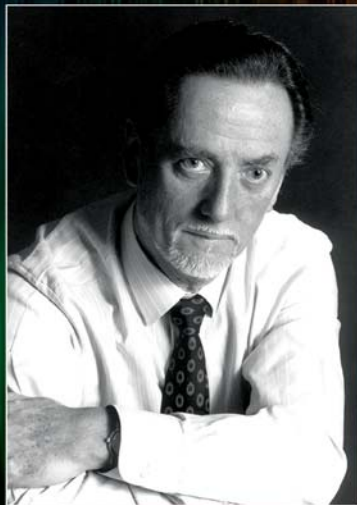


CHAN 10316(3) X

CHANDOS
CLASSICS



MARTINŮ

SYMPHONIES

ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA

BRYDEN THOMSON



Lebrecht Music & Arts Photo Library

Bohuslav Martinů

Bohuslav Martinů (1890–1959)

Symphonies

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 1 34:41

- | | | | |
|---|-----|--|------|
| 1 | I | Moderato – Poco più mosso | 9:22 |
| 2 | II | Scherzo. Allegro – Trio. Poco moderato | 7:35 |
| 3 | III | Largo | 8:08 |
| 4 | IV | Allegro non troppo | 9:35 |

Symphony No. 5 29:23

- | | | | |
|---|-----|------------------|-------|
| 5 | I | Adagio – Allegro | 8:01 |
| 6 | II | Larghetto | 9:37 |
| 7 | III | Lento – Allegro | 11:47 |

TT 64:11

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 2 23:28

- | | | | |
|---|-----|------------------|------|
| 1 | I | Allegro moderato | 6:38 |
| 2 | II | Andante moderato | 6:24 |
| 3 | III | Poco allegro | 4:58 |
| 4 | IV | Allegro | 5:27 |

Symphony No. 6 (Fantaisies symphoniques)			27:52
	I	Lento – Andante moderato – Allegro – Lento	9:01
	II	Poco Allegro	8:06
	III	Lento – Poco vivo: adagio – Allegro – Allegro vivace – Lento	10:46
			TT 51:30

COMPACT DISC THREE

Symphony No. 3			26:53
	I	Allegro poco moderato	9:27
	II	Largo	7:01
	III	Allegro – Andante	10:23

Symphony No. 4			32:55
	I	Poco moderato	7:11
	II	Allegro vivo – Trio. Moderato – Allegro vivo	9:12
	III	Largo	8:43
	IV	Poco allegro	7:49
			TT 60:00

Royal Scottish National Orchestra
Edwin Paling leader
Bryden Thomson

Martinů: Symphonies

Bohuslav Martinů's route to symphonic composition was far from conventional. In many ways, it is perhaps surprising that he turned to the symphony at all, since up to the 1940s most of his musical affinities were directed elsewhere. Skirting the operatic and symphonic traditions of the nineteenth century, Martinů's musical interests centred on Debussy, the complex polyphonic textures of the English Madrigalists, encountered in 1922, and, perhaps most important for his orchestral style, the baroque Concerto grosso. Indeed, as late as 1945, after the completion of four successful symphonies, Martinů stated, 'To tell the truth, I am a Concerto grosso type.'

Martinů's years in Paris, where he had arrived in 1923, saw him busying himself primarily with chamber music and a range of fascinating encounters with musical theatre. He had attempted unsuccessfully a symphony in 1912, but any impulse toward the genre was soon overtaken by other interests. After the successful premiere of *La Bagarre* in 1927 (a personal response to the excitement caused by the landing of Lindbergh at Bourget), Martinů composed a short orchestral work entitled *La Symphonie*, which was given for the first time by Serge Koussevitsky and the

Boston Symphony Orchestra. Perhaps sensing that the work was not truly symphonic, Martinů subsequently revised the title to *La Rhapsodie*.

Although the symphonic instinct did not flow particularly strongly for Martinů in the 1930s, it did surface in a three-movement work entitled *Inventions*, composed for the 1934 International Music Festival in Venice. In this vigorous piece, Martinů established many of the characteristics of his symphonic style. While the orchestra, basically classical with the addition of piano and percussion, looks forward to the symphonies, the luminous instrumental sound is even more prophetic. But most important of all, Martinů shows the clear tendency to create melody and structure from the most minute musical material, three or four-note cells, a clear sign of things to come.

Martinů's initiation as a symphonist was bound up with biographical circumstances. During his years in Paris the composer maintained lively links with the then Czechoslovakia, but the start of the war cut him off physically from his native land. Worse still, Martinů was blacklisted by the Nazis, and as the German army approached Paris, he fled

with his wife first to the South of France and then, on 25 March 1941, via Spain to America.

As with his compatriot Dvořák before him, Martinů had difficulty in adjusting to the New World, and several months passed before compositions began to flow. At the time, Koussevitsky proved something of a fairy godfather, not only performing Martinů's music, but finding the composer employment as a teacher of composition at the Berkshire Music Center at Lenox in Boston. But of greater importance for Martinů was the commission, early in 1942, for an orchestral work in memory of Natalie Koussevitsky, the philanthropic conductor's wife. **Symphony No. 1**, that resulted from this, was composed in less than four months, from May to August 1942. The first step in the compositional process took place during a holiday in Jamaica. The unlikely idea of a B minor chord followed by a B major one, now linked by a chromatic scale, made an ear-catching start and was used at the end of the first movement as the other side of a pair of musical brackets. Conscious of the need to limit a prolific musical imagination, Martinů rejected many subsidiary ideas in the course of composition. After his initial trepidation, work went well, with the Scherzo and slow movement being composed in less than a fortnight during the second half of June. Martinů completed the finale on 1 September 1942.

The character of the work, in Martinů's own words, is 'calm and lyric'. Several features associated with the later symphonies are already apparent in this work: the orchestral sound is suffused with a warm glow, often created by the polyphonic use of four horns; although the orchestration can look thick on the page, it is always delicate to the ear. The main themes of the first movement are syncopated and springy, held in check by a clear sense of transition and overall shape. The exhilarating Scherzo is founded on driving rhythms, with the Trio, which grows out of the material of the Scherzo, acting as a calmer contrast. The deeply-felt *Largo* is built on a seamless, seemingly endless melody formed from tiny melodic cells and incorporating Martinů's favourite cadence pattern. The main idea of the finale emerges from a brisk, shadowy march; after a gentler second theme and a central passage of great stillness and poetry the material of the opening returns to produce a rollicking conclusion. The enthusiasm which greeted the symphony's premiere, on Friday 13 April 1943, was an enormous encouragement to the composer. Four more symphonies flowed from his pen in the next three years, building on the success of the first to produce a distinctive, personal style.

In **Symphony No. 2**, Martinů brought together his new-found enthusiasm for the

symphony with a style he had cultivated for well over ten years, the Concerto grosso. Throughout the 1930s and 40s the Concerti grossi of Corelli were a constant companion for Martinů and on the composer's own admission formed a major element in the symphony, conditioning the use of small groups of instruments and contributing to its chamber-like clarity. Martinů's programme note for the work revealed still more about his approach: having stated that the symphony had grown in size after Beethoven, he went on to say,

In contemporary hands, the symphony has returned to older, more reasonable proportions, though he was careful to add, ...the form and the content are always thought of as the expression of something grandiose, tragic or pathetic.

Martinů's comments on the process of composition in the Second Symphony also reveal something of his working methods. During the creative ferment which attended an initially difficult birth for his First Symphony, numerous ideas of a symphonic cast sprang to mind. Martinů compared this state of affairs to Brahms working on his First Symphony and afterwards composing a second much more speedily. Even if Martinů did not use specific ideas arising during the composition of the First Symphony for the creation of his Second, a certain symphonic 'pressure' had built up

requiring release in more than a single work. The Second Symphony was composed in less than two months, from 29 May to 24 July 1943. Written in the pleasant surroundings of the Connecticut coast, the decidedly pastoral cut of the first two movements may well reflect the peace of mind enjoyed by the composer in agreeable surroundings. The dedication of the work, however, suggests a more urgent intention. The symphony was commissioned by the citizens of Cleveland, Ohio, of Czech origin, and Martinů dedicated the work, with more fellow-feeling than accuracy, to 'My Fellow Countrymen in Cleveland' where the work's premiere was given by The Cleveland Orchestra under Erich Leinsdorf on 28 October 1943, the twenty-fifth anniversary of the foundation of the Czechoslovak Republic.

Initially, Martinů planned the start of the Second Symphony as a march, but abandoned this idea in favour of a far more delicate opening. As in the First Symphony, the opening demands attention not so much through rhetoric as through ear-catching sonority. The gentle main theme leaves the rhythmic energy of the movement to some vigorous accompanimental figures. While much of the success of the movement derives from its delicacy and understatement, this does not preclude some powerful climaxes, notably before the return of the first theme and

shortly before the exquisite coda. Martinů himself was well aware of the folk-like character of the slow movement, comparing it to Moravian folksong and even Janáček. In fact, the placing of a melody in thirds and sixths over a drone is one of the commonplaces of Czech art music, where it has been influenced by folk style, and looks back beyond even Dvořák and Smetana. The slightly military manner of the scherzo betrays its origins in the march which Martinů had originally intended for the first movement. The composer subjects his material to some vigorous development before ending in a blaze of glory. Taking a lead from the scherzo, the finale is also energetic, balancing the more relaxed qualities of the first two movements and bringing the entire work to a headlong climax.

