für die Architektur des Werks wurde. Nach der Uraufführung im privaten Rahmen am 13. Dezember 1872 in der Hofkapelle von Sondershausen unter Leitung des Komponisten wurde *Lenore* am 29. Oktober 1873 unter dem Dirigat von Benjamin Bilse in Berlin erstmals öffentlich aufgeführt. Im selben Jahr erschien das Werk beim Leipziger Verlagshaus Robert Seitz.

Um bei einem rein instrumentalen Werk, welches dem dramaturgischen Faden eines Gedichts folgt, das Fortschreiten der musikalischen Ereignisse nachvollziehen zu können, muss man mit dem Thema vertraut sein – was bei Raffs Publikum in den 1870ern zweifellos der Fall war. Der Aufbau der Sinfonie weist jedoch ein spezifisches, Zeit gliederndes Verfahren auf, welches den Effekt verstärkt. Raff hatte eine Vorliebe dafür, scheinbar das Tempo zu wechseln

(indem er rhythmische Werte halbierte oder verdoppelte), ohne dies wirklich zu tun, und er versah die Partitur mit Metronomangaben, an denen sich ablesen lässt, dass die vier Sätze tatsächlich alle das gleiche Tempo haben. Die kumulative Wirkung vierzig Minuten unerbittlichen, getriebenen Allegros (selbst wenn einzelne Episoden der Sinfonie trügerisch als "langsame" Musik posieren) auf das Publikum war elektrisierend – das Resultat sorgfältigen Kalküls seitens des Komponisten, der sehr wohl verstand, wie Zuhörer musikalische Zeit wahrnehmen.

Der erste Satz, *Allegro* (Viertel = 168), in E-Dur, welcher *Don Juan* und *Ein Heldenleben* vorwegzunehmen scheint, skizziert die Freuden eines Soldaten-Helden und seiner zukünftigen Braut. Plötzliche, scheinbar unerklärliche Verschiebungen in Textur und Tonalität, Fragmente eines Chorals und die grundlegende harmonische Dualität von E-Dur gegen c-Moll weisen ebenfalls auf zukünftige Ereignisse hin. (All diese Elemente werden später zusammen mit Material aus dem zweiten und dritten Satz der Sinfonie in den phantasmagorischen "Hölleritt" des Finales verwandelt.) Der zweite Satz, *Andante quasi Larghetto* (Viertel = 86), steht in As-Dur, und während dies der "langsame" Satz des Werks zu sein scheint, enthält er doch auch

einen ausgedehnten Mittelteil in gis-Moll im anscheinend doppelten Tempo (der sicherlich ein direkter Vorgänger zahlreicher ähnlicher tragischer Ausbrüche bei Mahler ist). Der ganze Satz weist schlaue, unstabile harmonische Beziehungen auf. Im dritten Satz, *Marsch-Tempo* (Viertel = 160), zieht der Soldat in C-Dur in den Krieg. In alternierenden Abschnitten in F-Dur kommen nach und nach immer mehr Instrumente hinzu, bis ein überschwängliches *Tutti* erreicht wird. Das Trio kehrt ohne das geringste Nachlassen im Tempo zum c-Moll-Pathos zurück. Es folgt eine Wiederholung des Anfangs, diesmal allerdings *al roverso*: Das überschwängliche *Tutti* beginnt und klingt nach und nach aus, bis am Ende nur noch zwei Flöten und eine Klarinette bleiben.

All dies dient als Prolog für das Finale, wieder *Allegro* (Viertel = 162), welches Raff *Introduction und Ballade (nach G. Bürger's "Lenore")* nennt und bei dem es sich um den längsten und komplexesten Satz der Sinfonie handelt. Während sich Raff in den vorhergehenden Sätzen einer traditionellen Sonatenhauptsatzform und relativ einfacher dreiteiliger A – B – A-Konstrukte bedient hatte, ist das Finale (mit Ausnahme seines eröffnenden, unheimlichen und fast zwölftönig (!) anmutenden Grollens)

ausschließlich durchführender Natur – das gesamte Material war bereits zuvor zu hören. Nach einer einleitenden, verschiedentlich unterbrochenen Einstimmung, die wie die Filmmusik zu einem Horror-Streifen klingt, beginnt der Höllenritt. Die Tonalität bewegt sich zwischen e-Moll und c-Moll hin und her, das Metrum alterniert zwischen Dreier- und Vierertakt, und es herrscht ein unerbittliches daktylisches, jedoch gleichzeitig kurios unaufdringliches Galoppieren, komplett mit einigen quasi Strauss voreigfenden Andeutungen des Wieherns von Geisterpferden, als sei die ganze Handlung eine Halluzination oder ein Albtraum – etwas, das man wie im Nebel wahrnimmt. Es kommt zu gelegentlichen Orchesterausbrüchen, und der Choral des ersten Satzes wird mit Erinnerungsfragmenten früheren Lebens und Liebens durchsetzt. Auf dem Höhepunkt wandelt sich die Tonalität nach E-Dur, und die gesamte vorherige, fast unerträgliche Spannung löst sich auf, wenn der Tod das Mädchen fordert. Die Sinfonie endet leise und ganz magisch mit der bisher vollkommensten Darstellung des Chorals, nun in E-Dur. Die abschließenden Tonika-Akkorde lösen sich in den Holzbläsern nach oben auf – was einen “ersten Entwurf”

für das Ende von *Also sprach Zarathustra* nahelegt, nur das Raff Strauss um ein Vierteljahrhundert voraus war!

