

HARMONIA NOVA

harmonia
mundi

A Poet's Love

PROKOFIEV *Romeo and Juliet* | SCHUMANN *Dichterliebe*

Timothy Ridout VIOLA
Frank Dupree PIANO



A Poet's Love

SERGEI PROKOFIEV (1891-1953)

Selected pieces from the ballet *Romeo and Juliet* op. 64 (excerpts)

arranged for viola and piano by Vadim Borisovsky

1 Introduction	2'32
2 The Street Awakens	1'33
3 The Young Juliet	3'08
4 Dance of the Knights	5'32
5 Mercutio	2'20
6 Balcony Scene	5'28
7 Juliet's Death	7'40

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Dichterliebe op. 48 arranged for viola and piano

A Poet's Love / Les Amours du poète

8 I. Im wunderschönen Monat Mai	1'31
9 II. Aus meinen Tränen sprießen	0'49
10 III. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne	0'39
11 IV. Wenn ich in deine Augen seh	1'40
12 V. Ich will meine Seele tauchen	0'51
13 VI. Im Rhein, im heiligen Strome	2'08
14 VII. Ich grolle nicht	1'29
15 VIII. Und wüßten's die Blumen, die kleinen	1'15
16 IX. Das ist ein Flöten und Geigen	1'33
17 X. Hör' ich das Liedchen klingen	2'42
18 XI. Ein Jüngling liebt ein Mädchen	1'06
19 XII. Am leuchtenden Sommermorgen	2'50
20 XIII. Ich hab' im Traum geweinet	2'51
21 XIV. Allnächtlich im Traume	1'18
22 XV. Aus alten Märchen winkt es	2'26
23 XVI. Die alten, bösen Lieder	4'44

Timothy Ridout, *viola*

Frank Dupree, *piano Steinway*

Une histoire d'amours

Si *Roméo et Juliette* fait partie des plus grandes histoires d'amour de tous les temps, elle constitue aussi le point de départ de ce CD. Face au brillant arrangement que Borissovski fit du chef-d'œuvre de Prokofiev, j'ai choisi de proposer ma propre transcription du *Dichterliebe* de Schumann – autre œuvre basée sur de merveilleuses pages de la littérature romantique : des poèmes de Heine. Dans les deux cas, des sources littéraires majeures ont permis l'éclosion de morceaux que j'adore et qui ont beaucoup de sens pour moi : quand j'étais adolescent, l'une de mes expériences les plus formatrices fut de jouer régulièrement avec les Orchestres des Jeunes, et l'un de mes souvenirs les plus chers est justement d'avoir joué la suite de *Roméo et Juliette* de Prokofiev – c'était une époque de ma vie où j'explorais de nouvelles passions, et l'œuvre me semblait refléter toutes ces émotions. Quand j'étais enfant, mon premier amour musical, bien avant que l'alto n'entre dans ma vie, fut le chant, et bien que je n'aie jamais chanté les *Amours du poète* de Schumann, le monde de la mélodie est toujours resté au cœur de mon univers musical. Ce fut un travail fascinant que de me plonger dans ces univers d'une richesse vocale et orchestrale incroyable pour tenter d'imiter et d'extraire la quintessence de cette grande musique à travers le simple truchement du piano et de l'alto. Cet album représente, en un sens, l'addition d'expériences musicales que j'ai réalisées avec la voix que je me suis choisie, cet alto précisément. Avec mon partenaire musical Frank Dupree, nous avons exploré l'immense palette des couleurs inhérentes à nos instruments afin de nous efforcer de rendre justice à ces deux chefs-d'œuvre. Si la partition de Borissovski est une adaptation relativement bien connue et couramment adoptée au moins parmi les altistes, à ma connaissance, il n'y avait aucun modèle préexistant pour imaginer comment *Dichterliebe* devrait sonner à l'alto. C'est pourquoi le processus qui nous a conduits à établir cette version avait quelque chose de profondément expérimental. Gardant en permanence en tête le désir de ne pas distordre cette musique merveilleuse, il me fallait trouver un juste équilibre entre le son et le sens du texte avec le caractère propre à cette musique. Mon but fut d'imiter la voix humaine avec l'alto – en ce sens que je souhaitais trouver les sons les plus profonds dans mon instrument quand la voix plonge dans le grave, et les sons les plus légers et les plus doux quand elle est dans une partie plus tendre de son registre. Cela impliquait de prendre des décisions sur quand octavier, comment phraser, comment articuler... Pour l'essentiel, il s'agit d'une transcription ; mais il y a des moments où j'ai senti qu'il serait plus adéquat d'arranger la musique afin de tirer un meilleur parti des qualités propres de l'alto, comme par exemple dans la neuvième mélodie : *Das ist ein Flöten und Geigen*. J'ai choisi d'y jouer la main droite du piano, qui semble justement bien évoquer le jeu d'un violon lors d'une danse de noces. Frank a quant à lui arrangé la ligne vocale pour l'adapter à la main droite du piano. Il y a deux ou trois autres endroits où je rejoins le piano pour quelques accords importants, où nous nous sommes inspirés de l'écriture des sonates pour violon et piano de Schumann. Mais à ces quelques exceptions près, je joue la ligne vocale. Aussi personnelles soient-elles, j'espère que notre proposition et notre interprétation sauront convaincre les auditeurs.