While Martinů was working on his Second Symphony in June 1942, news came of the destruction of the Bohemian village of Lidice in retaliation for the assassination in Prague of Heydrich, the Nazi military governor. If the horror of this event did not have an immediate effect on a composition already well advanced, it achieved moving commemoration in the deeply affecting symphonic movement, *Memorial to Lidice*. Martinů's feelings of involvement with the suffering of his countrymen could not be exercised in a single work. The appearance in

consecutive years of five symphonies during Martinů's exile in America conceals a period of rare creative immobility that seized the composer early in 1944. The reasons for this unusual compositional lassitude were various, but, according to the composer, homesickness played a very real part, though sheer exhaustion experienced after a period of extreme productivity may also have contributed.

As ever, a trip away from New York helped to stimulate the composer, and in the Connecticut countryside Martinů found himself able to begin sensible work. The first two movements of **Symphony No. 3** were ready in less than a month and the finale was complete shortly after, on 14 June. In all his symphonies, Martinů was convinced of an ethical force implicit in the aesthetic of symphonic creation: that these works, somehow, expressed elevated thoughts. In the Third Symphony, the urgency of utterance is clear from the start – Martinů claimed that he had Beethoven's *Eroica* in mind while composing the symphony, but the work to which it seems most clearly related is the composer's own Double Concerto written in the dark days of the Munich crisis.

The power and concentration of the work may be felt in the opening of the first movement. The melodic vocabulary is more urgent than in the first two symphonies and

the harmony, though still diatonic, is considerably more dissonant. Martinů's characteristic syncopation is harnessed to a forceful rhythmic drive which maintains impetus throughout the movement and leads to a terrific climax on the concluding page. Though more consciously rhetorical, the *Largo* nevertheless preserves the tension generated in the first movement. A blithe and unsettling flute solo with a juddering string and clarinet accompaniment serves to increase the feeling of disquiet. The frequent use of resonant counterpoint suggests that baroque music is an influence, and two sequences of arpeggiated writing draw Martinů still closer to the world of Corelli and Vivaldi. After the sweet repose of the *Largo*'s conclusion, the final *Allegro* bursts almost brutally on the ear. Following some aggressive development, the music comes to a halt before an expressive *Andante* which involves strange cantilenas for bassoon, in high register, and oboe. After a passage of considerable calm, more militaristic sonorities, reminiscent of parts of Martinů's pre-war *Field Mass*, take over. These, in turn, lead to an inspiring climax after which the texture thins and the music subsides onto a series of graceful E major chords, though the resolution implied by the end is not without a cloud. Martinů himself had doubts about this strange, muted conclusion until the work was given a successful premiere by Koussevitsky

and the Boston Symphony Orchestra on 12 October 1945.

Just as the Third Symphony seems to reflect something of the darkness and anxiety of war, a tempting interpretation of the airy and luminous **Symphony No. 4** is that it celebrates the successful conclusion of the same conflict. The material impetus for the work came from Helene and Bill Ziegler, who often entertained the composer along with other artist friends in their house at Noroton on the East coast. The symphony was composed at speed in less than two months and was completed on 14 June 1945. A touch sweepingly, Martinů noted that the whole symphony emerges from one motif. The oscillating minor third heard at the start of the work is the most likely candidate for such a seminal role since many subsequent themes in the four movements take their lead from its outline, either using it as a springboard, or filling it out to make a longer melody, as at the start of the scherzo. But whatever the thematic basis of the work, the music shows the composer at his most open-hearted. Each movement possesses remarkable individual qualities: the *Largo*, for instance, is one of the composer's most radiantly beautiful inspirations, but the greater whole is never subverted in a work where unity is achieved with considerable subtlety. Composed in the same year as the warmly expansive Second

Cello Concerto, the prevailing mood of the symphony is one of lyricism and dynamic optimism.

The start of the first movement seems to act as both a motivic quarry and an *a tempo* introduction. A bouncing, aspiring main theme eventually emerges to act as an anchor in all the ingenious development taking place throughout the movement. As in the First Symphony, the scherzo and trio are fully developed in a movement of almost Beethovenian drive. The serenity of the *Largo* is a perfect foil for the good-humoured energy of the outer movements and ranks as one of Martinů's most successful examples of sustained lyricism. The finale returns to the mood and manner of the fast movements, providing the most extrovert conclusion of all the composer's symphonies.

Where the beginning of Martinů's symphonic odyssey had been during the uncertain early years of the war, **Symphony No. 5** – the last of this initial run of composition – was written at a time of joyous anticipation. Martinů's works were being performed far and wide and, with the war safely over, the composer could make plans to return to Czechoslovakia. In fact, owing to the less than friendly activities of some of his Czech contemporaries and the Communist takeover in 1948, Martinů remained an exile until his death. But early in 1946 everything

looked rosy and the Fifth Symphony was composed in a flood of enthusiasm between early March and 13 May. Originally the symphony was destined for dedication to the Red Cross, but in the end Martinů dedicated it to the Czech Philharmonic, which gave the premiere under Rafael Kubelik at the first Prague Spring Festival in 1947. Owing to injury sustained in a fall, Martinů was unable to attend.

Like the Third and Sixth Symphonies, the Fifth is in three movements. Compensation for the lack of a slow movement comes in the substantial passages of slow music in the first and last movements; in the finale, this amounts to more than 110 bars. The portentous introduction to the first movement leads to the loose-limbed, syncopated first theme of the *Allegro*. The music of the slow introduction returns twice more as centre-piece and frame, but any sense of choppiness is avoided because the tempo of the fast sections is exactly twice that of the slow; as always with Martinů, the transitions are superbly crafted. The moderately-paced central movement has many of the characteristics of a Martinů scherzo, although the ringing central section on two trumpets breaks new ground. Towards the end of the movement the trumpet again dominates, with a bold *cantus firmus* directly anticipating the finale of the Sixth Symphony. The introduction to the last

movement begins darkly and develops broadly, almost as if it were going to be a fully-fledged slow movement. But the introduction, having generated considerable tension, leads to a spiky *Allegro* built on a dotted rhythm akin to that in the first movement of Beethoven's Seventh Symphony. Buoyant, not to say exultant in mood, notwithstanding two eloquent returns to the material of the slow introduction, the movement ends in the highest of spirits.

Five years separate the completion of Martinů's Fifth Symphony from the point at which he began work on **Symphony No. 6**, his last in the form. The intervening years had been particularly difficult for the composer. His serious head injury in 1946 had required long convalescence and expensive medical treatment. Still more unsettling was the Communist takeover of Czechoslovakia. Among the consolations of these years was the composer's return to Europe with travels in Austria, the south of France and Italy.

The Sixth Symphony began life in 1951 as a work for Charles Münch, an old friend from Martinů's Paris days. A first version of the first movement was completed by 21 April 1951, but the work did not reach a final form until 26 May 1953. Sensing fundamental differences between the work and his earlier symphonies, Martinů called it a *New Fantastic*

Symphony. The composer wanted to produce a work for Münch which would suit the conductor's '...spontaneous approach to the music where music takes shape in a free way'. The original concept also included three pianos, but taking fright during composition at the prospect of so many large instruments on stage, Martinů abandoned all of them. Along with the pianos, the title was jettisoned in deference to Berlioz and replaced by *Symphonic Fantasias* or *Fantaisies symphoniques*.

Building on previous introductions, the start of the first movement grows out of murmuring shadows into the daylight of a pure major chord. Whether Martinů intended the chromatic main motif of this movement – the theme that dominates part of the scherzo and much of the finale – to be a quotation from Dvořák's Requiem cannot be certain, but the shape of this minute cell is so close to Martinů's characteristic building blocks that the resemblance hardly seems to matter. From this theme and a sweetly diatonic major melody, the composer built a movement of extraordinary expressive power, alternating driving development with moments of lyric repose. An improvisatory feel about the movement as a whole may well have matched Münch's conducting technique, but the art behind the artifice is profound and generates a deep sense of cohesion. As in the

first movement, the scherzo does not at first reveal its true colours. This sporadically exultant movement builds, from an aggressive introduction, a bewildering variety of moods, confidence is often replaced by uncertainty, the whole bound together by a virtuoso command of drama.

In common with the Fifth Symphony, the compensation for the lack of a slow movement in the Sixth is to be found in the combination of slow and fast music in the finale. A soulful introduction sets this remarkable movement in motion. Sinuous subdivisions of the pulse create a sense of motion and eventually the music breaks into a more rapid basic tempo in an interlude fraught with tension. A calmer woodwind interlude intervenes; perhaps an unconscious reminiscence of the slower, pastoral section in Smetana's *Blaník*. At the end of the movement the pain present at its opening returns, but now ameliorated by gentler harmonies. In Charles Münch's hands, the work was an enormous success with its first audiences on 12 January 1955. Notwithstanding the complex blend of intellect and instinct required to guide a satisfactory performance of the symphony, the work has remained one of Martinů's most popular orchestral compositions.

© Jan Smaczny

Considered one of Europe's leading symphony orchestras, the **Royal Scottish National Orchestra** (formerly the Scottish National Orchestra) was formed in 1891 as the Scottish Orchestra, and was awarded the Royal Patronage in 1991. Many conductors have contributed to its success, including Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson and Neeme Järvi. Currently, Walter Weller is Conductor Emeritus, Alexander Lazarev is Principal Conductor, Marin Alsop is Principal Guest Conductor and Garry Walker is Associate Conductor. The Orchestra gives more than 130 performances each year in Scotland, appears regularly at the Edinburgh International Festival and the BBC Proms, and has toured abroad through Austria, Croatia, Slovakia and Spain. It has recorded a varied range of works, including film soundtracks such as *Titanic*, *Superman*, *Star Wars*, *Jaws* and *Vertigo*.