#### Raff als Opernkomponist

In den Jahren, die seiner Anstellung als Franz Liszts Sekretär vorausgingen, arbeitete Raff häufig als Kopist und Bearbeiter. Zu den Werken, die er während dieser Zeit komponierte, gehören eine Anzahl von Transkriptionen und Fantasien, die auf Opern von Bellini, Meyerbeer, Mozart, Donizetti, Heinrich Esser, Carl Maria von Weber, Friedrich Wilhelm Kücken und anderen basieren. Rafts früher Umgang mit der großen Bandbreite musikalischer Theater-Idiome, besonders mit dem italienischen *bel canto*, sollte tiefgreifende Auswirkungen auf seine eigene Laufbahn als Opernkomponist haben. Während seiner Weimarer Jahre bei Liszt galt Rafts Interesse am Musiktheater in erster Linie der großen Oper, und er schuf zwei Beispiele dieses Genres: *König Alfred* WoO 14 (1848 / 49) und *Samson* WoO 20 (1853 – 1857, bis 1865 immer wieder revidiert). Raff schrieb *König Alfred* in Stuttgart, überarbeitete die Oper aber 1850 während seines Aufenthalts in Weimar; nach einigen frühen Aufführungen verschwand das Werk von

der Bühne. *Samson*, mit dem sich Raff fast vier Jahre lang immer wieder beschäftigte, wurde nie aufgeführt. Bis auf einige Orchesterausschnitte bleiben *König Alfred* und *Samson* bis heute unveröffentlicht. Als er 1867 zum Schreiben von Bühnenwerken „zurückkehrte“, konzentrierte sich Raff fast ausschließlich auf komische Opern, von denen er drei komponierte. Dass Raff die im späten neunzehnten Jahrhundert vorherrschende Manie für Opernwerke, die sich in ihrer Ästhetik entweder von Wagners Gesamtkunstwerk oder den Melodramen Verdis ableiten, mied, ist für seine eigene Ästhetik sowohl typisch als auch ganz und gar charakteristisch.

**Ouvertüre zu „König Alfred“ WoO 14**  
Das Libretto zu *König Alfred* (von Gorthold Logau) spielt im England des neunten Jahrhunderts und zeichnet den Verlauf von Edithas widerwilliger Verlobung mit dem heimtückischen Graf Osric durch Alfred nach, wobei das persönliche Drama vor dem Hintergrund des Kampfes um die Vorherrschaft im Land zwischen Alfred und den Wikingern stattfindet. Wie es sich für die heroisch-romantische Natur der Geschichte ziemt, ist Raffs C-Dur-Ouvertüre prachtvoll angelegt und in ihrem

Bogen und Umfang mit Wagners kurz zuvor entstandener *Tannhäuser*-Ouvertüre (1845) vergleichbar. Wie Wagner beginnt auch Raff meditativ und umreißt König Alfred zugeordnete Themen, welche eine gründliche und aufgeregte Durchführung durchlaufen, bevor sie schließlich zu einem pompösen Abschluss gelangen. Die dramatische Struktur des Stücks, das auch Material anderer Personen und Situationen des Dramas zusammenfasst, ist weitläufig und typisch für Raffs frühe Vorliebe für extravagante Rhetorik (die jedenfalls ganz und gar nicht an Wagner erinnert). Raff besetzte die Ouvertüre größer als die meisten seiner anderen Orchesterwerke: Piccolo, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotti, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (für vier Schlagzeuger) und Streicher.

**Ouvertüre zu „Dame Kobold“ op. 154 /  
Ouvertüre zu „Die Eifersüchtigen“ WoO 54**  
Raffs Wechsel zur komischen Oper (und damit auch seine frühe Auseinandersetzung mit dem italienischen *bel canto*) ist sofort in seinen Ouvertüren offensichtlich, deren geistige Vorfahren in den Ouvertüren Gioachino Rossinis zu finden sind. Die Ouvertüren zu *Dame Kobold* op. 154

(1869) in a-Moll und zu *Die Eifersüchtigen* WoO 54 (1881 / 82) in d-Moll illustrieren dieses "Rossini-Prinzip" recht deutlich. Bei beiden handelt es sich um ausgesprochen knapp gehaltene Sonatenhauptsätze: Ziemlich kurzen Einleitungen folgt ein lyrisches Andante, welches in das Haupt-Allegro überleitet. Raff setzt hier eine Spielart des "Rossini-Crescendos" ein, die sowohl geistreich als auch prägnant ist, ohne dabei nachahmend zu sein. Während er den ausgesprochen schwierigen Drahtseilakt zwischen gleichzeitigem Drama und Humor aufrechterhält, knistern seine Themen und Episoden. Da sie Komödien einleiten, enden beide Ouvertüren in der Dur-Tonika und in positiver Hochstimmung. Beide sind genau gleich besetzt: doppelte Holzbläser, vier Hörner, zwei Trompeten, Pauken und Streicher. Die Ouvertüre zu *Dame Kobold* wurde 1870 von Bote & Bock veröffentlicht. Die Oper selbst, deren Libretto von Paul Reber auf dem Theaterstück *La dama duende* von Pedro Calderón de la Barca basierte, war der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach gewidmet und wurde am 9. April 1870 unter der Leitung von Eduard Lassen im Weimarer Hoftheater uraufgeführt. Die Oper *Die Eifersüchtigen* dagegen wurde nie aufgeführt. Ihre Ouvertüre wurde 2009 von

Edition Nordstern (Stuttgart) herausgegeben. Das von Raff selbst verfasste Libretto liest sich wie die geistige Vorlage zu Richard Strauss' Oper *Intermezzo* (1924).

