

BIS

CD-1055 DIGITAL

SCHUMANN



Schumann/Ravel: 4 pieces from 'Carnaval', Op. 9

Schumann/Adorno: 6 pieces from Op. 68

Schumann: Symphony No. 2, Op. 61

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

conducted by Dirk Joeres

SCHUMANN, Robert (1810-1856)**Carnaval** (arr. **Maurice Ravel** [1875-1937]) (*Salabert, Paris*)**9'19**

Scènes mignonnes sur quatre notes, Op. 9

(surviving fragments of orchestral arrangement /
fragmentarisch überlieferte Orchesterbearbeitung)

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. Prélambule | 2'37 |
| 2 | II. Valse allemande | 0'57 |
| 3 | III. Paganini | 1'23 |
| 4 | IV. Marche des „Davidsbündler“ (contre les Philistins) | 4'11 |

Kinderjahr (arr. **Theodor W. Adorno** [1903-1969]) (*Édition text+kritik*)**13'31**

Sechs Stücke aus op. 68 von Robert Schumann, für kleines Orchester gesetzt

Six Pieces from Op. 68 by Robert Schumann, for small orchestra

- | | | |
|----|--|------|
| 5 | I. Frühlingsgesang | 1'53 |
| 6 | II. Lied italienischer Marinari | 1'25 |
| 7 | III. Mai, lieber Mai – Bald bist du wieder da! | 2'11 |
| 8 | IV. Erinnerung (4. November 1847: Mendelssohns Todestag) | 2'03 |
| 9 | V. Winterzeit (II) | 3'43 |
| 10 | VI. Knecht Ruprecht | 2'07 |

Symphony No. 2 in C major, Op. 61**38'40**

- | | | |
|----|--|-------|
| 11 | I. <i>Sostenuto assai</i> – <i>Allegro ma non troppo</i> | 11'52 |
| 12 | II. Scherzo. <i>Allegro vivace</i> | 7'02 |
| 13 | III. <i>Adagio espressivo</i> | 11'39 |
| 14 | IV. <i>Allegro molto vivace</i> | 7'52 |

Royal Philharmonic Orchestra**Dirk Joeres**, conductor

Robert Schumann/Maurice Ravel: *Carnaval*, Op. 9

The *Scènes mignonnes sur quatre notes* ('Allerliebste Szenen über vier Noten') from 1834/35 – with the overall title of *Carnaval* – are based on a symbolic motto of notes, which is not unusual for Schumann. In this case the motto is A – E flat – C – B (in German a – es – c – h), a reference to the Bohemian town of Asch, home to his fiancée for a brief period, Ernestine von Fricken. At the same time these notes, when they 'dance' (e.g. in No. 10) are also an allusion to the composer's own name (Schumann). Magical, cranky, lovable figures and images – among them the incarnations of the twin souls within Schumann's breast, Florestan and Eusebius – populate this multifaceted cycle and are captured in distinctive sketches, like 'masks' (Schumann's term). Behind the passionate 'Chiarina' is concealed Clara Wieck, to whom the 'confession of love' (*Aveu*) referred in 1835 – though the previous year it had been intended for 'Estrella', i.e. Ernestine von Fricken. There are also portraits of Chopin and Paganini, two of Schumann's idols – the former in the style of a nocturne, the latter with elusive *staccato* cascades within a *Valse allemande*. Fortified by an eloquent pause, the members of the League of David march resolutely and with a cheerful heart against the Philistines, whose rattles clatter obstinately (it is disguised as a 'Theme from the 17th century') but is swept along by the general hurly-burly. (It is strange that it was on 'Rosenmontag' – the carnival Monday preceding Ash Wednesday – in 1854 that the mentally deranged Schumann plunged into the Rhine – colourful masks, noisy with merriment, met him as he was drawn towards the bridge.)

In early 1841, when Schumann composed his *First Symphony*, Clara noted with joy 'that Robert is finally entering the field where, with his great imagination, he rightly belongs'. That which Schumann might be said to have left latent in 1835 was emphasized eighty years later by the great master of sonority Maurice Ravel. He projected his virtuoso abilities as an orchestrator onto the piano works of other composers on more than one occasion: in particular his orchestration of Modest Mussorgsky's *Pictures from an Exhibition* (1922) has become more familiar than the original piano version; Ravel also scored works by Chopin, Debussy and Satie. His instrumentation of *Carnaval* was undertaken at the request of Vaclav Nijinsky, the former star dancer of Sergei Diaghilev's *Ballets russes*, who needed orchestral versions of various piano pieces – including Schumann's cycle – for a production he was planning. In the years 1913-14 Ravel made an orchestration of all of *Carnaval*, but unfortunately only fragments survive. The four sections we still have – *Préambule*, *Valse allemande*, *Paganini* and the *Marche des 'Davidsbündler'* (*contre les Philistins*) – show an historically sensitive approach to the original materials. Only rarely does Ravel cross the musical horizon of classical or early Romantic music, and

when he does so – for instance in the harp passages of the *Préambule* or in the *Paganini* intermezzo with its striking writing for winds (not strings, as the title might have suggested) – he does not go beyond the surrounding countryside.

Robert Schumann/Theodor W. Adorno: *Kinderjahr*

‘A man cannot become a child again, or else he will become childish. But is he not delighted by the naïvety of a child? And must he himself not strive for a higher level in order to reproduce his own truth? Does not each period revive its own character in its natural truth through the nature of children?’ In this way Karl Marx set about explaining why Greek art, the product of an ‘archaic slave-holder society’, was accorded such an indisputable, timeless meaning – even in more advanced stages of history: it was the childhood of humanity itself, and it was not shameful to remember it, despite its faults. In the case of Theodor W. Adorno too – one of the twentieth century’s most eminent philosophers, who was influenced to no small extent by Marx – such a high regard for his own childhood continued to have an effect – though admittedly he held Greek art in less esteem. As late as 1962 he had the ‘feeling that all we achieve in life is hardly more than the attempt to regain some form of childhood.’

