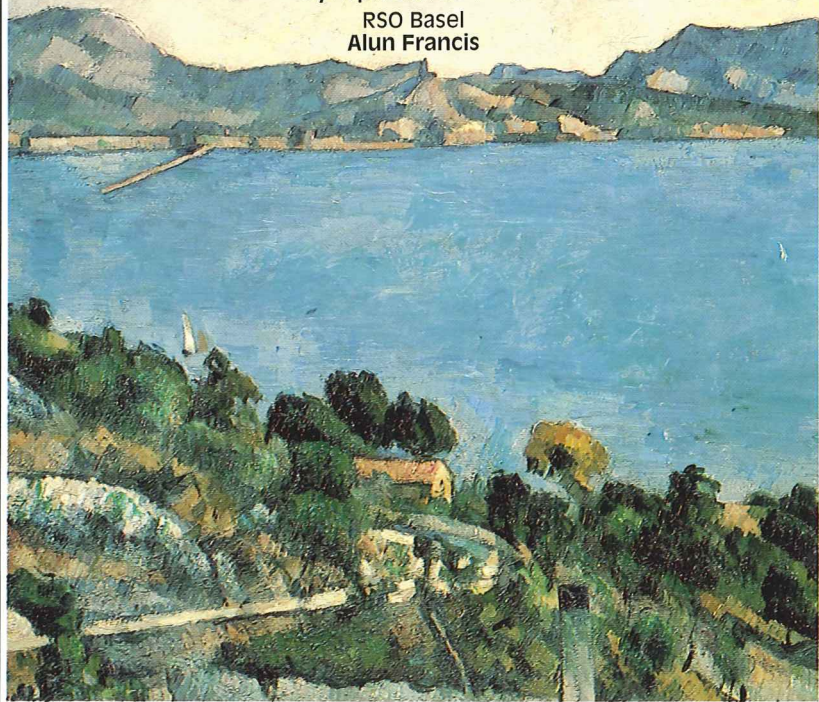
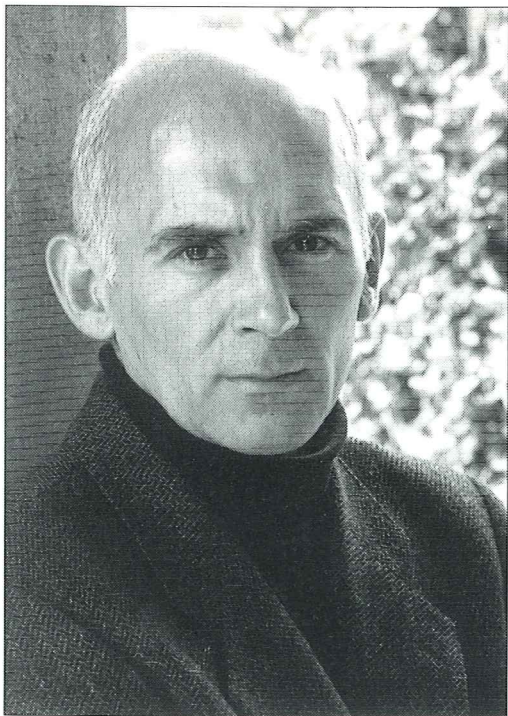


Darius Milhaud

Symphonies 7 - 9

RSO Basel
Alun Francis





Alun Francis *(Photo: Malcolm Crowthers)*

Darius Milhaud (1892-1974)

	Symphony No. 7 op. 344 (1955)	19'44
1	Animé	3'38
2	Grave	8'52
3	Vif	7'14
	Symphony No. 8 »Rhodanienne« op. 362 (1957)	22'09
4	Avec mystère et violence	5'23
5	Avec sérénité et nonchalance	7'26
6	Avec emportement	4'28
7	Rapide et majestueux	4'52
	Symphony No. 9 op. 380 (1959)	19'03
8	Modérément animé	5'09
9	Lente et sombre	9'11
10	Alerte et vigoureux	4'43