#### Vorspiel zu "Dornröschen" WoO 19

Als Genre, welches zwischen der ganz und gar auf der Bühne beheimateten Oper und der szenisch statischen, nicht inszenierten Kantate angesiedelt ist, handelt es sich beim Oratorium normalerweise um eine umfangreiche Komposition für Chor und Orchester, oft mit spezifischen dramatischen Charakteren als Solisten und einer erheblich verdichteten Geschichte, aber ohne Bühnenhandlung. Raff komponierte das erste seiner beiden Oratorien im Sommer 1855 und zwar nach einem Libretto von Wilhelm Genast (der bald darauf sein Schwager werden sollte), basierend auf dem Märchen *Dornröschen* der Brüder Grimm. Zu dem als *Märchen-Epos in 4 Teilen* (WoO 19) beschriebenen Oratorium gehören einige ausgesprochen anschauliche, in sich abgeschlossene Intermezzi, und dieses Mittel sollte auch in Raffs riesigem späten Oratorium *Welt Ende, Gericht, Neue Welt* op. 212 (1879 – 1881) eine wichtige Rolle spielen.

Das Vorspiel zu *Dornröschen*, in C-Dur mit ausgedehnten Ausflügen nach Es-Dur,

beginnt mit einer kleinen, wogenden Phrase, welche viele Wiederholungen durchläuft und damit die 100 Jahre andeutet, die Dornröschen schläft, bis der Prinz sie wachküsst. Ein entfernter, an Liszt erinnernder Beigeschmack verleiht der Musik eine harmonische Färbung, die Raff später in etwas ganz Eigenes umwandeln sollte. Die Orchesterbesetzung ist die gleiche wie bei *König Alfred*, mit einer zusätzlichen Harfe, doch das Werk vermittelt nicht annähernd das Gefühl von Glanz und Gloria jener Oper. Raff dirigierte die Uraufführung seines *Dornröschen* am 26. Mai 1856 am Weimarer Hoftheater. Bis auf zwei 2009 bei Edition Nordstern erschienenen Orchesterstücke bleibt das Werk unveröffentlicht.

#### Abends op. 163b

Die Rhapsodie für Orchester *Abends* op. 163b (1874) in Es-Dur ist unter den Orchesterwerken Rafts insofern einzigartig, als sie das einzige Werk darstellt, das ursprünglich für ein völlig anderes Medium konzipiert war. Es handelt sich um eine Orchestrierung des fünften Satzes seiner Klaviersuite Nr. 6 in G-Dur op. 163 (1871). Seine zwischen 1857 und 1876 entstandenen sieben Klaviersuiten zeugen von Rafts Interesse an barocken Suiten für Tasteninstrumente, nun jedoch

im Gewand des neunzehnten Jahrhunderts. Das Stück wurde ursprünglich 1874 von Seitz in Leipzig veröffentlicht (später von Ries & Erler) und am 23. Oktober des selben Jahres im Konzertsaal des Kurhauses Wiesbaden unter der Leitung von Louis Lüstner uraufgeführt.

Mit zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotti, drei Hörnern, Pauken und Streichern besetzt, erstreckt sich die Rhapsodie über 104 Takte und hat eine einfache monothematische, dreiteilige Struktur. Der Anfangs- und der Schlussteil (der letzte eine verkürzte Wiederholung des ersten) bauen auf einem anhaltenden Orgelpunkt auf Es auf, über dem langsam vorwiegend diatonische Harmonien fließen. Der Mittelteil besteht aus einer Durchführung, die einige nicht verwandte tonale Bereiche durchwandert, bevor sie nach Es-Dur zurückkehrt. Eine Coda, in der die harmonischen Streifzüge des Mittelteils zum Teil noch einmal vorkommen, führt das Stück zu einem ruhigen Ende. Im Laufe ihrer harmonischen Reise begleitet die Rhapsodie eine sehr subtile, an Wagner erinnernde Note, die jedoch mit strikter Raftscher Kontrolle an der kurzen Leine gehalten wird.

© 2014 Dr. Avrohom Leichtling  
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Die Geschichte des **Orchestre de la Suisse Romande**, welches sein Gründungskonzert am 30. November 1918 gab, ist eng mit Ernest Ansermet verbunden, einem ehemaligen Mathematiklehrer, der das Orchester während seiner Zusammenarbeit mit Sergei Djagilews Ballets russes ins Leben rief und von 1918 bis 1967 als sein musikalischer Leiter fungierte. Das Orchester bestand ursprünglich aus zweihundsechzig Musikerinnen und Musikern, die für sechs Monate des Jahres engagiert waren, und konzertierte in Genf, Lausanne und anderen Städten der französischsprachigen Schweiz. Im Jahr 1937 wurde Ansermet auf der Suche nach einer Sommerresidenz für das Orchester zum Mitbegründer der Luzerner Festspiele. Zu seinen Nachfolgern gehörten Armin Jordan, der als sein geistiger Erbe galt, und Marek Janowski. Die 1930 begonnene Zusammenarbeit mit Radio suisse romande und zahlreiche Einspielungen, die oft noch am Abend direkt nach einem Konzert oder einer Opernaufführung gemacht wurden, sowie zunehmende weltweite Tourneen ließen das Ansehen des Orchesters schnell wachsen. Seit seinen Anfängen ist das Orchester der zeitgenössischen Musik verpflichtet und spielte Uraufführungen von Werken von Benjamin Britten, Claude