The Orchestra's education programme continues to develop musical talent and appreciation by working with people of all ages and abilities throughout Scotland, and has earned the Orchestra the Royal Philharmonic Society's prestigious Education Award. The Royal Scottish National Orchestra was recently awarded a Classic FM 'Red F' award for outstanding contribution to classical music in 2002, through its recording, performance, education and outreach work.

Born in Scotland, **Bryden Thomson** studied at the Royal Scottish Academy of Music and Drama and in Europe with Hans Schmidt-Isserstedt and Igor Markevitch. He worked with the BBC Scottish Symphony Orchestra as assistant to Ian Whyte after whose death he undertook some 250 engagements in two years. He was Principal Conductor of the BBC Northern Symphony Orchestra from 1968 to 1973, Principal

Conductor and Musical Director of the Ulster Orchestra from 1977 to 1985, and undertook guest conducting engagements with orchestras such as the Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic, London Philharmonic, Scottish National, and Scottish Chamber Orchestras. His work in the operatic field included posts with Norwegian Opera and Scottish Opera. Bryden Thomson died in 1991.

Martinů: Sinfonien

Bohuslav Martinůs Weg zur Sinfoniekomposition entsprach ganz und gar nicht der Konvention. In vieler Hinsicht überrascht es vielleicht, dass er sich überhaupt der Sinfonie zuwandte, denn bis in die 40er Jahre lagen seine musikalischen Vorlieben anderswo. Martinů umging die aus dem neunzehnten Jahrhundert stammende Tradition von Oper und Sinfonie und sein Interesse konzentrierte sich sowohl auf Debussy und die komplexen musikalischen Strukturen der englischen Madrigalisten, auf die er 1922 stieß, als auch auf vielleicht am wichtigsten für seinen Orchesterstil, das barocke Concerto grosso. Sogar noch 1945, nach der Vollendung von vier erfolgreichen Sinfonien, bemerkte Martinů: "In Wahrheit bin ich ein Concerto-grosso-Typ."

Martinůs Jahre in Paris, wo er von 1923 an lebte, sahen ihn hauptsächlich mit Kammermusik und einer Reihe faszinierender Begegnungen mit dem Musiktheater beschäftigt. Er hatte sich 1912 mit geringem Erfolg an einer Sinfonie versucht, aber jeglicher Hang zu diesem Genre wurde bald von anderen Interessen überlagert. Nach der erfolgreichen Premiere von *La Bagarre* 1927 (eine Verarbeitung seiner Eindrücke über die Aufregung, die Lindberghs Landung in

Bourget kreiert hatte) schrieb er ein kurzes Orchesterstück mit dem Titel *La Symphonie*, die von Sergej Koussewitzky und dem Boston Symphony Orchestra uraufgeführt wurde. Er spürte wohl, dass das Werk keinen wirklich sinfonischen Charakter besaß und änderte den Titel in *La Rhapsodie* um.

Wenn auch der sinfonische Instinkt in den 30er Jahren für Martinů nur auf kleiner Flamme brannte, trat er doch mit einem dreisätzigen Werk namens *Inventions*, das für das Internationale Musikfest in Venedig 1934 entstand, zum Vorschein. In diesem energischen Stück festigte Martinů viele Charakteristiken seines sinfonischen Stils. Wo das im wesentlichen klassische Orchester mit dem Zusatz von Klavier und Schlagzeug auf die Sinfonien vorausblickt, ist der brillante Instrumentalklang sogar noch prophetischer. Am wichtigsten ist jedoch, dass Martinů eine eindeutige Tendenz zeigt, Melodie und Struktur aus dem winzigsten musikalischen Material, drei- oder viertönigen Klangzellen, zu schöpfen; ein klares Zeichen für die Dinge, die da noch kommen sollten.

Martinůs Beginn als Sinfoniker hat einen biographischen Hintergrund. In seinen Pariser Jahren hatte er eine lebhafte Verbindung mit

der damaligen Tschechoslowakei aufrechterhalten, aber bei Kriegsausbruch wurde er gewaltsam von der Heimat abgeschnitten. Und schlimmer: Martinů wurde von den Nazis auf die schwarze Liste gesetzt. Als sich die deutsche Armee Paris näherte, floh er mit seiner Frau zunächst nach Südfrankreich und später über Spanien nach Amerika.

Wie sein Landsmann Dvořák vor ihm hatte Martinů Schwierigkeiten, sich mit der Neuen Welt zurechtzufinden, und es dauerte einige Monate, bevor seine Kompositionen zu fließen begannen. In dieser Zeit erwies sich Koussewitzky als eine Art Patenonkel indem er nicht nur Martinůs Musik aufführte, sondern dem Komponisten auch Arbeit als Kompositionslehrer am Berkshire Music Center in Lennox, Boston, verschaffte. Wesentlich wichtiger für Martinů war allerdings Anfang 1942 der Kompositionsauftrag für ein Werk zum Andenken an Natalie Koussewitzky, die Frau des philanthropischen Dirigenten. Die **Sinfonie Nr. 1**, die aus diesem Auftrag resultierte, wurde in weniger als vier Monaten (Mai-August 1942) geschrieben.

Der erste Schritt im Kompositionsprozess erfolgte während eines Urlaubs in Jamaika. Die unwahrscheinliche Idee eines h-Moll-Akkords gefolgt von einem H-Dur-Akkord, jetzt durch eine chromatische Tonleiter verbunden, stellte einen Anfang dar, der die Ohren spitzen ließ, und erscheint am Ende des ersten Satzes als

eine Art musikalischer Einklammerung wieder. Aus der Notwendigkeit heraus, seine überreiche musikalische Phantasie zu zügeln, verwarf Martinů im Verlauf der Komposition viele Nebengedanken. Nach seiner anfänglichen Beklommenheit ging die Arbeit gut voran, und das Scherzo und der langsame Satz wurden in der zweiten Junihälfte in weniger als zwei Wochen komponiert. Martinů vollendete das Finale am 1. September 1942.

Der Charakter des Werks ist, in Martinůs eigenen Worten, "ruhig und lyrisch". Mehrere Merkmale, die mit den späteren Sinfonien assoziiert werden, treten bereits in diesem Werk zu Tage: der Orchesterklang ist von einem warmen Glanz erfüllt, der hauptsächlich durch den polyphonen Einsatz der vier Hörner erreicht wird; obwohl die Orchestrierung auf dem Papier dicht aussehen mag, hört sie sich jedoch immer delikat an. Die Hauptthemen des ersten Satzes sind synkopisch und federnd und werden durch ein klares Gespür für Übergang und Gesamtform in Schach gehalten. Das berauschende Scherzo gründet sich auf treibenden Rhythmen, und das Trio, das aus dem Material des Scherzos erwächst, bietet einen ruhigeren Kontrast. Das tiefempfundene *Largo* ist auf einer nahtlosen, scheinbar unendlichen Melodie aufgebaut, die aus kleinsten melodischen Keimzellen geformt ist und Martinůs bevorzugte Kadenzwendung enthält. Der Hauptgedanke des Finales erstet

aus einem flotten, schemenhaften Marsch; nach einem zarteren zweiten Thema und einem Mittelabschnitt von großer Stille und Poesie kehrt für den ausgelassenen Schluss das Material des Anfangs zurück. Die Begeisterung, mit der die Sinfonie bei ihrer Uraufführung am Freitag, den 13. April 1943 aufgenommen wurde, gab dem Komponisten enormen Auftrieb. In den nächsten drei Jahren flossen vier weitere Sinfonien aus seiner Feder, die auf dem Erfolg der ersten aufbauten, und er schuf sich seinen eigenen, persönlichen Stil.

In der *Sinfonie Nr. 2* vereinte Martinů seine neugefundene Begeisterung für die Gattung mit einem Stil, den er über zehn Jahre lang kultiviert hatte: den des Concerto grosso. In den 30er und 40er Jahren begleiteten Martinů die Concerti grossi Corellis beständig und bildeten nach eigener Aussage des Komponisten ein Hauptelement in der Sinfonie, das den Gebrauch kleiner Instrumentengruppen bestimmte und zu ihrer kammermusikalischen Klarheit beitrug. Martinůs Programmnote zu seinem Werk enthüllt noch mehr über seine Herangehensweise; nach der Bemerkung, dass die Sinfonie seit Beethoven in ihrem Umfang gewachsen sei fährt er fort:

Unter zeitgenössischen Händen kehrte die Sinfonie zu älteren, vernünftigen Proportionen zurück, obwohl er vorsichtig hinzufügte, dass Form und Inhalt immer als Ausdruck von etwas

Erhabenem, Tragischem oder Pathetischem zu verstehen seien.

Martinůs Kommentar zum Kompositionsprozess der Zweiten Sinfonie gibt auch einige seiner Arbeitsmethoden preis. Während des kreativen Gärungsprozesses, der die anfangs schwere Geburt seiner Ersten Sinfonie begleitete, kamen ihm zahllose Gedanken sinfonischer Ausprägung in den Sinn. Martinů verglich diesen Zustand mit Brahms, der hart an seiner Ersten Sinfonie arbeitete, und dann eine zweite viel schneller komponierte. Selbst wenn Martinů für seine Zweite Sinfonie keine bestimmten Ideen verwendete, die aus der Arbeit an der Ersten erwachsen, so hatte sich doch ein gewisser sinfonischer "Druck" aufgebaut, den er in mehr als einem Werk ablassen musste. Die Zweite Sinfonie wurde in weniger als zwei Monaten (29. Mai bis 24. Juli 1943) komponiert. Sie entstand in der angenehmen Umgebung der Küste von Connecticut, und der entschieden pastorale Zuschnitt der ersten beiden Sätze mag durchaus die Seelenruhe widerspiegeln, welcher sich der Komponist in ansprechender Umgebung erfreute. Die Widmung deutet jedoch eine drängendere Absicht an. Die Sinfonie wurde von den Bürgern von Cleveland, Ohio, in Auftrag gegeben, die tschechischer Abstammung waren, und Martinů widmete das Werk mit mehr Kollegialität als Genauigkeit "Meinen

Landsleuten in Cleveland": es wurde am 28. Oktober 1943, dem 25. Jahrestag der Gründung der Tschechoslowakischen Republik, vom Cleveland Orchestra unter Erich Leinsdorf uraufgeführt.