T. T.: 61'37

Radio-Sinfonieorchester Basel
Alun Francis

Darius Milhaud

Die Sinfonien Nr. 7, 8 und 9

Überblickt man das Gesamtſchaffen von Darius Milhaud (1892 - 1972), ſo fallen zwei Aspekte unmittelbar ins Auge: die wie von einem nicht zu ſtillenden Schreibzwang herrührende Unüberschaubarkeit des Werks, das 441 Opusnummern zählt, wobei dieſe in der Regel voluminöſe Arbeiten anzeigen (Opern, Ballette, ſinfoniſche Werke, Konzerte, Oratoriſches, Liederzyklen, große Kammermuſikwerke und vieles mehr), des weiteren eine Tendenz hin zum Abgeklärten, in der die »anſtößigen« Werke der frühen Jahre wie durch Kelterung ausreifen und die Gärungsprozesse abklängen. Milhaud entwickelte ſich gleichſam vom jugendlichen Brandſtifter zum ſpäteren Feuerwehmann. Seine früheſten Arbeiten zeigen deutlich experimentell-avantgardistiſche Züge, ſo etwa Vertonungen altgriechiſcher Dramen in der Überſetzung ſeines Freundes Paul Claudel, bei dem Milhaud während des erſten Weltkrieges als Sekretär in der franzöſiſchen Botschaft in Rio de Janeiro arbeitete. Die Partitur etwa zu den »Choëphores« erprobte Effekte der Kombination von Sprechſtimme und Schlagwerk, dazu die Wirkungen bi- oder polytonaler Satztech-

niken, zu deren Bannerträger Milhaud in den folgenden Jahren avancierte. Nach Frankreich zurückgekehrt ſchien auch Milhauds Muſik in den allgemeinen, ausgelassenen Nachkriegstauſel zu tauchen, als Kopf (neben Honegger) der Gruppe der »Six« ſchrieb er parodiſtiſch freche Partituren im »Umgangston«, Miſchungen aus Esprit, Parodie und virtuosen Montageverfahren.

Der ſinfoniſchen Tradition, wie ſie vor allem im deutschſprachigen Raum im 19. Jahrhundert ausgebildet worden war, ſtand Milhaud zu dieſer Zeit ſkeptiſch gegenüber. Allein einige Kammerſinfonien, die um das Jahr 1920 entſtanden, deuten luzide das Genre an. Der im ſüdfranzöſiſchen Aix geborene Komponiſt beſtimmte ſeinen ſchöpferiſchen Standort folgendermaßen: »*Meine muſikaliſche Bildung iſt excluſiv durch den lateiniſch-mittelmeeriſchen Kulturkreis beſtimmt, was ſich ſchon daraus erklärt, daß ich einer ſehr alten jüdiſchen Familie der Provence entſtamme. Die ſüdländiſche und beſonders die italieniſche Muſik hat mir immer ſehr viel geſagt, die deutſche ſo gut wie nichts.*«

Gleichwohl ſetzte – iſt es ein Zufall? – im Jahr des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges auch eine großſinfoniſche

Werkreihe an. Die erste Sinfonie trägt die Opusnummer 210 (!), im Jahr 1963 sprengte die dreizehnte und letzte als Choral-sinfonie »*Pacem in terris*« opus 404 nach Texten von Papst Johannes XXIII den Rahmen hin zum Oratorium. Josef Häusler spricht in bezug auf Milhaud vom Eindruck, daß dieser unter einem Überangebot an Ideen arbeite. Eckdaten dieser Art machen die Äußerung verständlich. Doch fraglos drängte nicht nur der übersprudelnde Gedankenreichtum zur großen sinfonisch-orchestralen Form, auch inhaltliche Momente wirkten maßgeblich mit. Milhaud ging es um das Gewicht der musikalischen Aussage, wie besonders drastisch die »*Papst*«-Sinfonie oder die dritte Sinfonie »*Te Deum*«, die unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg geschrieben wurde, veranschaulichen. Und schließlich hatte der Komponist im Jahr 1940 seine Heimat Frankreich verlassen müssen. Er floh in die USA, wo er auf eine völlig neue künstlerische Umgebung traf. Seine Fähigkeit, sich musikalisch auf stupende Art neuen Gegebenheiten anzupassen, ließ ihn schnell auch mit der sinfonischen Großform vertraut werden.

Aufträge von seiten der Orchester taten ein Übriges. In den 50er Jahren lebte

Milhaud abwechselnd in den USA und in Frankreich, auch die Anfragen um neue Werke trafen beim gesuchten Komponisten von beiden Seiten des Ozeans ein. So wurden die **Sinfonien Nr. 7, 8 und 9** in den Jahren 1955 für ein Konzert von Radio Belge in Venedig, 1957 für die Universität von Kalifornien und 1959 auf Bitten des Dirigenten Mario de Bonaventura für das Orchester von Fort Lauderdale komponiert. Ins Auge fällt eine größere Gewichtung der langsamen Sätze, vor allem in den dreisätzigen **Sinfonien 7 und 9**, die mit der Abfolge schnell-langsam-schnell auf den Ursprung der Sinfonie, nämlich die italienische Overture oder Opernsinfonia, zurückweisen, hat der mittlere Satz nahezu die gleiche zeitliche Ausdehnung wie die beiden Ecksätze zusammengenommen. Grund hierfür mögen in erster Linie klangliche Aspekte sein, denn das betont langsame Zeitmaß (»*Grave*« in der **7.** und »*Lent et sombre*« in der **9. Sinfonie**) dient Milhaud in besonderem Maße als Basis für orchestrale Farbeffekte. Das tiefe Schlagwerk und die darüber gelagerten, verloren wirkenden Melodiestimmen im langsamen Satz der **7. Sinfonie** sind hierfür ein Beispiel. Der düstere Charakter scheint auch auf die eher besonnene Heiterkeit des Finales fortzuwirken.

