



MUSIC FOR A TIME OF WAR

THE OREGON SYMPHONY

CARLOS KALMAR

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Charles Ives (1874-1954)

- 1 **The Unanswered Question** (1906, rev. c. 1930-1935) **5. 44**
Jeffrey Work, Trumpet

John Adams (b. 1947)

- 2 **The Wound-Dresser** (1989) **20. 18**
Sanford Sylvan, Baritone
Jun Iwasaki, Violin

Benjamin Britten (1913-1976)

- Sinfonia da Requiem, Op. 20** (1940)
 3 **Lacrymosa (Andante ben misurato)** **8. 34**
 4 **Dies Irae (Allegro con fuoco)** **4. 53**
 5 **Requiem Aeternam (Andante molto tranquillo)** **5. 36**

Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

- Symphony No. 4 in F minor** (1931-1934)
 6 **Allegro** **8. 57**
 7 **Andante moderato** **10. 01**
 8 **Scherzo: Allegro molto** **5. 22**
 9 **Finale con epilogo fugato: Allegro molto – con anima** **8. 33**

Total playing time: 78. 04

Recorded live on May 7 & 8, 2011 in the Arlene Schnitzer Concert Hall, Portland, Oregon
 Producer: Blanton Alspaugh
 Recording Engineers: John Newton and Jesse Lewis
 Mastering and Authoring: Jesse Brayman
 Edited, Mixed, and Mastered at Soundmirror, Boston
 Cover photo: Martha Warrington

This recording is generously sponsored by: Richard Louis Brown • Sally and Cecil Drinkward • Cindy and Steve Harder
 Tatsuo Ito • Prudence Miller • Peggy and Karl Smith • Mary Ausplund Tooze

Charles Ives
The Unanswered Question

Charles Ives penned “The Unanswered Question” in 1906 for a solitary probing trumpet, four quarrelsome woodwinds and only a small complement of strings. There is something quintessentially American about the notion of addressing the meaning of existence in under five minutes. But no one has accused it of being any the less for its economy of scale, and Ives’ innovations are still with us.

Stasis is a problem for composers – like watching musical paint dry – so how to reveal timelessness? Ives devises a hushed, glacially revolving string chorale to express what he calls “the silence of the Druids”. A few years later Vaughan Williams began his Tallis “Fantasia” for strings in similar raptness. And today composers such as Adams, Pärt and Rautavaara still depict the infinite by using sustained strings.

A saving grace in Ives’ endeavor is the paradoxical warmth and humor of the result. Against the string “universe” he places at first a questing trumpet. But Ives’ stroke of genius lies in the vivid personalities of the four winds, who respond defensively with increasing ill-humor. Their impotent mutterings and dyspeptic burblings are just the touch of jocularly the music needs.

In a more tragic work, the universe would seem immutable. But here, at one point the woodwind “philosophers” become so annoying that the string chorale – to this moment unaffected – suddenly veers away from them. It is as though Ives were saying with philosopher’s glee, “You see, just when we are certain... reality turns out to be quite something else entirely!”

Ultimately, a contemplative work is whatever the listener makes of it. A composer like Shostakovich or Britten usually steers one toward tragedy, frequently toward war. But in Ives you always sense the scientific mind enjoyably at play with the mystery of things. Long before Simon and Garfunkel sang of them, these are “The Sounds of Silence”. And Ives knew every silence is personal.

John Adams
The Wound-Dresser

One of the distinctive features in our national temperament, frequently noted, is a sense of enthusiasm about everyday human possibility. Less apparent, perhaps, is the corollary that Americans approach war and tragedy in a similar way, seldom dwelling on misery to the point of total despair. In the United States, catastrophe generally allows one to move on. It

wouldn't be American if it didn't, and the popularity of Walt Whitman's poetry, with its pantheistic embrace of life and death, reflects this quality. Vaughan Williams (*A Sea Symphony*) and Delius (*Sea Drift*) clearly both found healthy inspiration in Whitman for some of their most open and expansive works.

During the US Civil War, Whitman served as a nurse where he witnessed the horror of battlefield hospitals. In *The Wound-Dresser*, for baritone and orchestra, Adams memorializes the experience in a hushed and dignified manner. It was composed in 1989, the year after Adams' father died. The composer had watched his mother care for her husband for several years, and during the same period he'd seen friends suffer and die of AIDS. He says "*The Wound-Dresser* is the most intimate, most graphic and most profoundly affecting evocation of the act of nursing the sick and dying that I know of... It strikes me as a statement about human compassion of the kind that is acted out on a daily basis, quietly and unobtrusively and unselfishly and unfailingly."

There is a fine and simple arc to the piece. Like Sibelius in *The Swan of Tuonela*, Adams revels in the stillness of strings. But trumpet and winds soon make the listener aware of a powerful undercurrent of

suffering. As Whitman's words float over the orchestra, and painful trumpet cries alternate with moments of deceptive and feverish serenity, the music paradoxically takes on a romantic, "can-do" quality, more nostalgic than tragic. All the Adams touches are there – the cycling and sudden surgings. But at times, the sweep of this music forges accessible hope from the banality of pain. And as the sounds fade away, we think more of their golden-voiced beauty than of anything permanently grim and grey. With Whitman, that's as it should be.

Benjamin Britten ***Sinfonia da Requiem, Op. 20***

The summer of 1940 must have been an uncomfortable time for Benjamin Britten – ensconced in the United States as a pacifist while London burned. But the new orchestral work Britten set before the public that year left the listener in no doubt as to the very real and disturbing events taking place across the Atlantic.

The movement titles Britten chose, "Lacrymosa", "Dies Irae" and "Requiem Aeternam" suggest Christian dramas inspired by the Latin Mass – indeed too much so for the Japanese government, who had commissioned the piece. But the symphony is more vivid than that, and it is not

a stretch to view it as depicting the Battle of Britain then taking place, and to find in its orchestration specific reflection of the modern weapons of war.