Such ideas play an important rôle both in the philosophical approach (in which childhood is seen as a Utopian treasure of undefinable, non-reified cognition) and in the compositional work of Adorno, a former pupil of Alban Berg and lifelong champion of an expressive, atonal stylistic ideal. Apart from the Schumann cycle *Kinderjahr* one might make special mention of the musical play *Der Schatz des Indianer-Joe* (1932/33, after Mark Twain), which remained unfinished and which ‘with a childlike model’ attempted to explore ‘very serious matters’, in particular the phenomenon of fear.

For similar reasons Adorno may have taken the opportunity with *Kinderjahr* to conjure up not just his own childhood but to some extent also a ‘childhood’ of music outright – an earlier stage, which as a dogmatic aesthete Adorno could not bring himself to ‘utter’. In this context Schumann was an obvious link: in his music, too, childhood plays an important rôle, and he described his own piano work *Kinderszenen*, Op. 15 (1838), as ‘the reflection of an older person for older people’. In this conjuration, however, distance can also be heard: Adorno ‘transforms’, analyzes and actualizes that which has been lost by means of acquired imitative creation – as also happened in other arrangements made by members of the Second Viennese School, such as Arnold Schoenberg and Anton [von] Webern. The ‘distance’ also has a geographical perspective: when he wrote this piece (maybe as an attempt to build bridges) in 1941, Adorno was in exile in America.

In August and September 1848 Schumann composed his *Album für die Jugend*, Op. 68; in a letter written shortly afterwards he wrote: 'I don't know if I have ever been in such a good mood, musically speaking, as when I wrote these pieces'. From this collection of 43 masterful miniatures – not just written as teaching pieces for beginners – Adorno chose six which he assembled into a 'year' cycle from the point of view of a child. He scored them for a small orchestra, though the bass clarinet is used extensively, and – with the exception of the occasional octave doubling (in Nos. 5 and 6) and other very minor changes – he remained faithful to the notes of the original. With its airy colour and its effective unison concision, the result – which was premièred in 1984 – testifies to a strongly expressive sonic imagination. In *Frühlingsgesang* (*Spring Song*), a tender oboe melody is surrounded by a finely woven garb of magical orchestral blossom; the next piece, *Lied italienischer Marinari* (*Song of the Italian Sailors*), starts with a coarse motto and proceeds in lively 6/8-time, played *pizzicato*. The dominance of the wind instruments in that piece contrasts with the zestful violin theme of *Mai, lieber Mai* (*May, dear May*), whilst the Mendelssohn epitaph *Erinnerung (4. November 1847)* (*Remembrance [4th November 1847]*) is a 'song without words' – with distinctive broken arpeggios and emphatic harmonic crevasses. *Winterzeit* (*Winter*), which is dark and more complex in form than the usual ABA-scheme of these pieces, effectively contrasts the lower string and lower woodwind sonorities. In the last piece, *Knecht Ruprecht* (*Ruprecht the Labourer*) crashes about so grumpily that the child's eyes, opened wide with fright, are depicted in the music too.

Robert Schumann: *Symphony No. 2 in C major*, Op. 61

In 1845 Schumann started work on a symphony in C major, which – after a delay caused by illness – was completed in the autumn of the following year. His physical and psychological ailments (exhaustion, insomnia, nervous breakdown – harbingers of the derangement that was to follow) were not without impact upon the work. 'I wrote the symphony in December 1845 and still ill; it seems to me that one ought to hear that in it. Not until the last movement did I start to feel better again; in reality I actually got better again after finishing the work. Otherwise, however [...] it reminds me of a dark period.' Elsewhere he expressed himself more directly: 'Simultaneously it was the resistance of the spirit, which was here a clear influence and by means of which I tried to fight against my condition.'

A crucial compositional problem for Schumann, as for almost all composers around the middle of the nineteenth century, was his approach to the work of Ludwig van Beethoven – in whose symphonies Schumann saw an achievement that could scarcely be surpassed and, with it,

the end of the genre. 'It was to be feared that the name "symphony" might now only belong to history.' The *Second Symphony* represents an important stage in his coming-to-terms with this problem, in that – after the *First Symphony* ('Spring Symphony'), which is conceived more in poetic and programmatic terms – it is characterized by an original, cyclically interlocked form of 'absolute' symphonic writing, a concept which similarly lies behind the *Fourth Symphony* ('in one movement'); its first version was written in 1841, before the *Second Symphony*).

A slow, weighty introduction, *Sostenuto assai*, opens the work with a motif that will also play a part later in the symphony: the fanfare-like interval of a fifth from the brass, above a foundation of circling strings. Fragments of themes are heard; there is a sudden slip – and we find ourselves in an animated passage of short dotted motifs. The hustle and bustle swells up, supported by the fanfares, is resolved, and arrives suddenly at the exposition of the main part of the movement, in sonata form, *Allegro, ma non troppo*. The clearly defined, dotted main theme of this movement had already been heard in the introduction, as had the chromatic, close-stepped second theme. An emotionally lively development, which also makes use of motifs from the introduction, is followed by the vigorous recapitulation. A certain proximity to Ludwig van Beethoven, found again in the way the themes are developed, is emphasized in the coda: string tremolos and fanfares lead to a confident, resolute conclusion.

By contrast the scherzo, *Allegro vivace* (in rapid 2/4-time) is manic in its penetrating insistence. The main theme contributes an element of harmonic unrest to the already motoric, nervous music: it is based on a diminished seventh chord, which is never fully resolved. Two trios announce themselves; the first contains dance-like triplets in a charming dialogue between woodwind and strings, whilst the second is an intimate, polyphonic song which immediately yields to a restatement of the scherzo material. In the coda, the material heard at the outset accelerates to a breathtaking velocity.

The elegiac *Adagio espressivo* could hardly be more different. The main theme with its leap of a minor sixth, its leading-note tensions and innumerable anticipations recall Johann Sebastian Bach's *Musikalisches Opfer* – that which Schumann reclaims from this constellation, however, is among the most impressive products of Romantic symphonic music. In imitative fashion the beginning of the theme is displaced within the orchestra, interrupted by wind entries; finally, above a chromatic bass, it becomes a passionate outburst from the upper strings, pouring forth in long chains of trills. A terse intermezzo passes its *staccato* strings on to the major-key repetition of the principal section. A gentle coda quietly brings down the curtain on a movement whose chromatically dense expressivity was communicated not least to Gustav Mahler.