Anfangs wollte Martinů die Zweite Sinfonie mit einem Marsch beginnen, gab diese Idee jedoch zu Gunsten eines zarteren Anfangs auf. Wie in der Ersten Sinfonie erfordert der Anfang Aufmerksamkeit, weniger durch seine Eloquenz als durch seinen Klang, der aufhorchen lässt. Das zarte Hauptthema überlässt die rhythmische Energie des Satzes einigen energischen Begleitfiguren. Der Erfolg der Sinfonie gründet sich in großem Maße auf ihre Zartheit und Untertreibung, was einige kraftvolle Höhepunkte, besonders vor der Rückkehr des ersten Themas und kurz vor der exquisiten Koda, nicht ausschließt. Martinů war sich des volkstümlichen Charakters des langsamen Satzes bewusst und verglich ihn mit einer mährischen Weise und sogar mit Janáček. Eine Melodie in Terzen oder Sexten über einem Bordunbass ist auch tatsächlich eine alltägliche Gewohnheit in der volkstümlich beeinflussten tschechischen Kunstmusik gängig und lässt sich sogar bis vor Dvořák und Smetana zurückverfolgen. Die leicht militärische Manier des Scherzos verrät seinen Ursprung in dem Marsch, den Martinů ursprünglich als ersten Satz vorgesehen hatte. Der Komponist unterwirft sein Material einer lebhaften Durchführung, bevor er den Satz in

triumphalem Glanz schließt. Das Finale ist energiegeladen wie das Scherzo, wiegt die eher ruhigen Qualitäten der ersten beiden Sätze auf und bringt das Werk Hals über Kopf zu seinem Höhepunkt.

Im Juni 1942, als Martinů an seiner Zweiten Sinfonie arbeitete, kam die Nachricht von der Zerstörung des böhmischen Dorfes Lidice als Vergeltungsakt für das Attentat auf Heydrich, den Militärgouverneur der Nazis, in Prag. Wenn der Schrecken dieses Ereignisses auch keine unmittelbare Wirkung auf eine bereits weit fortgeschrittene Komposition ausübte, gedachte Martinů ihm bewegend in dem erschütternden Sinfoniesatz *Trauermusik für Lidice*. Martinůs Mitgefühl für die Leiden seiner Landsleute konnte nicht in einem einzigen Werk verarbeitet werden. Hinter dem Erscheinen seiner ersten fünf Sinfonien im Abstand von jeweils einem Jahr während seiner Jahre im amerikanischen Exil verbirgt sich eine Periode kreativer Starre, die den Komponisten Anfang 1944 erfasste. Es gab verschiedene Ursachen für diese ungewöhnliche kompositorische Mattigkeit, und laut dem Komponisten spielte Heimweh eine sehr konkrete Rolle, wenn auch die schiere Erschöpfung nach einer Phase extremer Produktivität mit dazu beigetragen haben dürfte.

Wie immer half eine Reise weg von New York den Komponisten zu stimulieren, und auf dem Land in Connecticut fand Martinů die Muße zu vernünftigen Arbeiten. Die ersten

beiden Sätze der **Sinfonie Nr. 3** waren in weniger als einem Monat fertig und das Finale wenig später, am 14. Juni. In all seinen Sinfonien war Martinů von einer ethischen Kraft überzeugt, die implizit in der Ästhetik sinfonischer Gestaltung vorhanden ist und dass diese Werke auf irgendeine Weise erhabene Gedanken ausdrücken. In der Dritten Sinfonie steht die Dringlichkeit der Aussage von Anfang an fest. Martinů behauptete, dass er Beethovens *Eroica* im Sinn hatte als er die Sinfonie schrieb, aber das Werk, auf das sie sich am deutlichsten zu beziehen scheint, ist sein eigenes Doppelkonzert, das in den düsteren Tagen des Münchner Exils entstand.

Die Kraft und Konzentration dieses Werkes ist sofort am Beginn des ersten Satzes zu spüren. Das melodische Vokabular ist drängender als in den ersten beiden Sinfonien, und die Harmonik, obwohl nach wie vor diatonisch, dissonanter. Martinůs typische Synkopen sind mit einer kraftvollen rhythmischen Triebkraft gekoppelt, die ihren Impetus den ganzen Satz hindurch nicht verliert, und steigert sich auf der letzten Seite der Partitur zu einem gewaltigen Höhepunkt. Obwohl bewusster rhetorisch hält das *Largo* dennoch die im ersten Satz erzeugte Spannung aufrecht. Ein munteres, beunruhigendes Flötensolo mit zuckender Streicher- und Klarinettenbegleitung steigert noch das Gefühl der Unruhe. Die häufige Verwendung

resonanten Kontrapunkts deutet einen barocken Einfluss an und zwei Arpeggio-Sequenzen rücken Martinů noch näher an die Welt Corellis und Vivaldis heran. Nach dem bezaubernden Ruhepunkt am Schluss des *Largos* stürmt das Final-*Allegro* fast brutal auf das Ohr ein. Nach einiger aggressiver Durchführung kommt die Musik vor einem expressiven *Andante* mit seltsamen Kantilenen für Fagott in hoher Lage und Oboe zum Stillstand. Nach einer bemerkenswert ruhigen Passage bestimmen militärischere Klänge, die an Martinůs vor dem Krieg entstandene *Feldmesse* erinnern, die Musik. Diese führen wiederum zu einem beflügelnden Höhepunkt, worauf der Satz sich ausdünnert und die Musik in eine Serie graziöser E-Dur-Akkorde abgleitet; doch die durch dieses Ende implizierte Lösung ist nicht völlig ungetrüb. Bis zur erfolgreichen Uraufführung durch Koussewitzky und das Boston Symphony Orchestra am 12. Oktober 1945 hatte Martinů Zweifel an diesem seltsamen, gedämpften Schluss.

So, wie die Dritte Sinfonie etwas von der Finsternis und Angst des Krieges widerzuspiegeln scheint, ist man leicht dazu verführt, die luftig-lichte **Sinfonie Nr. 4** als Feier zur erfolgreichen Beendigung dieses Konflikts zu sehen. Der materielle Anstoß zu diesem Werk kam von Helene und Bill Ziegler, die den Komponisten oft mit anderen befreundeten Künstlern in ihr Haus in Noroton

an der Ostküste einluden. Die Sinfonie wurde schnell komponiert; er brauchte weniger als zwei Monate und vollendete sie am 14. Juni 1945. Etwas verallgemeinernd sagte Martinů, dass das Werk aus einem einzigen Motiv entspringt. Die oszillierende kleine Terz, die am Anfang des Werks zu hören ist, ist die wahrscheinlichste Kandidatin für eine solche Keimfunktion, denn viele der in den vier Sätzen folgenden Themen erhalten ihr Stichwort von ihr: entweder verwenden sie sie als Sprungbrett, oder füllen sie, wie am Anfang des Scherzos, zu einer längeren Melodie aus. Was auch immer die thematische Basis des Werks, die Musik zeigt den Komponisten in seiner offeneren Stimmung. Jeder Satz besitzt bemerkenswert individuelle Qualitäten. Das *Largo* etwa gehört zu den stärksten und herrlichsten Eingebungen des Komponisten, aber die Summe des Ganzen wird in diesem Werk, das mit erstaunlicher Subtilität eine Einheit schafft, nie unterminiert. In dieser Sinfonie, die im gleichen Jahr entstand wie das warm-expansive Cellokonzert, ist die vorherrschende Stimmung lyrisch und von dynamischem Optimismus erfüllt.

Der Anfang des ersten Satzes scheint gleichzeitig als eine Art motivischer Steinbruch und als *A-tempo*-Introduktion zu fungieren. Ein sprunghaftes, aufstrebendes Hauptthema taucht endlich als eine Art Anker für die phantasievolle Entwicklung auf, die den

ganzen Satz durchzieht. Wie in der Ersten Sinfonie werden Scherzo und Trio in einem Satz von nahezu Beethovenscher Triebkraft voll durchgeführt. Die gelassene Heiterkeit des *Largos* ist ein perfektes Gegenstück zur gutgelaunten Energie der Ecksätze und ist eines der besten Beispiele Martinůs für Musik von anhaltender Lyrik. Das Finale kehrt zur Stimmung und Manier der schnellen Sätze zurück und liefert den extrovertiertesten Schluss aller Sinfonien des Komponisten.