TIMOTHY RIDOUT

Les altistes

auront toujours une dette immense envers Vadim Borissovski (1900-1972), qui abolissait leurs cordes en Russie à l'époque où Lionel Tertis et William Primrose les défendaient en Angleterre. Pilier du Quatuor Beethoven de 1922 à 1964, il signa plus de 250 arrangements, balayant un répertoire allant de Bach à la musique contemporaine de son pays. La transcription de numéros du *Roméo et Juliette* de Prokofiev figure au nombre de ses contributions les plus célèbres, lesquelles déploient l'éventail complet des techniques d'archet et des sonorités propres à l'instrument.

Prokofiev s'enflamma pour le projet d'un ballet sur la tragédie de Shakespeare en 1934, alors qu'il partageait encore son temps entre Paris et l'Union Soviétique. D'abord conçue pour le Théâtre Kirov, l'œuvre échut au Bolchoï suite à des bouleversements d'ordre politique à Leningrad. Composant avec beaucoup d'aisance, le musicien écrivit la partition durant l'été 1935, dans la résidence de campagne réservée aux membres de la compagnie moscovite. Programmée pour la saison suivante, la production ne cessa d'être reportée : d'abord parce que les interprètes jugeaient la complexité de ses rythmes indansable, puis en raison de purges politiques. La troupe persuada cependant Prokofiev de renoncer au dénouement heureux – où Frère Laurent empêchait Roméo de se suicider –, pour revenir à la conclusion tragique de la pièce originale.

La création, en décembre 1938, n'eut pas lieu en Russie mais à Brno, capitale de la Moravie où vécut Janáček. Le Kirov se décida enfin à monter l'œuvre en janvier 1940 – six ans après l'avoir commandée –, dans une production réglée par le chorégraphe Leonid Lavroski. Afin de satisfaire les danseurs, qui s'étaient plaints de ne pas entendre l'orchestre, Prokofiev profita des répétitions pour enrichir l'étoffe instrumentale de nombreux passages. Retardée jusqu'en 1946, la première représentation sur la scène du Bolchoï érigea *Roméo et Juliette* en pilier du répertoire, au même titre que les ballets de Tchaïkovski.

Désormais installé en Union Soviétique, Prokofiev en popularisa des extraits avant même la création morave grâce à deux suites pour orchestre et une transcription pour clavier. Et Vadim Borissovski d'en arranger huit entrées pour alto et piano avec l'approbation de l'auteur. Cinq s'ajoutèrent quelques années plus tard, dont deux exigent un second alto. Timothy Ridout et Frank Dupree en ont retenu sept, en commençant par l'*Introduction*. Laquelle s'ouvre sur un thème sombrement expressif augurant de la tragédie avant d'exposer deux idées contrastantes – à savoir une gracieuse mélodie associée à Juliette et un émouvant *cantabile*.

"Allées et venues, rencontres, disputes. Les noces rentrent chez eux. Climat inoffensif." Ainsi Prokofiev résume-t-il *La Rue s'éveille* dans le scénario du ballet. Entre *pizzicatos* et sons en harmonique, l'alto entonne une curieuse petite rengaine tandis que la place du marché de Vérone grouille de vie. Mercurio et Benvolio tentent de remonter le moral d'un Roméo pensif. Il rêve de Rosaline plutôt que de Juliette, qu'il n'a encore jamais vue.

"Quatorze ans à peine, elle plaisante et fait des blagues de gamine, refusant de s'habiller pour le bal. [...] Elle se tient ensuite face au miroir et y voit une jeune femme. Elle réfléchit un instant puis part en courant", lit-on dans le scénario de Prokofiev à propos de *La Jeune Juliette*. Tournoyante et papillonnante (*Vivace, leggiero*), la musique qui encadre ce numéro – un tour de force pour l'alto – dépeint l'éveil à la vie d'une sémillante et insouciante adolescente. Au centre du morceau, le mouvement se calme au profit d'un moment de méditation lyrique.

La "lourde" (Prokofiev *dixit*) *Danse des chevaliers* s'impose comme le passage le plus célèbre du ballet. Arrangée pour déployer au mieux le nuancier de l'alto, cette parodie de marche semble à la fois solennelle et quelque peu sinistre. Deux épisodes plus doux assurent le contraste : une "Danse des dames", à la métrique de valse, et la danse de Juliette et Pâris, qui cite l'introduction et se distingue par des harmoniques blêmes.

Le solo de Mercurio masqué a, selon Prokofiev, "quelque chose de bouffon. Il égaie l'assemblée." Il se présente comme un *scherzo* capricieux, avec des bonds sauvages, des polyrythmies, de violents contrastes dynamiques et des couleurs quelque peu étranges obtenues en frottant les cordes au plus près du chevalet (*sul ponticello*). Dans la *Scène du balcon*, Juliette, en chemise de nuit, revient chercher un mouchoir ou une fleur perdue durant le bal – où la partition originale prévoit un trio formé de deux violons et d'un alto. Son thème résonne brièvement tandis que Roméo apparaît derrière une colonne. L'amoureuse mélopée qui suit permet aux cordes d'user de leur lyrisme, avant de se conclure sur des harmoniques éthérés.

