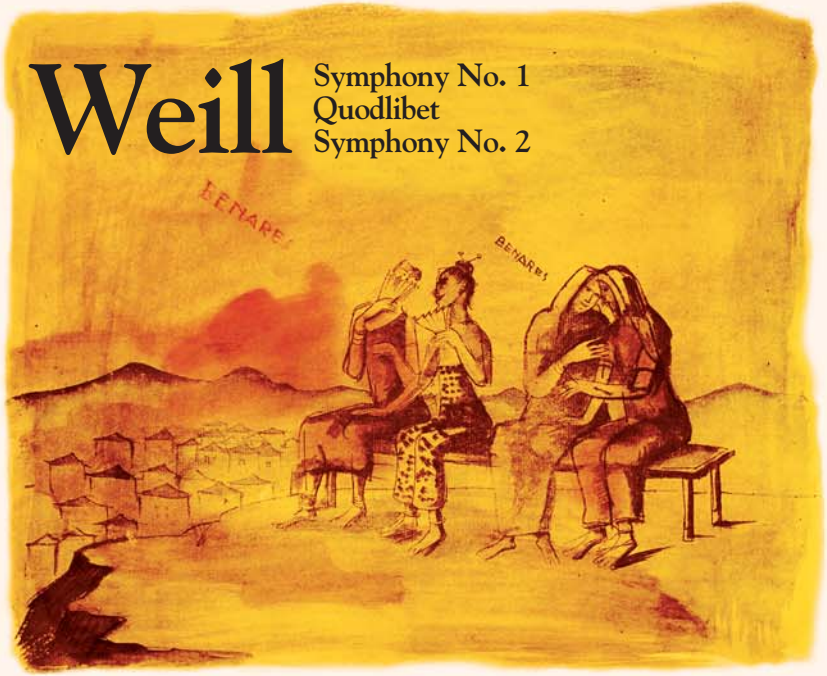
CHSA 5046

radiobremen

CHANDOS
SUPER AUDIO CD

Weill

Symphony No. 1
Quodlibet
Symphony No. 2



Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

Antony Beaumont

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

SUPER AUDIO CD

CHSA 5046 BOOK.indd 40-41 14/8/06 15:04:16

Ferruccio Busoni, centre, with Kurt Weill, seated left, and other students in his composition class, c. 1922

Kurt Weill (1900–1950)

		Symphony No. 1 (1921) 'Berlin' Symphony in one movement	**23:03**
1		Grave –	2:55
2		Allegro vivace – Sehr drängend –	3:58
3		Nicht schleppend – [Sehr pathetisch] –	3:05
4		Andante religioso –	4:26
5		Larghetto – Wie ein Choral – Sehr ruhig, mystisch –	6:15
6		Langsam und feierlich –	1:18
7		Andante espressivo	1:05
		Quodlibet, Op. 9 A musical entertainment Suite from the children's pantomime *Zaubernacht* (1923)	**22:12**
8	I	Andante non troppo – Un poco leggiero e agitato – Allegro molto – Tempo I	5:13
9	II	Molto vivace – Allegretto scherzando – Stretta – Allegro non troppo	3:55
10	III	Un poco sostenuto – Andantino – Alla marcia funebre	7:11
11	IV	Molto agitato – Tempo di marcia – Molto vivo	5:53

CHSA 5046 BOOK.indd 2-3

14/8/06 15:04:01

		Symphony No. 2 (1933–34) Symphonic Fantasy	**26:39**
12	I	Sonate. Sostenuto – Allegro molto	9:17
13	II	Largo	10:13
14	III	Rondo. Allegro vivace	7:03
			TT 72:16

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
Antony Beaumont

With kind permission of Radio Bremen

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

flute
Bettina Wild
Brigitte Schreiner

oboe
Rodrigo Blumenstock
Ulrich König

clarinet
Kilian Herold
Marco Thomas

bassoon
Federico Alufi
Susanne Sonntag

horn
Elke Schulze Höckelmann
Fabian Borchers

trumpet
Christopher Dicken
Bernhard Ostertag
Andreas Weltzer

trombone
Michael Peuser
Barbara Leo

timpani
Stefan Rapp

percussion
Mathias Breitlow
Andreas Heuwagen
Mads Drewsen

*violin I**
Thomas Klug
Beate Weis
Viola Usadel
Angelika Grossmann-Kippenberg

*violin II**
Gunther Schwiddessen
Stefan Latzko
Hanna Nebelung
Matan Dagan

*violin III**
Jörg Assmann
Timofei Bekassov
Hozumi Murata
Hannah Zimmer

CHSA 5046 BOOK.indd 4-5
14/8/06 15:04:03

violin I†
Thomas Klug
Stefan Latzko
Timofei Bekassov
Hozumi Murata
Hanna Nebelung
Matan Dagan

violin II†
Jörg Assmann
Gunther Schwiddessen
Beate Weis
Angelika Grossmann-Kippenberg
Viola Usadel
Hannah Zimmer

viola
Anna Lewis
Anja Manthey
Jürgen Winkler
Klaus Heidemann

cello
Marc Froncoux
Ulrike Rüben
Stephan Schrader
Sebastian Koloski

double-bass
Matthias Beltinger
Tatjana Erler
Klaus Leopold

*Symphony No. 1
†*Quodlibet* and Symphony No. 2

Eberhard Hirsch

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

CHSA 5046 BOOK.indd 6-7
14/8/06 15:04:03

Weill: Symphony No. 1/Quodlibet/Symphony No. 2

Symphony No. 1

On 17 November 1920 Weill wrote excitedly to his family that a young poet named Johannes Robert Becher had invited him to compose music for an epic play. Its title, *Arbeiter Bauern Soldaten* (Workers Peasants Soldiers), reflected the political convictions of the author (today Becher is best remembered for *Auferstanden aus Ruinen*, the national anthem of the former GDR), while the subtitle, 'Der Aufbruch eines Volkes zu Gott' (A People's Awakening to God), outlined his 'ecstatic vision' of a new society. Weill's sketches for the project have not survived, and though Becher later aligned his drama with Marxist-Leninist dogma, it was never staged. In April–June 1921, when Weill composed his Symphony No. 1, there can be little doubt that he drew on material originally intended for the play. According to a contemporary account, he inscribed the score with a quotation from it, but the title page – and with it the motto – is lost. 'Auf! Ins Land der Verheißung!' (Arise! Make haste to the Promised Land!) is the leitmotiv of Becher's drama. I can well imagine that Weill wrote these same words at the head of his score, for they convey a message that pervades his music from Berlin to Broadway and finds expression, directly or indirectly, in all three compositions on this disc.