The finale, *Allegro molto vivace*, brings the listener down to earth without delay: with the furiously insistent, dotted main theme, its subsidiary theme derived from the theme of the preceding movement, and a broad development section that is dominated by a march rhythm and has the character of a recapitulation, it romps about in a down-to-earth manner and finally ends with three pauses. Instead of a recapitulation, however, we now hear a quotation from Ludwig van Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* (a theme Schumann had already used on several occasions in reference to his wife Clara) – the movement refuses to fit into any conventional formal scheme. A pedal point leads to a broad coda which has thematic associations with the other three movements of the symphony and, in particular, takes up the fanfare motif with great pathos. Mysteriously modulating insertions, however, intensify the powerful compulsion of the triumphal C major conclusion, which invokes Ludwig van Beethoven one last time.

© *Horst A. Scholz 1999*

The **Royal Philharmonic Orchestra** was founded in 1946 by Sir Thomas Beecham with the aim of creating a world-class ensemble combining quality and flexibility and of attracting the finest musicians in the country. Although the orchestra's work remains centred on its concert series in the Royal Albert Hall and Barbican Hall in London, its rôle as a 'national orchestra' is reflected by an ever-increasing number of engagements outside the capital. After Sir Thomas's death in 1961 Rudolf Kempe became the orchestra's musical director, a position he held until his death in 1975. In 1988 Her Majesty the Queen conferred the Royal title upon the orchestra. Both Sir Malcolm Sargent and Sir Charles Groves enjoyed a close relationship with the orchestra, and since 1975 its musical directors have included Antal Doráti, Walter Weller, André Previn and Vladimir Ashkenazy. In 1996 Daniele Gatti was appointed musical director.

Dirk Joeres studied piano, conducting and composition in Berlin, Cologne, London and Paris. Among major influences during his training were Nadia Boulanger and Bruno Seidlhofer. He initially established himself as a pianist, winning the Vercelli International Piano Competition in 1972 and embarking on a successful solo career. He expanded his activities into conducting in 1983, becoming artistic director of the Westdeutsche Sinfonia in 1987. He now conducts major orchestras all over the world and his acclaimed tours with the Royal Philharmonic Orchestra led to his being nominated Associate Conductor of that orchestra in 1999.

Robert Schumann/Maurice Ravel: *Carnaval* op. 9

Die 1834/35 entstandenen *Scènes mignonnes sur quatre notes* („Allerliebste Szenen über vier Noten“) mit dem Obertitel *Carnaval* basieren, keine Seltenheit bei Schumann, auf einem ton-symbolischen Motto: a-es-c-h. „Asch“ hieß die böhmische Heimatstadt seiner kurzzeitigen Verlobten Ernestine von Fricken, zugleich aber sind diese Töne, wenn sie „tanzen“ (wie in Nr. 10), auch das Signet seines eigenen Namens (Schumann). Wunderliche, kauzige, liebenswerte Gestalten und Bilder – u.a. die Inkarnationen der beiden Seelen in Schumanns Brust, Florestan und Eusebius – bevölkern den facettenreichen Zyklus und werden in aparten Skizzen, „Masken“ (Schumann) gleich, festgehalten. Hinter der leidenschaftlichen „Chiarina“ verbirgt sich Clara Wieck, der 1835 das „Liebesgeständnis“ (Aveu) galt, welches 1834 noch für „Estrella“, d.h. Ernestine, vorgesehen war. Ferner sind Chopin und Paganini, Idole Schumanns, porträtiert – der eine im Stil eines Nocturne, der andere mit irrlichternden *staccato*-Kaskaden innerhalb einer *Valse allemande*. Gestärkt von der beredten Pause, marschieren zum Beschluß die Davidsbündler frohgemut gegen die Philister, deren Mühle harnäckig klappert (und als „Thema des 17. Jahrhunderts“ maskiert ist), aber vom allgemeinen Trubel mitgerissen wird (Eigenartig, daß es ausgerechnet ein Rosenmontag sein sollte, an dem sich der umnachtete Schumann 1854 in den Rhein stürzte – bunte Masken, fröhlich lärmend, kamen ihm entgegen, als es ihn zur Brücke zog).

Anfang 1841, als Schumann seine 1. *Symphonie* komponierte, notierte Clara mit Freuden, „daß sich Robert endlich auf das Feld begeben, wo er mit seiner großen Phantasie hingehört.“ Was Schumann 1835 vielleicht noch latent ließ, das kehrte der begnadete Klangdenker Maurice Ravel 80 Jahre später hervor. Mehrfach hat er seine virtuose Orchestrationskunst auf Klavierwerke anderer Komponisten projiziert: Vor allem Modest Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* sind in der 1922 angefertigten Orchestration bekannter geworden als in der Originalfassung für Klavier; daneben hat Ravel auch Werke von Chopin, Debussy und Satie instrumentiert. Die Instrumentation des *Carnaval* geschah auf Anfrage von Vaslav Nijinsky, des ehemaligen Startänzers der Ballets russes von Serge Diaghilew. Für eine eigene Produktion benötigte dieser einige Instrumentationen von Klaviervorlagen, zu denen auch Schumanns Zyklus gehörte. Ravel fertigte in den Jahren 1913/14 eine Orchestration des gesamten *Carnaval* an, leider aber ist sie nurmehr fragmentarisch überliefert. Die vier vorhandenen Teile – *Préambule*, *Valse allemande*, *Paganini* und der *Marche des „Davidsbündler“ (contre les Philistins)* – zeigen einen historisch sensiblen Umgang mit den Vorlagen. Selten nur verläßt Ravel den Klanghorizont der Klassik bzw. Frühromantik, um, etwa in den Harfenpassagen des Vorspiels oder im *Paganini*-Inter-

mezzo mit seinen markanten Bläsern (nicht etwa Streichern, wie der Titel hätte nahelegen können), in ein nicht allzu entlegenes Umland auszugreifen.

