

Chan 9599

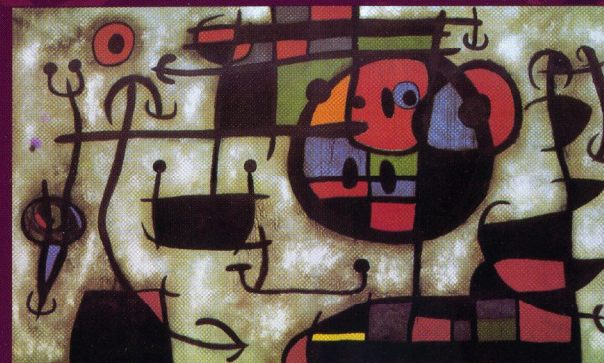


Gerhard

Gerhard

SYMPHONY NO. I
VIOLIN CONCERTO

CHANDOS
GERHARD
*Symphonies
Edition*



OLIVIER CHARLIER VIOLIN
BBC Symphony Orchestra
Matthias Bamert conductor



Gerhard congratulating the leader after the premiere of his First Symphony

Roberto Gerhard (1896–1970)

Violin Concerto*

		36:21
1	I Allegro cantabile, con anima	15:34
2	II Largo –	11:59
3	III Allegro con brio	8:42

Symphony No. 1

		39:10
4	I Allegro animato	11:14
5	II Adagio	11:01
6	III Allegro spiritoso	16:44
	TT	75:40

Olivier Charlier violin*
 BBC Symphony Orchestra
 Matthias Bamert

Gerhard: Symphony No. 1/Violin Concerto

Violin Concerto (1942–5)

Gerhard's preoccupation with concerto forms parallels his development as a symphonist. In all he wrote four concertos: for violin and full orchestra (1942–5), for piano and strings (1951), for harpsichord, strings and percussion (1955–6), and the Concerto for Orchestra (1965). The first performance of the Violin Concerto did not take place until 1950 at the Maggio Musicale, Florence with Antonio Brosa, violin, conducted by Herman Scherchen.

Gerhard began to compose the Violin Concerto shortly after completing the Symphony *Homenaje a Pedrell* in 1941; it is his longest concerto, and in the nineteenth-century definition of the form, the most traditional. It is interesting to note that Gerhard's earliest symphonies and concertos are all cast in three movements, a form he rarely adopts in his late period. In the Violin Concerto he eschews the massive orchestral expositions of the Beethoven prototype in favour of the contracted virtuoso forms created by Paganini, Mendelssohn and Bruch. In this respect he followed an approach developed by Sibelius, Szymanowski and Berg.

The first movement's structure is unusual for a concerto. Like the opening movement of Sibelius's Fifth Symphony it is really two movements in one; after the central violin cadenza a scherzo emerges. The two principal melodic ideas do not contrast so much as subtly underline each other. The first, highly romantic, is clearly derived from Catalan folk song; the second is a ruminating arpeggio-like sequence which introduces the solo violin. Quite soon Gerhard inverts the initial idea and roots it, rhythmically and tonally; it is this melodic variant which forms the basis for most of the movement before the cadenza. Quiet impressionistic scoring, including several passages utilizing the piano, and the appearance of the cadenza little more than half way through the design, suggest an acquaintance with Szymanowski's Violin Concerto No. 1.

The closing scherzo has a distinctly Spanish flavour and, like the Concerto's silvery opening, this music could have come straight out of Gerhard's only opera *La Dueña* (Chan 9520(2)). Just before the mercurial coda Gerhard quotes Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta*, something he was to do in several succeeding concert works.

Throughout the movement the composer gives us a display of his skill in handling the complete polarity of harmonic tension and harmonic rhythm, a skill which he would bring to mastery in the major works which immediately followed.

The second movement marks a distinct change of mood: marked *Largo*, it is a *de profundis* of the composer's exile. The music is dark, introverted, like an abyss between two sunny peaks. Bartók is most manifest here, but Gerhard's music is strong enough to integrate the influence – one thinks of Soler and Scarlatti. In common with the central movement of Bartók's Third Piano Concerto (1944), the movement's structure is modelled in part on the *Adagio* from Beethoven's Fifteenth String Quartet in A minor, Op. 132. In fact Gerhard comes closer to emulating Beethoven's seamless phrase construction. However, he replaces the mood of hope, thanksgiving and reverence, which the Bartók shares with the Beethoven, with doubts and hopeful longing. Gerhard said that he used the tone row of Schoenberg's Fourth String Quartet to construct much of this movement; a reminder that it was conceived as a seventieth birthday tribute to the old wizard who had once been his teacher and later became his friend. A little more than a decade earlier (1930–31) Schoenberg had composed much of the second act of *Moses und Aron* in

Gerhard's Barcelona flat. Memories: the entire concerto is filled with a gentle nostalgia, a meditation and a celebration of past years.

The splendid extrovert finale, full of élan and orchestral panache, is easily the most accessible of Gerhard's concerto movements. The vibrant opening captures the flavour of Korngold's early film scores, in particular *The Prince and the Pauper* (William Keighley, 1937) which influenced Korngold's own Violin Concerto of 1948. Korngold was Gerhard's contemporary and high in the Viennese firmament when Gerhard studied there with Schoenberg.

Do the quotes from the *Marseillaise* refer to the composer's commitment to the French resistance or, what is more probable, to the allies' victory in 1944? These quotes are juxtaposed with references to Catalan's national dance, the Sardana, which had been banned by Franco. Gerhard rightly saw Hitler's and Franco's fascism as the same thing and may have hoped that the victory in France would be followed in Spain by an allied supported return of the Republicans. He was to be disappointed; succeeding American governments, under heavy Catholic influence, were happy to tolerate fascist dictatorships as cold-war deterrents to communist control. But Gerhard keeps the enemy at bay – just – throughout this complex, subtle variation rondo. This is difficult virtuoso music of the very finest

and towards the end Gerhard pulls out all the proverbial stops, only to finish with a little kittenish nostalgia siphoned off from the first movement's scherzo. If Gerhard had in mind to evoke the flamboyant feats of the virtuoso Pablo Sarasate he more than succeeds. With this work the Spanish at last were given a great violin concerto, although Franco's policies ensured they could not hear it.

Symphony No. 1

Gerhard wrote that: 'Discovery is nothing. The difficulty is to acquire what we discover.' Discovery, in Gerhard's sense, is as much an inward spiritual awakening as the intellectual formulation of a new idea – the butterfly emerging from the chrysalis. C.G. Jung called this the individuation process and Gerhard's four numbered symphonies are his central exemplars of the process.

In the Symphony No. 1 (1952–3) Gerhard, for the first time, confronts himself and his listeners with the dark side of his personality. The Symphony is a spiritual self-inquisition of almost uncontrollable force. The first two movements of the Piano Concerto (1951) point the way to this development, but they remain just within the realm of romantic concert music. Here all is anger, anguish, and a forlorn brooding which seethes with impending violence. The Symphony has been referred to as an heroic composition; actually

it is the obverse, a musical equivalent of Unamuno's¹ pessimism and all that is nightmarish in Lorca² – the artist as victim: victim of his own hypersensitivity, of society's hostility, and of his own profession's incomprehension and jealousy. It is the Promethean punishment of the Gods for lighting a new fire – the flaying of Marsyas. Most frightening of all in Gerhard's case, it is the threat of near destruction of his creativity and humanity – the fascist within.

Once again Gerhard chooses a three-movement scheme for the Symphony, placing his weightiest musical argument in the finale, as he did in the Symphony *Homenaje a Pedrell*. If the later *Epithalamion* is an anti-symphonic work for large orchestra, this is a genuinely symphonic work that is anti-sonata form. Of course, just as it is impossible to be an atheist unless the concept of theism is already defined, so Gerhard has to set up the sonata-style principle he wishes to negate. Another view is equally valid, that the development and coda are delayed until the final movement. After many listenings, I have come to adopt the latter view. If, as I suspect, this Symphony has a programme, related to the composer experiencing his first near fatal heart attack in 1952, then interruption is a key word. It refers to every aspect of this score. Frenetic action is constantly juxtaposed with moments of stasis.