Die Arbeit am orchestralen Klang spielt in der **8. Sinfonie** eine noch entscheidendere Rolle. Sie ist mit »La Rhodanienne« überschrieben, ist also in der Schilderung des Flusses Rhône programmatisch konzipiert. In seiner Autobiographie »Noten ohne Musik« erinnert sich Milhaud an die ursprünglichen Eindrücke. »Auf unseren Wegen im Wallis zwischen dem Genfer See und den Quellen der Rhône ahnte ich, daß meine achte Symphonie La Rhodanienne heißen würde. Sie war von der Universität in Berkeley in Kalifornien zur Einweihung eines neuen Konzertsales in Auftrag gegeben. Ich hatte keine genauen Pläne für die Ausarbeitung dieser Symphonie, hatte aber die Moldau von Smetana gehört, in der male- rische und folkloristische Elemente von den Ufern der Moldau beschrieben werden, und so kam mir die Idee, daß ja auch ich einen Fluß zu besingen hätte, die Rhône. So schenkte dieser Fluß mir meine Achte Symphonie: zuerst inmitten der Nebel, der Wolken und Winde der Ursprung dieses kleinen Wasserlaufes hoch in den Alpen; dann das gemächliche Durchfließen durch den Genfer See, der mich zum >ruhig und langsam< des zweiten Satzes inspirierte; das Flußbett des großen, ungestümen Flusses beeinflusste den dritten Satz, ein

ungeschliffenes, gewaltsames Scherzo, und das Finale ist durch die Nähe des Mittelmeeres inspiriert, wo die geteilte Rhône mit ihrem Delta die Camargue umschließt, ein Ort, dem mein Herz gehört.«

Sucht man freilich nach eindeutig klangmalerischen Elementen, so kann allein auf den ersten Satz verwiesen werden. Die exaltierten Anfangsklänge der Sinfonie mit den extremen Lagen in Höhe und Tiefe »ohne Mitte« und mit kaskadenhaften melodischen Einwüfen scheinen den Eindrücken der Wanderungen direkt abgelauscht. Noch der ganze Satz ist von solchen Naturbildern geprägt, etwa in Begleitfiguren, die das Plätschern eines Baches nachahmen. Doch auch hier greift bald schon der vagierende Erfindungstrieb Milhauds Raum, in den folgenden Sätzen dienen die programmatischen Bilder allein noch als Folie, als Charakter-Hintergrund einer weitgehend unabhängig erfundenen Musik mit fanfarig festlichem Ausklang.

Völlig unpräventiös wirkt der Beginn der **9. Sinfonie** – keineswegs der Bedeutungsschwere gerecht werdend, die die deutsche Tradition dieser Zahl mitgab. Vermutlich dachte der mediterrane Geist Milhauds kaum daran. Fast schon provo-

kant wirkt die lapidare Verspieltheit des etwa vierminütigen ersten Satzes. Und wieder, vielleicht noch entschiedener als in der Siebten, entwirft der gewichtige zweite Satz hierzu eine Gegenwelt. Eine konduktartige Bewegung herrscht vor, in die melodischen Ansätze schneiden herbe Klänge dazwischen. Schwere und Erstarrung prägen das Bild. Es macht den Eindruck, als würde diese depressive Tiefensicht durch die beiden Ecksätze – auch im dritten herrscht entsprechend zum ersten geschmeidiges (*»Alerte et vigoureux«*) Treiben – von der Außenwelt abgeschottet. Die Dreiteiligkeit der sinfonischen Formanlage, die Milhaud in den **Sinfonien 7** und **9** hervorarbeitete, dient wohl vornehmlich einer solchen inhaltlichen Prägung.

Reinhard Schulz

Alun Francis

Chefdirigent der Berliner Symphoniker seit 1989 – hat in den vergangenen 25 Jahren mit mehr als 90 Orchestern und Opernensembles in über fünfundzwanzig Ländern gearbeitet. Regelmäßig tritt er in Mailand, Amsterdam, London und Berlin – den musikalischen Metropolen – auf.