The symphony opens with six strident chords, setting the scene for music of almost unremitting dissonance. These chords recur in numerous metamorphoses until, at the final climax, they ring out as consonant triads. The seven sections of the work run without a break, their contours softened – perhaps even obscured – by a wealth of thematic anticipations and reminiscences. Taken as a whole, the form suggests a symphonic poem rather than a symphony. Many of the themes match Becher's speech-rhythms so closely that it is possible, drawing on the play's words and images, to sketch out a detailed scenario:

1 [Prelude] *Grave* (4/4): The Sixfold Discord. Chaos and revolution. Anguish and longing.

2 *Allegro vivace* (4/4): The Gewaltherr (Warlord, Despot). 'Stunde des Angriffs! Letzte Schlacht!' (Time for the onslaught! The last attack!). Vision of total war.

Sehr drängend (5/4): The Old Woman. 'Sie hat mit den Truppen gesprochen: Sie haben ihre Gewehre und die Geschütze zerschlagen' (She spoke to the troops. They smashed their rifles and destroyed the ammunition).

3 *Nicht schleppend* (6/8): Procession of children. 'Kommt mit! Kommt mit! Dort oben wird's heller!… Wir hoffen dort Kühle, wir wissen dort Tag' (Come with us. Come with us. Above us it's brighter… We hope it is cool there, we know that it's light).

[*Sehr pathetisch*][1] (3/4): Fleeting vision of the Promised Land, allusion to *The Star-Spangled Banner.*

4 *Andante religioso* (12/8): The Holy Man. A Voice – 'Sie rief mich oft an. Oft sprach ich mit ihr' (How often it called me; how often I spoke with it) – prophesying an end to all war.

5 *Larghetto* (4/8): Through the desert. A throng of workers, peasants and soldiers. 'Dahin! Dorthin! Wir marschieren…' (Hither, thither, we are marching…).

Wie ein Choral (4/8): Voices approaching from the distance. 'Komm Hirt der Wandlung! Schon füllt deine Nähe! Dein Frieden er wässert die Schlucht unseres Kriegs' (Come, shepherd of change, suffusing is your nearness. Your peace waters the parched land of our war).

Sehr ruhig, mystisch (4/4, two solo violins, chorale theme as dirge, distant tolling of bells): 'Ein Wind strich über das weite Feld der Gebeine' (A gentle wind blows across the vast field of the fallen). The throng kneeling in silent prayer.

6 *Langsam und feierlich* (4/4): 'Es sammelt eine Schar sich. Es ordnet ein Volk sich. Ein Zug beginnt' (A mighty crowd is gathered. A nation assembles. The march begins). Two beams of light forming a cross in the sky. The war-cry of the Gewaltherr transformed into jubilant peals of bells, the swords of Discord beaten into the ploughshares of Concord. The Holy Man leading the throng towards the Promised Land.

7 [Postlude] *Andante espressivo* (4/4): Disillusion and anxiety. Hope and confidence.

For young musicians in Berlin, the return of Busoni from his voluntary exile in Switzerland was an event of major significance, indeed many hailed him as prophet of the new music. He arrived in the last week of September 1920; Weill met him on 18 November, was accepted for his composition class and – as Busoni reported to his son Raffaello – soon became 'something of a factotum around the house'. By the following June, when tuition officially commenced, Weill had completed the fair copy of his Symphony No. 1 and arranged it for piano duet, presumably for presentation at one of Busoni's weekly tea afternoons. A handsome young Greek named Dimitri Mitropoulos had recently performed his hour-long piano sonata to the assembled

[1] Weill's tempo marking is not included in the published score.

CHSA 5046 BOOK.indd 8-9 14/8/06 15:04:05

company. As the last, thunderous chords died away, Busoni frowned at him and exclaimed: 'Too much passion! Go back to Mozart and learn purity of form!' Weill's symphony came in for similar criticism. 'The so-called "new ways" are no longer new', Busoni declared. 'The age of experiment at the expense of artistic durability is drawing rapidly to a close.' While disparaging the pathos of Weill's music, he did find appreciative words for the fugal *Larghetto*, with its distant echo of the Two Armed Men in *Die Zauberflöte*. Accordingly, Weill salvaged that section for his String Quartet, Op. 8 but set the symphony aside. It received its first performance posthumously in 1957.

As an antidote to the passion and pathos of expressionism, Busoni had evolved his own magic formula: Young Classicality, a concept that stressed the need for control and Mozartian clarity, while leaving all other options open. This was no neoclassicism, no call of 'back to Bach'. It was, as Weill observed, 'a synthesis of all stylistic movements of the past decades, an art that was new, disciplined, free of impurities'.

Quodlibet

During the summer of 1922 Weill composed a dance-pantomime for children entitled *Zaubernacht* (Magic Night). Since it was to be staged at Berlin's Theater am Kurfürstendamm, where the pit was very small, he chose an ensemble of nine players. He would have preferred a 'Mozart orchestra', as he told Busoni, and in April 1923 a commission from his former teacher in Dessau, Albert Bing, gave him the opportunity to re-score some of the music for just such forces. The title of the new work, *Quodlibet*, is intriguing. According to *The Oxford English Dictionary* it signifies a 'Fantasia' or 'medley'; 'Lat.: "what you please"', explains *The New Grove*, adding that

> generally the quodlibet serves no higher purpose than that of humour or technical virtuosity, and may thus be distinguished from more serious works in which pre-existing material has a constructive or symbolic function.

An ideal form, then, for a composer striving to write music that (in Nietzsche's words) 'does not sweat'.

The original manuscript of *Zaubernacht* is lost, and though the score has been carefully reconstructed by Meirion Bowen, little remains of the plot. Evidently it resembled E.T.A. Hoffmann's *Nußknacker und Mausekönig* (Nutcracker and Mouse-King; as immortalised by Tchaikovsky): sleeping children, moonlight and dreams, a fairy with a magic spell, toys coming to life, skirmishes, calamities; dawn, mother opening the curtains, the children waking to a new day.