The opening bars are an *idée fixe*, which Gerhard uses very much like Berlioz in the *Symphonie fantastique* – another work written *in extremis*, though of a different kind. Rather than develop it, like Berlioz he uses it as a recurring tag, most often in carefully chosen, and for the listener, unexpected places. This *Allegro animato* also contains a quote from Vaughan Williams's Symphony No. 4, another personal symphony written in another kind of *extremis*. The second subject duly arrives, *poco più mosso*, a tongue-in-cheek parody of the Schubert–Mahler 'on the wings of lyricism' prototype. With this purposely helpless tune the composer, who knew musically and psychologically exactly what he was doing, has no choice but to abandon the sonata design. If the music of this movement resembles anything at all it is Schoenberg's *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, Op. 34, (1929–30), and that inimitable study in modern hospital terror, his String Trio, Op. 45, (1946). The movement is constructed out of several melodic figures, most of them small intervallic oscillations derived from the basic tone row. The symphonic paragraphs that result are superb, Gerhard has complete control over his own nightmare. The music interrupts itself with patches of eerie quiet constantly shattered by sudden orchestral explosions. The most violent of these closes the movement.

The middle movement, marked *Adagio*, is an inner scape of immense quiet power. The composer confronts his feelings of helplessness at being the victim of his illness, by creating an enantiodromia with the tonal material of the first movement, frantic despair turns into passive despair. Harmonically Gerhard leans towards the most chromatic end of his tonal spectrum. By way of aural balance, the orchestration has an almost impressionistic iridescence. An inverted pedal and Antarctic woodwind phrases dominate the opening paragraph. The ensuing *un pochettino più mosso*, with its complex crab counterpoint, foreshadows the contrapuntal battles of the finale. Subtle variations of these principal paragraphs ensue and there are references to the ostinati from the first movement. The music continues to interrupt itself, as images do in a dream sequence, and in the brief coda Gerhard once again quotes Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta*.

The gigantic finale, *Allegro spiritoso*, takes up more pages in full score than the first two movements put together. It incorporates scherzo-like sections, developments of the first movement's material, and a lengthy return to the *Adagio*, just before the recapitulation and coda. A powerful dotted rhythm theme, which appears early on, is the catalyst for the fierce contrapuntal battle which forms the central section. This is the climax of the

Symphony. After the return of the *Adagio*, the recapitulation and coda, while containing further recalls and powerful developments of the first movement material, attempt but fail to regain the violent momentum of the central section. It is a masterly graded anticlimax, the perfect solution to the movement's arched structure.

Most symphonic masterworks are, at least on one level, objectified personal experience. Gerhard's Symphony No. 1 is no exception. If the last movement carries this objectification process further, it is because the composer set himself ambitious, even daunting, precepts of tonality and structure in the first two movements, which he had to solve here. A similar process occurs in Beethoven's Twenty-ninth Piano Sonata, Op. 106, and, if we consider the *Grosse Fuge* its rightful finale, in the Thirteenth String Quartet, Op. 130. The finale of Bruckner's Fifth is a good symphonic example. Gerhard's successful handling of this finale paved the way for the large one- movement designs of his Third and Fourth Symphonies and the Concerto for Orchestra.

The Symphony is scored for a modest sized orchestra, though, as in the Violin Concerto, there are important parts for piano, harp and percussion. Gerhard dedicated the Symphony to his wife Leopoldina, inscribing it simply 'For Poldi'; no doubt a tribute to her support

through his difficult illness. The first performance was given in June 1955 at the ISCM Festival in Baden-Baden by the South West German Radio Symphony Orchestra conducted by Hans Rosbaud, who was an early champion of Gerhard's music in Germany.

¹Miguel de Unamuno (1864–1936), Spanish philosopher, poet, essayist, and novelist, author of *El sentimiento trágico de la vida* (The Tragic Sense of Life).

²Federico Garcia Lorca (1899–1936), Spanish poet and dramatist, murdered by Franco at the outbreak of the Civil War.

© 1998 Bernard Benoliel

Born in 1961, **Olivier Charlier** studied at the Paris National Conservatoire and worked with Yehudi Menuhin and Henryk Szeryng, the latter offering him a special personal scholarship in 1976. Prizewinner in five of the most prestigious international violin competitions, he has given concerts worldwide. Charlier also enjoys chamber music, giving recitals regularly with pianist Brigitte Engerer. In the UK, he has played with the BBC Philharmonic, BBC Welsh Symphony, Bournemouth Symphony, Halle and the Ulster Orchestra. Since 1981 Charlier has been Professor of the Violin at the Paris Conservatoire.

The **BBC Symphony Orchestra** is at the heart of musical activity in Britain. As a pioneer of new music it leads the way in live broadcasts on Radio 3 and performances of new works in London, the regions and abroad, and is the backbone of the annual season of BBC Proms.

The Orchestra was founded under Sir Adrian Boult in 1930 as London's first permanent orchestra. Chief Conductors have included Pierre Boulez, Sir Colin Davis, Gennady Rozhdestvensky and Sir John Pritchard. Andrew Davis CBE was appointed Chief Conductor in 1989. Working under Andrew Davis, Chief Guest Conductor Günter Wand and the recently appointed Principal Guest Conductor Jiří Bělohlávek, the Orchestra has continued to increase its profile in concert halls, the studio, on tours and commercial recordings.

Matthias Bamert's reputation in the big, romantic repertoire, his championship of new music and innovative programming have garnered international praise. He has been Director of the prestigious Luzern Festival since 1992 and Music Director of the London Mozart Players since 1993. Matthias Bamert's conducting career began as an apprentice to George Szell and later as Leopold Stokowski's assistant. Posts have included Resident Conductor of the Cleveland Orchestra, Music Director of the Swiss Radio Orchestra and Principal Guest Conductor of the Royal Scottish National Orchestra. He works regularly with the London Philharmonic, the Philharmonia and the BBC Symphony and appears each year at the Proms. A busy schedule of international guest engagements takes him to Europe, the USA, Canada, Australia and the Far East.

Gerhard: Sinfonie Nr. 1/Violinkonzert

Violinkonzert (1942–1945)

Gerhards Beschäftigung mit Formen des Instrumentalkonzerts erfolgte parallel zu seiner Entwicklung als Sinfoniker. Insgesamt schrieb er vier Konzerte: für Violine und großes Orchester (1942–1945), für Klavier und Streicher (1951), für Cembalo, Streicher und Schlagzeug (1955/56) und das Konzert für Orchester (1965). Die Uraufführung des Violinkonzerts fand erst 1950 beim Maggio Musicale in Florenz statt, mit Antonio Brosa, Violine, unter der Leitung von Hermann Scherchen.

Gerhard machte sich kurz nach Fertigstellung der Sinfonie *Homenaje a Pedrell* im Jahr 1941 daran, das Violinkonzert zu komponieren; es ist sein längstes Konzert und nach der im 19. Jahrhundert geltenden Definition sein traditionellstes. Interessanterweise sind Gerhards früheste Sinfonien und Konzerte alle in drei Sätzen angelegt, wie es in seiner späten Schaffensperiode nur noch selten der Fall war. Im Violinkonzert verzichtet er zugunsten der verkürzten virtuoson Formen, wie sie Paganini, Mendelssohn und Bruch geschaffen haben, auf die massiven Orchesterexpositionen im Stile Beethovens. Dabei befließte er sich einer

Methodik, die Sibelius, Szymanowski und Berg entwickelt haben.

Die Struktur des ersten Satzes ist ungewöhnlich für ein Instrumentalkonzert. Wie beim ersten Satz von Sibelius' Fünfter Sinfonie handelt es sich eigentlich um zwei Sätze in einem; im Anschluß an die zentrale Violinkadenz tut sich ein Scherzo auf. Die beiden melodischen Hauptmotive kontrastieren weniger, als dass sie einander unauffällig unterstreichen. Das erste, ausgesprochen romantische, geht eindeutig auf katalanische Volkslieder zurück; das zweite ist eine grüblerische, quasi arpeggierende Sequenz, die die Solovioline einführt. Nicht lange danach kehrt Gerhard das anfängliche Motiv um und verwurzelt es rhythmisch wie tonal; es ist diese melodische Variante, welche die Grundlage eines Großteils des Satzes vor der Kadenz bildet. Eine ruhige impressionistische Instrumentierung einschließlich mehrerer Passagen, die das Klavier heranziehen, und das Auftauchen der Kadenz, nachdem kaum mehr als die Hälfte des Weges zurückgelegt ist, deuten darauf hin, dass Gerhard mit Szymanowskis Violinkonzert Nr. 1 vertraut war.

Das abschließende Scherzo hat ein eindeutig spanisches Aroma; wie die

helltönende Eröffnung des Konzerts könnte auch diese Musik direkt aus Gerhards einziger Oper *La Dueña* (Chan 9520(2)) stammen. Kurz vor der quecksilbrigen Coda zitiert Gerhard Bartóks *Musik für Saiteninstrumente*, *Schlagzeug und Celesta*, was er in der Folge noch in einigen anderen Konzertstücken tun sollte. Den ganzen Satz hindurch stellt der Komponist sein Geschick im Umgang mit der Polarität zwischen harmonischer Spannung und harmonischem Rhythmus unter Beweis, eine Fähigkeit, die er in den unmittelbar danach entstandenen großen Werken zu meisterlichen Vollendung bringen sollte.