Debussy, Arthur Honegger, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Strawinsky und vielen späteren Komponisten. Das heute aus 113 Vollzeit-Musikern bestehende Orchestre de la Suisse Romande tritt regelmäßig in der ganzen Welt auf, wobei es immer wieder an neuen Spielorten debütiert (etwa 2006 im Concertgebouw in Amsterdam, 2010 im Teatro alla Scala in Mailand, 2012 in der Sankt Petersburger Philharmonie). Das Orchester nimmt an Opernaufführungen am Grand Théâtre de Gêne teil und organisiert eine eigene Jugendreihe. Der Vertragsantritt Neeme Järvis bedeutet den Beginn eines neuen Kapitels in seiner Geschichte, das ganz im Zeichen der Persönlichkeit, des legendären musikalischen Flairs und des weitgefächerten Geschmacks des estnischen Maestros steht wird. [www.osr.ch](http://www.osr.ch)

**Neeme Järvi** ist das Haupt einer Musikerdynastie und einer der renommiertesten Maestri unserer Zeit. Er ist Musikdirektor und Künstlerischer Leiter des Orchestre de la Suisse Romande, Künstlerischer Leiter des Eesti Riiklik Sümfooniaorkester und emeritierter Chefdirigent des Residentie Orkest Den Haag, außerdem emeritierter Musikdirektor des Detroit Symphony Orchestra, emeritierter

Chefdirigent der Göteborgs Symfoniker und Conductor Laureate des Royal Scottish National Orchestra. Als Gastdirigent ist er mit den Berliner Philharmonikern, dem Koninklijk Concertgebouwkest, dem Orchestre de Paris, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem London Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Bergen Filharmoniske Orkester und den Wiener Symphonikern aufgetreten, daneben in den USA unter anderem mit dem Los Angeles Philharmonic und dem National Symphony Orchestra in Washington D.C. Er hat mit Solisten wie Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Jewgeni Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud und Vadim Gluzman zusammengearbeitet.

Zu den Höhepunkten einer eindrucksvollen Diskographie mit über 450 Einspielungen gehören von der Kritik gelobte Zyklen sämtlicher Sinfonien von Prokofjew, Sibelius, Nielsen und Brahms, außerdem eine

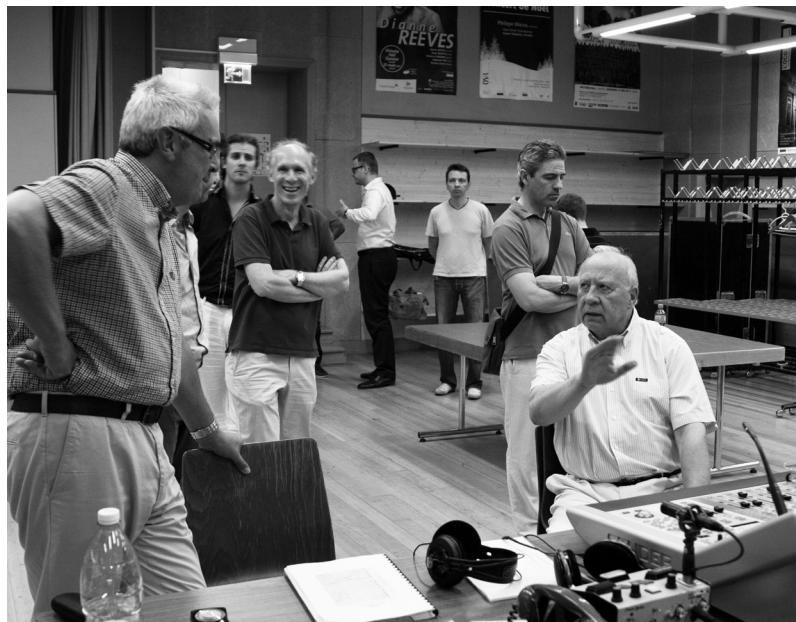
jüngst erschienene Serie mit Orchesterwerken von Halvorsen und Svendsen sowie ein Zyklus sinfonischer Arrangements von Wagner-Opern des Komponisten Henk de Vlieger. Neeme Järvi hat sich auch für weniger bekannte nordische Komponisten wie Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén und Niels W. Gade eingesetzt, sowie für Komponisten seiner estnischen Heimat, darunter Rudolf Tobias, Eduard Tubin und Arvo Pärt. Neben zahlreichen anderen internationalen Preisen und Ehrungen ist ihm die Ehrendoktorwürde der Estnischen Musikakademie in Tallinn verliehen worden, ebenso der Orden des Nationalen Wappens vom Präsidenten der Republik Estland; erhalten hat er auch die Ehrendoktorwürde der Wayne State University in Detroit und der University of Michigan in den USA, der University of Aberdeen in Schottland und der Königlich Schwedischen Musikakademie. König Carl XVI. Gustaf von Schweden ernannte ihn zum Kommandeur des Nordstern-Ordens.