The first movement of *Quodlibet* draws a circle around the story: slumber and mystery; the fairy and her incantation ('All rigid things then stir, and tired bodies whir, by day they may be dumb, but now's a cheerful hum'); a graceful merry-go-round of toys; children waking in a sun-filled room. The second movement centres on a quarrelsome jumping jack and a frolicsome hobby-horse. The eventful third, framed by a timpani ostinato inspired by Busoni's *Turandot*, and interspersed with cadenzas for flute, clarinet, bassoon and cello, culminates in a funky dead-march for a toy soldier. The finale opens with a game of hunt-the-witch, dissolves into a jaunty marching tune and closes with a spiky little cancan.

Weill penetrates deeper into Busoni's sphere in this work than in any other. Similarities abound, even direct quotations. There are differences too, though less of language than of attitude. Where the master, with his Faustian strivings, was at his best in a small, select circle ('tea and cigarettes and charming, intelligent women'), the pupil was already seeking to address a wider audience. Yet *Quodlibet* never achieved that goal. It was first performed at Dessau under Albert Bing on 5 June 1923, and its early champions included Horenstein, Weingartner and Zemlinsky: an auspicious start. But the score was soon eclipsed by *Mahagonny*, *Die Dreigroschenoper* (The Threepenny Opera) and all that followed.

Symphony No. 2

Ten years passed before Weill again wrote for symphony orchestra. By now he had become a darling of the left-wing intelligentsia, an outrage to bourgeois theatre-goers and an object of repeated harassment from brown-shirt extremists. Nevertheless, when Princess Edmond de Polignac commissioned him to write a symphony, she scarcely expected that it would be completed in exile. The opening *Sonate*[2] was composed and orchestrated in Berlin – shortly before Hitler was sworn into office as *Reichskanzler* – in January 1933. The rest had to wait until the autumn, by which time Weill had fled Nazi Germany and settled in Louveciennes, near Paris. He finished the orchestration there the following February. Under the title 'Symphonic Fantasy (Symphony No. 1 [sic])' it was given its world premiere in Amsterdam on 11 October 1934, with the Concertgebouw Orchestra under Bruno Walter. Weill provided a brief note for the programme:

> The first movement is cast in straight sonata form, except that the so-called 'development section' does not expand on the ideas of the first and second subjects but draws instead on fresh material. An appropriate heading for the second movement might be 'Cortège'. In 4/4 time throughout, it is based

[2] The movement bears this title in the original MS and the 1934 Amsterdam programme booklet, but not in the published score.

CHSA 5046 BOOK.indd 10-11 14/8/06 15:04:06

on one rhythmic and one melodic theme. The final movement is a rondo, of which the second interlude is a march for winds alone. The culminating stretta takes the form of a tarantella.

The orchestration is intentionally simple and economical: double winds, strings, timpani and a little percussion (only in the second and third movements).

It is impossible for me to comment on the 'content' of the work, because it was conceived as a purely musical form. A lady friend of mine in Paris was perhaps right when she said, if one could find a word that signified the opposite of 'pastoral', it would be the title for this music. I cannot tell.

Clearly, Weill agreed with Mahler, that 'a symphony must be like the world, it must be all-embracing'. All the more surprising, then, that a great Mahlerian like Bruno Walter should disavow the symphonic form and urge Weill to present the work with some non-committal title such as 'Three Scenes' or 'Night Pieces'. Surprising, too, that he should ask him to provide a programme. For while Symphony No. 1 translates plausibly into visual or verbal images, Symphony No. 2 does not. *Sonate, que me veux-tu?* Where is Weill taking us in the opening movement, with its constantly shifting moods of neurosis and nostalgia, rage and resignation? And if the *Largo* is a funeral march, as often postulated, why does its 'rhythmic theme' recall the devil-may-care spirit of the *Kleine Dreigroschenmusik*; why do the closing bars anticipate the tender homecoming of *Die sieben Todsünden* (The Seven Deadly Sins)? Is the 'march for winds' a parody of goose-stepping Nazis, as some commentators see it, or a bumptious echo of the self-righteous Salvationists in *Happy End*? Does the Mediterranean gesture of the tarantella transport us to some place 'where the sun is shining'? Or has that place, like Brecht's Benares, 'been perished in an earthquake'?

Theory and practice

In his foreword to the score of Symphony No. 1 (May 1968), David Drew stipulates a string strength of at least fifty players. With three separate violin sections, violas and cellos sometimes divided into four independent parts, and basses into three, the score does seem to call for massed strings. Experience shows, however, that in the intricate, faster-moving passages a larger band can sound opaque. Furthermore, Weill calls for relatively few wind instruments: two flutes, one oboe, two clarinets, two bassoons, two horns, one trumpet and one trombone. These are theatre-orchestra forces in the tradition of Rossini and Offenbach. To balance them, the overall string strength would normally not exceed thirty. The Court Theatre in Dessau, a second home to the young Weill, accommodated almost exactly that number of string players. Nevertheless, Dessau was also a bastion of Wagnerism, and when Weill worked there as musical assistant, in the autumn of 1919, he will have heard Hans Knappertsbusch conduct *Tristan und Isolde* and *Die Meistersinger von Nürnberg* with a full complement of wind and just thirty-two strings. Bearing these proportions in mind, we recorded Symphony No. 1, indeed all the music on this disc, with a string section of twenty-three.

As in Richard Strauss's *Elektra*, the violins in Symphony No. 1 play occasionally as a single, larger group, sometimes they divide into two sections and at other times into three. To facilitate the necessary migration of players, one would normally seat them in a single block. For the sake of polyphonic definition (and a clearer stereo image), we went to the opposite extreme and separated the sections as widely as the studio would allow: (from left to right) first violins, cellos, second violins (dead centre), violas, third violins, double-basses.

Just seventy miles of autobahn separate the Sendesaal of Radio Bremen from Studio 10 (today the Rolf-Liebermann-Studio) of North-German Radio, where, in the mid-1950s, Lotte Lenya made her classic recordings of *Die Dreigroschenoper*, *Die sieben Todsünden*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Rise and Fall of the City of Mahagonny) and *Happy End*. Those recordings remain the yardstick, against which every latter-day Weill recording has to be measured – not only for their musical qualities but also for the 'objective' quality of their recorded sound. Both studios were built during the early 1950s under supervision of British occupation forces. Studio 10 evolved from the ruins of a synagogue, with all the acoustic benefits a sacred building brings with it, while the Sendesaal was purpose-built and possesses a fine-tuned acoustic, famous for its 'living silence'. Both were conceived primarily for chamber music. A medium-sized orchestra fills them to capacity, thus providing that 'up front' effect which strikes me as essential for any recording of Weill – just as essential, indeed, as a lean, un-romantic string sound.