Robert Schumann/Theodor W. Adorno: *Kinderjahr*

„Ein Mann kann nicht wieder zum Kind werden, oder er wird kindisch. Aber freut ihn die Naivetät des Kindes nicht, und muß er nicht selbst wieder auf einer höheren Stufe streben, seine Wahrheit zu reproduzieren? Lebt in der Kindernatur nicht in jeder Epoche ihr eigener Charakter in seiner Naturwahrheit auf?“ So setzte Karl Marx an, um zu erklären, warum der griechischen Kunst, die immerhin in einer „archaischen Sklavenhaltergesellschaft“ entstanden war, eine derart unbestrittene, überzeitliche Geltung auch in fortgeschritteneren geschichtlichen Stadien zukam; sie sei die Kindheit der Menschheit schlechthin, an die sich zu erinnern aller Mißstände zum Trotz keine Schande sei. Auch in dem von Marx erheblich beeinflussten Theodor W. Adorno, einem der bedeutendsten Denker dieses Jahrhunderts, hat solche Hochschätzung der eigenen Kindheit (weniger indes der griechischen Kunst) fortgewirkt; 1962 noch hatte er das „Gefühl, daß, was man im Leben realisiert, wenig anderes ist als der Versuch, die Kindheit verwandelnd einzuholen.“

Solches Denken spielt sowohl in Adornos philosophischem Ansatz (in der Kindheit als utopischer Hort begriffsloser, nicht-verdinglichter Erkenntnis gilt), als auch im kompositorischen Schaffen des einstigen Berg-Schülers und lebenslangen Verfechters eines expressiv-atonalen Stilideals eine große Rolle: neben dem Schumann-Zyklus *Kinderjahr* ist insbesondere an das Fragment gebliebene Singspiel *Der Schatz des Indianer-Joe* (1932/33) nach Mark Twain zu denken, das „am Kindermodell sehr ernste Dinge“, insbesondere das Phänomen der Angst, erkunden wollte.

Aus ähnlichen Gründen mag Adorno sich mit dem *Kinderjahr* die Möglichkeit geschaffen haben, nicht nur seine, sondern auch gewissermaßen eine „Kindheit“ der Musik überhaupt – ein früheres, für den dogmatischen Ästhetiker Adorno nicht mehr „sagbares“ Stadium – zu beschwören. Dabei war Schumann, in dessen Kompositionen die Kindheit ebenfalls eine bedeutende Rolle spielte und der seine *Kinderszenen* für Klavier (op. 15, 1838) als „Rückspiegelung eines Älteren für Ältere“ bezeichnet hatte, ein naheliegender Anknüpfungspunkt. In der Beschwörung aber klingt die Ferne mit: Adorno „verwandelt“, analysiert und aktualisiert das Verlorene durch aneignende Nachschöpfung, wie dies auch andere Bearbeitungen der „Zweiten Wiener Schule“ taten (so z.B. von Arnold Schönberg und Anton Webern); eine „Ferne“ auch im geographischen Sinn, befand sich Adorno doch im amerikanischen Exil, als dieses Werk 1941 –

vielleicht als Brückenschlag – entstand.

In den Monaten August und September 1848 komponierte Schumann sein *Album für die Jugend* op. 68; „ich weiß nicht, wann ich mich je in so guter musikalischer Laune befunden hätte, als da ich die Stücke schrieb“, heißt es wenig später in einem Brief. Aus diesen 43 meisterlichen Miniaturen (nicht nur) für den pianistischen Anfängerunterricht hat Adorno sechs Stücke zu einem Jahreszyklus aus der Sicht des Kindes zusammengestellt und für ein kleines, vor allem um die durchgehend verwendete Baßklarinette erweitertes Orchester „tongetreu“ instrumentiert; bis auf sparsame Oktavverdopplungen (Nr. 5 und 6) und kleinste Zusätze wurden also nur die Noten des Originals verwendet. Das Ergebnis – 1984 uraufgeführt – ist in seiner luftigen Farbigkeit, aber auch in seiner wirkungsvollen unisono-Prägnanz ein Beleg ausdrucksstarker Klangphantasie. Der *Frühlingsgesang* umhüllt eine innige Oboenmelodie mit einem feingesponnenen Gewand orchestralen Blütenzaubers; ein geschäftiges, von einem rauhen Motto eröffnetes *Lied italienischer Marinari* folgt im *pizzicato* markierten 6/8-Takt. Der dortigen Bläserdominanz antwortet mit *Mai, lieber Mai* ein schwingvolles Geigenthema, während das Mendelssohn-Epitaph *Erinnerung (4. November 1847)* – ein „Lied ohne Worte“ – mit apart durchbrochenen Arpeggien und betonten harmonischen Schründen aufmerken läßt. Das dunkle, gegenüber den vorherrschenden ABA-Formen komplexere *Winterzeit (II)* stellt reizvoll die tiefen Streicher- und Bläserklänge gegenüber. Im letzten Stück dann poltert *Knecht Ruprecht* so bärbeißig, daß die furchtsam aufgerissenen Augen des Kindes gleichsam mitinstrumentiert sind.

Robert Schumann: 2. Symphonie C-Dur op. 61

1845 begann Schumann die Arbeit an einer *C-Dur-Symphonie*, die nach krankheitsbedingter Verzögerung im Herbst des nächsten Jahres beendet war. Seine physischen und psychischen Leiden (Erschöpfung, Schlaflosigkeit, Nervenzusammenbrüche – Vorboten der späteren Umnachtung) waren nicht ohne Einfluß auf das Werk: „Die Symphonie schrieb ich im Dezember 1845 und noch krank; mir ist's, als müßte man ihr dies anhören. Erst im letzten Satz fing ich an, mich wieder wohler zu fühlen; wirklich wurde ich auch nach Beendigung des Werkes wieder wohler. Sonst aber... erinnert sie mich an eine dunkle Zeit.“ An anderer Stelle äußerte er sich offensiver: „Es war gleichsam der Widerstand des Geistes, der hier sichtbar influiert hat, und durch den ich meinen Zustand zu bekämpfen suchte.“

Zentrale kompositorische Problemstellung war für Schumann, wie für nahezu alle Komponisten um die Mitte des 19. Jahrhunderts, die Auseinandersetzung mit dem Schaffen Ludwig van Beethovens. Schumann etwa sah mit Ludwig van Beethovens Symphonien einen kaum mehr zu

überbietenden Höhepunkt und damit das Ende der Gattung erreicht: „Es stand zu fürchten, der Name der Symphonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an.“ Die 2. *Symphonie* stellt in dieser Auseinandersetzung eine wichtige Station dar, weil sie nach der eher poetisch-programmatisch konzipierten 1. *Symphonie* („Frühlingssymphonie“) eine eigenständige, zyklisch verklammerte Form „absoluter“ Symphonik ausprägte; ein Konzept, das in ähnlicher Weise auch der 4. *Symphonie* („in einem Satz“; ihre erste Fassung entstand 1841, also vor der „2.“) zugrunde gelegen hatte.