Der zweite Satz ist durch einen deutlichen Stimmungswechsel gekennzeichnet: Er ist mit *Largo* überschrieben und stellt eine Art *De profundis* aus dem Exil des Komponisten dar. Die Musik ist düster, wie ein Abgrund zwischen zwei sonnigen Gipfeln. Bartók macht sich hier am eindeutigsten bemerkbar, doch ist Gerhards Musik kraftvoll genug, um den Einfluss zu verarbeiten – man denkt dabei an Soler und Scarlatti. Genau wie beim Mittelsatz von Bartóks Drittem Klavierkonzert (1944) ist die Struktur des Satzes teilweise nach dem Adagio aus Beethovens 15. Streichquartett in a-Moll op. 132 gestaltet. Tatsächlich kommt Gerhard dabei dem nahtlosen Aufbau von Beethovens Phrasen näher. Doch er ersetzt die von Hoffnung, Dankbarkeit und Ehrerbietung geprägte Stimmung, die Bartók mit Beethoven

gemeinsam hat, durch Zweifel und hoffnungsvolles Sehnen. Nach eigenem Bekunden hat Gerhard die Tonreihe von Schönbergs 4. Streichquartett verwendet, um einen Großteil dieses Satzes zu konstruieren; er ruft damit ins Gedächtnis, daß das Werk als Huldigung zum siebzigsten Geburtstag des alten Magiers gedacht war, der einst sein Lehrer gewesen war und später sein Freund wurde. Etwas über ein Jahrzehnt zuvor (1930–31) hatte Schönberg in Gerhards Wohnung in Barcelona große Teile des zweiten Akts von *Moses und Aron* komponiert. Erinnerungen: Das ganze Konzert ist mit sanfter Nostalgie erfüllt, eine feierliche Besinnung auf vergangene Jahre.

Das herrlich extrovertierte Finale voller Schwung und orchestralem Elan ist der mit Abstand am leichtesten zugängliche von Gerhards Konzertsätzen. Die schallende Eröffnung fängt die Essenz von Korngolds frühen Filmmusiken ein, insbesondere die von *The Prince and the Pauper* (William Keighley, 1937), die Korngolds eigenes Violinkonzert von 1948 beeinflusst hat. Korngold war Gerhards Zeitgenosse und stand hoch am Wiener Firmament, als Gerhard dort bei Schönberg studierte.

Beziehen sich die Zitate aus der *Marseillaise* auf das Engagement des Komponisten für den französischen Widerstand oder, was wahrscheinlicher ist, auf

den Sieg der Alliierten 1944? Den Zitaten werden Verweise auf den katalanischen Nationaltanz gegenübergestellt, die von Franco verbotene Sardana. Gerhard setzte zu Recht den Faschismus Hitlers und Francos gleich und könnte gehofft haben, dass der Sieg in Frankreich in Spanien eine von den Alliierten unterstützte Rückkehr der Republikaner herbeiführen würde. Er sollte enttäuscht werden; eine amerikanische Regierung nach der anderen war heftigem katholischem Einfluß ausgesetzt und ohne weiteres bereit, faschistische Diktaturen im kalten Krieg als Bollwerk gegen die Gefahr kommunistischer Machtübernahme zu tolerieren. Doch Gerhard hält den Feind – gerade noch – dieses komplexe, subtile Variationsrondo hindurch in Schach. Dies ist schwierige, virtuose Musik vom Feinsten, und gegen Ende zieht Gerhard sämtliche sprichwörtlichen Register, nur um mit einer kleinen verspielten Nostalgie abzuschließen, die aus dem Scherzo des ersten Satzes abgeschöpft ist. Sollte Gerhard im Sinn gehabt haben, die außerordentlichen Leistungen des Virtuosen Pablo Sarasate heraufzubeschwören, ist ihm dies vollaugen. Mit diesem Werk war den Spaniern endlich ein bedeutendes Violinkonzert gegeben, auch wenn Francos Politik sicherstellte, daß sie es nicht zu hören bekamen.

Sinfonie Nr. 1

Gerhard hat geschrieben: "Entdeckung ist nichts. Die Schwierigkeit besteht darin, uns anzueignen, was wir entdecken." Entdeckung im Sinne Gerhards ist ebenso innerlich geistiges Erwachen wie die intellektuelle Herausbildung einer neuen Idee – der Schmetterling, der aus dem Kokon schlüpft. C.G. Jung nannte dies den Individuationsprozess, und die vier nummerierten Sinfonien Gerhards sind seine wichtigsten Beispiele für den Prozess.

Mit der Sinfonie Nr. 1 (1952/53) konfrontiert Gerhard zum ersten Mal sich selbst und seine Hörer mit der dunklen Seite seiner Persönlichkeit. Die Sinfonie ist eine spirituelle Selbstbefragung von nahezu unaufhaltsamer Wucht. Die ersten beiden Sätze des Klavierkonzerts (1951) weisen den Weg zu dieser Entwicklung, bleiben aber gerade noch im Rahmen romantischer Konzertmusik. Hier dagegen ist alles Zorn, Qual und verzweifelter Grübeln, in dem es brodet von mähnsam zurückgehaltener Gewalt. Die Sinfonie wurde als heroische Komposition bezeichnet; tatsächlich ist sie das Gegenteil, ein musikalisches Äquivalent zu Unamunos¹ Pessimismus und allem, was bei Lorca² alpträumaft ist – der Künstler als Opfer: Opfer seiner eigenen übergroßen Sensibilität, der Feindseligkeit der Gesellschaft, des Unverständnisses und Neides, die in seinem

Berufsstand herrschen. Sie ist eine promethische Strafe der Götter dafür, ein neues Feuer entfacht zu haben – die Häutung des Marsyas. Besonders beängstigend in Gerhards Fall ist sie die drohende Zerstörung seiner Kreativität und Humanität – der Faschist im Innern.

Wieder wählt Gerhard einen dreisätzigen Aufbau für die Sinfonie und bringt sein gewichtigstes musikalisches Argument im Finale an, wie er es schon in der Sinfonie *Homenaje a Pedrell* getan hatte. Während es sich bei dem später entstandenen *Epithalamion* um ein sinfoniefeldliches Werk für großes Orchester handelt, ist dies ein wahrhaft sinfonisches, aber sonatensatzfeindliches Werk. In dem Sinn, dass es unmöglich ist, Atheist zu sein, wenn nicht vorher der Begriff Theismus definiert wurde, muss Gerhard natürlich zunächst das Prinzip des Sonatenstils darstellen, das er zu negieren wünscht. Eine andere Auffassung ist ebenso gültig, nämlich die, daß die Durchführung und Coda bis zum letzten Satz aufgeschoben wurden. Nach oftmaligem Hören bin ich soweit, letztere Ansicht zu teilen. Wenn diese Sinfonie, wie ich vermute, ein Programm hat, welches damit zusammenhängt, daß der Komponist 1952 seinen ersten, beinahe tödlichen Herzinfarkt erlitt, dann ist Unterbrechung ein Schlüsselwort. Es trifft auf jeden Aspekt dieses Werks zu. Rasendem

Aktivismus werden ständig Augenblicke des Stillstands gegenübergestellt.

Die ersten Takte sind eine *idée fixe*, die Gerhard ganz ähnlich wie Berlioz in der *Symphonie fantastique* benutzt – einem anderen Werk, das in extremis, wenn auch anderer Art, verfasst wurde. Anstatt sie weiterzuführen, setzt Gerhard sie wie Berlioz als wiederkehrende Kennmelodie ein, am häufigsten an sorgsam ausgewählten, für den Hörer unerwarteten Stellen. Das *Allegro animato* enthält außerdem ein Zitat aus Vaughan Williams' Vierten Sinfonie, einer weiteren persönlichen Sinfonie, die unter wieder anderen extremen Umständen geschaffen wurde. Das zweite Subjekt stellt sich *poco più mosso* zur rechten Zeit ein – eine schelmische Parodie auf das von Schubert und Mahler "auf den Schwingen des Lyrismus" vorgelegten Prototyps. Mit dieser absichtlich hilflos klingenden Melodie blieb dem Komponisten, der musikalisch wie psychologisch genau wußte, was er tat, nichts anderes übrig, als das Sonatenschema aufzugeben. Wenn die Musik des Satzes überhaupt mit etwas Ähnlichkeit hat, dann mit Schönbergs *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 (1929/30) und seinem Streichtrio op. 45 (1946), einer unvergleichlichen Studie moderner Krankenhausangst. Der Satz ist aus mehreren melodischen Figuren zusammengesetzt,

überwiegend kleinen intervallischen Schwingungen, die aus der zugrundeliegenden Tonreihe abgeleitet sind. Die sinfonischen Abschnitte, die sich daraus ergeben, sind vorzüglich: Gerhard hat seinen eigenen Alptraum vollständig unter Kontrolle. Die Musik unterbricht sich selbst mit Phasen gespenstischer Stille, die ständig durch jähe Ausbrüche des Orchesters zerschlagen wird. Der gewaltsamste dieser Ausbrüche beschließt den Satz.