The *Sinfonia Da Requiem* opens with perhaps the most memorable timpani explosion in all of music: a hall-flattening bombshell of a first chord, underneath which one hears the growling of aircraft engines in the low brass. As though stunned, the orchestra takes some time to emerge from the debris, only slowly gathering itself into a droopy and miserable procession. As the music advances, or rather seems not to, one appears frozen in the "Phony War" of that summer, constantly alerted by trumpets to events which seem not to occur. But then of course, they do occur... and the listener takes a pounding the likes of which not even Stravinsky might have envisaged. Britten's trick is to telescope into one improbable climax not only the development of his material but its recapitulation and coda as well. Just as the music is attempting to rise-up by half-steps to meet approaching dangers, it collapses with a horrendous yawp into an air raid. Bomb after bomb seems to fall slowly upon the landscape. Engines drone. The listener feels entombed, as though sealed into a coffin by giant sledge-hammers. Some music empowers.

This music vitiates.

As it dies away and the second movement begins, we hear the flutter-tongued beeping and dot-dashing of radio signals. Word of the horror spreads. A bustle of confused activity ensues. The saxophone now twists earlier processional music into something like a sarcastic air-raid siren, and once again we are at war, this time in the Battle of Britain. At first all you hear is a starburst of energies gradually losing steam – a dogfight moving away into the distance. But Britten actually sets the battle up with a tone row, which sounds like music being played backwards as he repeats it. Each repetition is a bit shorter than the one before, so the impression is of the enemy being driven back. And the unmelodic nature of what is being driven back speaks for itself.

As the horror fades, lightly intoned flutes usher in what must have seemed an unsure melodic hope in 1940. *Requiem Aeternam*? Britten now undertakes to do what any good English composer does for serenity – he walks the listener home. And somehow, transcending the solitary person passing through the wreckage of his world, we now sense the nation rising up. The lonely flute becomes a silvery army of strings, the trombones and tuba aircraft engines – only this time they are ours – and

on cymballed D-major wings it is we who are now airborne and triumphant.

Ralph Vaughan Williams *Symphony No. 4 in F-Minor*

Ralph Vaughan Williams always denied any connection between his Fourth Symphony and the approaching European war, just as he would later be angered at the comparison of his Sixth to its aftermath. The Fourth was, after all, nearly complete by 1931. According to Ursula Vaughan Williams, the F-Minor Symphony reflected nothing more vividly than the forceful personality of her husband, and its scherzo his capacity for thunderous rages. But comparisons were probably inevitable.

Composers tend to adopt the sounds of their times: taxi-horns in Gershwin, locomotives in Honegger, bombs exploding in Britten. War or not, the twentieth century was largely about newfound human power and mastery – about bigness, and it would have been unusual not to reflect it. Among powerhouse pieces of that era, the Vaughan Williams Fourth is perhaps the most concentrated and exciting. But its real advance is economy of purpose and a more universal language, the challenge a more direct and less static lyricism than British composers such as Bax and Vaughan Williams himself

had achieved previously.

Vaughan Williams once famously suggested that the opening of his Fourth Symphony was “cribbed” from the last movement of Beethoven’s Ninth, but the downward slashing it begins with is only vaguely similar. A much closer comparison in mood, power and impatience is the opening of the Beethoven Fifth Symphony. Indeed, Vaughan Williams’ piece thrusts forward relentlessly, with a similar “get out of my way” concentration. And a sardonic four-note semitone motto theme, (closely similar to the well-known B-A-C-H formulation), tightly unifies it.

There is still a trademark nocturnal quality in quieter moments throughout the symphony – but now more eerie than pastoral. In the background, menacing engines pulsate. Faint lights are seen but do not reveal. This is England in black Gothic shadows, foggy skies and smoke-encased locomotives screaming under trellises. You are alone. It is cold. And the sooty gloom is poignant.

One calls the listener’s attention to the end of the first movement and its icy muted refrain, repeated again near the conclusion of the symphony. And to the ending of the slow movement, which seems to walk its way to new lyricism “on the move”, like

Sibelius, with a diaphanous flute apotheosis. The Scherzo is just as poisonous as the composer’s wife suggested – the motto theme snarls – but is eventually leavened by a modal jig. And a creepy transition into the finale over muted drums and distant motors again gives the Beethoven Fifth a run for its money. Indeed, the finale conveys a similar sense of triumph, bolstered with a rollicking oom-pah oom-pah theme straight out of English band music. You’d almost mistake it for Hindemith. Ultimately, this most energetic of symphonies, which began with an avalanche of power, punches you out with a grinding recap of the opening and a doorslam for the ages.

“I don’t know whether I like it”, said the composer, “but this is what I meant.” Just so.

Steven Kruger

From *The Wound-Dresser*

by Walt Whitman
from *Drum Taps*, a collection of poems about the Civil War, first published in 1865.

Bearing the bandages, water and sponge,
Straight and swift to my wounded I go,
Where they lie on the ground after the
battle brought in,
Where their priceless blood reddens the
grass, the ground,
Or to the rows of the hospital tent, or
under the roof’d hospital,
To the long rows of cots up and down each
side I return,
To each and all one after another I draw
near, not one do I miss,
An attendant follows holding a tray, he
carries a refuse pail,
Soon to be fill’d with clotted rags and
blood, emptied, and fill’d again.

I onward go, I stop,
With hinged knees and steady hand to
dress wounds,
I am firm with each, the pangs are sharp
yet unavoidable,
One turns to me his appealing eyes – poor
boy! I never knew you,
Yet I think I could not refuse this moment

to die for you, if that would save you.

On, on I go, (open doors of time! open hospital doors!)

The crush'd head I dress, (poor crazed hand tear not the bandage away,)

The neck of the cavalry-man with the bullet through and through examine,
Hard the breathing rattles, quite glazed already the eye, yet life struggles hard,
(Come sweet death! be persuaded O beautiful death!

In mercy come quickly.)

From the stump of the arm, the amputated hand,

I undo the clotted lint, remove the slough,
wash off the matter and blood,
Back on his pillow the soldier bends with curv'd neck and side-falling head,
His eyes are closed, his face is pale, he dares not look on the bloody stump,
And has not yet look'd on it.

I dress a wound in the side, deep, deep,
But a day or two more, for see the frame all wasted and sinking,
And the yellow-blue countenance see.

I dress the perforated shoulder, the foot with the bullet-wound,

Cleanse the one with a gnawing and putrid gangrene, so sickening, so offensive,
While the attendant stands behind aside me holding the tray and pail.

I am faithful, I do not give out,
The fractur'd thigh, the knee, the wound in the abdomen,
These and more I dress with impassive hand,
(yet deep in my breast a fire, a burning flame.)