It was the search for a 'nostalgic' Weill sound that also caused us to revert to a praxis, dictated in the 1920s and '30s by sheer lack of money (and, of course, by the rising influence of jazz on European music): the use of a single, suspended cymbal (*Beckenmaschine*) in place of a clashed pair. What sounds cheap and nasty in Verdi suits Weill down to the ground, indeed I am certain this is what he expected, even in symphonic repertoire.

Textual questions

Weill's equivocal attitude towards Symphony No. 1 prompted Drew to amend what he

CHSA 5046 BOOK.indd 12-13 14/8/06 15:04:06

considered to be the miscalculations of a novice. Markings of dynamic, tempo and expression, phrasing, even pitches: scarcely a bar was published as Weill had written it. Regrettably, Drew worked from a transcript of the autograph score that was itself corrupted by errors and omissions. While editors, as a fraternity, have been rethinking their role as intermediaries in the creative process, the world has come to recognise Weill as a composer of genius – much of the credit for which goes to Drew. Today, textual problems of this order are resolved by returning to the roots. All the music on this disc has therefore been recorded in corrected readings based on the original manuscript sources (my thanks to The Kurt Weill Foundation in New York for making this possible).

As Drew points out, Weill's percussion writing in Symphony No. 1 is sometimes over-prominent and needs judicial pruning. In Symphony No. 2 the percussion question is thornier. At the request of Bruno Walter, Weill added parts for triangle, military drum, tenor drum, cymbals, bass drum and gong. According to Drew, he did so against his better judgement, and later asked Walter to revert to the original scoring. Documentary evidence does not bear this out. In September 1934, Weill wrote to Lenya that Walter was 'the biggest international conductor now, having had greater success in Salzburg than Toscanini': no word of disapproval or dissent; in his programme note (q.v.) he outlined his use of percussion in some detail; after the final rehearsal (*with* percussion), he wrote enthusiastically to Lenya: 'It's a good piece & sounds fabulous'; and he reiterated that sentiment in a letter to his parents, dated 21 January 1935: 'The symphony sounds excellent.' Whatever the historical pros and cons, the proof of the pudding must be in the eating. To my mind, the greater definition and dramatic range of the version with percussion tilt the balance clearly in its favour.

© 2006 Antony Beaumont

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, one of the world's leading chamber orchestras, delights audiences worldwide with its outstanding achievements and boundless joy in making music. With a repertoire extending from the baroque to the contemporary, the orchestra often collaborates with specialists in individual epochs and musical styles, such as Trevor Pinnock, Ton Koopman and Frans Brüggen, Jukka-Pekka Saraste, Heinz Holliger and Pierre Boulez, and has established long-standing musical relationships with internationally renowned soloists, including Viktoria Mullova, Christian Tetzlaff, Sabine Meyer and Olli Mustonen.

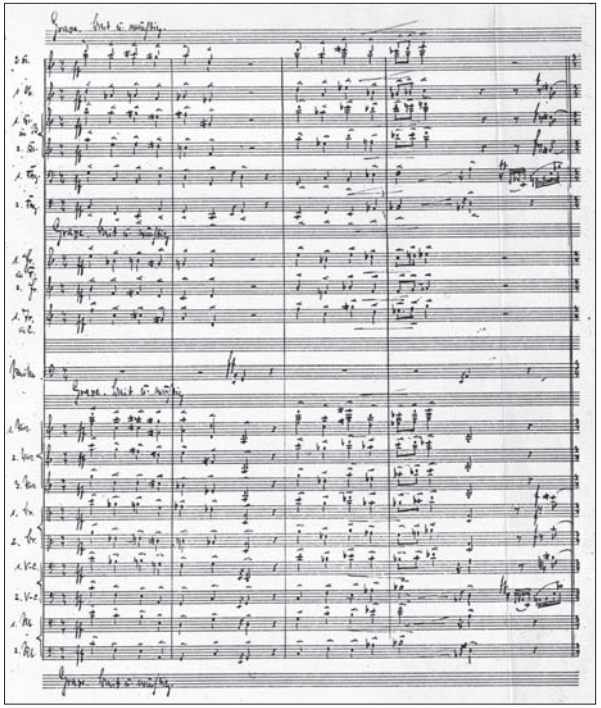
The orchestra was founded in 1980 by a group of exceptionally gifted young musicians, who drew up a democratic constitution which made it possible for each member to realise his or her personal and artistic goals. Early successes, such as a concert for the United Nations in 1983 and invitations to Gidon Kremer's Kammermusikfest Lockenhaus in 1984–85, assured a rapid rise to international fame. In 1987 the orchestra was established on a permanent basis in Frankfurt am Main.

In 1992 the orchestra settled in the Free Hanse City of Bremen, and under its new name, Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, plays an indispensable role in the cultural life of the region, with two subscription series, special concerts, two series of chamber music and an open-air festival, Summer in Lesmona. The posts of Principal Guest Conductor or Artistic Director have been occupied by Mario Venzago, Heinrich Schiff, Jiří Bělohlávek and Thomas Hengelbrock. Musical Director from 1999 to 2003 was Daniel Harding. Since 2004 the post of Artistic Director has been occupied by the celebrated Estonian conductor Paavo Järvi. The orchestra operates on an exclusively self-governing basis. All artistic and administrative decisions are taken by the musicians themselves.

Antony Beaumont was born in London of Anglo-German and Romanian-Greek parentage. Though known primarily as an expert on the music of Alexander Zemlinsky and Ferruccio Busoni, he is a musician of remarkable versatility. As a child he studied violin, viola, piano and organ, and at the age of sixteen was already making his name as a conductor, composer and arranger, writing on music for *The Daily Telegraph* and presenting classical broadcasts for the BBC. After graduating from Cambridge University, where he studied musicology and gained his first experience of symphonic and operatic conducting, he spent two seasons as an orchestral violinist in London. Subsequently he settled in Germany, where he worked as *Kapellmeister* in Saarbrücken, Bremen and at Cologne Opera. He has guest-conducted at English National Opera, Bavarian State Opera and Prague State Opera, and at music festivals in Montepulciano, Prague, Siena, Spoleto and the Canary Islands. His publications include important monographs on Busoni and Zemlinsky, the diaries of Alma Mahler and the letters of Gustav Mahler. For Chandos Antony Beaumont has recorded the complete symphonic works of Zemlinsky with the Czech Philharmonic Orchestra.