Martinů hatte seine sinfonische Odyssee während der ungewissen frühen Kriegsjahre begonnen, doch die **Sinfonie Nr. 5** – die letzte in diesem ersten Kompositionsschub – entstand in einer Zeit der Vorfreude. Seine Werke wurden überall aufgeführt, und als der Krieg glücklich vorüber war, konnte Martinů endlich Pläne machen, in die damalige Tschechoslowakei zurückzukehren. Tatsächlich jedoch blieb Martinů wegen der wenig freundlichen Handlungen einiger seiner tschechischen Zeitgenossen und die Machtübernahme durch die Kommunisten 1948 Zeit seines Lebens im Exil. Anfang 1946 sah die Sache jedoch rosig aus und die Fünfte Sinfonie wurde von Anfang März bis zum 13. Mai in einer Welle der Begeisterung komponiert. Ursprünglich sollte die Sinfonie dem Roten Kreuz gewidmet werden, doch Martinů widmete sie schließlich der Tschechischen Philharmonie, die sie 1947

beim Prager Frühling uraufführte. Martinů konnte ihr jedoch wegen einer schweren Kopfverletzung nicht beiwohnen.

Die Fünfte Sinfonie ist, wie die Dritte und Sechste, dreisätzig. Die Abwesenheit eines langsamen Satzes wird jedoch durch ausgedehnte Passagen langsamer Musik im ersten und letzten Satz wettgemacht, die im Finale über 110 Takte beanspruchen. Die gewichtige Introduction zum ersten Satz führt in das schlaksig-synkopische erste Thema des *Allegros*. Die Musik der langsamen Einleitung kehrt zweimal als Zentralstück und Rahmen wieder, aber jeglicher Anklang von Zerstückelung wird dadurch vermieden, dass das Tempo der schnellen Abschnitte gegenüber den langsamen genau verdoppelt wird; wie immer bei Martinů sind die Übergänge herrlich ausgeführt. Der Mittelsatz in mäßigem Zeitmaß besitzt viele Charakteristiken typischer Scherzi Martinůs, aber der klangvolle Mittelabschnitt auf zwei Trompeten erschließt neue Bereiche. Gegen Ende des Satzes dominiert wiederum die Trompete mit einem kühnen *Cantus firmus*, der direkt das Finale der Sechsten Sinfonie vorwegnimmt. Die Introduction zum letzten Satz beginnt dunkel und entwickelt sich mit einer Breite, die einen fast glauben lässt, dass es sich um einen ausgewachsenen langsamen Satz handeln soll. Nachdem sie jedoch so eine unglaubliche Spannung aufgebaut hat, leitet

sie in ein zackiges *Allegro* über, das auf einem punktierten Rhythmus basiert, der dem im ersten Satz von Beethovens Siebter Sinfonie nicht unähnlich ist. Trotz des zweimal vielsagend wiederkehrenden Materials aus der langsamen Einleitung endet die Sinfonie in heiterer, fast übermütiger Stimmung.

Fünf Jahre liegen zwischen der Vervollendung von Martinůs Fünfter Sinfonie und dem Zeitpunkt, als er mit der Komposition seines letzten Werkes in dieser Form begann, die **Sinfonie Nr. 6**. Diese Jahre waren für den Komponisten besonders schwierig gewesen. Seine schwere Kopfverletzung, die er sich in 1946 zuzog, erforderte eine lange Genesungszeit und teure medizinische Betreuung. Noch erschütternder war die Machtübernahme der Kommunisten in der Tschechoslowakei gewesen. In dieser Zeit war seine Rückkehr nach Europa und seine Reisen in Österreich, Südfrankreich und Italien ein großer Trost.

Die Sechste Sinfonie begann 1951 als ein Werk für Charles Münch, einen alten Freund aus Martinůs Pariser Tagen. Eine erste Fassung des Kopfsatzes war bereits am 21. April 1951 fertig, aber das Werk erreichte erst am 26. Mai 1953 seine endgültige Form. Martinů war sich der fundamentalen Unterschiede zwischen dieser und seinen vorangegangenen Sinfonien bewusst und nannte das Werk *Neue Phantastische Sinfonie*.

Der Komponist wollte Münch ein Werk präsentieren, das dem "spontanen Zugang (des Dirigenten) zur Musik entsprach, in dem Musik in einer freien Form Gestalt annimmt". Das Originalkonzept sah auch drei Klaviere vor, aber während der Komposition wurde es Martinů bei der Aussicht auf drei solch riesige Instrumente auf der Bühne bange, und er verzichtete völlig auf sie. So wie die Klaviere wurde aus Respekt für Berlioz auch der Titel aufgegeben und durch *Sinfonische Phantasien* oder *Fantaisies symphoniques* ersetzt.

Auf der Erfahrung mit früheren Introductionen aufbauend, erwächst der erste Satz aus murmelnden Schatten und führt in das Tageslicht eines reinen Durakkords. Es ist nicht klar, ob Martinů das chromatische Hauptmotiv dieses Satzes, ein Thema, das außerdem einen Teil des Scherzos und des Finales dominiert, bewusst als Zitat aus Dvořáks Requiem einführte oder nicht, aber die Form dieser kleinen Keimzelle ist Martinůs typischen musikalischen Bausteinen so nahe, dass die Ähnlichkeit kaum Bedeutung zu haben scheint. Aus diesem Thema und einer süßen diatonischen Melodie baute der Komponist einen Satz von außerordentlich expressiver Kraft auf, in dem treibende Durchführung mit Momenten lyrischer Ruhe alternieren. Ein improvisatorisches Flair des ganzen Satzes mag durchaus Münchs Dirigiertechnik entsprochen haben, aber die

Kunst hinter der Verstellung ist groß und erreicht ein starkes Gefühl von Kohäsion. Wie der erste Satz enthüllt auch das Scherzo nicht gleich sein wahres Gesicht. Dieser sporadisch jubelnde Satz erzeugt durch eine aggressive Introduction eine verwirrende Vielfalt von Stimmungen: Selbstsicherheit wird häufig durch Ungewissheit ersetzt, und das ganze Wesen von virtuoser Beherrschung des Dramas bezwungen.

Wie in der Fünften wird das Nichtvorhandensein eines langsamen Satzes auch in der Sechsten Sinfonie durch eine Kombination von schneller und langsamer Musik im Finale kompensiert. Eine seelenvolle Introduction setzt diesen bemerkenswerten Satz in Bewegung. Schlängelnde Unterteilungen des Zeitmaßes kreieren ein Gefühl von Bewegung und schließlich bricht die Musik in einem spannungsgeladenen Interludium in ein schnelleres Grundtempo aus. Ein ruhigeres Zwischenspiel der Holzbläser unterbricht dies; vielleicht eine Reminiszenz an den langsameren pastoralen Abschnitt in Smetanas *Blaník*. Am Ende des Satzes kehrt der Schmerz seines Anfangs zurück, jetzt aber durch sanftere Harmonien gemildert. Unter Charles Münchs Händen war das Werk bei seiner Uraufführung am 12. Januar 1955 ein großer Erfolg. Trotz der komplexen Mischung von Intellekt und Instinkt, die für eine zufriedenstellende Aufführung der

Sinfonie benötigt werden gehört das Werk zu den beliebtesten Orchesterkompositionen Martinůs.

© Jan Smaczny

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Das **Royal Scottish National Orchestra**, früher als das Scottish National Orchestra bekannt, ist eines der führenden Sinfonieorchester Europas. Es wurde 1891 als Scottish Orchestra gegründet und 1991 unter königliche Schirmherrschaft genommen. Zahlreiche Dirigenten haben zu seinem Erfolg beigetragen, darunter Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson und Neeme Järvi. Walter Weller ist derzeit Emeritierter Dirigent, Alexander Lazarew ist Chefdirigent, Marin Alsop ist Erste Gastdirigentin und Garry Walker ist Assoziierter Dirigent. Das Orchester gibt jährlich über 130 Konzerte in Schottland, tritt regelmäßig bei den Edinburgher Festspielen und den BBC Proms auf und hat Gastspielreisen nach Österreich, Kroatien, der Slowakei und Spanien unternommen. Das Orchester hat diverse Schallplattenaufnahmen gemacht, darunter Musik aus Filmen wie *Titanic*, *Superman*, *Star Wars*, *Jaws* und *Vertigo*.

Mit seinem Bildungsprogramm widmet es sich der Förderung musikalischer Talente und

des musikalischen Bewusstseins durch die Arbeit mit Menschen aller Altersgruppen und Fähigkeiten in ganz Schottland, wofür es mit dem angesehenen "Education Award" der Royal Philharmonic Society ausgezeichnet worden ist. Unlängst wurde das Royal Scottish National Orchestra von dem englischen Rundfunksender Classic FM für seinen herausragenden, umfangreichen Beitrag zur Förderung der klassischen Musik im Jahre 2002 mit einem "Red F Award" ausgezeichnet.

Der gebürtige Schotte **Bryden Thomson** hat an der Royal Scottish Academy of Music and Drama und auf dem europäischen Festland bei Hans Schmidt-Isserstedt und Igor Markewitsch studiert. Als Assistent von Ian Whyte hat er mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra gearbeitet und nach dessen Tod in zwei Jahren rund 250 Konzerttermine wahrgenommen. Er war von 1968 bis 1973 Chefdirigent des BBC Northern Symphony Orchestra, Chefdirigent und Musikdirektor des Ulster Orchestra von 1977 bis 1985 und hat als Gast Orchester wie die Philharmonia Orchestra, das Royal Philharmonic, London Philharmonic, Scottish National und Scottish Chamber Orchestra geleitet. Als Operndirigent war er unter anderem an der Norwegischen Oper und der Scottish Opera tätig. Bryden Thomson ist 1991 verstorben.