Der Mittelsatz mit der Bezeichnung *Adagio* ist eine innere Landschaft von ungeheurer ruhiger Kraft. Der Komponist stellt sich dem Gefühl, seiner Krankheit ausgeliefert zu sein, indem er mit dem tonalen Material des ersten Satzes eine Enantiodromie erzeugt, und aus hektischer Verzweiflung wird passive Verzweiflung. Harmonisch neigt Gerhard dem chromatischsten Ende seines tonalen Spektrums zu. Wie um für akustisches Gleichgewicht zu sorgen, hat die Orchestrierung eine fast impressionistische Strahlkraft. Ein umgekehrter Orgelpunkt und eisige Holzbläserphrasen beherrschen den ersten Teil. Das anschließende *un pochettino più mosso* mit seinem komplizierten rückläufigen Kontrapunkt kündigt die kontrapunktischen Schlachten des Finales an. Kaum merkliche Variationen dieser Hauptabschnitte folgen, und es kommt zu Verweisen auf die Ostinati des ersten Satzes.

Die Musik unterbricht sich weiterhin selbst, wie es Einzelbilder in einer Traumsequenz tun, und in der kurzen Coda zitiert Gerhard erneut Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*.

Das gigantische Finale (*Allegro spiritoso*) nimmt in der Gesamtpartitur mehr Seiten ein als die ersten beiden Sätze zusammen. Es umfaßt scherzoartige Passagen, die Durchführung von Material aus dem ersten Satz und eine ausgedehnte Wiederholung des *Adagios* kurz vor der Reprise und Coda. Ein eindringliches Thema mit punktiertem Rhythmus, das früh in Erscheinung tritt, ist der Katalysator für die grimmige kontrapunktische Auseinandersetzung, die den Mittelteil ausmacht. Dies ist der Höhepunkt der Sinfonie. Nach der Rückkehr des *Adagio* misslingt der Reprise und Coda, die weitere Reminiszenzen und beherzte Zugriffe auf Material aus dem ersten Satz enthalten, der Versuch, die heftige Triebkraft des Mittelteils zurückzugewinnen. Es ist dies eine meisterhaft abgestufte Antiklimax, die perfekte Auflösung für die bogenförmige Struktur des Satzes.

Die meisten sinfonischen Meisterwerke sind, zumindest auf einer gewissen Ebene, objektivierte persönliche Erfahrungen. Gerhards Sinfonie Nr. 1 ist keine Ausnahme. Wenn der letzte Satz den Objektivierungsprozess weitertreibt, liegt das daran, daß sich der Komponist in den ersten beiden Sätzen

ehrgeizige, wenn nicht gar entmutigend anspruchsvolle Tonalitäts- und Strukturvorgaben gesetzt hat, die er hier einlösen mußte. Ähnliches geht in Beethovens Klaviersonate Nr. 29 op. 106 vor sich und, wenn wir die *Große Fuge* als dessen rechtmäßiges Finale ansehen, im Streichquartett Nr. 13 op. 130. Das Finale von Bruckners Fünfter ist ein gutes sinfonisches Beispiel. Gerhards erfolgreiche Handhabung dieses Finales bereite den Weg für die großen einsätzigen Formen seiner Dritten und Vierten Sinfonie sowie des Konzerts für Orchester.

Die Sinfonie ist für ein Orchester von bescheidener Größe angelegt, hält aber wie das Violinkonzert wichtige Parts für Klavier, Harfe und Schlagzeug bereit. Gerhard hat die Sinfonie mit der schlichten Aufschrift "Für Poldi" seiner Frau Leopoldina gewidmet, zweifellos eine Anerkennung für ihre Unterstützung während seiner schweren Krankheit. Die Uraufführung fand im Juni 1955 bei den IGNM-Festspielen in Baden-Baden statt, ausgeführt vom Sinfonieorchester des Südwestfunks unter der Leitung von Hans Rosbaud, der ein früher Befürworter von Gerhards Musik in Deutschland war.

¹Miguel de Unamuno, 1864–1936, spanischer Philosoph, Dichter, Essayist und Romancier, der Urheber von *El sentimiento trágico de la vida* (Das tragische Lebensgefühl).

²Federico García Lorca, 1899–1936, spanischer Dichter und Dramatiker, bei Ausbruch des Bürgerkriegs von Francoanhängern ermordet.

© 1998 Bernard Benoliel

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Olivier Charlier wurde 1961 geboren und hat sowohl am Conservatoire National in Paris als auch bei Yehudi Menuhin und Henryk Szeryng studiert, der ihm 1976 zu einem persönlichen Sonderstipendium verhalf. Seither hat Charlier, Preissträger in fünf der angesehensten internationalen Violinwettbewerbe, überall auf der Welt Konzerte gegeben. Davon absehen findet er Freunde an der Kammermusik und gibt regelmäßig Recitals mit der Pianistin Brigitte Engerer. In Großbritannien hat er mit dem BBC Philharmonic, dem BBC Welsh Orchestra, dem Bournemouth, dem Hallé und dem Ulster Orchestra gespielt. Seit 1981 ist Charlier Professor für Violine am Pariser Conservatoire.

Das BBC Symphony Orchestra steht im Mittelpunkt des britischen Musiklebens. Als Pionier der neuen Musik geht es mit Live Ausstrahlungen auf dem BBC-Sender Radio 3 und Aufführungen neuer Werke in London und anderswo in Großbritannien sowie im Ausland neue Wege und bildet das Rückgrat der alljährlichen Saison der BBC-

Promenadenkonzerte.

Das Orchester wurde unter der Leitung von Sir Adrian Boult 1930 als erstes permanentes Orchester Londons ins Leben gerufen. Zu seinen Chefdirigenten zählten Pierre Boulez, Sir Colin Davis, Gennadi Roschdestwenski und Sir John Pritchard. Andrew Davis CBE wurde 1989 zum Chefdirigenten ernannt. Unter der Leitung von Andrew Davis, dem Ersten Gastdirigenten Günter Wand und dem vor kurzem ernannten Leitenden Gastdirigenten Jiří Bělohlávek hat das Orchester in Konzertsälen, im Rundfunkstudio, auf Tournee und bei kommerziellen Aufnahmen weiter an Profil gewonnen.

Matthias Bamert hat als Interpret eines großen, romantischen Repertoires sowie als Pionier zeitgenössischer Musik und

unkonventioneller Konzertprogrammierung einen internationalen Ruf. Er ist seit 1992 Direktor der Luzerner Festspiele und seit 1993 Musikdirektor der London Mozart Players. Seine Laufbahn als Dirigent begann er als "Lehrling" bei George Szell und später als Assistent Leopold Stokowskis. Im Laufe der Jahre war er Residenzdirigent des Cleveland Orchestra, Musikdirektor des Schweizerischen Rundfunk-Sinfonieorchesters und Erster Gastdirigent des Royal Scottish National Orchestra. Matthias Bamert tritt regelmäßig mit dem London Philharmonic Orchestra, der Philharmonia und dem BBC Symphony Orchestra und jährlich bei den Promenade Concerts der BBC auf. Im Rahmen von Gastengagements dirigiert er außer in Europa auch in den USA, in Kanada, Australien und dem Fernen Osten.

Gerhard: Symphonie no 1/Concerto pour violon

Concerto pour violon (1942–45)

Les préoccupations de Gerhard concernant les formes du concerto suivirent un développement parallèle à son activité de symphoniste. En tout, il écrivit quatre concertos: pour violon et grand orchestre (1942–1945), pour piano et cordes (1951), pour clavecin, cordes et percussions (1955–1956) et le Concerto pour orchestre (1965). La première du Concerto pour violon n'eut lieu qu'en 1950 dans le Cadre du Mai Musical de Florence avec Antonio Brosa au violon et sous la direction d'Herman Scherchen.