CHSA 5046 BOOK.indd 14-15

14/8/06 15:04:06



First page of the autograph score of Weill's Symphony No. 1

Weill: Sinfonie Nr. 1/Quodlibet/Sinfonie Nr. 2

Sinfonie Nr. 1
Am 17. November 1920 schrieb Weill voller Aufregung an seine Familie, ein junger Dichter namens Johannes Robert Becher habe ihn aufgefordert, die Musik zu einem geplanten Festspiel zu komponieren. Dessen Titel *Arbeiter Bauern Soldaten* spiegelte die politischen Überzeugungen des Autors wider (man kennt Becher heute in erster Linie als Urheber der Nationalhymne der ehemaligen DDR, *Auferstanden aus Ruinen*), während der Untertitel, "Der Aufbruch eines Volkes zu Gott", seine "ekstatische Vision" einer neuen Gesellschaftsordnung umriss. Weills Entwürfe für das Projekt sind nicht erhalten, und obwohl Becher sein Drama später mit dem marxistisch-leninistischen Dogma in Einklang brachte, wurde es niemals aufgeführt. Als Weill im Zeitraum von April bis Juni 1921 an seiner Ersten Sinfonie arbeitete, bezog er mit Sicherheit auch Material ein, das ursprünglich für das Theaterstück gedacht war. Einem zeitgenössischen Bericht zufolge versah er die Partitur mit einem Zitat daraus, doch das Titelblatt ist verloren gegangen – und damit auch das Motto. "Auf! Ins Land der Verheißung!" ist das Leitmotiv von Bechers Drama. Ich kann mir gut vorstellen, dass Weill diese Worte als Überschrift seiner Partitur gewählt haben könnte, denn sie vermitteln eine Botschaft, die seine Musik von Berlin bis an den Broadway durchzieht und entweder direkt oder indirekt in allen drei Kompositionen der vorliegenden Einspielung zum Ausdruck kommt.

Die Sinfonie beginnt mit sechs grellen Akkorden, die den Weg bereiten für Musik von fast unerbittlicher Dissonanz. Dieses Akkordmotiv kehrt in zahlreichen Metamorphosen wieder, bis es am abschließenden Höhepunkt in konsonante Dreiklänge verwandelt wird. Die sieben Abschnitte des Werks gehen ohne Unterbrechung ineinander über, wobei ihre Konturen durch eine Vielfalt thematischer Vorgriffe und Reminiszenzen verwischt und womöglich sogar verhüllt werden. Als Ganzes gesehen erinnert die Form eher an eine sinfonische Dichtung als an eine Sinfonie. Viele der Themen halten sich so präzise an die Sprachrhythmen Bechers, dass es mit Bezug auf den Text und die Bildwelt des Dramas möglich ist, ein detailliertes Szenar zu umreißen:

1 [Vorspiel] *Grave* (4/4): Die sechsfache Dissonanz. Chaos und Revolution. Qual und Sehnsucht.

CHSA 5046 BOOK.indd 16-17
14/8/06 15:04:07

[2] *Allegro vivace* (4/4): Der Gewaltherr. “Stunde des Angriffs! Letzte Schlacht!” Vision vom totalen Krieg.

Sehr drängend (5/4): Das alte Weib. “Sie hat mit den Truppen gesprochen: Sie haben ihre Gewehre und die Geschütze zerschlagen.”

[3] *Nicht schleppend* (6/8): Kinderzug. “Kommt mit! Kommt mit! Dort oben wird’s heller! … Wir hoffen dort Kühle, wir wissen dort Tag.”

[*Sehr pathetisch*][1] (3/4): Flüchtige Vision des Gelobten Lands, Anspielung auf *The Star-Spangled Banner*.

[4] *Andante religioso* (12/8): Der Heilige. Eine Stimme – “Sie rief mich oft an. Oft sprach ich mit ihr” – prophezeit das Ende allen Krieges.

[5] *Larghetto* (4/8): Durch die Wüste. […] Arbeiter, Bauern und Soldaten. “Dahin! Dorthin! Wir marschieren …”

Wie ein Choral (4/8): Ferner sich nähernder Gesang, wie ein Choral. “Komm Hirt der Wandlung! Schon füllt deine Nähe! Dein Frieden er wässert die Schlucht unseres Kriegs.”

Sehr ruhig, mystisch (4/4, zwei Soloviolinen, Choralthema als Klagegesang, fernes Glockenläuten): “Ein Wind strich über das weite Feld der Gebeine.” Die Menge kniet in stillem Gebet.

[1] Weills Tempoangabe ist in der veröffentlichten Partitur nicht enthalten.

[6] *Langsam und feierlich* (4/4): “Es sammelt eine Schar sich. Es ordnet ein Volk sich. Ein Zug beginnt.” Der zwiefache Lichtbalken, das Kreuz am Himmel. Der Schlachtruf des Gewaltherrn verwandelt in frohlockendes Glockengeläut, die Schwerter der Dissonanz umgeschmiedet zu Pflugscharen der Konsonanz. Der Heilige führt die Menge dem Gelobten Land entgegen.

[7] [Nachspiel] *Andante espressivo* (4/4): Ernüchterung und Angst. Hoffnung und Zuversicht.