Martinů: Symphonies

Le chemin qui conduisit Bohuslav Martinů à la composition symphonique n'est pas coutumier. En effet, le fait que le compositeur se soit tourné vers la symphonie est plutôt surprenant, car jusque dans les années quarante ses intérêts musicaux avaient emprunté une tout autre direction. Évitant la tradition de l'opéra et celle des symphonies du dix-neuvième siècle, il suivait son penchant pour la musique de Debussy, et les textures polyphoniques complexes des madrigalistes anglais – qu'il avait découverts en 1922. Mais surtout il puisait au Concerto grosso baroque, pour lui sans doute la source la plus importante au regard de son style orchestral. Tard dans sa carrière, en 1945, après avoir achevé quatre symphonies, il déclarait: "À vrai dire, je suis du type Concerto grosso."

Pendant les années de son séjour à Paris, où il s'était rendu en 1923, Martinů s'attela surtout à la musique de chambre et aussi à un curieux mélange de musiques de théâtre. En 1912, il s'était essayé – sans résultat – à la symphonie, mais son attrait pour le genre avait rapidement laissé la place à d'autres centres d'intérêt. Après le succès remporté par *La Bagarre* en 1927 (sa réponse au tumulte causé par l'atterrissage de Lindbergh au Bourget),

Martinů composa une œuvre orchestrale brève intitulée *La Symphonie*, qui fut interprétée pour la première fois par Serge Koussevitsky et le Boston Symphony Orchestra. Mais peut-être convaincu que l'œuvre n'était pas vraiment symphonique, Martinů en changea le titre et *La Symphonie* devint *La Rhapsodie*.

Si, dans les années trente, l'instinct symphonique n'était pas particulièrement fort chez Martinů, il se manifesta tout de même dans une œuvre en trois mouvements, composée pour le Festival international de Musique de Venise de 1934, et intitulée *Inventions*. Dans cette pièce vigoureuse, Martinů présente maintes caractéristiques de son style symphonique. Et si l'orchestre, essentiellement classique, mais avec un piano et une percussion, s'incline déjà du côté des symphonies, le son instrumental lumineux est encore plus prophétique. Qui plus est, Martinů montre une tendance très nette à créer des mélodies et des structures à partir du matériau musical le plus restreint, des cellules de trois ou quatre notes, laissant anticiper ce qui va naître plus tard.

Martinů vint à la musique symphonique presque par accident, en raison de circonstances biographiques. De Paris, le

compositeur maintenait des liens étroits avec la Tchécoslovaquie, mais la guerre l'isola totalement de son pays natal. Pire encore, il figurait sur la liste noire des nazis et lorsque l'armée allemande s'approcha de la capitale, il s'enfuit avec sa femme, d'abord dans le midi de la France, puis en Amérique via l'Espagne le 25 mars 1941.

Tout comme son compatriote Dvořák avant lui, Martinů eut du mal à s'accoutumer au Nouveau Monde et plusieurs mois s'écoulèrent avant qu'il ne puisse se remettre au travail. À ce moment surgit Serge Koussevitsky qui, tel un parrain de conte de fées, non seulement dirigea la musique de Martinů, mais lui trouva un poste de professeur de composition au Berkshire Music Center, Lennox, à Boston. De plus, il lui passa une commande – au début de 1942 – d'une œuvre orchestrale en mémoire de Natalie Koussevitsky (son épouse disparue). La *Symphonie no 1* fut composée en moins de quatre mois – entre mai et août 1942. Martinů commença à y travailler pendant des vacances à la Jamaïque. Il imagina un début frappant, sur l'idée peu commune d'un accord en si mineur suivi d'un accord en si majeur, liés par une gamme chromatique, et qui reviennent à nouveau à la fin du premier mouvement, comme pour fermer la parenthèse. Conscient du besoin de tenir la bride à une imagination musicale extrêmement prolifique, il rejeta

nombre d'idées secondaires pendant la composition. Une fois franchi le premier pas difficile, il progressa rapidement. Il lui fallut moins de deux semaines, au mois de juin, pour écrire le Scherzo et le mouvement lent; le finale était terminée le 1^{er} septembre 1942.

Selon Martinů, l'œuvre est d'un caractère "calme et lyrique". Elle contient d'ores et déjà plusieurs éléments qu'on associera plus tard aux symphonies postérieures. Par exemple, un rayonnement chaleureux, produit par le jeu polyphonique de quatre cors, se répand dans la sonorité orchestrale; l'orchestration est extrêmement délicate à l'oreille, même si elle paraît plutôt dense sur le papier. Les principaux thèmes du premier mouvement sont syncopés et alertes, tenus sous contrôle par un sens de la transition très net et par une forme d'ensemble bien dessinée. Le vivifiant Scherzo et son Trio sont dotés de rythmes entraînants; le Trio croît à partir du matériau du Scherzo mais, étant plus calme, il lui fait contraste. Déployant une mélodie continue qui semble ne pas finir, le *Largo* profondément senti se compose de minuscules cellules mélodiques; Martinů le dote de sa forme de cadence préférée. L'idée principale du finale émerge d'une marche ténébreuse, à la cadence rapide, que suivent le second thème plus doux et le passage central, poétique, d'une grande tranquillité. Puis les éléments du début reviennent à la fin pour apporter une

conclusion joviale à la symphonie. L'enthousiasme avec lequel elle fut reçue lors de la première audition, le vendredi 13 avril 1943, ne pouvait qu'encourager le compositeur à poursuivre ses efforts. Au cours des trois années suivantes il allait donc écrire quatre autres symphonies possédant chacune un style très personnel et original.

Pour la *Symphonie no 2*, Martinů conjugua, dans son nouvel enthousiasme, la symphonie au Concerto grosso, le style qu'il cultivait depuis plus de dix ans. Pendant les années trente et quarante, Martinů vécut avec les Concertos grossos de Corelli, et il a même avoué s'en être servi pour bâtir ses symphonies. Par exemple, il a utilisé des petits groupes d'instruments qui apportent à sa musique symphonique la clarté de la musique de chambre. Les notes de programme de Martinů nous en disent davantage sur cette approche. Après avoir noté que la symphonie a grandi de taille depuis Beethoven, Martinů déclare:

Dans les mains contemporaines, la symphonie a repris des proportions plus anciennes, plus raisonnables,

mais il prend soin d'ajouter:

...la forme et le contenu sont toujours supposés être l'expression de quelque chose de grandiose, de tragique ou de pathétique.

Les commentaires de Martinů sur la façon dont il a procédé pour composer la Deuxième

Symphonie jettent une lumière intéressante sur ses méthodes de travail. Pendant la période de fermentation créative qui accompagna la difficile conception de la Première Symphonie, de nombreuses idées bouillonnaient dans son esprit. Martinů compara cette situation à celle de Brahms qui, après avoir travaillé à sa Première Symphonie, en composa une deuxième beaucoup plus rapidement. Martinů ne se servit pas spécifiquement pour la Deuxième Symphonie des idées qui avaient jailli au moment de la composition de la Première, mais il s'était créé dans son esprit une certaine "pression" symphonique qui pour se relâcher complètement demandait la création de plus d'une œuvre. La Deuxième Symphonie prit forme en moins de deux mois, du 29 mai au 24 juillet 1943. Écrite dans le cadre agréable de la côte du Connecticut, le caractère pastoral des deux premiers mouvements pourrait refléter la paix intérieure dont le compositeur jouissait dans ce cadre serein. Cependant, la dédicace laisse supposer un état d'esprit plus sérieux. La symphonie répondait à une commande d'un groupe d'Américains d'origine tchèque demeurant à Cleveland dans l'Ohio, et Martinů, témoignant d'avantage de bons sentiments que d'exactitude, dédia l'ouvrage à ses "compatriotes de Cleveland". La première, donnée par le Cleveland Orchestra sous la direction d'Erich Leinsdorf, eut lieu le 28

octobre 1943, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la fondation de la République tchécoslovaque.

Martinů avait d'abord pensé à une marche d'ouverture, mais il abandonna cette idée en faveur d'une musique beaucoup plus délicate. Comme dans la Première Symphonie, l'ouverture demande une certaine attention, sans doute moins pour sa rhétorique que pour sa sonorité séduisante. Le thème principal, aimable, abandonne l'énergie rythmique du mouvement à des figures d'accompagnement plus vigoureuses. Si le mouvement séduit par sa délicatesse et ses litotes, cela ne l'empêche pas d'avoir de fortes gradations ascendantes, en particulier avant la reprise du premier thème et avant l'exquise coda. Martinů savait parfaitement que son mouvement lent présentait un caractère quelque peu folklorique, et le comparait aux chansons moraves ou même à la musique de Janáček. En vérité, il est commun, dans la musique tchèque influencée par le style folklorique, d'avoir une mélodie en tierces et en sixtes au-dessus d'un bourdon, et cette pratique devance même Dvořák et Smetana. La manière légèrement militaire du scherzo trahit ses origines, c'est-à-dire la marche dont Martinů voulait faire le début du premier mouvement. Le compositeur soumet son matériel à un développement vigoureux auquel il met fin en une flambée de gloire. Le finale,

prenant ses directives du scherzo, est tout aussi énergique; il équilibre les qualités des deux premiers mouvements, plus calmes, et entraîne toute la symphonie vers une culmination impétueuse.

Martinů travaillait à la Deuxième Symphonie au mois de juin 1942 quand il apprit la nouvelle de la destruction totale du village de Lidice en Bohême, représaille des nazis après l'assassinat, à Prague, du gouverneur militaire Heydrich. Si l'horreur de cet événement n'a pu avoir d'effet immédiat sur une composition déjà bien avancée, elle a suscité en revanche une émouvante commémoration dans un mouvement symphonique profondément marqué par la tragédie, *Mémorial à Lidice*, bien que pour exprimer toute la profondeur des sentiments de Martinů devant la souffrance de ses compatriotes un seul ouvrage n'ait pu y suffire. Martinů produisit une symphonie par an pendant les cinq premières années de son exil en Amérique, qui cache aussi une période de vide créatif, au début de 1944. Cette lacune exceptionnelle a diverses causes: le compositeur disait souffrir du mal du pays, ce qui est certain, mais il semble aussi que sa grande fatigue, après une période de travail intense, y ait contribué pour beaucoup.