Gerhard commença à composer le Concerto pour violon peu après avoir achevé la Symphonie *Homenaje a Pedrell* en 1941; il s'agit de son plus long concerto, et selon la définition de la forme datant du XIXe siècle, du plus traditionnel. Il est intéressant de noter que les premières symphonies et les premiers concertos sont tous constitués de trois mouvements, une forme qu'il n'adopta que rarement par la suite. Dans le Concerto pour violon il renonça aux expositions orchestrales massives typiquement beethovéniennes en faveur des formes virtuoses plus resserrées créées par Paganini, Mendelssohn et Bruch. En cela, il suivit une approche élaborée par

Sibelius, Szymanowski et Berg.

La structure du premier mouvement est inhabituelle pour un concerto. A l'instar du premier mouvement de la Cinquième symphonie de Sibelius, il s'agit véritablement de deux mouvements en un seul; un scherzo émerge après la cadence centrale du violon. Bien plus que créer un contraste, les deux principales idées mélodiques se mettent mutuellement en valeur d'une manière subtile. La première, extrêmement romantique, s'inspire clairement d'un chant populaire catalan, la seconde est une séquence d'arpèges méditative introduisant le violon solo. Très rapidement, Gerhard inverse l'idée initiale et affirme ses bases rythmiques et tonales; c'est cette variante mélodique qui constitue le fondement de la plus grande partie du mouvement précédant la cadence. Une orchestration plutôt impressionniste, comprenant plusieurs passages de piano et l'apparition de la cadence peu après le milieu de la structure, suggèrent une acquaintance avec le Premier concerto pour violon de Szymanowski.

Dans le scherzo final retentissent quelques accents nettement espagnols et, tout comme les sonorités argentines du début du Concerto, cette musique pourrait provenir directement de l'unique opéra de Gerhard *La Dueña*

(CHAN 9520(2)). Peu avant une coda de caractère vif, Gerhard cite Bartók et sa *Musique pour cordes, percussion et célesta*, une démarche qu'il allait réitérer à l'avenir dans plusieurs œuvres destinées au concert. Tout au long du mouvement, le compositeur nous fait une démonstration de sa maîtrise de la polarité des tensions et des rythmes harmoniques, un talent qu'il mènera à son apogée dans les importantes œuvres qui suivirent.

Le second mouvement marque un net changement d'humeur: annoté *Largo*, il s'agit d'un *de profundis* reflétant la période d'exil du compositeur. La musique est d'un caractère sombre, introverti, comme un abysse entre deux pics ensoleillés. Bartók est ici des plus présent, mais la musique de Gerhard est assez forte pour en intégrer l'influence – on pensera peut-être à Soler et à Scarlatti. Le mouvement central du Troisième concerto pour piano de Bartók (1944) et celui de Gerhard ont en commun une structure suivant en partie celle de l'*Adagio* du Quinzième quatuor à cordes en la mineur, op. 132 de Beethoven. En fait, Gerhard parvient à une meilleure imitation de la construction sans rupture de Beethoven. Cependant, il remplace le sentiment d'espérance, de respect et de grâce, que Bartók partage avec Beethoven, par les doutes et le désir chargé d'espoir. Pour l'élaboration d'une grande part de ce mouvement, Gerhard déclara avoir utilisé

le ton du Quatrième quatuor à cordes de Schönberg. Ceci nous rappelle que l'œuvre fut conçue comme un cadeau pour le soixante-dixième anniversaire du vieux magicien qui avait été son maître et devint plus tard son ami. Un peu plus de dix ans auparavant (1930–1931), Schönberg avait composé l'essentiel du deuxième acte de *Moïse et Aaron* dans l'appartement de Gerhard à Barcelone. Souvenirs: tout le concerto est empreint d'une douce nostalgie, une méditation et une célébration des années passées.

Le splendide finale au caractère extraverti, plein d'élan et de panache orchestral, est sans nul doute le plus accessible des mouvements du concerto de Gerhard. Le début émouvant renferme l'essence des premières musiques de film de Korngold, en particulier *Le prince et le pauvre* (William Keighley, 1937) qui influença Korngold dans son propre Concerto pour violon en 1948. Korngold était contemporain de Gerhard et déjà haut au firmament viennois lorsque Gerhard y étudiait avec Schönberg.

Les citations de la *Marseillaise* sont-elles une allusion à l'implication du compositeur dans la Résistance française ou, ce qui est plus probable, à la victoire des Alliés en 1944? Ces citations se trouvent juxtaposées à des passages de la danse nationale catalane, la Sardana, qui avait été interdite par Franco. A juste titre, Gerhard voyait les formes de fascisme d'Hitler et de Franco comme un seul

et même spectre et pourrait avoir espéré que la victoire française fût suivie en Espagne par un retour des Républicains appuyé par les puissances alliées. Il allait être déçu; les gouvernements américains d'après-guerre, fortement influencés par le pouvoir catholique, furent heureux de tolérer des dictatures fascistes en s'en servant comme armes de dissuasion contre tout contrôle communiste dans le contexte de la Guerre froide. Mais Gerhard tient l'ennemi en échec – avec peine – tout au long de ce complexe et subtil rondo en forme de variation. Il s'agit là d'une musique virtuose et difficile et, vers la fin, Gerhard s'en donne à cœur joie pour finir sur une légère nostalgie, substrat du scherzo du mouvement initial. Si Gerhard avait l'intention d'évoquer quelque exploit éblouissant du virtuose Pablo Sarasate, dire qu'il réussit serait un euphémisme. Cette œuvre offrit aux Espagnols un grand concerto pour violon, en dépit de la détermination de Franco et de ses sbires à les empêcher de l'entendre.

Symphonie no 1

Gerhard écrivit: "La découverte n'est rien. La difficulté est d'acquiescer ce que nous découvrons." La découverte, dans le sens où l'entend Gerhard, est autant l'éveil spirituel intérieur que la formulation intellectuelle d'une idée nouvelle – le papillon émergeant de sa chrysalide. C.G. Jung appelait ceci le processus

d'individuation et les quatre symphonies de Gerhard constituent pour lui les exemples centraux de ce mécanisme.

Dans la Symphonie no 1 (1952–1953), Gerhard confronte pour la première fois sa propre personne ainsi que ses auditeurs avec le côté obscur de sa personnalité. La Symphonie est une auto-inquisition spirituelle d'une forme pratiquement insoutenable. Les deux premiers mouvements du Concerto pour piano (1951) ouvrent la voie à cette évolution, mais ils demeurent encore dans le cadre de la musique de concert romantique. Ici, tout n'est que colère, angoisse, et ruminations désespérées qui bouillonnent et s'agitent avec une violence croissante. La Symphonie a été considérée comme une composition héroïque; en réalité, c'est l'opposé, un équivalent musical du pessimisme d'Unamuno¹ et de tout ce qui est cauchemar chez Lorca² – l'artiste en tant que victime: victime de sa propre hypersensibilité, de l'hostilité de la société et des sentiments d'incompréhension et de jalousie manifestés par sa propre profession. C'est le châtiment des Dieux à l'égard de Prométhée pour avoir allumé un feu nouveau – la flagellation de Marsyas. Le plus effrayant dans le cas de Gerhard, est cette menace imminente de la destruction de sa créativité et de son humanité – le fasciste lui-même.

Une fois encore, Gerhard choisit une structure en trois mouvements pour la

Symphonie, plaçant son argument le plus important dans le finale comme il le fit dans la *Symphonie Homenaje a Pedrell*. Si le plus tardif *Epithalamion* est aux antipodes de l'œuvre symphonique pour grand orchestre, il s'agit bien ici d'une véritable pièce symphonique dépourvue de toutes les caractéristiques de la forme sonate. Bien sûr, tout comme il est impossible d'être athée à moins que le concept de théisme ne soit défini, de même Gerhard se doit de poser les fondements de la sonate qu'il désire nier. On peut également admettre l'idée que le développement et la coda soient retardés jusqu'au mouvement final. Après de nombreuses écoutes, j'ai fini par adopter ce dernier point de vue. Si, comme je le soupçonne, il s'agit d'une symphonie à programme relatant l'expérience du compositeur face à sa première et récente attaque cardiaque de 1952, alors le concept d'interruption est un mot clé. On le retrouve dans tous les aspects de la partition. L'action frénétique se voit constamment juxtaposée à des moments d'immobilité.