L'*Épilogue* se déroule dans le caveau des Capulet. Roméo entre et, pensant que Juliette a succombé, avale du poison avant de s'effondrer à ses côtés. Dans *La Mort de Juliette*, la jeune femme s'éveille au son du thème innocemment chantant qui lui est associé. À la vue du corps sans vie de Roméo, l'alto entonne une mélodie emplie d'un poignant regret. L'intensité croît pour culminer lorsque l'héroïne se poignarde avec la dague du jeune homme puis retombe, *morendo*, au son d'harmonies venues d'un autre monde, alors que Capulet et Montaigu s'approchent du cadavre des amants.

La transcription pour alto des *Dichterliebe* (*Les Amours du poète*) par Timothy Ridout nous ramène en 1840, miraculeuse "*Liederjahr*" de Schumann. Dans sa vingtaine, le jeune Robert était beaucoup trop occupé à tirer de nouvelles sonorités étranges et chimériques du piano pour vraiment s'intéresser à d'autres genres. Pourtant, à la fin de 1840, année de ses trente ans, il avait achevé plus de 140 mélodies, emporté par une euphorie particulière : "Oh ! Clara, quel bonheur d'écrire pour le chant. Je ne peux pas te dire à quel point cela m'est devenu facile... C'est une musique complètement différente, qui ne passe pas par les doigts – c'est beaucoup plus immédiat et mélodique."

Si la frustration grandissante causée par les limites du piano explique en partie cette volte-face artistique, l'élément déclencheur de cette pluie de Lieders s'appelle Clara. En tant que futur mari, Schumann sait parfaitement qu'il doit trouver une source de revenu fiable. Or les mélodies s'écoulaient rapidement sur le marché florissant et lucratif des pièces destinées à la pratique domestique amateur – bien plus que ses pages pour piano, réputées absconces (même Clara lui reprochait parfois d'écrire de manière trop nébuleuse). Après la vente d'un premier lot comprenant le *Liederkreis* sur des poèmes d'Heinrich Heine, Schumann se réjouit auprès de sa fiancée : "[j'ai] moi aussi gagné une jolie somme d'argent, ce qui me rend très heureux." Au-delà de tout aspect pratique, le compositeur toujours enclin aux confessions peut explicitement y exprimer ce qui restait tacite dans ses œuvres pour clavier : sa passion et son désir pour Clara, sa vision de l'épanouissement sexuel et spirituel dans le mariage, la peur récurrente de perdre sa bien-aimée.

Entre extrême exaltation, profond désespoir, sentimentalité, auto-apitoiement et autodérision ironique, les vers du *Buch der Lieder* de Heine suscitent une réponse instinctive de Schumann qui, très nerveux, attend toujours la permission du tribunal d'épouser Clara contre l'avis de son père. Pour les *Dichterliebe* de mai 1840, il sélectionne seize poèmes qui retracent un récit intérieur, de l'éveil de l'amour à l'acceptation douce-amère en passant par le ravissement, la désillusion, le désespoir et le tendre regret. Les textes de Heine s'inspirent librement de ses sentiments non-réciproques à l'endroit de deux cousines – Amalie ("Molly") et Thérèse – au moment de l'étrange dépôt de bilan de son commerce à Hambourg. Si la réalité tourne à l'avantage de Schumann, l'œuvre peut pourtant s'entendre, à un certain niveau, comme un pénétrant dérivatif aux émotions fluctuantes éprouvées durant sa relation prémaritale avec Clara, années marquées par le fréquent cauchemar de la voir épouser un riche prétendant choisi par Wieck, le père de Clara – *Ich grolle nicht* (n°7) et *Das ist ein Flöten und Geigen* (n°9).

Bien que tout tende ici vers plus de simplicité que dans les compositions pour clavier (harmonie, mélodies, texture), le piano contrôle tout de même le récit musical. Il entretient une conversation si intime avec l'alto (qui remplace la voix) que chacun semble parfois achever la phrase de l'autre. Écoutez par exemple le début voilé et délirant de *Im wunderschönen Monat Mai* : comme d'autres morceaux du cycle, ce premier Lied s'achève de manière incertaine, sur l'image musicale d'une aspiration indéfinie, d'un désir toujours insatisfait et constamment renouvelé.

L'arrangement pour alto de Timothy Ridout respecte autant que faire se peut la ligne vocale de Schumann, quitte à la transposer à l'octave supérieure ou inférieure lorsque le caractère de la musique l'exige. Ainsi, celle de *Im wunderschönen Monat Mai* surnage naturellement dans le registre le plus aigu. D'autres Lieders sont mieux adaptés aux graves ténébreux de l'instrument, comme c'est particulièrement le cas de *Im Rhein, im heiligen Strome* (n°6), dont les motifs du piano figurent la cathédrale de Cologne, et de *Ich grolle nicht*, au ton révolté et angoissé. Il arrive, dans plusieurs mélodies – prenez *Die Rose, die Lilie* (n°3) et *Hör' ich das Liedchen klingen* (n°10) –, que les deux parties partagent le même matériau, souvent dans des désarticulations syncopées – l'un des procédés favoris de Schumann. Dans *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (n°11), le piano combine accompagnement de type flonflon et écho squelettique et moqueur du thème trivial de l'alto à la main droite – l'archet le rejoindra dans d'ultimes accords railleurs. Si la voix de la version originale de la chanson de noces *Das ist ein Flöten und Geigen* offre un acerbe *obbligato* à la valse de plus en plus rustique et corrosive du piano, la transcription de Timothy Ridout inverse exceptionnellement les rôles, confiant la danse à l'alto et le chant au clavier.