Mais comme cela s'était déjà produit auparavant, un séjour loin de New York, à la campagne dans le Connecticut, aida le

compositeur à retrouver sa verve musicale et à se remettre au travail. Les deux premiers mouvements de la *Symphonie no 3* furent prêts en moins d'un mois et le finale le 14 juin suivant. Dans toutes ses symphonies, Martinů était convaincu de la présence d'une force morale implicite dans l'esthétique de la création symphonique, que ses œuvres expriment d'une façon ou d'une autre une certaine élévation de pensée. Dans la Troisième Symphonie, le besoin d'expression se perçoit tout de suite. Martinů expliqua qu'il avait en tête l'*Eroica* de Beethoven, mais il semble que l'œuvre de laquelle il se rapproche le plus ici soit son propre Double Concerto, écrit pendant les jours sombres de la crise de Munich.

La puissance et la concentration de l'ouvrage se sentent dès le début du premier mouvement. Le vocabulaire mélodique est plus pressant que dans les deux premières symphonies et l'harmonie, bien que diatonique, est beaucoup plus dissonante. Le caractère syncopé propre à Martinů est lié à une poussée rythmique vigoureuse qui maintient l'impulsion tout au long du mouvement et conduit à une culmination colossale dans la page de conclusion. Bien que plus sciemment rhétorique, le *Largo* n'en préserve pas moins la tension engendrée par le premier mouvement. Un solo de flûte, folâtre et déconcertant, et un accompagnement trépidant des cordes et clarinettes servent à

renforcer l'impression d'inquiétude. L'usage fréquent d'un contrepoint résonnant suggère une influence baroque et deux séquences arpégées révèlent une parenté entre l'écriture de Martinů de celle de Corelli et de Vivaldi. Après un doux repos au moment de la conclusion du *Largo*, l'*Allegro* final explose brutalement aux oreilles. Il est suivi d'un développement agressif, puis la musique s'arrête, pour reprendre sur un *Andante* expressif qui comporte d'étranges cantilènes pour basse (dans le registre aigu) et hautbois. Ensuite un passage d'un calme considérable précède des sonorités de type militaire, qui vont prendre le dessus et qui rappellent certaines parties de la *Messe en pleins champs* d'avant la guerre. Elles conduisent à une culmination encourageante après quoi la texture s'amenuise et la musique s'apaise sur une série d'accords gracieux en mi majeur. Malgré cela la résolution finale n'est pas sans nuances. Martinů lui-même avait des doutes au sujet de cette étrange conclusion assourdie, mais ses doutes furent vite dispersés après le succès de la première, donnée par le Boston Symphony Orchestra sous la direction de Koussevitsky, le 12 octobre 1945.

Puisque la Troisième Symphonie paraît refléter les ténèbres et l'anxiété du temps de guerre, il est tentant d'interpréter la légèreté et la luminosité de la *Symphonie no 4* comme une célébration de la fin du conflit mondial.

L'amitié d'Hélène et Bill Ziegler, qui recevaient souvent le compositeur chez eux, à Noroton, sur la côte est, avec d'autres artistes, encouragea Martinů à l'écrire. Il composa la symphonie en un temps très court, moins de deux mois, puisque le 14 juin 1945 elle était achevée. Martinů expliqua, d'une façon un peu rapide, que la symphonie émergeait d'un seul motif. La tierce mineure, oscillante, que l'on entend au commencement même de la symphonie, est vraisemblablement la source de cette fonction créative puisque de nombreux thèmes des quatre mouvements prennent sa forme pour base, et s'en servent comme tremplin ou la garnissent pour en faire une mélodie plus longue (comme c'est le cas au début du scherzo). Mais quelle que soit la base thématique de l'œuvre, la musique montre le compositeur sous son aspect le plus sincère. Chaque mouvement possède des qualités individuelles remarquables. Le *Largo*, par exemple, est l'une des pages les plus radieuses du compositeur, mais la dimension de l'ensemble n'est jamais compromise dans un ouvrage où l'unité s'effectue avec une grande subtilité. Composée la même année que le chaleureux et exubérant Second Concerto pour violoncelle, la symphonie est dominée par un lyrisme ample et un optimisme dynamique.

Le début du premier mouvement semble servir à la fois d'élément motivique et d'introduction *à tempo*. Le thème principal,

ambitieux et plein de vie, émerge finalement pour jouer un rôle d'ancrage au cours d'un développement ingénieux qui se poursuit tout au long du mouvement. Comme dans la Première Symphonie, le scherzo et le trio sont pleinement développés dans un mouvement quasi-beethovénien. La sérénité du *Largo* sert de faire valoir à l'énergie joyeuse des mouvements extérieurs; le mouvement se range parmi les meilleurs exemples du lyrisme de Martinů. Le finale reprend l'humeur et la manière des mouvements rapides et offre la conclusion la plus exubérante de toutes les symphonies du compositeur.

Si les débuts de l'odyssée symphonique de Martinů datent des années anxieuses de la période de guerre, la **Symphonie no 5**, dernière de ce groupe initial de compositions, vit le jour à un moment de joyeuse anticipation. Les œuvres de Martinů étaient jouées à travers le monde, la guerre était bien finie, et le compositeur pouvait enfin envisager de revenir en Tchécoslovaquie. Malheureusement, l'attitude peu amicale qu'adoptèrent certains de ses contemporains tchèques et la prise du pouvoir par les communistes en 1948 contraignirent Martinů à l'exil jusqu'à la fin de ses jours. Mais au début de 1946, la situation semblait prometteuse, et c'est dans l'allégresse que la Cinquième Symphonie prit forme entre le mois de mars et le 13 mai. Elle devait d'abord

être dédiée à la Croix Rouge, mais finalement Martinů la dédia à la Philharmonie tchèque, qui en assura la création sous la direction de Rafael Kubelík lors du premier Festival du Printemps de Prague en 1947. Martinů ne put y assister en raison d'une blessure à la tête assez grave.

Comme les Troisième et Sixième Symphonies, la Cinquième est en trois mouvements. Plusieurs passages de musique lente dans le premier et dans le dernier mouvements (quelques 110 mesures dans le finale) compensent l'absence du mouvement lent. L'introduction inquiétante du premier mouvement conduit au premier thème agile et syncopé de l'*Allegro*. La musique lente de l'introduction revient deux fois encore au centre et au pourtour, mais évite toute nervosité car le tempo des sections rapides est exactement le double de celui des sections lentes et, comme toujours chez Martinů, les transitions sont superbement réalisées. Le mouvement central, modéré, présente maintes particularités des scherzos de Martinů, bien que dans sa partie médiane, les sonneries de deux trompettes fassent plutôt innovation. Vers la fin du mouvement, la trompette domine à nouveau avec un *cantus firmus* (mélodie fixe) audacieux qui annonce la Sixième Symphonie. L'introduction du dernier mouvement commence sombrement et se développe largement comme si elle était

destinée à devenir un véritable mouvement lent. Mais, après avoir engendré une tension considérable, elle conduit à un *Allegro* acéré fondé sur un rythme pointé semblable à celui du premier mouvement de la Septième Symphonie de Beethoven. En dépit de reprises éloquentes du matériau de l'introduction lente, le mouvement, d'humeur optimiste, pour ne pas dire exaltée, se termine dans la plus grande joie.

Cinq ans séparent l'achèvement de la Cinquième du début de la composition de la **Symphonie no 6**, sa dernière du genre. Ces années avaient été particulièrement difficiles pour le compositeur. En 1946, sa grave blessure à la tête l'avait forcé à prendre une longue convalescence et à suivre un traitement médical fort onéreux. Il avait également été bouleversé par les événements en Tchécoslovaquie, la prise de pouvoir communiste. Toutefois, il eut aussi quelques consolations: il se rendit en Europe, notamment en Autriche, dans le midi de la France et en Italie.

La conception de la Sixième Symphonie date de 1951. L'œuvre était destinée à Charles Münch, un ami de Martinů depuis l'époque parisienne. Une première version du premier mouvement était prête le 21 avril 1951, mais la partition n'en fut pas achevée avant le 26 mai 1953. Percevant des différences fondamentales entre cette œuvre et

ses premières symphonies, Martinů l'appela *Nouvelle Symphonie fantastique*. Le compositeur voulait remettre à Münch un ouvrage qui convenait "...à [son] approche spontanée de la musique où la musique prend forme d'une façon libre". À l'origine il voulait trois pianos avec l'orchestre, mais au cours de la composition, en se rendant compte de la place qu'occuperaient sur scène de si grands instruments, Martinů prit peur et abandonna complètement l'idée. De plus il revisa le titre en marque de respect pour Berlioz, et l'œuvre prit le nom de *Fantasies symphoniques*.