Les premières mesures forment une idée fixe, que Gerhard utilise de façon très similaire à Berlioz dans la *Symphonie fantastique* – autre œuvre écrite *in extremis*, bien que d'une autre espèce. Plutôt que de la développer, il s'en sert à l'instar de Berlioz comme d'un motif récurrent, le plus souvent avec beaucoup de subtilité et dans des endroits qui ne

manquent pas de surprendre les auditeurs. Cet *Allegro animato* contient également une citation de la Quatrième symphonie de Vaughan Williams, une autre œuvre empreinte d'une très grande intimité et écrite elle aussi *in extremis*. Le second sujet arrive à point nommé, *poco più mosso*, un clin d'œil plein d'ironie masquée à l'égard de l'atmosphère lyrique viennoise typique des œuvres de Schubert et de Mahler. Avec cet air intentionnellement dénué de propos, le compositeur qui connaissait parfaitement les implications musicales et psychologiques de son choix, n'eut d'autre possibilité que d'abandonner l'idée de la sonate. Si la musique de ce mouvement devait ressembler à quelque chose, ce serait sans doute à la *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, op. 34, (1924–1930) de Schönberg, et à cette inimitable étude au cœur de la terreur des hôpitaux modernes, son Trio à cordes, op. 45, (1946). Le mouvement est construit sur plusieurs schémas mélodiques, la plupart d'entre eux étant de petits ambitus intervalliques dérivés du ton de base. Les sections symphoniques qui en résultent sont superbes, Gerhard exerce un contrôle total sur son cauchemar. La musique est interrompue par des instants de calme surnaturel constamment écrasés par de soudaines explosions de l'orchestre. La plus violente de celles-ci clôt le mouvement.

Le mouvement central, annoté *Adagio*, est un moment de dévotion intérieure doté d'un énorme pouvoir apaisant. Le compositeur fait face à son sentiment d'impuissance en tant que victime de la maladie, en créant un phénomène d'inversion à partir du matériau tonal du premier mouvement, le désespoir frénétique faisant place à une passivité désespérée. Sur le plan harmonique, Gerhard s'oriente vers l'extrémité la plus chromatique de son pôle tonal. Grâce à l'équilibre sonore, l'orchestration se pare d'un chatolement presque impressionniste. Une note tenue comme une pédale renversée ainsi que des phrases glaciales des bois dominent la section initiale. La séquence *un pochettino più mosso* qui suit, dotée d'un contrepoint transversal, laisse présager les batailles contrapuntiques du finale. De subtiles variations sur ces paragraphes principaux s'ensuivent et nous percevons des allusions aux ostinati du premier mouvement. La musique se laisse toujours interrompre, comme les images d'un rêve, et dans la brève coda, Gerhard cite de nouveau Bartók et sa *Musique pour cordes, percussion et célesta*.

Le finale, *Allegro spiritoso*, est assez colossal et occupe plus de place dans la partition que les deux premiers mouvements réunis. Il comprend des sections en forme de scherzos, des développements du matériau du premier mouvement ainsi qu'un ample retour à l'*Adagio* juste avant la récapitulation et la

coda. Un puissant thème en valeurs longues apparaît très tôt et sert de catalyseur pour la féroce bataille contrapuntique qui constitue la section centrale. Il s'agit de l'apogée de la Symphonie. Après le retour de l'*Adagio*, la récapitulation et la coda, tout en contenant d'autres rappels et de puissants développements du matériau du premier mouvement, tentent mais échouent à regagner la dynamique de la section centrale. Nous avons affaire à un anticlimax magistralement maîtrisé, la solution parfaite à la structure en arche du mouvement.

La plupart des chefs-d'œuvre symphoniques sont, au moins sur un plan, le reflet d'une expérience personnelle. La Première symphonie de Gerhard n'échappe pas à la règle. Si le dernier mouvement va plus loin dans ce processus de réflexion c'est parce que le compositeur s'impose des règles ambitieuses et même intimidantes, de tonalité et de structure dans les deux premiers mouvements qu'il se devait de résoudre ici. Le processus est identique dans la Vingt-neuvième Sonate, op. 106, de Beethoven et, si l'on considère le légitime finale de la *Große Fuge*, également dans son Treizième quatuor à cordes, op. 130. Le finale de la Cinquième de Bruckner en constitue un bon exemple symphonique. Avec la parfaite maîtrise de ce finale, Gerhard ouvrit la voie aux grands schémas en un mouvement de ses Troisième

et Cinquième symphonies et de son *Concerto pour orchestre*.

La *Symphonic* est écrite pour un orchestre de taille modeste, comme le *Concerto* pour violon, et le piano, la harpe et les percussions se voient accorder d'importantes parties. Gerhard dédia la Symphonie à son épouse Léopoldina, inscrivant simplement "Pour Poldi"; sans doute s'agit-il d'un hommage à son soutien tout au long de la pénible maladie. La première exécution fut donnée en juin 1955 lors du Festival organisé par l'ISCM (International Society for Contemporary Music) à Baden-Baden par l'Orchestre symphonique de la Südwestfunk sous la direction de Hans Rosbaud, qui fut l'un des premiers à soutenir la musique de Gerhard en Allemagne.

¹Miguel de Unamuno, 1864–1936, philosophe espagnol, poète, essayiste et romancier, auteur de *El sentimiento trágico de la vida* (Le sens tragique de l'existence).

²Federico Garcia Lorca, 1899–1936, poète espagnol et auteur dramatique, assassiné par Franch au début de la Guerre Civile.

© 1998 Bernard Benoliel

Traduction: Karin Py

Né en 1961, **Olivier Charlier** fit ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et travailla avec Yehudi Menuhin et

Henryk Szeryng – ce dernier lui offrit une bourse spéciale en 1976. Olivier Charlier a remporté des prix dans cinq des concours internationaux pour violon les plus prestigieux, et a donné des concerts dans le monde entier. Il pratique également la musique de chambre, et se produit régulièrement avec la pianiste Brigitte Engerer. Au Royaume-Uni, il s'est produit avec le BBC Philharmonic, le BBC Welsh Symphony, l'Orchestre Symphonique de Bournemouth, le Hallé et l'Orchestre d'Ulster. Depuis 1981, Olivier Charlier est professeur de violon au Conservatoire de Paris.

L'Orchestre symphonique de la BBC occupe une place de choix au cœur des activités musicales britanniques. Pionnier de la musique nouvelle, il ouvre le chemin grâce à des émissions live diffusées sur Radio 3 et aux exécutions d'œuvres nouvelles données à Londres, en province et à l'étranger; c'est aussi le pivot sur lequel repose la saison annuelle des Promenade Concerts de la BBC.

L'orchestre, qui fut fondé en 1930 avec Sir Adrian Boult à sa tête, était le premier orchestre permanent de Londres. Pierre Boulez, Sir Colin Davis, Gennady Rozhdestvensky et Sir John Pritchard ont aussi compté parmi ses chefs permanents. Andrew Davis (CBE) en fut nommé chef permanent en 1989. Travaillant sous la direction d'Andrew Davis, de Günter Wand (premier chef invité) et

de Jiří Bělohlávek (récemment nommé principal chef invité), l'Orchestre continue de voir sa réputation s'accroître dans les salles de concerts, en studio, lors de tournées et d'enregistrements commerciaux.

La réputation qu'a acquise **Matthias Bamert** dans le domaine du grand répertoire romantique, sa prise de position en faveur de la musique nouvelle et des programmes innovateurs ont recueilli des éloges à l'échelon international. Il est directeur du prestigieux Festival de Luzerne depuis 1992 et Directeur musical des London Mozart Players depuis 1993. Matthias Bamert a commencé sa

carrière de chef comme élève de George Szell et plus tard comme assistant de Leopold Stokowski. Parmi les postes qu'il a occupé figurent ceux de chef en résidence de l'Orchestre de Cleveland, de directeur musical de l'Orchestre de la radio suisse, de principal chef invité du Royal Scottish National Orchestra.

Matthias Bamert qui travaille régulièrement avec l'Orchestre philharmonique de Londres, le Philharmonia et l'Orchestre symphonique de la BBC, fait chaque année une apparition aux Proms. Un programme chargé d'engagements en tant que chef invité l'emmène en Europe, aux Etats-Unis, au Canada, en Australie et en Extrême-Orient.

Gerhard: Sinfonía no 1/Concierto para violín

Concierto para violín (1942–45)

La preocupación de Gerhard con las formas del concierto corre pareja con su desarrollo como sinfonista. En total escribió cuatro conciertos: para violín y orquesta (1942–45), para piano y cuerdas (1951), para clavicordio, cuerdas y percusión (1955–56) y el Concierto para orquesta (1965). La primera interpretación del Concierto para Violín no tuvo lugar hasta 1950, en el Maggio Musicale, Florencia, con Antonio Brosa, violín, dirigido por Herman Scherchen.

Gerhard empezó a componer el Concierto para violín poco después de terminar la sinfonía *Homenaje a Pedrell* en 1941; es su concierto más largo y en la definición de forma del siglo XIX, el más tradicional. Es interesante observar que las primeras sinfonías y conciertos de Gerhard se estructuran todos en tres movimientos, una forma que raramente adopta en su último periodo. En el Concierto para violín evita las exposiciones orquestales masivas del prototipo de Beethoven en favor de las formas virtuosas contraídas creadas por Paganini, Mendelssohn y Bruch. En este sentido, siguió el planteamiento desarrollado por Sibelius, Szymanowski y Berg.