Thus in silence in dreams' projections,
Returning, resuming, I thread my way through the hospitals,
The hurt and wounded I pacify with soothing hand,
I sit by the restless all the dark night, some are so young,
Some suffer so much, I recall the experience sweet and sad,
(Many a soldier's loving arms about this neck have cross'd and rested,
Many a soldier's kiss dwells on these bearded lips.)

Carlos Kalmar Music Director

Carlos Kalmar is in his ninth season as music director of the Oregon Symphony. He was appointed to the post in 2003, and recently his contract was extended until 2015. He is also principal conductor of the Grant Park Music Festival in Chicago, and music director of the Spanish Radio/Television Orchestra in Madrid.

In the past, Kalmar has also served as music director of the Hamburg Symphony, Stuttgart Philharmonic, Vienna's *Tonkünstler Orchestra* and the *Anhaltisches Theater* in Dessau, Germany.

Kalmar is a frequent guest conductor with major orchestras in North America, Europe and Asia including those of Baltimore, City of Birmingham, Boston, Bournemouth, Chicago, Cincinnati, Dallas, Hague (Residentie), Houston, Lahti, Los Angeles, Minnesota, Philadelphia, St. Louis, Tampere, Toyko (Nipon Symphony), Ulster and Vancouver.

Because of his strong commitment to fresh programming, the Spring for Music



Festival has invited Kalmar and the Oregon Symphony to appear in its Carnegie Hall Festivals of 2011 and 2013.

His most recent recordings on the Cedille label include two 2008 releases with the Grant Park Orchestra, one of works by Pulitzer Prize-winning composer Aaron Jay Kernis and one featuring mezzo soprano Jennifer Larmore. His 2006 release of the Szymanowski, Martinů and

Bartok Violin Concertos with the Grant Park Orchestra and Jennifer Koh was highly acclaimed, as was the 2003 release of the Joachim and Brahms Violin Concertos featuring Rachel Barton and the Chicago Symphony, and *American Works for Organ and Orchestra* featuring David Schrader and the Grant Park Orchestra (2002).

Carlos Kalmar was born in Uruguay to Austrian parents. He showed an interest in music at an early age and began studying violin at age 6. By age 15 his musical development led him to the Vienna Academy of Music, where he studied conducting with Karl Österreicher. He lives in Portland and Vienna.

Oregon Symphony

Portland's largest performing arts group, which was founded in 1896 as the Portland Symphony, is the oldest American orchestra west of the Mississippi. In its early years, the orchestra was a musician cooperative. Major artists have worked with the ensemble throughout its history,



including Otto Klemperer, Erich Leinsdorf, Dimitri Mitropoulos, Georges Enesco, Igor Stravinsky, Aaron Copland, Vladimir Horowitz, Rudolf Serkin, David Oistrakh, Pablo Casals, and Yo-Yo Ma. In 1987, the orchestra released its first CD. Today its 76 musicians, under the artistic leadership of Music Director Carlos Kalmar, perform a full

range of concerts – classical to pops, youth concerts to one-of-a-kind special events – for an audience that exceeds 225,000 people each season.

The program on this CD was recorded in Portland immediately prior to its Carnegie Hall debut on May 12, 2011 at the first Spring for Music Festival. That performance was reviewed by Alex Ross in the *New Yorker* magazine, who called it “one of the most gripping events of the current season”. The orchestra has been invited to return to Carnegie Hall for the third festival in May 2013. For more information, visit OrSymphony.org

Sanford Sylvan Baritone

American baritone Sanford Sylvan has performed with leading orchestras around the world, including the New York Philharmonic, Boston Symphony, Cleveland Orchestra, London Symphony, Royal Concertgebouw and Leipzig Gewandhaus.

The Los Angeles Philharmonic commissioned Steven Stucky's *American Muse* for him. Also with the L.A. Philharmonic and Esa-Pekka Salonen, he sang Haydn's *Creation* to open the first subscription week of concerts in the new Walt Disney Concert Hall in 2004.

Highlights of recent seasons include Arnold Schoenberg's *Moses und Aron* with the Boston Symphony under James Levine, the world premiere of Christopher Rouse's *Requiem* with the Los Angeles Master Chorale at Disney and John Adams' *The Wound-Dresser* with the Baltimore Symphony, conducted by the composer.

In opera, Sylvan is an acclaimed Mozartean. His portrayals of Figaro in *Le Nozze di Figaro* and Don Alfonso in *Così fan tutte* have been seen internationally, including on PBS' Great Performances. He has been acclaimed for the role of Leporello in *Don Giovanni*, which he sang for his Glyndebourne Festival debut and with New York City Opera, where he has since become a regular performer in such operas as *The Magic Flute*, *Ariodante*, *The Rape of Lucretia* and *Handel's Semele*.



He has developed close relationships with major composers who have written for him, particularly John Adams (Chou En-Lai in *Nixon in China*, the title role in *The Death of Klinghoffer* and *The Wound-Dresser*). He portrayed Klinghoffer in the film of *The Death of Klinghoffer*, earning wide recognition including a Grammy nomination. At his 2008 debut with the Chicago Opera Theater, he sang the role

of the Storyteller in Adams' *The Flowering Tree*, conducted by the composer, a role he repeated in Australia and again at Lincoln Center's Mostly Mozart Festival in 2009.

A Grammy and Emmy Award winner for *Nixon in China*, he has received five additional Grammy nominations including one for *The Wound-Dresser*. Sylvan is currently on the vocal faculty of McGill University in Montreal.