Eine langsame und gewichtige Einleitung, *Sostenuto assai*, eröffnet das Werk mit einem Motiv, das auch im weiteren Verlauf der Symphonie eine Rolle spielen wird: es ist ein fanfarenartiger Quintsprung in den Blechbläsern, den kreisende Streicher grundieren. Themenfragmente erklingen, ein plötzlicher Rutsch – und wir befinden uns in einer belebten Passage punktierter Kleinmotivik. Das Treiben schwillt, gestützt von den Fanfaren, an, löst sich auf und landet unversehens in der Exposition des nun folgenden Sonatenhauptsatzes, *Allegro, ma non troppo*. Dessen markant punktiertes Hauptthema klang bereits in der Einleitung an, ebenso das chromatisch-engerschrittige zweite Thema. Einer emotional bewegten Durchführung, die auch Motive der Einleitung verwendet, folgt die forsche Reprise. Eine gewisse Nähe zu Ludwig van Beethoven, die sich im Charakter der thematischen Arbeit wiederfindet, wird in der Coda unterstrichen: Streichtremolos und Fanfaren führen zu einem selbstbewußt resoluten Schluß.

Demgegenüber ist das Scherzo, *Allegro vivace* (im raschen 2/4-Takt), geradezu manisch in seiner bohrenden Insistenz. Der motorischen Nervosität fügt das Hauptthema noch eine harmonische Unruhe hinzu: es basiert auf einem verminderten Septakkord, dem keine rechte Auflösung beschieden ist. Zwei Trios melden sich zu Wort: das erste mit tänzerischen Triolen im reizenden Dialog zwischen Holzbläsern und Streichern, das zweite ein inniger, polyphoner Gesang, der alsbald der Reprise des Scherzos weicht; eine Coda beschleunigt das Ausgangsmaterial zu atemberaubender Rasanz.

Das elegische *Adagio espressivo* ist ein Kontrast, wie er größer kaum sein könnte. Das Hauptthema mit seinem Kleinsextsprung, seinen leittönigen Spannungen und zahllosen Vorhalten verweist auf Johann Sebastian Bachs *Musikalisches Opfer* – was Schumann indes dieser Konstellation abgewinnt, gehört zum Eindrucksvollsten, was die romantische Symphonik hervorgebracht hat. Imitierend wird der Themenkopf im Orchester verschoben, von Bläusersätzen unterbrochen, um schließlich in den hohen Streichern über chromatischem Baß zu einem leidenschaftlichen Ausbruch zu finden, der sich in lange Trillerketten ergießt. Ein knappes Intermezzo reicht seine *staccato*-Streicher an die Dur-Wiederholung des Hauptteils weiter. Leise schließt

eine sanfte Coda den Vorhang über einem Satz, dessen kontrapunktisch dichte Expressivität wohl nicht zuletzt auf Gustav Mahler ausstrahlte.

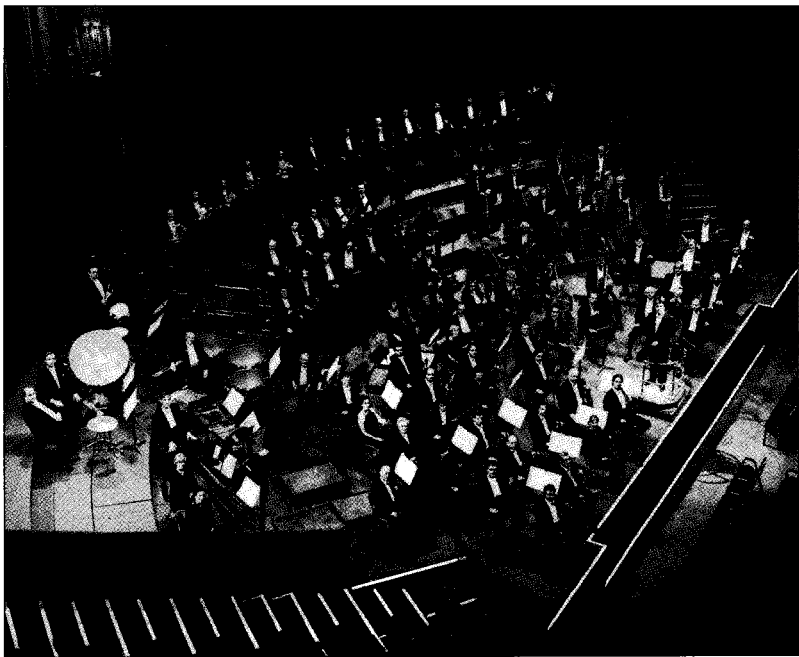
Das Finale, *Allegro molto vivace*, reißt den Hörer unverzüglich aus etwaigen Wolken: mit dem furios vorwärtsdrängenden, punktierten Hauptthema, seinem an das Thema des vorigen Satzes angelehnten Seitenthema und einer breiten, vom Marschrhythmus dominierten und repressenartigen Durchführung tummelt es sich im Diesseitigen und endet schließlich mit drei Generalpausen. Statt einer Reprise aber erklingt nun ein Zitat aus Ludwig van Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* (ein Thema, das Schumann bereits mehrfach mit Bezug auf seine Frau Clara verwendet hatte) – der Satz verweigert sich konventionellen Formmodellen. Ein Orgelpunkt leitet zu einer breiten Coda, die thematisch auf die anderen Sätze dieser Symphonie verweist und insbesondere auch das Fanfarenmotiv pathetisch aufgreift. Geheimnisvoll modulierende Einschübe verstärken allenfalls die gewaltige Sogwirkung des triumphalen C-Dur-Schlusses, der ein letztes Mal Ludwig van Beethoven beschwört.