Les deux instruments de *Ich hab' im Traum geweinet* (n°13) concluent sur la tonique, que l'harmonie rend dissonante : le rêve du bonheur passé et le sentiment de perte au moment du réveil accablent tellement l'archet qu'il n'est capable d'aucune résolution. Passé un silence stupéfait, le piano retambourine doucement son motif inquiet. Avec sa ligne haut perchée, la pièce qui précède, *Am leuchtenden Sommermorgen*, fait écho à *Im wunderschönen Monat Mai*. Elle mène cette fois à une conclusion songeuse, où le clavier introduit un nouveau thème languissant. Cette idée, parmi les plus poignantes de Schumann, revient dans le long postlude du dernier Lied, où les notes de l'alto sont à nouveau suspendues. La réminiscence – probable allusion à l'amour de Schumann pour Clara – se dissout dans un récitatif passionné, vers d'ultimes notes tendrement résignées.

RICHARD WIGMORE

Traduction : Michael Sklansky

A tale of two loves

Romeo and Juliet is without a doubt one of the greatest love stories of all time, and is the starting point of this CD. I chose to pair Borisovsky's brilliant arrangement of Prokofiev's masterpiece with my own transcription of Schumann's *Dichterliebe* – another work based on a beautiful romantic literary source, Heine's set of poems. Both works of literature inspired musical adaptations which I absolutely adore that have a very special and personal meaning to me. As a teenager, one of my most formative musical experiences was playing regularly in Youth Orchestras, and one of my fondest memories is playing the suite from Prokofiev's *Romeo and Juliet* – it was a time in my life of exploring new passions, and the piece seemed to reflect all of those emotions. When I was a child, my first musical love, long before the viola entered my life, was singing, and whilst I never sang Schumann's cycle, the world of song is still at the heart of my musical sphere. It was the most fascinating process delving into these rich vocal and orchestral sound worlds, trying to emulate and distil the essence of this great music purely through the medium of viola and piano.

This CD is in a sense an accumulation of musical experiences realised with my chosen voice - the viola. Together with my musical partner, Frank Dupree we went through an immense process of exploring the palette of colours which we could find in our instruments to try to best represent these two masterpieces. Whilst the Borisovsky score is a fairly well known and accepted adaptation (amongst violists at least), to my knowledge there was no pre-existing model of how *Dichterliebe* might sound on the viola. Therefore, the process of making a version for the viola and piano was hugely exploratory. The whole time I was very conscious that I didn't want to distort this beautiful music, so the process involved balancing the sound and meaning of the text with the inherent character of the music. My goal was for the viola to emulate the voice – in the sense that I wanted to find the deepest sounds in the instrument when the voice felt low, and the lighter sweeter sounds in the instrument when the voice was in a more tender part of its register. This meant making decisions about octavations, slurring and articulation. For the most part, this is a transcription, however there are some movements where I felt it appropriate to arrange the music, in order to take advantage of the qualities of the viola, for example in the ninth song, 'Das ist ein Flöten und Geigen'. I chose to play the right hand of the piano part, as it seems to be so evocative of a violin playing at the wedding dance. Frank then arranged the vocal line to be suitable for the right hand of the piano. There are a couple of other moments when I joined the piano for important chords, inspired by Schumann's writing for violin and piano in his sonatas. Other than that, I play the vocal line. This is our very personal offering and reflection of Prokofiev's *Romeo and Juliet* and Schumann's *Dichterliebe*, and I hope that listeners will be persuaded by the result.

TIMOTHY RIDOUT

Viola players

will always owe a huge debt to Vadim Borisovsky (1900-1972), who raised the instrument's status in Russia as Lionel Tertis and William Primrose were championing the solo viola in Britain. Violist of the Beethoven Quartet from 1922 to 1964, Borisovsky arranged and transcribed over 250 works for his instrument, from Bach to contemporary Russian composers. Among the most popular are his arrangements of numbers from Prokofiev's *Romeo and Juliet*, showcasing the full range of the viola's sonorities and bowing techniques.

Prokofiev was fired with the idea of a ballet on Shakespeare's tragedy in 1934, when he was still dividing his time between Paris and the Soviet Union. The ballet was originally intended for the Kirov Theatre in Leningrad, but was taken over by the Bolshoy in Moscow after politically motivated changes at the Kirov. Writing with characteristic fluency, Prokofiev composed the score in the summer of 1935, while staying on a country estate reserved for members of the Bolshoy company.

A production was scheduled for the following season but then delayed indefinitely: initially because the dancers deemed it too rhythmically complex to be danceable, then because of political purges. The dancers did, though, persuade Prokofiev to jettison his proposed happy ending (in which Friar Laurence prevents Romeo from killing himself) and revert to Shakespeare's tragic conclusion. The ballet's first staging was not in Russia but in the Moravian capital Brno (Janáček's hometown), in December 1938. In January 1940, nearly six years after the original commission, it was finally staged at the Kirov, in a production by the choreographer Leonid Lavrosky. During rehearsals Prokofiev enriched the orchestration of several numbers when the dancers complained that the orchestra was inaudible. After the long-delayed Bolshoy premiere in 1946, *Romeo and Juliet* became a staple of the repertoire, acknowledged as a masterpiece to stand alongside the ballets of Tchaikovsky.