ORCHESTRA ROSTER

VIOLIN

Jun Iwasaki, *Janet & Richard Geary*
Concertmaster Chair
Peter Frajola, *Del M. Smith & Maria Stanley*
Smith Associate Concertmaster Chair
Erin Furbee, *Harold & Jane Pollin Assistant*
Concertmaster Chair
Chien Tan, *Truman Collins, Sr. Principal*
Second Violin Chair
Dolores D'Aigle, *Assistant Principal Second*
Violin
Fumino Ando
Keiko Araki
Clarisse Atcherson
Ron Blessinger
Lily Burton***
Ruby Chen*
Emily Cole
Julie Coleman
Eileen Deiss**
Jonathan Dubay**
Gregory Ewer
Daniel Ge Feng
Lynne Finch
Ayako Gamo***
Kathryn Gray
Paloma Griffin***
Mary Ann Coggins Kaza
Shin-young Kwon
Eileen Lande
Ryan Lee

Marlene Majovski**
Charles Morey***
Sarah Roth
Deborah Singer
Inés Voglar
Raffaella Wahby***

VIOLA

Joël Belgique, *Maybelle Clark Macdonald*
Fund Principal Viola Chair
Charles Noble, *Assistant Principal*
Jennifer Arnold
Silu Fei
Leah Ilem
Stephen Price
Brian Quincey
Viorel Russo
Anna Schaum***
Martha Warrington

CELLO

Nancy Ives, *Mr. & Mrs. Edmund Hayes, Jr.*
Principal Cello Chair
Marilyn deOliveira, *Assistant Principal*
Kenneth Finch
Trevor Fitzpatrick
Gayle Budd O'Grady
Una O'Riordan***
Timothy Scott
David Socolofsky

BASS

Frank Diliberto, *Principal*
Edward Botsford, *Assistant Principal*
Donald Hermanns
Jeffrey Johnson
Clint O'Brien*
Jason Schooler

FLUTE

Alicia DiDonato Paulsen*, *Bruce & Judy*
Thesenga Principal Flute Chair
Sarah Tiedemann***
Carla Wilson

PICCOLO

Carla Wilson

OBOE

Martin Hebert, *Principal*
Karen Wagner, *Assistant Principal*
Kyle Mustain

ENGLISH HORN

Kyle Mustain

CLARINET

Yoshinori Nakao, *Principal*
Todd Kuhns, *Assistant Principal*
Mark Dubac

E FLAT/BASS CLARINET

Todd Kuhns

BASSOON

Carin Miller, *Principal*

Evan Kuhlmann, *Assistant Principal*

Robert Naglee

CONTRABASSOON

Evan Kuhlmann

ALTO SAXOPHONE

Kim Reece***

HORN

John Cox, *Principal*

Joseph Berger, *Associate Principal*

Graham Kingsbury, *Assistant Principal*

Mary Grant

Alicia Waite

TRUMPET

Jeffrey Work, *Principal*

David Bamonte, *Assistant Principal,*

Musicians of the Oregon Symphony Richard

Thornburg Trumpet Chair

Micah Wilkinson

TROMBONE

Aaron LaVere, *Principal*

Robert Taylor, *Assistant Principal*

Charles Reneau

BASS TROMBONE

Charles Reneau

TUBA

JáTtik Clark, *Principal*

TIMPANI

Jonathan Greeney, *Principal*

PERCUSSION

Niel DePonte, *Principal*

Brian Gardiner***

Matthew McKay

Gordon Rencher*

HARP

Jennifer Ironside, *Principal*

KEYBOARD

Susan Smith***

FOR THE OREGON SYMPHONY:

Elaine Calder, *President*

Mary Crist, *Vice President & General Manager*

Charles Calmer, *Artistic Administrator*

Susan Nielsen, *Director of Operations*

Joy Fabos, *Principal Librarian*

Julie Collura, *Associate Librarian*

Christopher Beleele, *Stage Manager*

Sarah Taylor, *Senior Development Officer*

Dave McLaughlin, *Art Director*

The Oregon Symphony utilizes a system of revolving string seating.

String musicians are listed alphabetically behind titled positions.

*Acting

** Leave of absence

***Guest musician

Charles Ives: *The Unanswered Question*

Im Jahr 1906 brachte Charles Ives "The Unanswered Question" zu Papier - für eine bohrend-nachfragende Solo-Trompete, vier streitsüchtige Holzbläser und ein kleines Streicherensemble. Ives' Absicht, in weniger als fünf Minuten Musik mal eben das menschliche Dasein zu bewältigen, ist durch und durch Amerikanisch. Dennoch hat man dem Werk niemals seinen geringen Umfang vorgeworfen, die hier entwickelten Neuerungen Ives' sind noch stets aktuell.

Das Auskomponieren von zeitlichem Stillstand ist für Komponisten ein Problem. So als beobachte man das Trocknen der musikalischen Farbe. Wie stellt man also Zeitlosigkeit in der Musik dar? Ives ersinnt einen gedämpften, fröstelnd-rotierenden Choral in den Streichern, der nach seinen Worten die „*silence of the Druids*“ ausdrücken soll. Einige Jahre später eröffnete Vaughan Williams seine „Fantasia on a theme by Thomas Tallis“ für Streicher in einer ähnlich versunkenen Stimmung. Und auch zeitgenössische Komponisten wie Adams, Pärt und Rautavaara stellen das Unendliche noch mit langgehaltenen Noten der Streicher dar.

Versöhnende Elemente in Ives' Bemühungen sind die Wärme und der Humor des Werkes, beide eigentlich

paradox wirkend. Gegen das „Universum“ der Streicher setzt Ives anfangs eine fragende Trompetenstimme. Aber als echter Geniestreich erweist sich die lebhaft charakterisierende der vier Holzbläser, die eher zurückhaltend und zunehmend schlecht gelaunt antworten. Ihr kraftloses Gemurmel und das missgestimmte Geplapper verleihen der Musik genau jenes Maß an Heiterkeit, die sie benötigt. In einem tragischeren Werk wäre das Universum unvergänglich. Aber an einem bestimmten Punkt gehen die philosophierenden Holzbläser derart auf die Nerven, dass der bis zu diesem Moment davon völlig unbeeindruckte Streicherchoral sich schlagartig abwendet. Fast scheint es so, als sage Ives mit dem Entzücken eines Philosophen: „*Seht ihr, gerade als wir uns der Sache sicher waren, stellt sich die Wirklichkeit als das komplette Gegenteil heraus!*“

Ein nachdenkliches Werk nimmt jeder Hörer für sich anders wahr. Komponisten wie Schostakowitsch oder Britten führen uns direkt in die Tragödie, oft gar in den Krieg. Bei Ives jedoch spürt man immer wieder den wissenschaftlichen Verstand, der sich am Spiel mit den Rätseln unseres Daseins erfreut. Lange bevor Simon & Garfunkel sie besangen, hören wir hier schon „The Sounds of Silence“. Und Ives war sich sehr

wohl bewusst, dass Stille etwas zutiefst Persönliches ist.