© Horst A. Scholz 1999

Das **Royal Philharmonic Orchestra** wurde 1946 von Sir Thomas Beecham gegründet mit dem Ziel, ein Weltklasse-Ensemble zu schaffen, dessen Schwerpunkt auf Qualität kombiniert mit Flexibilität liegen sollte und die besten Musiker des Landes anziehen würde. Während der Schwerpunkt der Orchesteraktivitäten bei den Konzertreihen in der Londoner Royal Albert Hall und in der Barbican Hall liegt, ist seine Rolle als Großbritanniens „National Orchestra“ durch sein sich ständig ausweitendes Engagement außerhalb der Hauptstadt reflektiert. Nach Sir Thomas' Tod 1961 wurde Rudolf Kempe Musikdirektor und blieb es bis zu seinem Tode 1975. 1988 verlieh Ihre Majestät die Königin dem Orchester den königlichen Titel. Während dieser Periode hatte das Orchester enge Beziehungen zu Sir Malcolm Sargent und Sir Charles Groves. Seit 1975 zählten Persönlichkeiten wie Antal Doráti, Walter Weller, André Previn und Vladimir Ashkenazy zu den Musikdirektoren. Seit 1996 ist Daniele Gatti Musikdirektor.

Dirk Joeres studierte Klavier, Dirigieren und Komposition in Berlin, Köln, London und Paris. Unter den Personen, die den größten Einfluß auf seine Studien nahmen, waren Nadia Boulanger und Bruno Seidlhofer. Joeres machte sich zunächst einen Namen als Pianist, als er 1972 den Vercelli International Piano Competition gewann und war auf dem Weg, eine erfolgreiche Solokarriere zu starten. Nachdem er 1983 zu dirigieren begonnen hatte, wurde er 1987 künstlerischer Leiter der Westdeutschen Sinfonia. Heute arbeitet er mit größeren Orchestern auf der ganzen

Welt zusammen. Seine erfolgreich gefeierten Tournées mit dem Royal Philharmonic Orchestra führten 1999 zu seiner Ernennung zum Associate Conductor dieses Orchesters.



Royal Philharmonic Orchestra

Robert Schumann/Maurice Ravel: *Carnaval* op. 9

Les *Scènes mignonnes sur quatre notes* (“Allerliebste Szenen über vier Noten”) de 1834/35 – au titre collectif de *Carnaval* – reposent sur un motif symbolique de notes, ce qui n’est pas rare chez Schumann. Dans ce cas, le motif est la – mi bémol – do – si (en allemand a – es – c – h), une référence à la ville bohémienne d’Asch, la ville de sa fiancée pour un bref laps de temps, Ernestine von Fricken. En même temps ces notes, lorsqu’elles “dansent” (comme dans le no 10) sont aussi une allusion au nom du compositeur (Schumann). Des figures et images magiques, excentriques et aimables – dont les incarnations des âmes jumelles au cœur de Schumann, Florestan et Eusebius – peuplent ce cycle facetté et sont captées dans des croquis distincts, comme des “masques” (terme employé par Schumann). Derrière la “Chiarina” passionnée se caché Clara Wieck à laquelle s’adresse “l’aveu” de 1835, quoique l’année précédente il avait été destiné à “Estrella”, c’est-à-dire Ernestine von Fricken. Il s’y trouve aussi des portraits de Chopin et de Paganini, deux des idoles de Schumann – le premier dans le style d’un nocturne, le deuxième avec des cascades *staccato* fuyantes à l’intérieur d’une *Valse allemande*. Fortifiés par une pause éloquente, les membres de la Ligue de David marchent résolument et le cœur joyeux contre les Philistins dont le cliquetis résonne obstinément (déguisé en “Thème du 17^e siècle”) mais il est balayé par le tohubohu général. (Chose étrange, c’est le “Rosenmontag” – le lundi de carnaval précédant le mercredi des Cendres – en 1854 que Schumann, dans son dérangement mental, plongea dans le Rhin, emporté vers des masques colorés, criards de gaieté, tandis que le courant l’entraînait vers le pont.)

Au début de 1841, quand Schumann composa sa *première symphonie*, Clara nota avec joie “que Robert entre finalement dans le domaine où, avec son imagination fertile, il est dans son élément.” Ce dont on pourrait dire que Schumann a laissé latent en 1835 fut souligné 80 ans plus tard par le grand maître du son Maurice Ravel. Il projeta son talent d’orchestrateur virtuose sur les œuvres pour piano d’autres compositeurs à plus d’une reprise: en particulier son orchestration des *Tableaux d’une exposition* de Modeste Moussorgsky (1922) est devenue plus familière que la version originale pour piano; Ravel orchestra aussi des œuvres de Chopin, Debussy et Satie. Son instrumentation de *Carnaval* fut entreprise à la demande de Vaclav Nijinsky, l’ancien danseur étoile des Ballets russes de Sergheï Diaghilev, qui avait besoin de versions orchestrales de plusieurs pièces pour piano – dont le cycle de Schumann – pour un projet de production. Dans les années 1913-14, Ravel fit une orchestration de *Carnaval* en entier mais malheureusement seuls des fragments ont survécu. Les quatre sections dont nous disposons encore – *Préambule*, *Valse allemande*, *Paganini* et la *Marche des “Davidsbündler”* (contre les Philistins) –

montrent une approche historiquement sensible du matériel original. Ravel ne dépasse que rarement l'horizon musical de la musique classique ou du début du romantisme et, quand il le fait – par exemple dans les passages de harpe du *Préambule* ou dans l'intermezzo de *Paganini* avec son écriture frappante pour vents (pas les cordes, comme le titre pourrait l'avoir suggéré) – il ne va pas plus loin que la campagne environnante.