Before the Brno staging Prokofiev, now settled in the Soviet Union, had popularised some of the *Romeo and Juliet* music via two orchestral suites and a piano transcription. With the composer's approval, Vadim Borisovsky arranged eight numbers for viola and piano. A few years later he added a further five, two of which call for a second viola. Timothy Ridout and Frank Dupree have selected seven of Borisovsky's transcriptions, beginning with the 'Introduction'. This opens with a darkly expressive theme presaging the tragedy, then presents a pair of contrasting themes: a skittishly graceful melody associated with Juliet throughout the ballet, and a soulful cantabile.

In his scenario for the ballet Prokofiev summarised 'The Street Awakens' as 'Entrances, meetings, disputes. The revellers return home. The mood is inoffensive.' Exploiting pizzicato effects and harmonics, the viola plays a quirky little folk tune as the Verona marketplace is filled with lively activity. Mercutio and Benvolio attempt to cheer up a pensive Romeo. (He is dreaming of Rosaline rather than Juliet, whom he has not yet set eyes on.)

Of 'The Young Juliet' Prokofiev writes: 'Just fourteen, she girlishly jokes and pranks, unwilling to dress for the ball... Then Juliet stands before a mirror and sees a young woman. She briefly muses, then dashes out.' The whirling, flitting music (marked *Vivace, leggiero*) that frames this number – a virtuoso *tour de force* for viola – paints the vivacious, carefree young girl to life. In the middle the motion stills and the mood becomes lyrically meditative.

The ballet's most celebrated number is the 'ponderous' (Prokofiev's description) 'Dance of the Knights'. This parody of a march - arranged by Borisovsky to display the fullest possible spectrum of viola colours - is at once dignified and faintly sinister. Contrast comes from two gentler contrasting episodes: a 'Ladies' Dance', in waltz metre, and a dance for Juliet and Paris, characterised by glassy harmonics, that also quotes her theme from the Introduction.

Prokofiev wrote that the solo for the masked Mercutio 'is somewhat buffoonish. He enlivens the gathering'. The upshot is a capricious scherzo, with wild leaps, cross-rhythms, abrupt dynamic contrasts and faintly eerie colours produced by the bow playing close the bridge (*sul ponticello*). In the 'Balcony Scene' Juliet, in her nightgown, returns in search of a handkerchief or flower she dropped during the ball (Prokofiev's original score includes a trio of two solo violins and viola). To a brief reminiscence of her theme, Romeo appears from behind a column. In the love music that follows the viola sings out its lyrical soul, ending with ethereal harmonics.

The ballet's 'Epilogue' is set in the Capulet family vault. Romeo enters the vault believing that Juliet is dead, swallows poison and falls dead beside her. In 'Juliet's Death' she awakens to the innocently lyrical theme of 'The Young Juliet'. As she sees the dead Romeo, the viola intones a melody of poignant regret. This theme grows to a searing climax when she plunges Romeo's dagger into her breast, then subsides in a dying fall, with otherworldly viola harmonics, as the Montagues and Capulets approach the bodies of the lovers.

With Timothy Ridout's viola transcription of *Dichterliebe* (A Poet's Love) we go back nearly a century to Robert Schumann's miraculous *Liederjahr* of 1840. In his twenties Schumann was far too busy drawing strange and fanciful new sounds from the piano to give much attention to other musical genres. Yet by the end of 1840, the year he turned thirty, he had composed some 140 songs, throwing himself into the new genre with characteristic euphoria. 'Oh Clara, what bliss it is to write songs', he wrote to his fiancée Clara Wieck in February 1840. I can't tell you how easy it has become for me... it is music of an entirely different kind which doesn't have to pass through the fingers – far more melodious and direct.'

One reason for Schumann's artistic *volte-face* was his growing frustration with the piano's limitations. But the chief catalyst for this great outpouring of song in 1840 was Clara. On a practical level, as a husband-to-be Schumann was only too aware that he needed more reliable sources of income. Songs were readily saleable in the flourishing, and lucrative, amateur domestic market – far more so than his piano works, which, unsurprisingly, had acquired a reputation for abstruseness. (Even Clara had reproached him for writing too obscurely.) After selling his first batch of songs, including the *Liederkreis* to poems by Heinrich Heine, Schumann informed his fiancée that he had been 'earning money nicely, too, which makes me very happy'. Beyond this, in his lieder this most confessional of composers could express overtly what was implicit in his piano music: his passion and longing for Clara, his pain at their enforced separation, his vision of sexual and spiritual fulfilment in marriage, and his recurrent fear of losing her.