Victoria Hall, ready for the start of a recording session

Ralph Cozens

Ralph Couzens



The producer, Brian Pidgeon, with Neeme Järvi  
in the control room during playback

## Raff: Symphonie no 5 “Lénoire” / Ouvertures / Abends

---

**Symphonie no 5 en mi majeur, op. 177, “Lénoire”: la symphonie en un seul tempo**  
Au cours des années 1870 – 1871, alors que la guerre franco-prussienne faisait rage, Joachim Raff (1822 – 1882) conçut l'idée d'écrire une symphonie basée sur l'une des ballades poétiques les plus importantes et populaires du monde germanophone, *Lenore* de Gottfried August Bürger, écrite un siècle plus tôt, en 1773. Le poème raconte l'histoire d'un soldat qui quitte sa bien-aimée pour ne lui revenir qu'*après sa propre mort* afin de l'emmener dans la tombe qui sera leur lit conjugal. Raff fut peut-être poussé par les circonstances à associer l'angoisse et les souffrances de la guerre au récit de Bürger, mais on ne peut l'affirmer avec certitude. Cette œuvre, qu'il acheva durant l'été 1872 à Wiesbaden, devint l'une des “symphonies à programme” les plus célèbres et les plus souvent jouées – la marche de son troisième mouvement devint même un “personnage” dans le roman de Jessie Fothergill, *The First Violin* (1877). Même si Raff composa d'autres pseudo-symphonies à programme, sa *Symphonie Lénoire* (ou

Symphonie no 5 en mi majeur, op. 177) est la seule qui soit dotée d'une source littéraire spécifique et bien connue, dont la structure narrative devint la base de l'architecture de l'œuvre. Créeée lors d'un concert privé à la chapelle de la cour de Sondershausen, le 13 décembre 1872, sous la direction du compositeur, *Lénoire* reçut sa première exécution publique à Berlin, le 29 octobre 1873, sous la direction de Benjamin Bilse. La partition fut publiée cette année-là par Robert Seitz, un éditeur de Leipzig.

Pour comprendre la progression des événements musicaux d'une œuvre purement instrumentale qui suit les lignes dramaturgiques d'un poème, il faut avoir une bonne connaissance du sujet – ce qui était manifestement le cas des auditeurs de Raff dans les années 1870! Néanmoins, la construction de la symphonie présente une analyse syntaxique du temps spécifique qui amplifie l'effet. Raff montre une préférence pour changer de tempo *en apparence* sans le faire réellement (en doublant ou en réduisant de moitié les valeurs rythmiques), avec des indications métronomiques qui font que

les quatre mouvements se déroulent tous *en réalité* dans un seul et même tempo. À l'écoute de quarante minutes d'*allegro* ininterrompu et tendu, même lorsque des épisodes de la symphonie donnent une illusion de "lenteur", l'impact cumulatif sur les auditeurs de l'œuvre était électrisant – résultat d'un calcul minutieux du compositeur, qui savait bien comment les auditeurs percevraient le temps musical.

Le premier mouvement, *Allegro* (168 à la noire), en mi majeur, qui préfigure *Don Juan* et *Ein Heldenleben* (Une vie de héros) esquisse les joies d'un héros-soldat et de sa future épouse. Des changements soudains et apparemment inexplicables de texture et de tonalité, des fragments d'un choral et la dualité harmonique fondamentale de mi majeur contre ut mineur font aussi allusion à des événements à venir (tous ces éléments, ainsi que des matériaux des deuxième et troisième mouvements de la symphonie, seront transformés en cette fantasmagorique "chevauchée en enfer" qu'est le finale). Le deuxième mouvement, *Andante quasi Larghetto* (86 à la noire), en la bémol majeur, donne l'impression d'être le mouvement "lent" de l'œuvre, malgré une longue section centrale en sol dièse mineur, dont le tempo *semble* deux fois plus rapide (et

qui est certainement le prédecesseur immédiat d'innombrables élans tragiques analogues chez Mahler). Tout ce mouvement présente des relations harmoniques instables et astucieuses. Le troisième mouvement, *Marsch-Tempo* (160 à la noire), voit notre héros partir à la guerre, en ut majeur; en alternance, des sections en fa majeur s'enrichissent progressivement sur le plan instrumental jusqu'à un *tutti* exubérant. Le trio revient au pathos d'ut mineur sans le moindre ralentissement du tempo – simplement suivi d'une réexposition du début, *al roverso* cette fois: d'abord le *tutti* exubérant, avant de disparaître peu à peu jusqu'à ce qu'il ne reste que deux flûtes et une clarinette à la fin.

Tout ceci sert de prologue au finale, à nouveau *Allegro* (162 à la noire), que Raff intitule *Introduction und Ballade (nach G. Bürger's "Lenore")*, le mouvement le plus long et le plus complexe de la symphonie. Si dans les mouvements précédents Raff avait utilisé une structure de forme sonate traditionnelle et des constructions tripartites A – B – A relativement simples, le finale (à l'exception de ses grondements initiaux quasi dodécaphoniques (!) qui donnent la chair de poule) est presque exclusivement du développement – tout son matériel a été exposé auparavant. Après une mise en