John Adams: *The Wound-Dresser*

Zu den unverwechselbaren und oft zitierten Eigenschaften des amerikanischen Naturells zählt ganz sicher unsere enorme Begeisterungsfähigkeit für die Möglichkeiten, die sich jedem Menschen täglich bieten. Weniger deutlich ist wahrscheinlich die logische Konsequenz, dass wir Amerikaner uns Themen wie Krieg und Tragödie auf eine ähnliche Art und Weise nähern. Dabei reiten wir selten bis zur totalen Verzweiflung auf unseren Qualen herum. In den Vereinigten Staaten macht man nach Katastrophen einfach weiter. Die Tatsache, dass Walt Whitmans Gedichte mit ihrer pantheistischen Umarmung von Leben und Tod, derart beliebt sind, spiegelt diese zutiefst amerikanische Qualität wieder. Vaughan Williams (A Sea Symphony) und Delius (Sea Drift) haben beide für ihre wohl offensten und weitreichendsten Werke augenscheinlich ein gerüttelt Maß an Inspiration bei Whitman gefunden.

Während des Amerikanischen Bürgerkriegs (1861-1865) diente Whitman als freiwilliger Sanitätshelfer und wurde Augenzeuge des täglichen Grauens in den

Feldlazaretten. In „The Wound-Dresser“ für Bariton und Orchester gedenkt Adams der schrecklichen Erlebnissen auf stille und würdevolle Weise. Das Werk entstand 1989, ein Jahr nach dem Tod von Adams' Vater. Der Komponist hatte erlebt, wie seine Mutter ihren Ehemann über mehrere Jahre lang pflegte und im gleichen Zeitraum mehrere seiner Freunde an AIDS sterben sehen. Er sagt: „*Ich kenne kein Gedicht, das den Akt der Pflege von Kranken und Sterbenden auf eine intimere, anschaulichere und derart ergreifende Weise darstellt als The Wound-Dresser... Es scheint mir ein Statement über ein Tag für Tag aktiv gelebtes menschliches Mitgefühl zu sein, ruhig und unaufdringlich, selbstlos und ewig.*“

Man kann einen feinen und einfachen Bogen hin zu diesem Stück schlagen. Wie Sibelius im „Schwan von Tuonela“, so hat auch Adams seine helle Freude an der Bewegungslosigkeit der Streicher. Aber Trompete und Holzbläser weisen den Hörer auf einen mächtig schwingenden Unterton des Leidens hin. Wenn Whitmans Worte über dem Orchesterklang schweben und sich schmerzliche Trompetenrufe mit Momenten trügerischer und fieberhafter Ruhe abwechseln, dann erreicht die Musik paradoxerweise eine Art romantischer, optimistischer Qualität - eher nostalgisch als

wirklich tragisch. Alle Merkmale von Adams' Stil finden sich hier: die zyklischen und jähren Spannungsanstiege. Aber manchmal schmiedet der Schwung dieser Musik verständliche Hoffnung aus der Banalität des Schmerzes. Und wenn die Klänge allmählich verwehen, denken wir eher an ihre goldene Schönheit als an das Düstere, Grausame.

Benjamin Britten: *Sinfonia da Requiem op. 20*

Der Sommer 1940 war für Benjamin Britten sicherlich alles andere als angenehm: Er lebte als Pazifist in den Vereinigten Staaten – während London in Flammen stand. Aber Britten in diesem Jahr uraufgeführtes Werk ließ beim Hörer nicht den geringsten Zweifel aufkommen, dass sich auf der anderen Seite des Atlantik zutiefst verstörende und reale Ereignisse abspielten.

Die Satztitel *Lacrymosa, Dies Irae* und *Requiem aeternam* weisen auf von der lateinischen Messe inspirierte christliche Dramen hin. Der japanischen Regierung, die das Stück in Auftrag gegeben hatte, war das zu viel. Aber die Symphonie ist weitaus anschaulicher und man muss sich nicht großartig bemühen und verbiegen, um in diesem Stück einerseits die musikalische

Verarbeitung der laufenden Luftschlacht um England zu erkennen und außerdem in der Orchestration die modernen Waffen des Krieges herauszuhören.

Die *Sinfonia da Requiem* wird vom wohl denkwürdigsten Pauken-Ausbruch der Musikgeschichte eröffnet: eine den Konzertsaal dem Erdboden gleichmachende Akkordbombe, unter der man bereits das Brummen der Bombermotoren in den tiefen Bässen hört. Anfangs noch fassungslos benötigt das Orchester eine Weile, um aus dem Schutt aufzutauchen. Nur langsam sammelt es sich zu einer matten und erbärmlichen Prozession. Wenn die Musik voranschreitet oder besser gesagt nicht voranschreitet, wirkt man wie im „Sitzkrieg“ im Sommer 1940 wie erstarrt; laufend warnen die Trompeten vor Ereignissen, von denen man glaubt, sie geschehen nicht. Aber natürlich ereignen sie sich dann doch ... und der Hörer gerät unter einen derart schweren Beschuss, wie ihn sich nicht einmal Strawinsky hätte vorstellen können. Britten gelingt es, in eine unwahrscheinliche Climax nicht nur die Durchführung des Materials, sondern auch noch die Reprise und sogar die Coda hineinzupacken. Just in dem Moment, wenn die Musik den Versuch unternimmt, mit kleinen Schritten wieder aufzustehen, um sich den nähernden

Gefahren entgegenzustellen, kollabiert sie mit einem entsetzlichen Klaffen in einen Luftangriff. Langsam fällt Bombe auf Bombe. Flugzeugmotoren brummen. Der Hörer fühlt sich wie beerdigt, der eigene Sarg versiegelt mit gigantischen Schlägen eines Vorschlaghammers. Musik kann aufbauen, Stärke vermitteln. Diese Musik verdirbt, zerstört.