Alun Francis hat die bedeutendsten Orche-

ster Großbritanniens geleitet – darunter sämtliche BBC-Orchester, das City of Birmingham Symphony Orchestra, das Scottish National Orchestra, das Bournemouth Symphony Orchestra und das Hallé Orchestra. Große Anerkennung durch die Kritiker fanden seine Aufnahmen mit dem London Symphony Orchestra, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem English Chamber Orchestra und den London Mozart Players. 1983 wurde ihm der Preis der London Sunday Times »Best Classical Recording of 1983« verliehen.

In letzter Zeit dirigierte Alun Francis in mehr als 20 Konzerten die Stuttgarter Philharmoniker. Konzerte und Schallplattenaufnahmen mit den Orchestern des italienischen Rundfunks, dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, dem Radio-Sinfonieorchester Basel und Konzerte mit den Berliner Symphonikern u.a. bei den Festspielen in Athen und Ankara, runden seine internationale Karriere ab. Neben seinen Verpflichtungen als Chefdirigent der Berliner Symphoniker sind in der Saison 1993/94 Konzerte und Schallplattenaufnahmen mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin, dem Frankfurter Radio-Sinfonie-Orchester, dem RAI Orchester in Rom und Turin und den BBC-Orchestern geplant.

Das Repertoire von Alun Francis umfaßt neben der Klassischen Musik auch Kompositionen des 20. Jahrhunderts und reicht von Berio über Stockhausen bis hin zu einer beachtlichen Anzahl von Uraufführungen weniger bekannter Komponisten.

Darius Milhaud

Symphonies Nos. 7, 8 and 9

A general survey of the compositional oeuvre of Darius Milhaud (1892-1972) brings two of its overall features to our immediate attention: first, its vastness as an oeuvre of 441 opus numbers, the issue, as it were or would seem, of an insatiable desire to compose, with the opus numbers as a rule indicating compositions of larger compass (operas, ballets, symphonic works, concertos, works in the oratorio tradition, song cycles, major chamber works, and much more); and, second, an aging process not unlike that of the wine cellar, with the »scandalous« compositions of his early years gradually yielding to maturer, mellower works well beyond the fermentation phase. Milhaud's development was like that of a juvenile arsonist who grows up to be a firefighter. His earliest compositions clearly exhibit avant-gardist experimental elements. Such works included his settings of ancient Greek dramas in the translations of his friend Paul Claudel, with whom he was associated as a cultural attaché at the French embassy in Rio de Janeiro during World War I. The score for *Les choëphores*, to name one example, experimented with the effects of the

combination of recitation and percussion as well as with the effects of bitonal and polytonal techniques for which Milhaud became the standard-bearer in subsequent years. On his return to France his music too seemed to get caught up in the general high spirits and postwar transport. As a leader of the *Groupe des Six*, along with Honegger, Milhaud wrote scores of parodic impudence in a what might be termed a colloquial tone, blendings of esprit, parody, and virtuoso montage techniques.

During this time Milhaud viewed the symphonic tradition with skepticism, especially the symphonic tradition as it had developed in German-speaking Central Europe during the nineteenth century. Nevertheless a few chamber symphonies of his composition dating to around 1920 clearly pointed toward the symphonic genre. Milhaud, a native Aix, a city in southern France, described his creative locus as follows: »*My musical culture is determined exclusively by Latin-Mediterranean civilization, which is already explained by the fact that I come from a very old Jewish family of the Provence. Mediterranean music, especially Italian music, has always said a great deal to me, German music as good as nothing.*«

Even so Milhaud began a series of major symphonies in the year of the outbreak of World War II (is the date a mere coincidence?). His first symphony was his Opus 210 (I), and his thirteenth and last such work, Opus 404 of 1963, the choral symphony *Pacem in terris*, was based on texts by Pope John XXIII and moved beyond the symphonic framework toward the oratorio form. Josef Häusler once said that he had the impression that Milhaud labored under an oversupply of ideas, and the opus and time span covered by Milhaud's symphonies lends some credence to his statement. Nevertheless there can be no doubt that it was not only Milhaud's superabundant wealth of ideas that urged him in the direction of the large symphonic-orchestral form; elements of content also figured here. Milhaud was concerned with the weight of the musical statement, a fact demonstrated in especially graphic fashion in *Pacem in terris* or in his *Te Deum* third symphony, a work composed immediately after World War II. Another factor: circumstances had forced our composer to leave his native France in 1940. He fled to the United States and found himself in completely different artistic surroundings. His ability to adapt musically to new situations with stu-

pendous facility enabled him to gain a thorough familiarity with the symphonic large form within a short time.