Se servant de l'expérience des introductions précédentes, le début du premier mouvement grandit à partir d'ombres murmurantes dans la lumière d'un pur accord majeur. On ne peut pas savoir avec certitude si Martinů voulait faire du principal motif chromatique de ce mouvement, c'est-à-dire du thème qui domine une partie du scherzo et la plus grande partie du finale, une citation du Requiem de Dvořák, mais cette cellule minuscule est si proche des blocs de construction habituels de Martinů que, la ressemblance, après tout, n'a pas tellement d'importance. À partir de ce thème et d'une douce mélodie diatonique dans le ton majeur, le compositeur a bâti un mouvement d'une extraordinaire puissance expressive, qui fait alterner un développement entraînant et des moments de sérénité lyrique. La sensation d'improvisation dans l'ensemble du

mouvement adhérerait parfaitement à la technique de direction orchestrale de Münch; mais l'art derrière l'artifice est bien réel et il engendre également un sentiment de cohésion profonde. Comme dans le premier mouvement, le scherzo ne révèle pas son jeu tout de suite. Ce mouvement d'une grande gaieté sporadique construit, à partir d'une introduction agressive, une variété stupéfiante d'humeurs, la confiance cède souvent la place à l'incertitude, et le tout est cimenté par une maîtrise dramatique d'une grande virtuosité.

Suivant l'exemple de la Cinquième Symphonie, la Sixième compense son manque de mouvement lent dans le finale par un mélange de musique lente et rapide. Une introduction émouvante met en marche ce remarquable mouvement. Les subdivisions sinueuses de la pulsation créent l'impression de mouvement. Finalement la musique se lance dans le tempo beaucoup plus rapide d'un interlude chargé de tension. Un autre interlude (confié aux bois), plus calme, intervient. C'est peut-être une réminiscence inconsciente de la section lente et pastorale du *Blaník* de Smetana. À la fin du mouvement, la douleur, présente à l'ouverture, se fait sentir à nouveau, adoucie par des harmonies plus suaves. Sous la baguette de Charles Münch, la première de l'œuvre remporta un énorme succès le 12 janvier 1955. En dépit des difficultés d'exécution qui

demande un complexe mélange d'intelligence et d'instinct, la Sixième Symphonie est restée l'une des plus populaires des compositions orchestrales de Martinů.

© Jan Smaczny

Traduction: Paulette Hutchinson

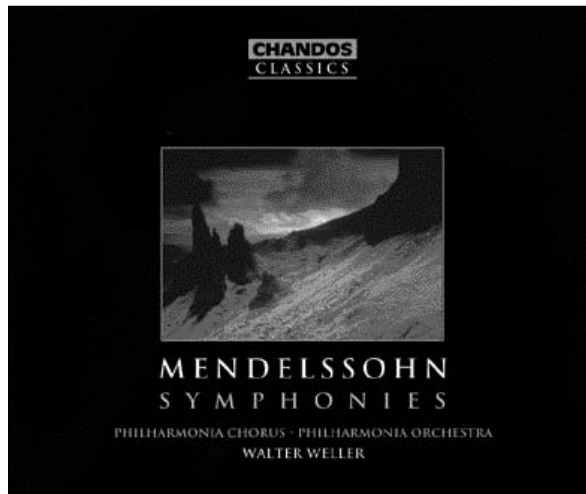
Considéré comme l'un des meilleurs orchestres d'Europe, le **Royal Scottish National Orchestra** (anciennement **Scottish National Orchestra**) fut fondé en 1891 sous le nom de **Scottish Orchestra**, et a reçu le patronage de la reine en 1991. De nombreux chefs d'orchestre ont contribué à son succès, notamment Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson et Neeme Järvi. Walter Weller en est actuellement le chef honoraire, Alexander Lazarev le chef principal, Marin Alsop le chef principal invité et Garry Walker le chef associé. L'Orchestre donne plus de 130 concerts par an en Écosse, et se produit régulièrement au Festival international d'Édimbourg et dans le cadre des Proms de la BBC de Londres. À l'étranger, l'Orchestre a effectué des tournées en Autriche, en Croatie, en Slovaquie et en Espagne. Il a enregistré des œuvres de genres variés, incluant plusieurs bandes sonores pour des films tels que *Titanic*, *Superman*, *La Guerre des étoiles*, *Les Dents de la mer* et *Vertigo*.

Poursuivant un programme éducatif dont le

but est de développer le talent musical et le goût pour la musique, l'Orchestre travaille avec des personnes de tous les âges et de tous les niveaux à travers l'Écosse. Cette activité lui a valu le prestigieux "Education Award" décerné par la Royal Philharmonic Society. Le Royal Scottish National Orchestra s'est récemment vu attribuer un "Red F" par Classic FM pour sa contribution exceptionnelle à la musique classique en 2002, par le biais de ses enregistrements, de tous concerts et de ses projets éducatifs et communautaires.

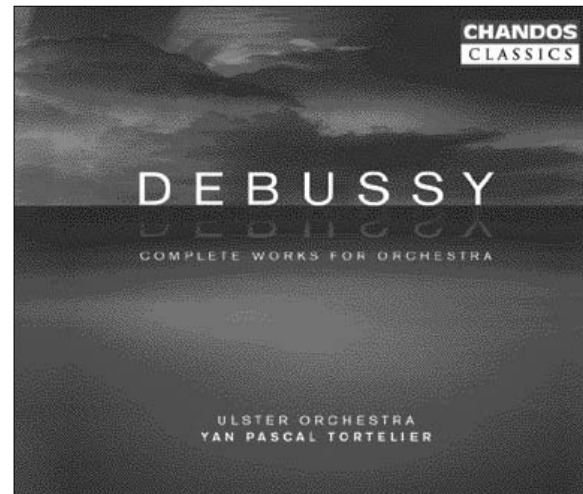
Né en Écosse, **Bryden Thomson** fit ses études à la Royal Scottish Academy of Music and Drama, puis en Europe avec Hans Schmidt-Isserstedt et Igor Markevitch. Il travailla avec le BBC Scottish Symphony Orchestra en tant qu'assistant de Ian Whyte, et après le décès de ce dernier, dirigea pas moins de 250 concerts en deux ans. De 1968 à 1973, il fut chef principal du BBC Northern Symphony Orchestra, et de 1977 à 1985, chef principal et directeur musical de l'Ulster Orchestra. Il dirigea également le Philharmonia Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Scottish National Orchestra et le Scottish Chamber Orchestra. Dans le domaine de l'opéra, il occupa des fonctions au sein de l'Opéra de Norvège et du Scottish Opera. Bryden Thomson est mort en 1991.

Also available



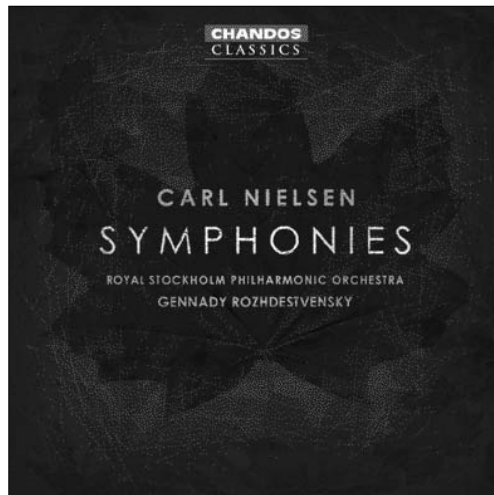
Mendelssohn
Symphonies
CHAN 10224 X

Also available



Debussy
Complete Works for Orchestra
CHAN 10144 X

Also available



Nielsen
Symphonies
CHAN 10271 X

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producers Tim Oldham (Symphonies Nos 1 & 5), Ralph Couzens (Nos 2 & 6), Brian Couzens (Nos 3 & 4)

Sound engineers Richard Lee (Nos 1 & 5), Ben Connellan (Nos 2 & 6), Ralph Couzens (Nos 3 & 4)

Assistant engineers Philip Couzens (Nos 1 & 5), Peter Sheldon (Nos 2 & 6), Ben Connellan (Nos 3 & 4)

Editor Jeffrey Ginn

Mastering John Benton

Recording venues Caird Hall, Dundee; 17 & 19 April 1990 (Nos 1 & 5), SNO Centre, Glasgow; 20 & 21 August 1990 (Nos 2 & 6) and 6 & 7 September 1989 (Nos 3 & 4)

Front cover Artwork by designer

Back cover Photograph of Bryden Thomson by Edmund Ross

Design Tim Feeley

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Elizabeth Long

Copyright Boosey & Hawkes/MCPS

© 1991 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2005 Chandos Records Ltd

© 2005 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

MARTINU: SYMPHONIES - RSNO/Thomson

MARTINU: SYMPHONIES - RSNO/Thomson

CHANDOS CLASSICS 3-disc set **CHAN 10316(3) X**

Bohuslav Martinů (1890–1959)

Symphonies

COMPACT DISC ONE

- | | | | | |
|---|---|---|-----------------------|----------|
| 1 | - | 4 | Symphony No. 1 | 34:41 |
| 5 | - | 7 | Symphony No. 5 | 29:23 |
| | | | | TT 64:11 |

COMPACT DISC TWO

- | | | | | |
|---|---|---|---|----------|
| 1 | - | 4 | Symphony No. 2 | 23:28 |
| 5 | - | 7 | Symphony No. 6
(Fantaisies symphoniques) | 27:52 |
| | | | | TT 51:30 |

COMPACT DISC THREE

- | | | | | |
|---|---|---|-----------------------|----------|
| 1 | - | 3 | Symphony No. 3 | 26:53 |
| 4 | - | 7 | Symphony No. 4 | 32:55 |
| | | | | TT 60:00 |

Royal Scottish National Orchestra
Edwin Paling leader
Bryden Thomson

Printed in the EU	MCPS
LC 7038	TT 175:41
24-bit/96 kHz digitally remastered	

© 1995 Chandos Records Ltd © 2005 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

CHANDOS
CHAN 10316(3) X

CHANDOS
CHAN 10316(3) X