Wenn nach dem Verebben der zweite Satz beginnt, vernehmen wir flatternde Funksignale. Die Schreckensnachrichten verbreiten sich rasch. Es folgt betriebsame Hektik. Das Saxophon verdreht bereits erklungene Musik in eine sarkastische Fliegeralarmsirene und schon wieder befinden wir uns im Krieg, diesmal mitten in der Luftschlacht um England. Zu Beginn vernimmt man lediglich einen gewaltigen Energieausbruch, der aber allmählich an Druck verliert – ein sich in der Entfernung verlierender Luftkampf. Aber tatsächlich leitet Britten die Schlacht mit einer Tonreihe ein, die bei der Wiederholung wie rückwärts gespielte Musik klingt. Jede Wiederholung wird weiter verkürzt und so man gewinnt den Eindruck, der Feind würde allmählich zurückgedrängt. Und dieser Feind ist von unmelodischer Art. Das spricht für sich selbst.

Wenn das Grauen verebbt, leiten milde

Flötenklänge eine unsichere melodische Hoffnung des Jahres 1940 ein. *Requiem aeternam*? Jetzt tut Britten das, was jeder gute englische Komponist tut, um zur Gelassenheit zu finden: er bringt den Hörer nach Hause. Und durch die Erhöhung eines einsamen Menschen, der durch die Trümmer der Welt schreitet, spüren wir, wie sich die ganze englische Nation erhebt. Die einzelne Flöte verwandelt sich in eine silberne Streicherarmee, die Posaunen und Tuba werden zu Flugzeugmotoren unserer Luftflotte und auf D-Dur-Schwingen der Beckenschläge erheben wir uns im Triumph.

Ralph Vaughan Williams: *Symphonie Nr. 4 f-moll*

Ralph Vaughan Williams verleugnete stets jedwede Verbindung zwischen seiner Vierten Symphonie und dem sich abzeichnenden Krieg in Europa. Genau wie er sich über einen Vergleich seiner Sechsten Symphonie mit Folgen dieses Krieges ärgerte. 1931 war die Vierte beinahe vollendet. Ursula Vaughan Williams zufolge brachte die Vierte die starke Persönlichkeit ihres Mannes äußerst anschaulich zum Ausdruck. Das Scherzo spiegelte sein durchaus ausgeprägtes Wutpotenzial.

Aber Vergleiche waren wahrscheinlich unausweichlich.

Komponisten neigen dazu, die Klänge ihrer Zeit und Umgebung in ihre Werke einzubauen: So finden wir Taxihupen bei Gershwin, Lokomotiven bei Honegger, explodierende Bomben bei Britten. Krieg hin oder her, das 20. Jahrhundert drehte sich primär um neuentdeckte Macht und Herrschaftsformen des Menschen. In diesem Jahrhundert ging es um schiere Größe und es wäre ungewöhnlich, dieses nicht zu thematisieren. Unter den dynamischen Werken jener Epoche ist Vaughan Williams Vierte Symphonie wohl das konzentrierteste und spannendste Werk. Der eigentliche Fortschritt des Werkes liegt in seiner Zweckerorientiertheit und einer universelleren Musiksprache. Die Herausforderung liegt in einer direkteren und weniger statischen Schwärmerei als sie englische Komponisten wie Bax und Vaughan Williams bereits zuvor erreicht hatten.

Vaughan Williams selber meinte, der Beginn seiner Vierten Symphonie sei aus dem Finalsatz von Beethovens Neunter plagiiert, aber die abwärts gerichteten Schläge weisen nur eine vage Ähnlichkeit auf. Enger wird die Verwandtschaft zu Beethovens Fünfter Symphonie – wenn man Stimmung, Kraft und Ungeduld als

Parameter für einen Vergleich heranzieht. Und tatsächlich drängt sich Vaughan Williams' Werk unaufhörlich nach vorne, mit einer beethovenschen „Aus dem Weg“-Mentalität. Und ein höhnisches, aus Halbtonschritten angelegtes Mottothema aus vier Tönen (dem wohlbekanntesten B-A-C-H-Motiv eng verwandt) vereint es.

In ruhigeren Momenten des Werkverlaufs findet sich eine ausgeprägte nächtliche Qualität, die allerdings eher unheimlich als idyllisch erscheinen. Im Hintergrund pulsieren bedrohliche Motoren. Matte Lichter sind sichtbar, ohne etwas preiszugeben. Wir erleben England unter schwarzen, schaurigen Schatten, in dichtem Nebel; die rauchummantelten Lokomotiven schreien auf unter Spalieren. Du bist einsam. Es ist kalt. Und die verrußte Dusterheit ist voller Melancholie.

Die Aufmerksamkeit des Hörers richtet sich auf den Schluss des Kopfsatzes und seinen fröstelnd gedämpften Refrain, der gegen Ende der Symphonie noch einmal auftaucht; und auch am Ende des langsamen Satzes, der neuen Schwärmereien Platz macht und zwar wie bei Sibelius mit einer transparenten Flötenapotheose. Das Scherzo ist genauso vergiftet, wie es die Gattin des Komponisten beschrieb – das Mottothema knurrt regelrecht! – wird aber

schließlich von einer modalen Gigue aufgelockert. Und ein gruseliger Übergang ins Finale mit gedämpften Trommeln und weit entfernten Motorenklängen lässt Beethovens Fünfte etwas für ihr Geld tun. Und tatsächlich vermittelt das Finale einen ähnlichen Sinn für Sieg und Triumph, unterstützt von einem ausgelassenen Humpa-Humpa-Tätära-Thema, wie man es bei englischen Dorfkapellen findet. Man könnte es glatt mit Hindemith verwechseln. Und schließlich landet diese energiegeladene Symphonie, die mit der Macht einer Lawine begann, einen letzten Wirkungstreffer beim Hörer: mit einer knirschenden Wiederholung des Beginns und einem Türenknallen, das ewig in unseren Köpfen nachhallt.

„Ich bin mir nicht sicher, ob ich die *Symphonie mag*“, sagte der Komponist, „*aber so und nicht anders wollte ich es sagen.*“ Ganz recht.

Steven Kruger

Aus dem Amerikanischen von Franz Steiger

Charles Ives *The Unanswered Question*

C'est en 1906 que Charles Ives écrit *The Unanswered Question* pour une trompette soliste stridente, quatre bois querelleurs et le seul complément d'un petit ensemble de cordes. Il y a quelque chose de typiquement américain dans l'idée de s'attaquer au sens de l'existence en moins de cinq minutes. Mais personne n'a pour autant pointé du doigt son économie d'échelle et nous avons toujours les innovations d'Ives.