Offers from orchestras were also involved here. During the 1950s Milhaud divided his time between the United States and France. He was in great demand as a composer and received requests for new works from both sides of the Atlantic. He composed his **Symphonies Nos. 7, 8, and 9** for a Radio Belge concert in Venice in 1955, the University of California in 1957, and the Fort Lauderdale Orchestra in 1959, at the request of its conductor Mario de Bonaventura. Milhaud assigned greater weight to the slow movements in these symphonies, a fact especially apparent in the three-movement **Symphonies Nos. 7 and 9**. The fast-slow-fast sequence of these two symphonies points back to the origin of the symphony in the Italian overture or opera sinfonia. The middle movement has taken on almost the same temporal extent as the two outer movements combined. Tonal aspects may have been the primary reason for the relatively great length of the two slow movements: the emphatically slow tempo («Grave» in **No. 7** and «Lent et sombre» in **No. 9**) serves Milhaud as the basis for orchestral color

effects in a special way. One example: the low percussion sound and the seemingly lost melody voices over it in the slow movement of **Symphony No. 7**. The rather gloomy character also seems to continue to have its effect on the rather discreet cheerfulness of the finale.

The employment of orchestral sound plays an even more important role in **Symphony No. 8**. This work bearing the superscription «*La Rhôdanienne*» is of programmatic conception in its description of the Rhone River. In his autobiography *Notes sans musique* Milhaud recalled his original impressions: «*It was along our paths in Valais, between Lake Geneva and the sources of the Rhone, that I first had the feeling that my eighth symphony would be entitled 'La Rhôdanienne.'* It had been commissioned by the University of California at Berkeley for the inauguration of its new concert hall. I had no exact plans for the elaboration of the symphony but had heard Smetana's 'Moldau,' a work depicting picturesque and folkloristic elements from the banks of the Moldau, and so the idea occurred to me that, yes, I too had a river of which to sing, the Rhone. It was thus that the river presented me with my *Symphony No. 8: first amidst the fog,*

waves, and wind at the source of the small stream high in the Alps; then its leisurely flowing through Lake Geneva, inspiring me to the 'quietly and slowly' of the second movement; the riverbed of the great, wild river influenced the third movement, a rough, violent scherzo; and the finale, inspired by the river's proximity to the Mediterranean Sea, where the divided Rhone, with its delta, embraces the Camargue, a place dear to my heart.«

Of course, if we are looking for clear elements of tone painting, only the first movement will prove worth our searching. The stirring initial tones of the symphony, with extreme high and low registers »without middle ground« and with cascading melodic inserts, seem to have been derived directly from the composer's impressions during his Valais walks. The whole movement continues to be marked by similar natural impressions, such as in the accompaniment figures imitating the splashing of a stream. But here too Milhaud's digressive inventive drive soon takes hold, and in the following movements the programmatic pictures serve only as a foil, as character background for music of by and large independent invention and with a conclusion of fanfarelike festivity.

The beginning of **Symphony No. 9** is completely unpretentious in its effect and in no way reflects the great significance that the German tradition assigned to ninth symphonies. Milhaud, Mediterranean that he was, probably did not give the German tradition a minute's thought. The crisp frolicsomeness of the first movement of about four minutes in length is almost provocative in its effect. And again, perhaps more importantly than in **Symphony No. 7**, the weighty second movement creates a counterworld to the first movement. Cortege or procession motion prevails, and melodic efforts slash in harsh tones. Heaviness and rigidity mark the overall musical picture. One has the impression that the two outer movements serve to seal off this depressive deep perspective from the outside world. Bustling activity also prevails in the third movement («*Alerte et vigoureux*»), this in correspondence to the first movement. The tripartite design of the symphonic form as worked out by Milhaud in **Symphonies Nos. 7** and **9** seems to have served first and foremost to convey music of such content.

Reinhard Schulz

Alun Francis,

the principal conductor of the Berlin Symphony Orchestra since 1989, has worked with more than ninety orchestras and opera ensembles in more than twenty-five countries over the past twenty-five years. He regularly appears in music metropolises such as Milan, Amsterdam, London, and Berlin.