situation préliminaire, assez discontinue, qui se déroule comme une partition de film d'horreur, la "chevauchée en enfer" commence. Les tonalités oscillent entre mi mineur et ut mineur, la mètre alterne entre 3 et 4, et un galop dactylique acharné se poursuit d'une manière étrangement discrète, avec quelques imitations proto-straussiennes du hennissement de chevaux spectraux, comme si l'action était une hallucination ou un cauchemar, quelque chose perçu dans une sorte de brouillard. Il y a de temps en temps des éruptions orchestrales; le choral du premier mouvement est parsemé de souvenirs fragmentés de la vie et de l'amour antérieurs. Au moment crucial, la tonalité passe en mi majeur et toute la tension antérieure presque insupportable se relâche lorsque la mort réclame la jeune fille. La symphonie s'achève calmement et comme par magie avec pourtant une exposition complète du choral, alors en mi majeur. Les accords de tonique finaux se dissolvent *vers le haut* dans les bois – suggérant une "première ébauche" de la fin d'*Also sprach Zarathustra* (Ainsi parlait Zarathoustra), mais Raff devançait Strauss d'un quart de siècle!

#### Raff, compositeur d'opéras

Avant d'être le secrétaire de Franz Liszt, Raff travailla souvent comme copiste et

arrangeur. Les pièces qu'il composa durant cette période comprennent un certain nombre de transcriptions et fantaisies basées sur des opéras de Bellini, Meyerbeer, Mozart, Donizetti, Heinrich Esser, Carl Maria von Weber, Friedrich Wilhelm Kücken et d'autres compositeurs. Le fait d'avoir été exposé assez jeune à un large éventail de langages musicaux *théâtraux*, notamment le *bel canto* italien, allait avoir un effet profond sur sa carrière de compositeur d'opéras. Pendant les années passées à Weimar avec Liszt, son intérêt pour le théâtre musical se porta sur le grand opéra et il en composa deux: *König Alfred* (Le Roi Alfred), WoO 14 (1848 – 1849), et *Samson*, WoO 20 (1853 – 1857, révisé périodiquement jusqu'en 1865). Raff composa *König Alfred* à Stuttgart, mais le révisa en 1850 pendant son séjour à Weimar; après plusieurs représentations, il disparut de la scène. *Samson*, qui occupa Raff périodiquement pendant presque quatre ans, ne fut jamais représenté. À l'exception de quelques extraits orchestraux, *König Alfred* comme *Samson* restèrent inédits. En 1867, lorsqu'il retourna à l'écriture pour le théâtre, Raff concentra ses efforts presque exclusivement sur des opéras-comiques; il en composa trois. Le fait que Raff ait rejeté l'obsession de la fin du dix-neuvième siècle pour les ouvrages lyriques dérivés

esthétiquement de la *Gesamtkunstwerk* de Wagner ou du mélodrame verdien est à la fois typique et vraiment caractéristique de sa propre esthétique.

**Ouverture de "König Alfred", WoO 14**  
Situé en Angleterre au neuvième siècle, le livret de *König Alfred* (de Gotthold Lessing) retrace l'histoire des fiançailles avec le traître comte Osric, qu'impose Alfred à Editha, un drame personnel qui se déroule sur fond de la lutte d'Alfred contre les Vikings pour le contrôle de son pays. Comme il convient à la nature héroïco-romantique de l'histoire, l'ouverture de Raff, en ut majeur, est de conception grandiose, comparable par son ampleur et son envergure à l'ouverture de *Tannhäuser* que Wagner venait de composer (1845). Comme Wagner dans son ouverture, Raff commence d'un air méditatif, en traçant les thèmes liés au Roi Alfred, qui font ensuite l'objet d'un développement minutieux et agité avant d'arriver à une conclusion grandiloquente. La structure dramatique de la pièce, qui reprend aussi du matériel lié à d'autres personnages et situations du drame, est ample et typique du goût de la rhétorique extravagante de Raff dans sa jeunesse (en tout cas, absolument rien de wagnérien). Raff a écrit cette ouverture pour

un orchestre plus fourni que la majorité de ses œuvres orchestrales: piccolo, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, trois trompettes, trois trombones, tuba, timbales, percussion (nécessitant quatre instrumentistes) et cordes.

**Ouverture de "Dame Kobold", op. 154 /  
Ouverture de "Die Eifersüchtigen", WoO 54**

Le glissement de Raff vers l'univers de l'opéra-comique (et, implicitement, son intérêt de jeunesse pour le *bel canto* italien) est manifeste d'emblée dans ses ouvertures, dont on peut trouver les antécédents spirituels dans les ouvertures de Gioachino Rossini! Les ouvertures de *Dame Kobold*, op. 154 (1869), en la mineur, et de *Die Eifersüchtigen* (Les Jaloux), WoO 54 (1881 – 1882), en ré mineur, illustrent très clairement le "principe rossinien". Toutes deux sont des mouvements très concis de forme sonate: des introductions relativement courtes sont suivies d'un andante lyrique qui mène à l'allegrò principal. Raff adopte une version du "crescendo rossinien" qui est à la fois spirituelle et concise sans manquer d'originalité. Tout en maintenant cet équilibre précaire et difficile entre drame et humour simultanés, ses thèmes et épisodes crépitent. Ces deux ouvertures, qui servent d'introduction à des comédies,

s’achèvent à la tonique majeure, dans un esprit positif et enjoué. Toutes deux sont écrites pour des effectifs identiques: bois par deux, quatre cors, deux trompettes, timbales et cordes. L’ouverture de *Dame Kobold* fut publiée par Bote & Bock en 1870. L’opéra lui-même – dont Paul Reber avait tiré le livret de la pièce de théâtre de Pedro Calderón de la Barca *La dama duende* – fut dédié à la grande-duchesse Sophie de Saxe-Weimar-Eisenach et créé au Théâtre de la cour de Weimar sous la direction d’Eduard Lassen, le 9 avril 1870. *Die Eifersüchtigen* ne fut jamais représenté. L’ouverture fut publiée par Edition Nordstern (Stuttgart) en 2009. Le livret, écrit par Raff lui-même, donne l’impression d’être le modèle spirituel de l’opéra de Richard Strauss *Intermezzo* (1924).