La stase posant déjà problème aux compositeurs – c'est comme si l'on regardait sécher une peinture musicale – alors comment montrer l'intemporel ? Ives imagine un choral de cordes étouffé, revenant de façon glaciale pour exprimer ce qu'il appelle « le silence des druides ». Quelques années plus tard, Vaughan Williams commença son *Tallis Fantasia* pour cordes, qui est tout aussi enchanteur. Et des compositeurs contemporains tels qu'Adams, Pärt et Rautavaara décrivent toujours l'infini au moyen de cordes soutenues.

La tentative d'Ives est rachetée par sa chaleur paradoxale et l'effet humoristique du résultat. Face aux cordes symbolisant « l'univers », il place tout d'abord une trompette interrogatrice. Mais son véritable trait de génie réside dans les caractères vivants

des quatre bois, qui répondent défensivement avec une mauvaise humeur croissante. Leurs grommellements impuissants et leurs marmonnements dyspeptiques sont précisément la touche de jovialité dont la musique a besoin. Dans une œuvre plus tragique, l'univers pourrait paraître immuable. Mais ici, ces « philosophes » que sont les bois deviennent à un moment donné si ennuyeux que le choral de cordes – jusque-là non affecté – s'éloigne d'eux soudainement. Comme si Ives déclarait, avec une jubilation de philosophe : « Vous voyez, c'est au moment où nous avons des certitudes que la réalité s'avère entièrement différente ! »

Finalement, une œuvre contemplative est tout ce que l'auditeur veut bien en faire. Un compositeur tel que Chostakovitch ou Britten met généralement le cap vers la tragédie, fréquemment vers la guerre. Mais dans la musique de Charles Ives, on sent toujours l'esprit scientifique se délectant de jouer avec le mystère des choses. Bien avant que Simon et Garfunkel ne les chantent, il s'agit des *Sounds of Silence*. Et Ives savait bien que tous les silences sont personnels.

John Adams *The Wound-Dresser*

L'un des traits distinctifs – et fréquemment cité – de notre tempérament national, est notre enthousiasme pour les capacités humaines dans la vie de tous les jours. Moins apparente peut-être est le corollaire que les Américains approchent la guerre et la tragédie de façon similaire, s'appesantissant rarement sur la douleur jusqu'au désespoir total. Aux États-Unis, les catastrophes permettent généralement d'aller de l'avant. Il ne serait pas américain de ne pas le faire et la popularité de la poésie de Walt Whitman, avec son étreinte panthéiste de la vie et de la mort, reflète cette qualité. Il est clair que Vaughan Williams (*A Sea Symphony*) et Delius (*Sea Drift*) trouvèrent tous deux pour certaines de leurs œuvres les plus ouvertes et les plus vastes une saine inspiration dans les écrits de Whitman.

Infirmier pendant la guerre civile américaine, Whitman fut le témoin de l'horreur des hôpitaux de champs de bataille. Dans *The Wound-Dresser*, pour baryton et orchestre, Adams commémore cette expérience de façon retenue et pleine de dignité. Il composa cette œuvre en 1989, l'année qui suivit le décès de son père. Le compositeur avait regardé sa mère prendre soin de son mari pendant plusieurs années, et au cours

de la même période, il avait vu des amis souffrir et mourir du SIDA. « *The Wound-Dresser* est mon évocation la plus intime, la plus graphique et la plus profondément douloureuse de l'acte de soin aux malades et aux mourants que je connaisse... Elle me touche comme une déclaration de la compassion humaine, de celles qui s'exercent tous les jours, sans bruit, discrètement, de façon désintéressée et infaillible, » disait-il.

La progression de l'œuvre est simple et agréable. Comme Sibelius dans *Le cygne de Tuonela*, Adams se délecte du silence des cordes. Mais grâce à la trompette et aux vents, l'auditeur réalise rapidement la puissance d'un courant de souffrance sous-jacent. Tandis que les paroles de Whitman flottent au-dessus de l'orchestre et que les plaintes douloureuses de la trompette alternent avec des moments de sérénité trompeuse et fébrile, la musique prend paradoxalement un timbre romantique « confiant », plus nostalgique que tragique. Toutes les finesses d'Adams sont là – les poussées cycliques et soudaines. Mais de temps à autres, l'avancée de cette musique parvient à forger un espoir accessible à partir de la banalité de la douleur. Et lorsque les sons s'évanouissent, nous pensons davantage à leur beauté éblouissante qu'à quelque chose de définitivement sombre et

triste. Et ceci répond à l'esprit de Whitman.

Benjamin Britten *Sinfonia da Requiem, Op. 20*

L'été 1940 a dû être une période difficile pour Benjamin Britten – confortablement installé aux États-Unis en tant que pacifiste – tandis que Londres brûlait. Mais la nouvelle œuvre orchestrale que Britten présenta au public cette année-là ne laissa à l'auditeur aucun doute sur les événements perturbateurs très réels qui trouvaient place de l'autre côté de l'Atlantique.

Les titres des mouvements choisis par Britten – *Lacrymosa*, *Dies Irae* et *Requiem Aeternam* – suggèrent des drames chrétiens inspirés de la messe latine – un peu trop, même, au goût du gouvernement japonais qui avait commandé cette œuvre. Mais la symphonie est plus vivante que cela, et ce n'est pas aller trop loin que de la considérer comme une description de la Bataille d'Angleterre qui se déroulait alors, et de découvrir dans son orchestration les reflets spécifiques des armes de guerre modernes.

La *Sinfonia Da Requiem* débute par ce qui est peut-être l'explosion de timbales la plus mémorable de toute la musique : un premier accord faisant l'effet d'une bombe écrasant toute la salle, en-dessous duquel

le grondement d'engins volants se fait entendre dans les cuivres graves. Comme abasourdi, l'orchestre a besoin d'un peu de temps pour émerger des décombres, ne se reformant que lentement dans une procession abattue et misérable. Au fur et à mesure que la musique avance, ou semble plutôt ne pas avancer, on se trouve figé dans la « drôle de guerre » de cet été-là, tandis que les trompettes sonnent constamment l'alerte pour des événements qui semblent ne pas arriver. Mais qui alors, bien entendu, arrivent... et l'auditeur reçoit le choc de plein fouet d'une façon que même Stravinsky n'aurait su imaginer. L'astuce de Britten consiste à télescoper dans un paroxysme improbable non seulement le développement de son matériel, mais aussi sa récapitulation et sa coda. Juste lorsque la musique tente de remonter à demi-pas, à la rencontre des dangers approchants, elle s'effondre dans un épouvantable braillement de raid aérien. Les unes après les autres, les bombes semblent tomber lentement sur le paysage. Les engins vrombissent. L'auditeur se sent enseveli, comme enfermé dans un cercueil par des masses géantes. Certaines musiques donnent de la force. Cette musique-ci corrompt.