Francis has conducted Great Britain's leading orchestras, among them all the BBC Orchestras, the City of Birmingham Symphony Orchestra, the Scottish National Orchestra, the Bournemouth Symphony Orchestra, and the Hallé Orchestra. His recordings with the London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Philharmonia, English Chamber Orchestra, and London Mozart Players have met with enthusiastic critical acclaim. The *London Sunday Times* awarded him the prize for the »Best Classical Recording of 1983.«

In recent years Francis has conducted more than twenty concerts with the Stuttgart Philharmonic Orchestra. His conducting duties have also included concerts and recordings with the Italian Radio Orchestras, Cologne Radio Symphony Orchestra, and Basel Radio Symphony Orchestra at the Athens and Ankara Festivals. For the

1993/94 season Francis plans concerts and recordings with the Berlin Radio Symphony Orchestra, Frankfurt Radio Symphony Orchestra, RAI Orchestra in Rome and Turin, and BBC Orchestras – in addition to his duties as Principal Conductor of the Berlin Symphony Orchestra.

Francis commands a broad repertoire embracing classical music and compositions of the twentieth century ranging from Berio to Stockhausen. He also has a considerable number of premieres of works by lesser-known composers to his credit.

Translated by Susan Marie Praeder

Darius Milhaud

Les symphonies n° 7, 8 et 6

Quiconque considère l'ensemble de la production de Darius Milhaud (1892 - 1972) sera immédiatement frappé par deux aspects de son oeuvre: d'une part, l'immensité de sa production, qui semble tirer son origine d'une insatiable obsession de l'écriture; son catalogue compte 441 numéros d'opus, qui désignent en règle générale des compositions d'envergure (opéras, ballets, oeuvres symphoniques, concertos, oratorios, cycles de lieder, longues pièces de musique de chambre et bien d'autres oeuvres encore); d'autre part, une tendance à rechercher la sage mesure, les oeuvres «choquantes» de sa jeunesse ayant mûri comme par un mécanisme de «pressurage» et son effervescence s'étant modérée. Milhaud s'est pour ainsi dire transformé d'un jeune pyromane en un pompier. Ses tout premiers travaux revêtent manifestement des traits avant-gardistes et expérimentaux, comme par exemple les mises en musique de drames de la Grèce antique traduits par son ami Paul Claudel, dont il avait été le secrétaire à l'ambassade française de Rio de Janeiro, pendant la Première Guerre Mondiale. Ainsi, la partition des

«Choéphores» expérimentait les effets de la combinaison entre voix parlée et percussions, ainsi que ceux de la bitonalité et de la polytonalité dont Milhaud se fit le porte-bannière au cours des années qui suivirent. A son retour en France, Milhaud sembla plonger avec sa musique dans l'exubérante ivresse générale de l'après-guerre; il fut à la tête (aux côtés de Honegger) du *Groupe des Six* et composa des oeuvres insolentes et parodistes dans un «langage familier», oeuvres qui alliaient virtuosité dans la construction, esprit et parodie.

A cette époque, Milhaud se montrait sceptique vis-à-vis de la tradition symphonique telle qu'elle s'était développée au dix-neuvième siècle, principalement dans les pays germaniques. Seules quelques courtes symphonies «de chambre», qu'il composa vers 1920, annoncent clairement qu'il s'intéresserait un jour à ce genre. Pour définir le point de départ de son travail artistique, le compositeur, né à Aix-en-Provence, expliquait que sa formation musicale était exclusivement déterminée par le cercle culturel latin méditerranéen, ce qui s'expliquait déjà par le fait qu'il provenait d'une très ancienne famille juive de

Provence. La musique du Sud, et en particulier la musique italienne avait toujours signifié beaucoup pour lui, et la musique allemande pratiquement rien.

Néanmoins, il entama une série de grandes oeuvres symphoniques l'année où éclata la Deuxième Guerre Mondiale - s'agit-il d'un hasard? La Première Symphonie porte le numéro d'opus 210 (I), et la Treizième et dernière, écrite en 1963, brisa le cadre symphonique pour tendre vers l'oratorio: la symphonie avec choeurs «*Pacem in terris*» opus 404, d'après des textes du pape Jean XXIII. Selon Josef Häusler, Milhaud aurait effectué son travail sous l'influence d'une surabondance d'idées. Vu le caractère des oeuvres mentionnées, cette opinion semble plausible. Et pourtant, il est indubitable que ce ne fut pas seulement la richesse débordante de ses idées qui le poussa à se tourner vers la forme orchestrale symphonique de grande envergure, mais également certains aspects liés au contenu. Milhaud accordait une grande importance au poids du message musical, comme le montrent particulièrement clairement la symphonie «*du Pape*» ou la Troisième Symphonie «*Te Deum*», composée juste après la Deuxième Guerre Mondiale. Et,

finalement, le compositeur avait dû fuir sa patrie en 1940; il s'était réfugié aux Etats-Unis, où il s'était retrouvé dans un environnement artistique tout à fait nouveau. Sa faculté surprenante à s'adapter aux circonstances musicales nouvelles lui permit de se familiariser rapidement avec la grande forme symphonique.