**Prélude de “Dornröschen”, WoO 19**  
À mi-chemin entre l’opéra entièrement mis en scène et la cantate scéniquement statique, l’oratorio est en général une composition importante pour chœur et orchestre, qui comporte souvent des personnages dramatiques spécifiques en soliste et une narration très condensée, mais dépourvue d’action scénique. Raff écrivit le premier de ses deux oratorios au cours de l’été 1855, sur un livret de Wilhelm Genast (qui allait

bientôt devenir son beau-frère), d’après le conte *Dornröschen* (L’Églantine) de Wilhelm et Jacob Grimm, connu du monde francophone sous le nom de *La Belle au bois dormant*. Qualifié de *Märchen-Epos in 4 Teilen* (Conte de fées épique en quatre parties), WoO 19, cet oratorio comprend plusieurs intermèdes orchestraux indépendants et très descriptifs, procédé auquel Raff allait donner plus tard un rôle important dans son grand oratorio *Welt Ende, Gericht, Neue Welt* (La Fin du monde, le Jugement, le Monde nouveau), op. 212 (1879 – 1881).

Le prélude de *Dornröschen*, en ut majeur avec de longues incursions dans la tonalité de mi bémol majeur, commence par une petite phrase sinuose, qui se répète à maintes reprises, pour décrire le déroulement des cent ans qui séparent l’endormissement d’Églantine et le baiser du prince qui la réveille. Une lointaine saveur lisztienne donne une couleur harmonique que Raff transformera par la suite en quelque chose d’entièrement personnel. L’œuvre est écrite pour le même effectif orchestral que l’ouverture de *König Alfred*, avec l’ajout d’une harpe, mais ne traduit en rien la pompe et l’aspect circonstanciel de cet opéra. Raff dirigea la première exécution de son *Dornröschen* le 26 mai 1856 au Théâtre de la cour de Weimar. À l’exception des deux

pièces pour orchestre publiées par Edition Nordstern en 2009, cette œuvre reste inédite.

#### **Abends, op. 163b**

La Rhapsodie pour orchestre *Abends* (Soirée), op. 163b (1874), en mi bémol majeur, est unique parmi les œuvres pour orchestre de Raff car c'est le seul exemple de morceau conçu à l'origine pour un moyen d'expression totalement différent. Il s'agit d'une orchestration du cinquième mouvement de sa Suite pour piano no 6 en sol majeur, op. 163 (1871). Ses sept suites pour piano, composées entre 1857 et 1876, traduisent son intérêt pour la suite baroque pour clavier, mais dans l'esprit du dix-neuvième siècle. Publiée à l'origine par Seitz, à Leipzig, en 1874 (puis par Ries & Erler), ce morceau fut créé à la salle de concert du Kurhaus de Wiesbaden le 23 octobre de la même année, sous la direction de Louis Lüstner.

Écrite pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, trois cors, timbales et cordes, la rhapsodie compte 104 mesures d'une simple structure tripartite monothématique. La première et la dernière section, celle-ci étant une réexposition abrégée de la première, sont construites sur une pédale soutenue de mi bémol, sur laquelle coulent lentement des harmonies

essentiellement diatoniques. La section centrale se compose d'un développement qui erre dans plusieurs zones tonales sans lien de parenté avant de revenir en mi bémol majeur. Une coda comportant certains vagabondages harmoniques de la section centrale mène cette pièce à une conclusion paisible. Un très subtil parfum wagnérien accompagne la rhapsodie tout au long de son voyage *harmonique*, tenu en laisse sous un strict contrôle raffin.

© 2014 Dr Avrohom Leichtling

Traduction: Marie-Stella Pâris

#### L'histoire de l'**Orchestre de la Suisse Romande**

qui donna son concert inaugural le 30 novembre 1918, est étroitement liée à Ernest Ansermet, ancien professeur de mathématiques, qui lança cet orchestre au cours de sa collaboration avec les Ballets russes de Serge Diaghilev et en fut directeur musical de 1918 à 1967. Composé à l'origine de soixante-deux musiciens engagés par contrat pour six mois par an, il se produisit à Genève, Lausanne et dans d'autres endroits de la Suisse francophone. En 1937, alors qu'il recherchait un point de chute estival pour l'orchestre, Ansermet devint l'instigateur du Festival de Lucerne. Parmi ses successeurs, on peut citer Armin Jordan, considéré comme