Robert Schumann/Theodor W. Adorno: *Kinderjahr*

“Un homme ne peut redevenir un enfant, autrement il deviendra enfantin. Mais n'est-il pas ravi de la naïveté d'un enfant? Et ne doit-il pas s'efforcer lui-même d'atteindre un niveau supérieur pour reproduire sa propre vérité? Chaque période ne ranime-t-elle pas son caractère dans sa vérité naturelle à travers la nature des enfants?” C'est ainsi que Karl Marx commença à expliquer pourquoi on accordait à l'art grec, le produit d'une “société archaïque de propriétaires d'esclaves”, une importance indiscutable et éternelle, même dans des stades plus avancés de l'histoire: c'était l'enfance de l'humanité même et il n'y avait pas de honte à se la rappeler malgré ses failles. Dans le cas de Theodor W. Adorno – l'un des philosophes les plus importants du 20^e siècle qui fut grandement influencé par Marx – un tel compte de sa propre enfance continua à faire un effet même si on dit qu'il estimait moins l'art grec. En 1962, il avait “l'impression que tout ce que nous achevons dans la vie est à peine plus que l'essai de retrouver quelque forme d'enfance.”

De telles idées jouent un rôle important dans l'approche philosophique (où l'enfance est considérée comme un trésor utopique de cognition indéfinissable, non réifiée) et dans l'œuvre de composition d'Adorno, un ancien élève d'Alban Berg et un champion à vie d'un idéal stylistique atonal, expressif. A part du cycle *Kinderjahr* de Schumann, on devrait faire une mention spéciale de la pièce musicale *Der Schatz des Indianer-Joe* (1932/33 d'après Mark Twain) qui resta inachevée et qui, “avec un modèle enfantin” essaya d'explorer “des choses très sérieuses”, en particulier le phénomène de la peur.

Pour des raisons semblables, Adorno pourrait avoir saisi l'occasion avec *Kinderjahr* de rappeler non seulement son enfance mais, jusqu'à un certain point, également une “enfance” de musique sur-le-champ – un stade précédent qu'Adorno, en tant qu'esthète dogmatique, ne pouvait pas parvenir à “énoncer”. Dans ce contexte, Schumann était un lien évident: dans sa musique aussi, l'enfance joue un rôle important et il décrit son œuvre pour piano *Kinder-scenen* op.15 (1835) comme “la réflexion d'une personne plus âgée pour des gens plus âgés”. Dans cette conjuration cependant, on peut aussi entendre la distance: Adorno “transforme”, analyse et actualise ce qui avait été perdu au moyen de la création imitative acquise – c'est ce qui

arriva aussi dans d'autres arrangements faits par des membres de la Seconde Ecole de Vienne comme Arnold Schoenberg et Anton [von] Webern. La "distance" a aussi une perspective géographique: quand il écrivit cette pièce (peut-être comme un essai de bâtir des ponts) en 1941, Adorno était en exil aux Etats-Unis.

En août et septembre 1848, Schumann composa son *Album für die Jugend* op. 68; dans une lettre rédigée peu après, il écrivit: "Je ne sais pas si j'ai jamais été de si bonne humeur, musicalement parlant, que lorsque j'ai écrit ces pièces." De cette collection de 43 chefs-d'œuvre en miniature – pas seulement écrits comme pièces d'étude pour débutants – Adorno en choisit six qu'il assembla en un cycle "d'un an" du point de vue d'un enfant. Il les instrumenta pour petit orchestre quoique la clarinette basse soit employée fréquemment et, à l'exception du redoublement occasionnel à l'octave (dans les nos 5 et 6) et autres changements très mineurs – il respecta fidèlement les notes de l'original. Avec son caractère léger et sa concision efficace à l'unisson, le résultat – créé en 1984 – témoigne d'une imagination sonore fortement expressive. Dans *Frühlingsgesang* (*Chanson de printemps*), une tendre mélodie au hautbois est revêtue d'un costume finement tissé d'une floraison orchestrale magique; la pièce suivante, *Lied italienischer Marinari* (*Chanson des marins italiens*), commence avec un motif rude et passe à un 6/8 animé joué *pizzicato*. La prédominance des instruments à vent dans cette pièce apporte un contraste à l'entraînant thème de violon de *Mai, lieber Mai* (*Mai, cher mois de mai*) tandis que l'épithète de Mendelssohn *Erinnerung* (*4. November 1847*) [*Souvenir* (*4 novembre 1847*)] est une "chanson sans paroles" avec des arpèges brisés caractéristiques et des crevasses harmoniques énergiques. *Winterzeit* (*L'Hiver*), sombre et de forme plus complexe que la structure ABA courante de ces pièces, met vivement en contraste les sonorités des cordes basses et des vents graves. Dans la dernière pièce, *Knecht Ruprecht* (*Ruprecht le valet*) fait tant de fracas en maugréant que les yeux de l'enfant, grands ouverts de peur, sont aussi décrits dans la musique.

Robert Schumann: Symphonie no 2 en do majeur op. 61

En 1845, Schumann commença à travailler sur une symphonie en do majeur qui, après un retard dû à la maladie – fut terminée à l'automne de l'année suivante. Ses maux physiques et psychologiques (épuisement, insomnie, dépression nerveuse – présages du dérangement qui devait suivre –) laissèrent leur marque dans l'œuvre. "J'ai écrit la symphonie en décembre 1845 et encore malade; il me semblait que cela devait s'entendre. Je ne me suis senti mieux qu'au dernier mouvement; en réalité, je me suis encore amélioré après avoir terminé l'œuvre. Autrement, cependant [...] elle me rappelle une période sombre." Ailleurs, il s'exprima plus directement:

“C’était simultanément la résistance de l’esprit qui exerçait ici une nette influence et au moyen de laquelle j’essayais de combattre ma condition.”

Un problème de composition critique pour Schumann, comme pour presque tous les compositeurs vers le milieu du 19^e siècle, était son approche de l’œuvre de Ludwig van Beethoven; dans ses symphonies, Schumann voyait une réussite qui pouvait difficilement être surpassée et, par conséquent, la fin du genre. “On devait craindre que le mot ‘symphonie’ n’appartienne maintenant plus qu’à l’histoire.” La *seconde symphonie* représente un stade important dans sa solution à ce problème en ce sens que – après la *première symphonie* (“Symphonie du printemps”) qui est conçue en termes plus poétiques et à programme – elle est caractérisée par une forme originale, d’entrecroisement cyclique, d’une écriture symphonique “absolue”, un concept également derrière la *quatrième symphonie* (“en un mouvement”; sa première version fut écrite en 1841, avant la *seconde symphonie*).