Les commandes que lui passèrent plusieurs orchestres firent le reste. Dans les années cinquante, Milhaud résidait alternativement aux Etats-Unis et en France; il était alors un compositeur très demandé, et il recevait des commandes tant d'Amérique que de son pays natal. Ses **Septième, Huitième et Neuvième Symphonies** furent composées respectivement en 1955, 1957 et 1959, la première pour un concert donné par la Radio Belge à Venise, la deuxième pour l'Université de Californie, et la troisième pour l'orchestre de Fort Lauderdale, à la demande expresse de son chef d'orchestre Mario de Bonaventura. Ces oeuvres se caractérisent par l'importance que leur auteur accorde aux mouvements lents. Cette importance est surtout manifeste dans les **Septième et Huitième Symphonies**, qui comptent trois mouvements: le mouvement médian y est presque aussi long que les deux

mouvements extrêmes pris ensemble. De plus, par la succession «rapide - lent - rapide» de leurs mouvements, elles renvoient aux origines de la symphonie, c'est-à-dire à la «sinfonia» ou ouverture d'opéra italienne. Milhaud fit sans doute ce choix en premier lieu pour des raisons de sonorité: pour son deuxième mouvement, il utilise un tempo très lent («Grave» dans la **Septième**, «Lent et sombre» dans la **Neuvième**), dans une large mesure pour servir de fondement à des effets de coloris instrumentaux. Ainsi, dans le mouvement lent de la **Septième Symphonie**, les voix qui énoncent une mélodie quelque peu lointaine se superposent aux percussions graves. Le caractère sombre semble encore subsister dans le finale, plutôt serein et calme.

Dans la **Huitième Symphonie**, le jeu avec le coloris des instruments joue un rôle encore bien plus considérable. Sous-titrée «*La Rhodanienne*», elle a pour programme la description du Rhône. Dans son autobiographie «*Notes sans musique*», Milhaud se souvient des impressions qu'il avait ressenties à la vue du fleuve: «*Sur les chemins qui sillonnent le Valais entre la source du Rhône et le Lac Léman, je pressentis que ma Huitième Symphonie*

s'appellerait 'La Rhodanienne'. Elle m'avait été commandée par l'Université de Berkeley, en Californie, pour l'inauguration d'une nouvelle salle de concert. Je n'avais pas de plans précis pour l'élaboration de cette symphonie, mais j'avais entendu La Moldau de Smetana, où l'auteur décrit des particularités folkloriques et pittoresques des rives de la Moldau. Il me vint à l'esprit que, moi aussi, j'avais un fleuve à chanter, le Rhône. Il me suggéra donc ma Huitième symphonie. Tout d'abord, au milieu des brumes, des nuages et des vents, la naissance de ce petit cours d'eau, dans les hauteurs des Alpes; puis la paisible traversée du Lac Léman qui m'incita à écrire un deuxième mouvement calme et lent; la ruée du grand fleuve impétueux favorisa le troisième, scherzo rustique et violent, et le finale fut inspiré évidemment par l'approche de la Méditerranée, quand le Rhône divisé enserme dans un delta la Camargue, un lieu après lequel mon coeur soupire.»

On sera dès lors tenté de rechercher dans cette oeuvre des figures qui manifestement relèvent de la peinture sonore; mais l'on n'en trouvera que dans le premier mouvement. Les premières notes

de la symphonie sont exaltées, elles montent et descendent pour atteindre les extrémités des registres, «sans médium», et sont entrecoupées de mélodies déferlant comme des cascades; elles semblent refléter immédiatement les impressions ressenties par l'auteur lors de ses promenades. Le mouvement tout entier est imprégné d'images bucoliques de ce type – citons encore, par exemple, certaines figures d'accompagnement imitant le clapotis d'un ruisseau. Cependant, l'impulsion créatrice vagabonde de Milhaud prend rapidement plus d'espace, et, dans les mouvements suivants, les images programmatiques ne servent plus que de fil conducteur, d'arrière-plan qui donne un relief à une musique très indépendante, se terminant dans une sonorité solennelle évoquant une fanfare.

Le début de la **Neuvième Symphonie** est sans prétentions – il ne fait nullement cas de l'importance que la tradition musicale allemande a donnée à ce chiffre. Milhaud, d'origine méditerranéenne, ne pensa probablement guère à ce que ce chiffre pourrait évoquer. Le caractère enjoué et lapidaire du premier mouvement – qui ne dure pas plus de quatre minutes – est presque provocant.