Für junge Musiker in Berlin war die Rückkehr Busonis aus dem selbstgewählten Schweizer Exil ein Ereignis von großer Bedeutung, und viele verherrlichten ihn gar als Propheten der Neuen Musik. Er traf in der letzten Septemberwoche 1920 in Berlin ein; Weill sprach am 18. November bei ihm vor, wurde in Busonis Kompositionsklasse aufgenommen und machte sich bald – wie Busoni seinem Sohn Raffaello berichtete – als Faktotum nützlich. Im Juni des darauf folgenden Jahres, zum offiziellen Unterrichtsbeginn, hatte Weill die Reinschrift seiner Sinfonie Nr. 1 fertiggestellt und das Werk für Klavier zu vier Händen bearbeitet, wahrscheinlich zum Vorspielen bei einem der allwöchentlichen “Theenachmittage”, die Busoni veranstaltete. Ein gut aussehender junger Grieche namens Dimitri Mitropoulos hatte dort kurz zuvor den versammelten Gästen seine einstündige Klaviersonate vorgespielt. Als dann die letzten donnernden Akkorde verklangen, hatte Busoni ihn mit gerunzelter Stirn ins Auge gefasst und gerufen: “Zuviel Leidenschaft! Besinnen Sie sich auf Mozart und die Reinheit seiner Formen.” Weills Sinfonie handelte sich ähnliche Kritik ein: “Die Wege, die heute als ‘neu’ gelten, sind es nicht mehr”, bekundete Busoni. “Die Epoche der Experimente zum Nachteil der künstlerischen Dauerhaftigkeit neigt rasch ihrem Ende zu.” Während er an Weills Musik das Pathos bemängelte, äußerte er sich wohlwollend über das fugierte *Larghetto* mit seinem entfernten Anklang an die zwei Geharnischten in Mozarts *Zauberflöte*. Demgemäß übernahm Weill diesen Abschnitt in sein Streichquartett op. 8, legte die Sinfonie hingegen beiseite. Ihre Uraufführung erfolgte postum im Jahre 1957.

Als Gegengift zu Leidenschaft und Pathos des Expressionismus hatte Busoni seine eigene Zauberformel entwickelt: die Junge Klassizität, ein Konzept, das die Notwendigkeit von Rationalität und Mozartscher Durchsichtigkeit hervorhob, alle anderen Möglichkeiten jedoch offen ließ. Das war kein Neoklassizismus, keine “Rückkehr zu Bach”. Vielmehr handelte es sich, wie Weill anmerkte, um “eine Synthese aller Stilgattungen der letzten Jahrzehnte, eine neue, gebändigte, schlackenreine Kunst”.

Quodlibet

Im Sommer des Jahres 1922 komponierte Weilleine Kinderpantomime unter dem Titel *Zaubernacht*. Da sie am Berliner Theater am Kurfürstendamm aufgeführt werden sollte, wo nur ein bescheidener Orchestergraben zur Verfügung stand, beschränkte er sich auf ein neunköpfiges Ensemble. Wie er Busoni mitteilte, hätte er ein “Mozart-Orchester” vorgezogen, und im April 1923 gab ihm ein Kompositionsauftrag seines ehemaligen Dessauer Lehrers Albert Bing Gelegenheit, einen Teil der Musik für genau solche Kräfte neu zu orchestrieren. Der Titel des neuen Werks, *Quodlibet*, ist faszinierend. Laut Duden bezeichnet er ein “Durcheinander” oder “Mischmasch”; “Lateinisch: ‘was beliebt’”, erklärt das Musiklexikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, und führt weiter aus:

> Je witziger, drastischer und unsinniger die von einem Quodlibet ausgehende Wirkung ist, desto mehr spricht aus ihm der quodlibetische Geist. Fehlt er, dann wird auch eine polyphone Verbindung von mehreren Melodien noch nicht zu einem echten Quodlibet.

Also eine ideale Form für einen Komponisten der (um mit Nietzsche zu sprechen) eine Tonkunst anstrebte, “die nicht schwitzt”.

Das Originalmanuskript der *Zaubernacht* ist verschollen, und obwohl die Partitur von Meirion Bowen sorgfältig rekonstruiert wurde, ist von der Handlung kaum etwas

CHSA 5046 BOOK.indd 18-19 14/8/06 15:04:09

erhalten. Offenbar ähnelte sie E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig* (unsterblich gemacht von Tschaikowski): schlafende Kinder, Mondlicht und Träume, eine Fee mit einem Zauberspruch, Spielzeug, das zum Leben erwacht, Gefechte, Schicksalsschläge; Morgendämmerung, Mutter öffnet die Vorhänge, die Kinder erwachen am Beginn eines neuen Tages.

Der erste Satz des *Quodlibet* umkreist die Fabel: Schlummer und Geheimnis; die Fee und ihre Beschwörung ("Das Starre dann sich regt, das Müde sich bewegt, Was stumm beim Taggebraus, lärmt fröhlich dann durchs Haus"); ein graziöses Spielzeugkarussell; Kinder erwachen in einem sonnendurchfluteten Zimmer. Der zweite Satz konzentriert sich auf einen streitsüchtigen Hampelmann und ein ausgelassenes Schaukelpferd. Der ereignisreiche dritte Satz, eingerahmt durch ein von Busonis *Turandot* inspiriertes Paukenostinato und durchsetzt von Kadenzen für Flöte, Klarinette, Fagott und Cello, findet seinen Höhepunkt in einem kapriziösen Trauermarsch für einen Spielzeugsoldaten. Das Finale beginnt mit einer spielerischen Hexenjagd, geht dann in eine kecke Marschmusik über, um mit einem kantig-trockenen Cancan zu schließen.

Weill dringt hier tiefer in Busonis Einflussbereich ein als in irgendeinem anderen seiner Werke. Es wimmelt geradezu von Nachahmungen, ja sogar direkten Zitaten. Es gibt auch Unterschiede, doch weniger solche der Ausdrucksform als vielmehr der Einstellung. Während der Meister mit seinen faustischen Bestrebungen im kleinen Kreis Auserwählter zur Hochform fand ("Thee und Cigaretten und anmuthige intelligente Frauen"), ging es dem Schüler bereits darum, ein breiteres Publikum anzusprechen. Doch erreichte das *Quodlibet* niemals dieses Ziel. Es wurde am 5. Juni 1923 in Dessau unter der Leitung von Albert Bing uraufgeführt, und zu seinen frühen Verfechtern zählten Horenstein, Weingartner und Zemlinsky: ein vielverspechender Start. Doch die Partitur wurde bald von *Mahagonny*, der *Dreigroschenoper* und allem Folgenden in den Schatten gestellt.