With their extremes of elation and despair and their mingled sentimentality, self-pity and ironic self-mockery, the epigrammatic verses of Heine's *Buch der Lieder* struck an instinctive response from the highly strung Schumann, still anxiously awaiting the court's permission to marry Clara in defiance of her father. For the song cycle *Dichterliebe*, composed in May 1840, he selected sixteen poems that trace an inner narrative: from the initial awakening of love, through rapture, disillusion and despair to tender regret and a final bittersweet acceptance. Heine's verses are a distilled fictionalisation of his unrequited love for two of his cousins – Amalie ('Molly') and Therese – in Hamburg, with the odd additional failed affair thrown in. For Schumann, real life would provide a happier outcome. Yet on one level, the work can be heard as his most piercing recreation of the fluctuating emotions he had experienced during his long courtship of Clara, including his recurrent nightmare (in 'Ich grolle nicht', no.7, and 'Das ist ein Flöten und Geigen', no.9) that she would be forced to marry a rich suitor of Wieck's choice. While melody, harmony and texture tend to be simpler than in Schumann's keyboard works, it is the piano which controls the musical narrative here. Sometimes, as in the opening 'Im wunderschönen Monat Mai', with its hazy, deliquescent harmonies, piano and viola-as-voice are locked in intimate colloquy, each resolving phrases begun by the other. Not for the last time in the cycle, the song ends indeterminately: a musical image of unstilled longing, of desire ever unfulfilled and ever renewed.

In his arrangement of *Dichterliebe* for viola and piano Timothy Ridout has for the most part faithfully followed Schumann's vocal line, choosing to play in a higher or lower octave according to the song's character and verbal music. 'Im wunderschönen Monat Mai', for instance, floats naturally in the instrument's higher octave. Other songs are well suited to the viola's dusky lower register, especially 'Im Rhein, im heiligen Strome' (no.6), whose piano figuration evokes the majesty of Cologne Cathedral, and the defiant, anguished 'Ich grolle nicht'.

In several songs – say, 'Die Rose, die Lilie', no.3, or 'Hör' ich das Liedchen klingen', no. 10 – piano and viola-as-voice share the same melody, often in syncopated disjunction – a favourite Schumann device. In 'Ein Jüngling liebt' ein Mädchen' (no.11), the piano combines a skewed 'oompah' accompaniment in the left hand with a mocking, skeletal echo of the viola's coarse song in the right. In Ridout's arrangement the viola joins the piano for the derisive final chords. In the original version of the wedding song 'Das ist ein Flöten und Geigen', the voice provides a mordant obbligato to the piano's increasingly abrasive rustic waltz. Exceptionally, Ridout here inverts Schumann's voice-piano relationship, giving the waltz to the viola and the vocal line to the piano.

In 'Ich hab' im Traum geweinet' (no.13) the voice/viola ends on the tonic note, but here harmonised as a dissonance: the dream of past happiness and the sense of loss on awakening are so overwhelming that the viola cannot resolve the song; and after a stunned silence the piano once more sounds its soft, ominous drumbeats. The previous song, 'Am leuchtenden Sommermorgen', echoes 'Im wunderschönen Monat Mai' in leaving the viola line hanging in mid-air. Here, though, resolution is provided by a dreamy postlude, where the piano introduces a new, yearning melody of its own. In one of Schumann's most poignant strokes, this melody returns in the long postlude of the final song, after the viola's last notes are again suspended. This reminiscence – which surely embodied Schumann's love for Clara – dissolves into passionate recitative, before the cycle closes in tender resignation.

RICHARD WIGMORE

Timothy Ridout est l'un des jeunes solistes européens les plus en vue de sa génération. Formé à la Royal Academy of Music, où il obtient une "Queen's Commendation for Excellence", il parfait sa formation en prenant part au programme "Chamber Music Connects the World" de l'Académie de Kronberg (2018) avant d'y accomplir un master auprès de Nobuko Imai l'année suivante. Premier Prix des Concours internationaux Cecil Aronowitz (2014) et Lionel Tertis (2016), Timothy Ridout est sélectionné par le "Young Classical Artists Trust" (YCAT) avant de remporter le Prix Thierry Scherz aux Sommets Musicaux de Gstaad en 2019, année où il remporte également le tout premier Prix Sir Jeffrey Tate à Hambourg. Artiste du programme de la BBC "New Generation" 2019, récent bénéficiaire d'une bourse du Trust Borletti-Buitoni, il rejoint en 2021 le Bowers Chamber Music Society du Lincoln Center de New York.

Ces dernières saisons, il s'est produit comme soliste avec les Orchestres de la BBC, de la Tonhalle de Zurich, le Philharmonia Orchestra, l'Orchestre symphonique de Hambourg, l'Orchestre national de Lille, sous la direction de Sylvain Cambreling, Christoph Eschenbach, Sir Andras Schiff et David Zinman... En musique de chambre, il a joué avec Nicolas Altstaedt, Joshua Bell, Isabelle Faust, Steven Isserlis, Janine Jansen, Lars Vogt, Jonathan Ware, Christian Tetzlaff, Jeremy Denk et bien sûr Frank Dupree. Comme récitaliste, il est invité dans des institutions telles que le Wigmore Hall, les Schubertiades/La Scala Paris, le Oji Hall, les BBC Proms, les Festivals de Lucerne et de Salzbourg, etc.

Ses premières incursions discographiques ont été consacrées à l'intégrale de l'œuvre pour alto de Vieuxtemps, mais aussi Vaughan Williams, Martinu, Hindemith ou encore Britten.

Timothy Ridout joue un alto de Peregrino di Zanetto (c.1565-75) prêté par un généreux mécène de la Société internationale de Violon Beare.