De nouveau, comme dans la **Septième Symphonie**, l'ample deuxième mouvement esquisse un monde totalement différent – peut-être le contraste entre les deux premiers mouvements est-il encore plus accentué dans cette **Neuvième Symphonie**. Il y règne une atmosphère de convoi funèbre, des sons durs viennent interrompre brutalement les esquisses de passages mélodieux. Gravité et immobilité dominent la scène. On a l'impression que cette conception sérieuse, voire dépressive du monde est coupée du monde extérieur par les deux mouvements extrêmes – dans le troisième mouvement comme dans le premier, c'est la souplesse («*Alerte et vigoureux*») qui règne. C'est sans doute principalement pour rendre justice à leur contenu que Milhaud donna à ses **Septième et Huitième Symphonies** une forme à trois mouvements.

Reinhard Schulz

Traduction: Sophie Liwzyc

Alun Francis

Au cours des 25 dernières années, Alun Francis – chef d'orchestre titulaire de l'Orchestre Symphonique de Berlin depuis

1989 – a travaillé avec plus de 90 orchestres et troupes d'opéras, dans plus de 25 pays. Il se produit régulièrement dans les grandes métropoles musicales telles que, par exemple, Milan, Amsterdam, Londres et Berlin.

Alun Francis a dirigé les orchestres les plus importants de la Grande-Bretagne – parmi ceux-ci figurent l'ensemble des orchestres de la BBC, le City of Birmingham Symphony Orchestra, le Scottish National Orchestra, le Bournemouth Symphony Orchestra et le Hallé Orchestra. Les enregistrements qu'il réalisa avec le London Symphony Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, le Philharmonia, l'English Chamber Orchestra et le Mozart Players reçurent un accueil favorable de la critique. En 1983, il reçut le Prix du London Sunday Times «Best Classical Recording of 1983».

Alun Francis dirigea récemment l'Orchestre Philharmonique de Stuttgart, au cours d'une série de plus de 20 concerts. Des concerts et des enregistrements discographiques avec les orchestres de la Radio Italienne, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Bâle et des concerts avec l'Orchestre Symphonique de Berlin lors des festivals d'Athènes et d'Ankara, entre autres, viennent compléter

sa carrière internationale. Parallèlement à ses engagements en qualité de chef titulaire de l'Orchestre Symphonique de Berlin, 94 concerts et enregistrements discographiques avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin et l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort, les orchestres de la RAI de Rome et Turin et les orchestres de la BBC ont été prévus pour la saison 1993/94.

Le répertoire d'Alun Francis embrasse également, à côté des oeuvres classiques, des oeuvres du 20ème siècle et s'étend de Berio, en passant par Stockhausen, à un nombre considérable d'oeuvres de compositeurs contemporains moins connus, dont il fit la création.

Traduction: Sylvie Gomez



Also available :

Darius Milhaud (1892-1974)

Les Rêves de Jacob op. 294

Stanford Serenade op. 430

Aspen Serenade op. 361

Lajos Lencses, Oboe; Süddeutsche Kammer-solisten; RSO Stuttgart, Gilbert Varga
CPO 999 114-2 (DDD, 92)

FonoForum 6/93: » 'Jacob's Dreams'...is meditative, visionary music. In the two serenades things are much more turbulent; here the music often suggests 'mirthful chaos'.«



Darius Milhaud (1892-1974)

Symphonies 5 & 6

RSO Basel, Alun Francis

CPO 999 066-2 (DDD, 92)



Darius Milhaud

Darius Milhaud (1892-1974)**Symphony No. 7 op. 344 (1955) 19'44**

1	Animé	3'38
2	Grave	8'52
3	Vif	7'14

Symphony No. 8 »Rhodanienne« op. 362 (1957) 22'09

4	Avec mystère et violence	5'23
5	Avec sérénité et nonchalance	7'26
6	Avec emportement	4'28
7	Rapide et majestueux	4'52

Symphony No. 9 op. 380 (1959) 19'03

8	Modérément animé	5'09
9	Lente et sombre	9'11
10	Alerte et vigoureux	4'43

T. T.: 61'37**Radio-Sinfonieorchester Basel****Alun Francis****cpo** 999 166-2Co-Production **cpo**/Schweizer Radio DRS

Recording Dates: Volkshaus Basel, 4/93[1-3], 8/93[4-7], 12/93[8-10]

Recording and Editing: Jürg Jecklin

Executive Producers: Burkhard Schmilgun, Peter Keller

Publisher: Heugel & Cie

Cover Painting: Paul Cézanne, l'Estaque [1878/79]

(Archiv für Kunst und Geschichte Berlin)

Design: Carrée 53/GDS

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 1994 - Made in Germany

Schweizer Radio DRS 

DDD

LC 8492



7 61203 91662 7