Alors qu'elle s'évanouit et que le second mouvement débute, nous entendons des bips papillonnants et des pointillés frin-

gants de signal radio. Les mots de l'horreur s'ébruent. Il s'ensuit un remue-ménage d'activités confuses. Le saxophone tresse à présent une musique initialement processionnelle en quelque chose qui ressemble à une sirène sarcastique de raid aérien. Et nous sommes à nouveau replongé dans la guerre, cette fois-ci dans la bataille d'Angleterre. Ce que l'on entend en premier lieu est une explosion d'énergies qui perdent progressivement de leur intensité – une bagarre qui s'éloigne. Mais Britten établit véritablement la bataille grâce à une série de notes, qui sonnent comme une musique jouée à l'envers quand elle est répétée. Chaque répétition est un peu plus courte que la précédente, ce qui donne l'impression que l'ennemi est repoussé. Et la nature non mélodique de ce qui est repoussé en dit long.

Alors que l'horreur s'évanouit, des flûtes aux intonations légères entament ce qui, en 1940, dut sembler être un espoir mélodique incertain. *Requiem Aeternam* ? Britten entreprend à présent ce que tout bon compositeur anglais fait en faveur de la sérénité – il raccompagne l'auditeur chez lui. Et d'une manière ou d'une autre, transcendant la personne solitaire traversant les décombres de ce monde, nous sentons à présent la nation se relever. La flûte soli-

taire devient une armée argentée de cordes, les trombones et le tuba des engins volants – qui seulement à présent sont nôtres – et sur des ailes de Ré majeur cymbalées, c'est nous qui sommes à présent aéroportés et triomphants.

Ralph Vaughan Williams *Symphonie No 4 en Fa mineur*

Ralph Vaughan Williams s'est toujours défendu de toute relation entre sa Quatrième Symphonie et la guerre européenne approchante, tout comme plus tard, il s'irrita de la comparaison établie entre sa Sixième et les conséquences de cette guerre. La Quatrième était, après tout, déjà presque achevée en 1931. Selon Ursula Vaughan Williams, la Symphonie en Fa mineur ne reflétait rien plus distinctivement que la personnalité énergique de son époux, et son scherzo sa capacité à se mettre dans des rages terribles. Mais les comparaisons étaient probablement inévitables.

Les compositeurs ont tendance à adopter les sons de leur époque : klaxons de taxi pour Gershwin, locomotives pour Honegger, explosions de bombes pour Britten. Qu'il fut ou non en guerre, le vingtième siècle fut largement celui d'une puissance et d'une maîtrise humaines toutes neuves – celui de

l'immensité, et il aurait été étrange de ne pas les refléter. Parmi les œuvres locomotrices de cette époque, la Quatrième de Vaughan Williams est peut-être la plus concentrée et la plus excitante. Mais ses véritables innovations résident dans l'économie de propos et son langage plus universel, le défi d'un lyrisme plus direct et moins statique que des compositeurs britanniques tels que Bax et Vaughan Williams lui-même avaient utilisé auparavant.

Vaughan Williams fit un jour la fameuse suggestion que l'ouverture de sa Quatrième Symphonie était « copiée » sur le dernier mouvement de la Neuvième de Beethoven, mais la cinglante mélodie descendante par laquelle elle débute n'est que vaguement similaire. On pourrait toutefois la comparer beaucoup plus justement, en termes de mode, de puissance et d'impatience, à l'ouverture de la Cinquième Symphonie de Beethoven. L'œuvre de Vaughan Williams se jette en effet inexorablement en avant, accompagné d'un fort sentiment de « poussez-vous de mon chemin ! » similaire. Et un thème sardonique de quatre notes en demi-tons en forme de devise (très similaire à la fameuse formulation B-A-C-H), vient parfaitement l'unifier.

Un timbre sombre, telle une marque de fabrique, teinte toutefois les moments

plus calmes tout au long de la symphonie – mais il est à présent plus sinistre que pastoral. À l'arrière-plan, des engins menaçants palpitent. Des lumières pâles sont perçues sans qu'elles ne se dévoilent. Il s'agit de l'Angleterre en ombres gothiques noires, ciels embrumés et locomotives enrobées de fumée qui hurlent sous des treillis. Vous êtes seul. Il fait froid. Et la tristesse noirâtre est poignante.

On attirera l'attention de l'auditeur sur la fin du premier mouvement et son sourd refrain glacé, qui est encore répété vers la conclusion de la symphonie, et vers la fin du mouvement lent, qui semble se diriger vers un nouveau lyrisme « en mouvement », comme Sibelius, avec en apothéose une flûte diaphane. Le Scherzo est aussi venimeux que l'épouse du compositeur le suggéra – le thème en forme de devise gronde féroce – mais est enlevé par

une gigue modale. Dans le Finale, au-dessus de tambours en sourdine et, encore une fois, de moteurs distants, une transition à donner la chair de poule vient montrer à la Cinquième de Beethoven à qui elle a affaire. Et effectivement, le finale porte un sens du triomphe similaire, soutenu par un thème joyeux de flonflons que l'on croirait directement sorti de la manche d'un orchestre anglais. On dirait presque du Hindemith. Finalement, cette symphonie des plus énergiques, qui débute par une avalanche de forces, vous assène une récapitulation grinçante de l'ouverture et un claquement de porte pour l'éternité.

« Je ne sais pas si elle me plaît », disait le compositeur, « mais c'est exactement ce que je voulais dire. » Tout simplement.

NOTES de Steven Kruger

The logo consists of five interlocking pentagons arranged in a horizontal row. From left to right, the colors are red, grey, light grey, white, and white. Below the pentagons, the text "PentaTone" is written in a bold, black, sans-serif font, and "classics" is written below it in a smaller, red, italicized serif font.

PentaTone
classics

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 393
Made in Germany