La estructura del primer movimiento es inusual para un concierto. Al igual que el movimiento de obertura de la Quinta sinfonía de Sibelius, en realidad son dos movimientos en uno; tras la cadencia del violín central emerge un scherzo. Las dos principales ideas melódicas no se contrastan, sino que se subrayan entre sí sutilmente. La primera, muy romántica, se deriva claramente de la música folclórica catalana; la segunda es una mediatunda secuencia parecida a un arpeggio que introduce el solo de violín. Muy pronto, Gerhard invierte la idea inicial y la arraiga rítmica y tonalmente; es esta variante melódica la que constituye la base de casi todo el movimiento anterior a la cadencia. Una orquestación bastante impresionista, con varios pasajes que utilizan el piano y la aparición de la cadencia poco después de la mitad del proyecto, sugiere una relación con el Concierto no 1 para violín de Szymanowski.

El scherzo final tiene un sabor característicamente español y, como la argentina obertura del Concierto, esta música podría venir directamente de la única ópera de Gerhard *La Dueña* (Chan 9520(2)). Justo antes de la versátil coda, Gerhard cita *Música para cuerdas, percusión y celesta*, de Bartók, algo

que haría en varios conciertos seguidos. El compositor nos ofrece durante todo el movimiento una exhibición de su pericia en el tratamiento de la completa polaridad de la tensión y del ritmo armónicos, una pericia que llevaría a la maestría en las grandes obras inmediatamente posteriores al Concierto.

El segundo movimiento señala un cambio de humor característico: indicado como *Largo*, es un *de profundis* del exilio del compositor. La música es sombría, introvertida, como un abismo entre dos cumbres soleadas. Bartók es muy evidente aquí, pero la música de Gerhard es lo bastante fuerte para integrar la influencia – uno piensa en Soler y Scarlatti. De acuerdo con el movimiento central del Tercer concierto para piano, de Bartók (1944), la estructura del movimiento se inspira en parte en el *Adagio* del Decimoquinto cuarteto para cuerda en la A menor, op. 132, de Beethoven. En realidad, Gerhard está más cerca de emular la construcción de frases sin fisuras de Beethoven. Sin embargo, sustituye el talante de esperanza, de agradecimiento y reverencia que Bartók comparte con Beethoven, con dudas y añoranza esperanzada. Gerhard dijo que utilizó la línea dodecafónica del Cuarto cuarteto para cuerda de Schoenberg para construir gran parte de este movimiento, un recordatorio que se concibió como un tributo, en su setenta aniversario, al viejo genio que fue su profesor en un tiempo y después se convirtió en su amigo. Un poco más

de una década antes (1930–31), Schoenberg había compuesto gran parte del segundo acto de *Moisés y Arón* en el piso de Gerhard en Barcelona. Recuerdos: todo el concierto está lleno de una nostalgia suave, una reflexión y celebración de los años pasados.

El espléndido y extrovertido final, lleno de impulso y brío orquestal, es con mucho el movimiento más accesible del concierto de Gerhard. La vibrante obertura capta el sabor de las partituras de las primeras películas de Korngold, en particular, de *El príncipe y la mendiga* (William Keighley, 1937), que influyó en el Concierto para violín de 1948 del propio Korngold. Korngold fue contemporáneo de Gerhard e importante en el firmamento vienés cuando Gerhard estudiaba allí con Schoenberg.

¿Se refieren las citas de la *Marsellesa* al compromiso del compositor con la resistencia francesa o, lo que es más probable, a la victoria de los aliados en 1944? Estas citas se yuxtaponen con referencias a la sardana, danza nacional catalana, que había sido prohibida por Franco. Gerhard consideraba, con razón, que el fascismo de Hitler y Franco eran lo mismo y puede que esperara que la victoria en Francia fuera seguida por el regreso de los republicanos a España, apoyados por los aliados. Iba a llevarse una decepción; los gobiernos americanos triunfadores, bajo una fuerte influencia católica,

se alegraban de tolerar las dictaduras fascistas como fuerzas disuasorias de guerra fría frente al control comunista. Pero Gerhard mantiene a raya al enemigo – sólo – durante todo este rondó de variación compleja y sutil. Es música difícil de virtuoso de la mejor y hacia el final, Gerhard saca todas las pausas proverbiales, para acabar con un poco de nostalgia coquetona sacada del scherzo del primer movimiento. Si Gerhard pensaba evocar las rimbombantes proezas del virtuoso Pablo Sarasate, lo consiguió con creces. Con esta obra, los españoles recibieron por fin un gran concierto para violín, aunque las normas de Franco aseguraron que no pudieran escucharlo.

Sinfonía no 1

Gerhard escribió que: "Descubrir no es nada. Lo difícil es aprender lo que descubrimos." Descubrir, en el sentido de Gerhard, tiene tanto de un despertar espiritual interior como de formulación intelectual de una nueva idea, la mariposa emergiendo de la crisálida. C.G. Jung lo llamó el proceso de individuación, y las cuatro sinfonías numeradas de Gerhard son sus modelos fundamentales del proceso.

En la Sinfonía no 1 (1952–53) Gerhard, por primera vez, se enfrenta a sí mismo y a sus oyentes con la parte sombría de su personalidad. La Sinfonía es una autoinquisición espiritual de una fuerza casi incontrolable. Los dos primeros movimientos

del Concierto para piano (1951) señalan el camino de esta evolución, pero se mantienen justo dentro del terreno de la música de concierto romántica. Aquí todo es cólera, angustia y una melancolía desesperada que se agita con violencia inminente. La Sinfonía ha sido calificada de composición heroica; en realidad, es lo contrario, es un equivalente musical al pesimismo de Unamuno y a todo lo que hay de pesadilla en Lorca – el artista como víctima: víctima de su propia hipersensibilidad, de la hostilidad de la sociedad y de la incompreensión y la envidia de su propia profesión. Es el castigo impartido a Prometeo por los dioses por encender un nuevo fuego: la desolladura de Marsias. Lo más espantoso de todo, en el caso de Gerhard, es la amenaza de destrucción cercana de su creatividad y humanidad – el fascismo interior.

Gerhard escoge de nuevo un esquema de tres movimientos para la sinfonía, emplazando su argumento musical más pesado al final, como en la sinfonía *Homenaje a Pedrell*. Si el *Epithalamion* posterior es una obra antisinfónica para gran orquesta, ésta es una obra genuinamente sinfónica en forma de antisonata. Naturalmente, como es imposible ser ateo a menos que se defina ya el concepto de teísmo, Gerhard tiene que establecer el principio del estilo de sonata que quiere negar. Otra opinión igualmente válida es que el desarrollo y coda se retrasan hasta el

movimiento final. Después de muchas audiciones, he adoptado el último punto de vista. Si, como sospecho, el planteamiento de esta sinfonía está relacionado con el primer ataque al corazón, casi mortal, que sufrió el compositor en 1952, la interrupción es en tal caso una palabra clave. Se refiere a cualquier aspecto de esta partitura. La acción frenética se yuxtapone constantemente con los momentos de estasis.

Los compases de la obertura constituyen una *idée fixe* que Gerhard utiliza de manera muy parecida a Berlioz en la *Sinfonía fantástica*, otra obra escrita *in extremis*, aunque de un tipo diferente. Más que desarrollarla, como Berlioz, la utiliza como un estribillo recurrente, casi siempre en lugares cuidadosamente elegidos y, para el oyente, inesperados. Este *Allegro animato* también contiene una cita de la Sinfonía no 4 de Vaughan Williams, otro personal escritor de sinfonías en otro tipo de *extremis*. El segundo tema llega debidamente, *poco più mosso*, una parodia burlona del tipo de "en alas del lirismo" de Schubert–Mahler. Con esta melodía inútil a propósito, el compositor, que sabía exactamente lo que estaba haciendo, tanto musical como psicológicamente, no tenía otra posibilidad más que abandonar el estilo de la sonata. Si la música de este movimiento se parece a algo es a *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, op. 34, de Schoenberg

(1929–30) y a ese estudio inimitable del terror en un hospital moderno, su *Trio de cuerda*, op. 45 (1946). El movimiento está compuesto por varias figuras melódicas, la mayoría de ellas oscilaciones interválicas pequeñas derivadas de la línea tonal básica. Los párrafos sinfónicos resultantes son soberbios, Gerhard posee el control absoluto de su propia pesadilla. La música se interrumpe con trozos de una calma extraña constantemente destruida por las súbitas explosiones orquestales. La más violenta de estas cierra el movimiento.