Une introduction lente et pesante, *Sostenuto assai*, ouvre l’œuvre avec un motif qui jouera un rôle plus tard dans la symphonie: l’intervalle de fanfare d’une quinte aux cuivres sur une base de cordes qui décrivent des cercles. On entend des fragments de thèmes; un écart soudain et nous nous trouvons dans un passage animé de brefs motifs pointés. Le tourbillon s’enfle, supporté par les fanfares, est résolu et arrive soudainement à l’exposition de la partie principale du mouvement, en forme de sonate, *Allegro, ma non troppo*. Le thème principal pointé clairement défini de ce mouvement a déjà été entendu dans l’introduction, tout comme le second thème chromatique d’intervalles rapprochés. Un développement émotionnel animé, qui utilise aussi des motifs de l’introduction, est suivi d’une réexposition vigoureuse. Une certaine proximité de Ludwig van Beethoven, trouvée encore dans la manière dont les thèmes sont développés, est soulignée dans la coda: des trémolos de cordes et des fanfares mènent à une conclusion confiante et résolue.

Par contraste, le scherzo, *Allegro vivace* (en 2/4 rapide), est d’une insistance pénétrante maniaque. Le thème principal apporte un élément d’agitation harmonique à la musique déjà motorique et nerveuse; il repose sur un accord de septième diminuée qui n’est jamais complètement résolu. Deux trios s’annoncent; le premier renferme des triolets dansants dans un charmant dialogue entre les bois et les cordes tandis que le second est une chanson polyphonique intime qui cède immédiatement le pas à une reprise du matériel du scherzo. Dans la coda, le matériel entendu au début s’accélère jusqu’à une vélocité à coupler le souffle.

L’*Adagio espressivo* élégiaque pourrait difficilement être plus différent. Le thème principal avec son saut d’une sixième mineure, ses tensions de sensible et d’innombrables anticipations,

rappelle *Musikalisches Opfer* de Johann Sebastian Bach; ce que Schumann récupère de cette constellation cependant se trouve parmi les produits les plus impressionnants de la musique symphonique romantique. De façon imitative, le début du thème est déplacé au sein de l'orchestre, interrompu par les entrées des vents; finalement, sur une basse chromatique, il devient un éclat passionné dans les cordes supérieures, tombant dans de longues chaînes de trilles. Un intermezzo sévère transmet ses cordes *staccato* à la reprise en tonalité majeure de la section principale. Une douce coda baisse le rideau sur un mouvement dont l'expressivité chromatiquement dense fut communiquée spécialement à Gustav Mahler.

Le finale, *Allegro molto vivace*, ramène l'auditeur sur la terre sans délai: avec le thème principal pointé furieusement insistant, son thème secondaire dérivé du thème du mouvement précédent et une large section de développement dominée par un rythme de marche et au caractère de réexposition, il s'ébat d'une manière terre-à-terre et s'arrête finalement sur trois silences. Au lieu d'une réexposition cependant, nous entendons une citation du cycle de chansons *An die ferne Geliebte* de Ludwig van Beethoven (un thème dont Schumann s'était déjà servi à plusieurs reprises en référence à sa femme Clara); le mouvement refuse d'être moulé dans toute structure formelle conventionnelle. Une pédale mène à une large coda aux associations thématiques avec les trois autres mouvements de la symphonie et qui, en particulier, reprend le motif de fanfare avec grand éclat. Des insertions modulantes mystérieuses intensifient cependant la coercition énergétique de la conclusion triomphale en do majeur qui rappelle Ludwig van Beethoven une dernière fois.

© Horst A. Scholz 1999

L'Orchestre Philharmonique Royal fut fondé en 1946 par sir Thomas Beecham dans le but de créer un ensemble de classe mondiale alliant qualité et flexibilité pour attirer les meilleurs musiciens du pays. Quoique le travail de l'orchestre reste centré sur ses séries de concerts au Royal Albert Hall et au Barbican Hall à Londres, son rôle "d'orchestre national" est reflété par un nombre toujours croissant d'engagements hors de la capitale. Après la mort de sir Thomas en 1961, Rudolf Kempe devint le directeur musical de l'orchestre, un poste qu'il occupa jusqu'à sa mort en 1975. En 1988, Sa Majesté la Reine conféra le titre de Royal à l'orchestre. Sir Malcolm Sargent et sir Charles Groves ont entretenu des liens étroits avec l'orchestre et depuis 1975, ses directeurs musicaux ont compté Antal Doráti, Walter Weller, André Previn et Vladimir Ashkenazy. Daniele Gatti en est le directeur musical depuis 1996.

Dirk Joeres a étudié le piano, la direction et la composition à Berlin, Cologne, Londres et Paris. Deux influences importantes furent exercées par Nadia Boulanger et Bruno Seidlhofer. Dirk Joeres s'établit d'abord comme pianiste, gagnant le Concours International de Piano Vercelli en 1972 et se lançant dans une carrière solo remplie de succès. Il étendit ses activités à la direction en 1983, devenant directeur artistique de la Westdeutsche Sinfonia en 1987. Il dirige maintenant d'importants orchestres partout au monde et ses tournées réussies avec l'Orchestre Philharmonique Royal aboutirent à sa nomination de chef associé de cet orchestre en 1999.

Recording data: 1997-08-03 (*Carnaval, Kinderjahr*); 1998-01-13, 1998-07-13 (*Symphony No. 2*) at the Henry Wood Hall, London, England

Balance engineer: John Timperley

Producers: John H. West (*Carnaval, Kinderjahr*); Andrew Keener (*Symphony No. 2*)

Neumann microphones; Soundcraft desk; Sony PCM 2700 DAT recorder; B & W monitoring

Digital editing: John H. West and Andrew Keener

Cover text: © Horst A. Scholz 1999

English translation: BIS

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover design: Armin Leckelt (Schumann portrait after a lithograph by Rumpf)

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1997 & 1998; © 1999, BIS Records AB



Dirk Joeres

Photo: © John Reis