Vainqueur de l'édition 2018 des Opus Klassik Awards dans la catégorie "Enregistrement concertant de l'année (XX^e/XXI^e siècles)", le pianiste allemand Frank Dupree a commencé à se faire remarquer du public international en remportant en 2014 le "Deutscher Musikwettbewerb". Aujourd'hui artiste Steinway, Frank Dupree a commencé à étudier auprès de Sontraud Speidel dès l'âge de cinq ans, avant de parfaire ses études à la Hochschule für Musik de Karlsruhe. Tout d'abord formé comme percussionniste de jazz, il se consacre aujourd'hui à l'immensité du répertoire pianistique, avec un enthousiasme tout particulier pour la musique du XX^e siècle et pour celle des compositeurs de notre temps – il a ainsi travaillé en étroite collaboration avec Péter Eötvös et Wolfgang Rihm.

Artiste fortement établi sur la scène internationale, Frank Dupree s'est produit avec le London Philharmonic, l'Orchestre de la Radio de Francfort, les Orchestres symphoniques de Malmö, Trondheim, etc. Il compte parmi ses partenaires de musique de chambre d'autres jeunes artistes de sa génération : Timothy Ridout, mais aussi Simon Höfele, Edgar Moreau, Daniel Lozakovich, Kian Soltani, les Quatuors à cordes Calidore et Goldmund. Dans cette configuration, on a pu l'entendre aux auditoriums du Louvre (Paris) et St Luke (Londres), au Wigmore Hall, au Konzerthaus de Berlin, à la Elbphilharmonie de Hambourg et au BOZAR de Bruxelles, dans le cadre des Festivals de Verbier, Lucerne, de la Allerheiligen-Hofkirche de Munich ou au Festival Kurt Weill.

Abordant avec une même réussite l'art de la direction d'orchestre, Frank a remporté le premier Prix du Concours international Hans von Bülow de Meiningen en 2012. Il fut ensuite invité à prendre part à la "Play-Direct Academy" de l'Orchestre de Chambre de Paris avec Joseph Swensen, Stephen Kovacevich et François Leleux. Frank Dupree a été l'assistant de Sir Simon Rattle, de François-Xavier Roth et de Mario Venzago.

Timothy Ridout is one of the most sought-after young European soloists of his generation. He studied at the Royal Academy of Music, graduating with the Queen's Commendation for Excellence. After taking part in Kronberg Academy's Chamber Music Connects the World in 2018, he completed his master's programme there with Nobuko Imai in 2019. First-prize winner at the 2014 Cecil Aronowitz Competition and at the 2016 Lionel Tertis Competition, Timothy Ridout was selected by Young Classical Artists Trust (YCAT) and garnered the 2019 Thierry Scherz Award at the Sommets Musicaux de Gstaad, the same year he received the inaugural Sir Jeffrey Tate Prize in Hamburg. Selected as a BBC New Generation Artist in 2019 and awarded a Borletti-Buitoni Trust Fellowship, he joins the Bowers Program of the Chamber Music Society of the Lincoln Center in 2021.

In recent seasons, he has appeared as soloist with the BBC Symphony, the Tonhalle-Orchester Zurich, the Philharmonia Orchestra, the Hamburg Symphoniker, and the Orchestre de Lille, performing under the batons of Sylvain Cambreling, Christoph Eschenbach, Sir Andras Schiff, and David Zinman... As a chamber musician, he has partnered with Nicolas Altstaedt, Joshua Bell, Isabelle Faust, Steven Isserlis, Janine Jansen, Lars Vogt, Jonathan Ware, Christian Tetzlaff, Jeremy Denk, and of course with Frank Dupree. As a recitalist, he has been invited to perform at Wigmore Hall, at Les Schubertiades/La Scala Paris, Oji Hall, the BBC Proms, and at festivals in Lucerne, Salzbourg, and elsewhere.

His previous recording projects include the complete works for viola by Vieuxtemps, as well as music by Vaughan Williams, Martinu, Hindemith, and Britten.

Timothy Ridout plays a viola by Peregrino di Zanetto (c.1565-75) on loan from a generous patron of Beare's International Violin Society.

Winner of the 2018 Opus Klassik Award for Concerto Recording of the Year (20th/21st century), German pianist Frank Dupree recently came to international attention as the laureate prize winner of the 2014 Deutscher Musikwettbewerb. Now a Steinway Artist, he has been a student of Sontraud Speidel since the age of five and recently completed his studies at the Hochschule für Musik Karlsruhe. Initially trained as a jazz percussionist, Frank celebrates the breadth and depth of the piano repertoire, with a particular enthusiasm for the music of the 20th century as well as the music of living composers, having already been chosen to work closely with Péter Eötvös and Wolfgang Rihm.

An artist who is firmly established on the international scene, Frank has performed with the London Philharmonic Orchestra, Frankfurt Radio Symphony, Malmö Symphony, and Trondheim Symfonieorchester, among others. His chamber music partners include other rising stars of his generation: Timothy Ridout, as well as Simon Höfele, Edgar Moreau, Daniel Lozakovich, Kian Soltani, and the Calidore and Goldmund string quartets. These collaborations have taken him to such venues as the Auditorium du Louvre in Paris, LSO St Luke's and Wigmore Hall in London, the Konzerthaus in Berlin, Elbphilharmonie in Hamburg, and BOZAR in Brussels, as well as to festivals in Verbier, Lucerne, Munich (Allerheiligen-Hofkirche), and Dessau (Kurt Weill Festival).