Sinfonie Nr. 2

Zehn Jahre vergingen, ehe Weill wieder etwas für Sinfonieorchester schrieb. Inzwischen war er zum Liebling der linken Intelligenz, zum roten Tuch für spießbürgerliche Theaterbesucher und zum Objekt wiederholter Schikanen durch Braunhemden geworden. Doch als die Fürstin Edmond de Polignac ihn beauftragte, eine Sinfonie zu komponieren, konnte sie kaum damit rechnen, dass das Werk im Exil fertig gestellt werden würde. Die einleitende *Sonate*[2] wurde im Januar 1933 in Berlin verfasst und orchestriert – kurz vor Hitlers Amtseinführung als Reichskanzler. Der Rest musste bis zum Herbst warten, als Weill aus Nazi-Deutschland geflohen war und sich in Louveciennes bei Paris niedergelassen hatte. Er vollendete die Orchestrierung dort im folgenden Februar. Unter dem Titel "Symphonische Fantasie (Symphonie Nr. 1 [*sic!*])" wurde sie am 11. Oktober 1934 in Amsterdam durch das Concertgebouw-Orchester unter Bruno Walter uraufgeführt. Weill lieferte eine kurze Anmerkung für das Programmheft:

> Der erste Satz stellt eine reine Sonatenform dar, nur dass die sogenannte "Durchführung" nicht aus dem Material des Haupt- und Seitenthemas, sondern aus eigenem Material gespeist wird. Den zweiten Satz könnte man etwa "Cortège" überschreiben. Er baut sich, in einem durchgehenden langsamen Viervierteltakt, über einem rythmischen und einem melodischen Thema auf. Der letzte Satz ist ein Rondo, das als zweiten Zwischensatz einen Marsch für Bläser allein enthält und am Schluss in eine Stretta in Tarantellenform einmündet.
>
> Die Orchestration ist bewusst einfach und sparsam: zweifache Bläser, Streicher, Pauken und wenig Schlagwerk (nur im 2. und 3. Satz).
>
> Ueber den "Inhalt" des Werkes etwas zu sagen, ist mir nicht möglich, da es als reine musikalische Form konzipiert wurde. Vielleicht ist das Wort einer Pariser Freundin richtig, die meinte, wenn es ein Wort gäbe, das das Gegenteil von "Pastorale" ausdrückt, so wäre das der Titel dieser Musik. Ich weiss es nicht.

Weill war offenbar einer Meinung mit Mahler, dass eine Sinfonie wie die Welt sein müsse, d.h. allumfassend. Umso überraschender ist, dass ein großer Mahler-Verfechter wie Bruno Walter die sinfonische Form nicht anerkannte und Weill drängte, das Werk unter einem unverbindlichen Titel wie "Three Scenes" oder "Night Pieces" darzubieten. Ebenso überraschend ist, dass er ihn um ein Programm bitten sollte. Denn während die Erste Sinfonie sich plausibel in Visuelles oder Verbales umsetzen lässt, gilt das für die Zweite Sinfonie nicht. *Sonate, que me veux-tu?* Wohin führt uns Weill im Kopfsatz mit seinen ständig wechselnden Stimmungen von Neurose und Nostalgie, Wut und Resignation? Und wenn das *Largo* ein Trauermarsch ist, wie oft behauptet wurde, warum erinnert sein "rhythmisches Thema" an den sorglos-unbekümmerten Geist der *Kleinen Dreigroschenmusik*; warum nehmen die abschließenden Takte die zärtliche Heimkehr der *Sieben Todsünden* vorweg? Ist der "Marsch für Bläser" eine Parodie auf den Stechschritt der Nazis, wie es manche Kommentatoren sehen, oder ein aufgeblasenes Echo der selbstgerechten Heilsarmisten aus *Happy End*? Entführt die mediterrane Geste der Tarantella uns an einen Ort "where the sun is shining"?

[2] Der Satz trägt diese Bezeichnung im Autograph und im Amsterdamer Programmheft von 1934, nicht jedoch in der veröffentlichten Partitur.

CHSA 5046 BOOK.indd 20-21 14/8/06 15:04:09

Oder ist das ein Ort wie Brechts Benares, von dem erzählt wird, er sei "perished in an earthquake"?

Theorie und Praxis

In seinem Vorwort zur Partitur der Sinfonie Nr. 1 (Mai 1968) empfiehlt David Drew eine mindestens fünfzigköpfige Streichergruppe. Eine Partitur mit drei Violingruppen anstelle der üblichen zwei, Bratschen und Celli mitunter vierfach und Kontrabässe dreifach geteilt, scheint in der Tat nach einer üppigen Streicherbesetzung zu verlangen. Doch die Erfahrung zeigt, dass ein größeres Ensemble in den komplexen, schnelleren Passagen verschwommen klingen kann. Überdies verlangt Weill nur relativ wenige Blasinstrumente: zwei Flöten, eine Oboe, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, eine Trompete und eine Posaune. Das sind Theaterkapellenkräfte in der Tradition von Rossini und Offenbach. Um die Balance zu ihnen zu halten, würde die Zahl der Streicher normalerweise dreißig nicht überschreiten. Das Hoftheater Dessau, das dem jungen Weill wie eine zweite Heimat war, bot fast genau sovielen Streichern Platz. Nichtsdestoweniger war Dessau auch eine Hochburg der Wagner-Pflege, und als Weill dort im Herbst 1919 als Korrepetitor tätig war, dürfte er gehört haben, wie Hans Knappertsbusch *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg* mit vollem Bläserkontingent und nur zweiunddreißig Streichern dirigierte. Eingedenk dieser Proportionen haben wir die Sinfonie Nr. 1 und auch die anderen vorliegenden Werke mit einer dreiundzwanzigköpfigen Streicherbesetzung eingespielt.

Wie in Richard Strauss' *Elektra* spielen die Violinen in der Sinfonie Nr. 1 gelegentlich als größere einstimmige Gruppe, um sich manchmal in zwei, dann wieder in drei Gruppen aufzuteilen. Um das notwendige Überwechseln der Musiker zu erleichtern, würde man sie normalerweise zusammen plazieren. Um der polyphonen Trennschärfe (und eines klareren Stereobilds) willen verfielen wir ins andere Extrem und trennten die Gruppen so weit voneinander, wie es das Studio zuließ: (von links nach rechts) erste Geigen, Celli, zweite Geigen (exakt in der Mitte), Bratschen, dritte Geigen, Kontrabässe.