son héritier spirituel, et Marek Janowski. La collaboration avec la Radio suisse romande, qui débuta dans les années 1930, développa rapidement la renommée de l'orchestre, de même que ses nombreux enregistrements, souvent réalisés la nuit après un concert ou une représentation d'opéra, et un programme florissant de tournées internationales. Depuis ses débuts, l'orchestre promeut la musique contemporaine, créant des œuvres de Benjamin Britten, Claude Debussy, Arthur Honegger, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Stravinsky et de nombreux compositeurs plus récents. Constitué aujourd'hui de cent treize musiciens employés à plein temps, l'Orchestre de la Suisse Romande se produit régulièrement dans le monde entier et fait régulièrement ses débuts dans de nouveaux lieux (le Concertgebouw d'Amsterdam en 2006, le Teatro alla Scala de Milan en 2010, la Philharmonie de Saint-Pétersbourg en 2012). Il participe à des représentations d'opéra au Grand Théâtre de Genève et organise un programme complet pour le jeune public. L'arrivée de Neeme Järvi marque le début d'un nouveau chapitre dans son histoire qui définiront la personnalité, le flair musical légendaire et le goût d'un répertoire très vaste du maître estonien.  
[www.osr.ch](http://www.osr.ch)

À la tête d'une véritable dynastie musicale, Neeme Järvi est un des chefs d'orchestre les plus respectés d'aujourd'hui. Il est directeur musical et artistique de l'Orchestre de la Suisse Romande, directeur artistique de l'Orchestre symphonique national d'Estonie, chef principal émérite de l'Orchestre de la Résidence de la Haye, ainsi que directeur musical émérite du Detroit Symphony Orchestra, chef principal émérite de l'Orchestre symphonique de Göteborg et "Conductor Laureate" du Royal Scottish National Orchestra. Il s'est aussi produit en tant que chef invité avec les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre de Paris, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Gewandhausorchester Leipzig, le London Philharmonic Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Bergen et les Wiener Symphoniker, et également aux USA, avec le Los Angeles Philharmonic et le National Symphony Orchestra de Washington D.C., entre autres. Il a travaillé avec des solistes tels que Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Evgeny Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud et Vadim Gluzman.

Parmi les grands moments d'une impressionnante discographie comptant

plus de 450 enregistrements, figurent des cycles salués par la critique – les intégrales des symphonies de Prokofiev, Sibelius, Nielsen et Brahms – ainsi que des séries récentes consacrées aux œuvres orchestrales de Halvorsen et de Svendsen, sans oublier un cycle consacré aux arrangements symphoniques d'opéras de Wagner effectués par Henk de Vlieger. Neeme Järvi s'est également fait le défenseur de la musique de compositeurs nordiques moins connus du grand public, tels Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén et Niels W. Gade, et de compositeurs originaires de son Estonie natale, dont Rudolf Tobias, Eduard

Tubin et Arvo Pärt. Parmi les nombreuses récompenses et distinctions dont il a fait l'objet sur le plan international, Neeme Järvi a été fait docteur *honoris causa* de l'Académie de Musique d'Estonie à Tallinn, a reçu l'Ordre du Blason national des mains du président de la république d'Estonie, des doctorats *honoris causa* en Lettres de la Wayne State University de Detroit et de l'université du Michigan, ainsi que des doctorats *honoris causa* de l'université d'Aberdeen et de l'Académie royale de musique de Suède. Il a aussi été fait commandeur de l'Ordre de l'étoile polaire par le roi Carl XVI Gustaf de Suède.

Ralph Couzens



Neeme Järvi in the control room during playback

Also available

---



Raff  
Symphony No. 2 • Four Shakespeare Preludes



Also available

---



Chabrier  
Orchestral Works  
~~~~~

Also available

---



CHSA 5124(2)

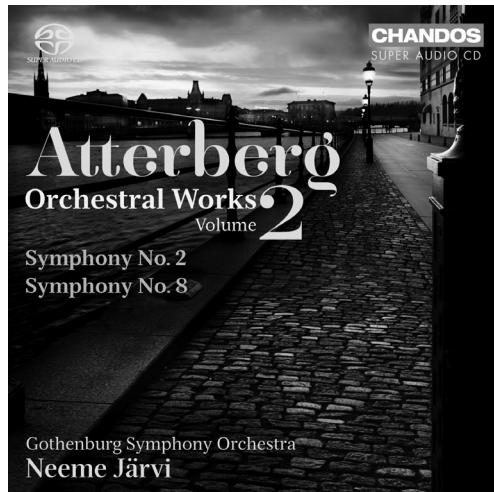
Tchaikovsky

Swan Lake



Also available

---



CHSA 5133

Atterberg  
Orchestral Works, Volume 2  
~~~~~

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,  
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

**Microphones**

Thuresson: CM 402 (main sound)  
Schoeps: MK22 / MK4 / MK6  
DPA: 4006 & 4011  
Neumann: U89  
CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.



**Recording producer** Brian Pidgeon

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Assistant engineer** Jonathan Cooper

**Editor** Jonathan Cooper

**A & R administrator** Sue Shorridge

**Recording venue** Victoria Hall, Geneva, Switzerland; 9 and 10 July 2013

**Front cover** 'Winter Bay at Lago Maggiore: Snowfall in Ascona, Ticino, Switzerland, on Lago Maggiore', photograph © Giovanna – Joana Kruse Images / Getty Images

**Back cover** Photograph of Neeme Järvi by Simon van Boxtel

**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative ([www.cassidyrayne.co.uk](http://www.cassidyrayne.co.uk))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2014 Chandos Records Ltd

© 2014 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



Orchestre de la Suisse Romande, with its  
Music and Artistic Director, Neeme Järvi,  
at Victoria Hall, Geneva, May 2013