El movimiento central, denominado *Adagio*, es una fuga interior de una fuerza sosegada inmensa. El compositor se enfrenta a sus sentimientos de desesperanza por ser víctima de su enfermedad, creando una enantiódomia con el material tonal del primer movimiento: la desesperación frenética se convierte en desesperación pasiva. Armónicamente, Gerhard se inclina hacia el extremo más cromático de su espectro tonal. Como equilibrio sonoro, la orquestación tiene una iridiscencia casi impresionista. Un pedal invertido y las frases de los instrumentos de viento antárticos dominan el párrafo de obertura. El siguiente *un pochettino più mosso*, con su complejo contrapunto armado, prefigura las batallas de contrapunto del final. Siguen las variaciones sutiles de estos párrafos principales y hay referencias al

ostinati del primer movimiento. La música continúa hasta interrumpirse, como las imágenes en una secuencia de un sueño y en la breve coda, Gerhard vuelve a citar *Música para cuerdas, percusión y celesta*, de Bartók.

El gigantesco final, *Allegro spiritoso*, ocupa más páginas de partitura de orquesta que los dos primeros movimientos juntos. Incorpora secciones del tipo del scherzo, desarrollos del material del primer movimiento y un retorno larguísimo al *Adagio*, justo antes de la recapitulación y coda. Un poderoso tema de ritmo punteado, que aparece al principio, es el catalizador de la encarnizada batalla de contrapunto que conforma la parte central. Este es el punto culminante de la sinfonia. Tras el regreso del *Adagio*, la recapitulación y coda, aunque contienen nuevos recordatorios y poderosos desarrollos del material del primer movimiento, intentan, aunque sin éxito, recuperar el ímpetu violento de la parte central. Es un anticlímax magistralmente graduado, la solución perfecta para la estructura arqueada del movimiento.

Casi todas las obras maestras sinfónicas son, al menos en cierto modo, experiencia personal objetivada. La Sinfonía no 1 de Gerhard no es una excepción. Si el último movimiento lleva este proceso de objetivación más lejos es porque el compositor se fijó unos preceptos de tonalidad y estructura ambiciosos, incluso desalentadores, en los dos

primeros movimientos, que tenía que resolver en este punto. En la Vigésimonovena sonata para piano, op. 106, de Beethoven se produce un proceso similar, y en el Decimotercero cuarteto para cuerda, op. 130, si consideramos el *Große Fuge* su final justo. El final de la Quinta de Bruckner es un buen ejemplo sinfónico. El logrado tratamiento de Gerhard de este final preparó el terreno para los grandes diseños de movimiento único de sus Tercera y Cuarta sinfonías y del Concierto para orquesta.

La Sinfonía está escrita para una orquesta de tamaño modesto, aunque, como en el Concierto para violín, hay partes importantes para piano, arpa y percusión. Gerhard dedicó la sinfonia a su esposa Leopoldina, escribiendo simplemente "Para Poldi", sin duda un tributo a su apoyo durante su difícil enfermedad. La primera interpretación se realizó en junio de 1955, en el ISCM Festival de Baden-Baden, a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Radio del Sur de Alemania Occidental, dirigida por Hans Rosbaud, uno de los primeros defensores de la música de Gerhard en Alemania.

© 1998 Bernard Benoliel

Olivier Charlier estudió en el Conservatorio Nacional de París y trabajó con Yehudi Menuhin y Henryk Szeryng, ofreciéndole este

último una beca personal especial en 1976. Ganador de premios en cinco de los concursos internacionales de violín más prestigiosos, ha dado conciertos en todo el mundo. A Charlier también le gusta la música de cámara, dando recitales regularmente con la pianista Brigitte Engerer. En el Reino Unido ha tocado con la Filarmónica de la BBC, la BBC Welsh Symphony, la Bournemouth Symphony, y con las orquestas de Hallé y de Ulster. Charlier es profesor de violín en el conservatorio de París desde 1981.

La Orquesta Sinfónica de la BBC está en el centro de la actividad musical de Gran Bretaña. Como precursora de música nueva, va a la cabeza de las retransmisiones en directo en Radio 3 y en la interpretación de obras nuevas en Londres, las regiones y el extranjero, y es la columna vertebral de la temporada anual de conciertos al aire libre de la BBC.

La orquesta fue fundada por Sir Adrian Boult en 1930 como primera orquesta permanente de Londres. Entre sus principales directores figuran Pierre Boulez, Sir Colin Davis, Gennady Rozhdestvensky y Sir John Pritchard. Andrew Davis CBE fue nombrado director principal en 1989. Trabajando a las

órdenes de Andrew Davis, el director principal invitado Günter Wand y el recientemente nombrado director principal invitado, Jiří Bělohlávek, la orquesta ha seguido desarrollando su perfil en salas de conciertos, estudios, en giras y grabaciones comerciales.

La reputación de **Matthias Bamert** en el gran repertorio romántico, su defensa de la música nueva e innovadora programación han merecido el elogio internacional. Es director del prestigioso Festival de Lucerna desde 1992 y director de música del London Mozart Players desde 1993. La carrera de director de Matthias Bamert empezó como aprendiz con George Szell y después, como ayudante de Leopold Stokowski. Entre sus cargos figuran el de director residente de la Orquesta de Cleveland, director de música de la Orquesta de Radio Suiza y principal director invitado de la Orquesta Nacional Real Escocesa.

Trabaja habitualmente con la Filarmónica de Londres, la Philharmonia y la BBC Symphony y se presenta cada año en los conciertos al aire libre. Un apretado calendario de compromisos internacionales como invitado le lleva a Europa, los EE UU, Canadá, Australia y el Lejano Oriente.

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our catalogue and would like to be kept up-to-date with our news, please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, United Kingdom.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone Chandos Direct on +44 (0) 1206 225225. Fax: +44 (0) 1206 225201.
E-Mail: chandosdirect@chandos-records.com

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recorded under the auspices of the Ralph Vaughan Williams Trust

This recording was made in collaboration with the BBC Symphony Orchestra

Producers Brian Couzens (Symphony No. 1) & Ralph Couzens (Violin Concerto)

Engineers Ralph Couzens (Symphony No. 1) & Peter Newble (Violin Concerto)

Assistant engineer Richard Smoker

Editor Jonathan Cooper

Recording venue Blackheath Concert Halls; 8 January 1997 (Symphony No. 1)
& 3 April 1997 (Violin Concerto)

Front cover *The Skiing Lesson* by Joan Miró, © ADAGP, Paris and DACS, London 1998

Back cover Photo of Roberto Gerhard and his wife Leopoldina

Design D.M. Cassidy

Booklet editor Kara Lyttle

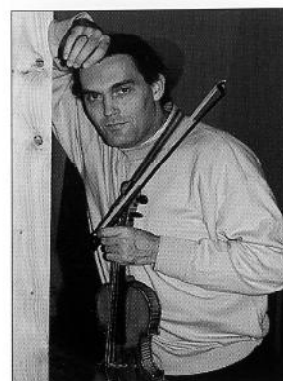
Copyright Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

© 1998 Chandos Records Ltd

© 1998 Chandos Records Ltd

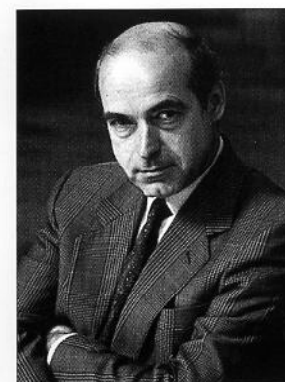
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



Jean-Michel Sabat

Olivier Charlier



Katie Vandyck

Matthias Bamert

2 bit

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9599



Roberto Gerhard (1896–1970)

Violin Concerto*

1	I Allegro cantabile, con anima	36:21
2	II Largo –	15:34
3	III Allegro con brio	11:59
		8:42

Symphony No. 1

4	I Allegro animato	39:10
5	II Adagio	11:14
6	III Allegro spiritoso	11:01
		16:44
		TT 75:40

Olivier Charlier violin*
BBC Symphony Orchestra
Matthias Bamert

(DDD)

Recorded under the auspices of the Ralph Vaughan Williams Trust

This recording was made in collaboration with the BBC Symphony Orchestra

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC 7038

© 1998 Chandos Records Ltd. © 1998 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

GERHARD: SYMPHONY NO. 1/VIOLIN CONCERTO - Charlier/BBCSO/Bamert

CHANDOS
CHAN 9599

GERHARD: SYMPHONY NO. 1/VIOLIN CONCERTO - Charlier/BBCSO/Bamert

CHANDOS
CHAN 9599