Combining his fine musicianship with the art of conducting, Frank was awarded first prize at the 2012 International Hans-von-Bülow Competition in Meiningen and was soon after invited to take part in the Orchestre de Chambre de Paris Play-Direct Academy with Joseph Swensen, Stephen Kovacevich, and François Leleux. On the podium, Frank has previously assisted Sir Simon Rattle, François-Xavier Roth, and Mario Venzago.





Nous rêvons tous d'un Eden où public et musiciens seraient libérés des conventions et du carcan des concerts de musique "classique", un lieu où l'élan des interprètes, leur savoir-jouer, chanter, viendraient directement toucher, rencontrer, surprendre l'auditeur, le spectateur, un grand salon de musique où la frontière entre scène et salle ne serait qu'une lame d'air vibrant. De cette utopie musicale est née **La Courroie**.

Créé par Alice Piérot et Chantal de Corbiac, ce lieu est dédié à la musique, à tous ceux qui la jouent, la partagent, la transmettent, l'inventent ou la réinventent, à tous ceux qui l'écoutent et qui l'aiment.

À douze kilomètres à l'Est d'Avignon sur la commune d'Entraigues-sur-la-Sorgue, cette ancienne filature de ramie bâtie au XIX^e siècle dans la campagne vauclusienne, accueille aujourd'hui de nombreux concerts et résidences, créations et enregistrements, expérimente de nouvelles formes de diffusion et de pratiques de la musique, de la plus ancienne à la plus contemporaine.

For anyone who has ever dreamed of finding an Edenic setting where audience and performer alike could shed the constraints imposed by the rigid format of classical music concerts, or of a place where the inspiration and skill of the musician or vocalist could directly reach, surprise and move the listener, or of a graceful music room where no invisible barrier divides the stage from the rows of seats. It was out of such dreams of a musical Arcadia that **La Courroie** was born.

Founded by Alice Piérot and Chantal de Corbiac, this venue is devoted to music and musicians, and all those engaged in sharing, transmitting, recreating, reinventing, or experiencing and admiring this art form.

Situated half a dozen miles East of Avignon in the riverside community of Entraigues-sur-la-Sorgue, the former textile mill (built in the 19th century in the countryside bordering the Vaucluse) today bids welcome to public performances and artist residencies, world premieres and studio recordings, and develops new ways of disseminating and propagating music of all genres dating from the remotest times to our day.



www.lacourroie.org
120 chemin du barrage
84320 Entraigues-sur-la-Sorgue
lacourroie@lacourroie.org



HARMONIA#NOVA



HMN 916105



HMN 916106



HMN 916107



HMN 916108



HMN 916109



HMN 916111



HMN 916112



HMN 916113



HMN 916115



HMN 916116



HMN 916114

LATEST RELEASE



HMN 916110

This CD has been a very special undertaking to me, and there are so many people to whom I am incredibly grateful for their support, patience and insights! There are far too many to name personally . . . I am deeply thankful to everyone who has shaped my musical voice and this project, both those who have played a very active role and those who have been there in my musical development without even knowing! To all of my managers at YCAT, L'Agence and Harrison Parrott who have been with me every step of the way with this project, from the inception of the disc a few years ago, to the release today, to all of my teachers who have shaped the way I think about music and approach the viola, and to my family, friends and my Fiancee Ting-Ru, who put up with me tirelessly, giving me support, strength and inspiration.

I also owe a great debt to all of my colleagues; this CD is the culmination of so many influences from the people that I have listened to and performed alongside.

I feel that my musical voice is constantly changing and being shaped by the musicians in my life. And finally of course, to my duo partner Frank Dupree, our producer Alban Moraud and the whole team at harmonia mundi who have had confidence in us with these transcriptions, and enabled this project to come to life! Thank you!

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à l'ensemble des personnes qui m'ont permis de venir à bout de cette entreprise tout à fait particulière, mais aussi à celles et ceux qui ont contribué à modeler ma personnalité musicale et accompagné mon développement, parfois sans même le savoir ! À tous les responsables du Young Classical Artists Trust, de L'Agence et de Harrison Parrott, qui m'ont assisté à chaque étape de ce projet, du premier jusqu'au dernier jour ; à tous mes professeurs, qui ont formé ma façon de penser la musique et d'aborder l'alto ; à ma famille, mes amis et ma fiancée Ting-Ru, qui me soutiennent sans jamais se lasser et me donnent force et inspiration. Cet enregistrement doit énormément à tous mes collègues, dont l'influence m'a permis de rester en constante évolution. Ma reconnaissance va enfin, bien sûr, à Frank Dupree, mon partenaire de duo, à notre producteur Alban Moraud et à toute l'équipe d'harmonia mundi qui nous ont fait confiance afin que ce projet puisse voir le jour.

Timothy Ridout



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021
Enregistrement : juillet 2020, La Courroie, Entraigues-sur-la-Sorgue (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique et prise de son : Alban Moraud

Montage : Aude Besnard

Mastering : Alexandra Evrard

Partitions (Prokofiev) : Édition Sikorski

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : © Jan Dyver

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMN 916118