Nur einhundertsechzehn Kilometer Autobahn trennen den Sendesaal von Radio Bremen vom Studio 10 (heute als Rolf-Liebermann-Studio bekannt) des Norddeutschen Rundfunks, wo Lotte Lenya um die Mitte der 1950er-Jahre ihre klassischen Einspielungen der *Dreigroschenoper*, der *Sieben Todsünden*, von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und *Happy End* vornahm. Diese Aufnahmen sind nach wie vor der Maßstab, an dem sich alle späteren Weill-Interpretationen auf Tonträger messen lassen müssen – nicht nur in Bezug auf ihre musikalischen Qualitäten, sondern auch auf die "objektive" Qualität des Aufnahmeklangs. Beide Studios wurden Anfang der 50er-Jahre unter Aufsicht der britischen Besatzungsmacht gebaut. Studio 10 entstand aus den Ruinen einer Synagoge, mit all den akustischen Vorteilen, die ein Sakralbau mit sich bringt, während der Sendesaal ein Zweckbau ist, der über eine präzise abgestimmte Akustik verfügt und für seine "lebendige Stille" bekannt ist. Beide waren in erster Linie für Kammermusik gedacht. Ein mittelgroßes Orchester füllt sie ganz aus, so dass der bewusste Effekt einer "Nahaufnahme" entsteht, der mir für eine Weill-Einspielung unerlässlich erscheint – wohl ebenso unerlässlich wie ein schlanker, unromantischer Streicherklang.

Es war die Suche nach einem "nostalgischen" Weill-Sound, die uns auch veranlasste, auf eine Praxis zurückzugreifen, die in den 20er- und 30er-Jahren aus schlichtem Geldmangel (und natürlich dem zunehmenden Einfluss des Jazz auf die europäische Musik) entstand, nämlich dem Einsatz eines einzelnen aufgehängten Beckens (*Beckenmaschine*) statt eines gegeneinander geschlagenen Beckenpaars. Was bei Verdi billig klingt, eignet sich bestens für Weill, und ich bin sogar davon überzeugt, dass er dieses Instrument selbst im sinfonischen Repertoire bevorzugte.

Textkritik

Weills zwiespältiges Verhältnis zu seiner Ersten Sinfonie veranlasste David Drew zu Berichtigungen an dem, was er für Anfängerfehler hielt. Dynamik-, Tempo- und Vortragsangaben, Phrasierung, ja sogar der Notentext: Kaum ein Takt wurde so veröffentlicht, wie Weill ihn niedergelegt hatte. Bedauerlicherweise diente Drew als Arbeitsvorlage eine Abschrift des Originalmanuskripts, die ihrerseits durch Fehler und Auslassungen korrumpiert war. Während die Zunft der Herausgeber begonnen hat, ihre Rolle als Vermittler im Schaffensprozess neu zu überdenken, hat die Welt mit der Zeit Weill als genialen Komponisten anerkannt – was in erheblichem Maße David Drew zu verdanken ist. Heutzutage werden derartige textkritische Probleme durch Rückgriff auf die Quellen gelöst. Die gesamte Musik der vorliegenden Aufnahme wurde dementsprechend in korrigierten Fassungen eingespielt, die auf den Originalmanuskripten beruhen (mein Dank dafür, das ermöglicht zu haben, gilt der Kurt Weill Foundation in New York).

Wie Drew aufzeigt, sticht Weills Schlagzeugführung in der Sinfonie Nr. 1 manchmal allzu sehr hervor und bedarf der kritischen Reduktion. Bei der Sinfonie Nr. 2 ist das Schlagzeugproblem etwas heikler. Auf Wunsch von Bruno Walter fügte Weill Parts

CHSA 5046 BOOK.indd 22-23 14/8/06 15:04:09

für Triangel, Militärtrommel, Rührtrommel, Becken, große Trommel und Gong hinzu. Er tat dies Drew zufolge wider besseres Wissen und soll Walter später gebeten haben, zur ursprünglichen Orchestrierung zurückzukehren. Dokumentarische Belege lassen diesen Schluss nicht zu. Im September 1934 schrieb Weill an Lotte Lenya, Walter sei “hier der größte internationale Dirigent, nachdem er in Salzburg einen größeren Erfolg als Toscanini hatte!” Kein Wort der Missbilligung oder einer abweichenden Meinung; in seiner Programmeinführung (s.d.) ging er im Einzelnen auf seine Verwendung von Schlagzeug ein; nach der Generalprobe (*mit* Schlagzeug) schrieb er begeistert an Lotte Lenya: “Es ist ein gutes Stück u. klingt fabelhaft”; und er brachte diese Begeisterung auch in einem Brief an seine Eltern vom 21. Januar 1935 zum Ausdruck: “Die Symphonie klingt hervorragend.” Ungeachtet des historischen Pro und Kontra geht Probieren nun einmal über Studieren. Meiner Ansicht nach ist der Fassung mit Schlagzeug wegen ihrer größeren Klarheit und breiteren dramatischen Palette eindeutig der Vorzug zu geben.

© 2006 Antony Beaumont

Übersetzung: Bernd Müller

Mit herausragenden künstlerischen Leistungen sowie ihrem einzigartigen und erfrischenden Stil der musikalischen Interpretation gilt **Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen** als eines der weltweit führenden Kammerorchester und begeistert überall ihr Publikum. Das Repertoire des Orchesters erstreckt sich lückenlos vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik, wobei das Orchester häufig mit Spezialisten für die einzelnen Epochen und Stilrichtungen zusammenarbeitet – so etwa mit Trevor Pinnock, Ton Koopman, Frans Brüggen, Jukka-Pekka Saraste, Heinz Holliger oder Pierre Boulez. International renommierten Solisten wie Viktoria Mullova, Christian Tetzlaff, Sabine Meyer oder Olli Mustonen arbeiten gerne und regelmäßig mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen zusammen.

1980 gegründet, war Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen zunächst ein Zusammenschluss außergewöhnlicher Musikstudenten, die sich eine basisdemokratische Verfassung gaben, um den Einzelnen persönlich wie musikalisch optimal zu motivieren. Frühe Bewährungsproben wie ein Auftritt vor der UNO 1983 oder Gidon Kremers Einladungen nach Lockenhaus 1984/85 begründeten den international schnell wachsenden Ruf des Orchesters. 1987 erfolgte die Institutionalisierung als professionelles Kammerorchester in Frankfurt.

Seit 1992 hat Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen ihren Sitz in der Freien Hansestadt Bremen. Hier ist sie zum unverzichtbaren Bestandteil des Musiklebens geworden und gestaltet jedes Jahr u.a. zwei Abonnement-Reihen, Sonderkonzerte, zwei Kammermusikreihen und das Open-Air-Festival “Sommer in Lesmona”. Mario Venzago, Heinrich Schiff, Jiří Bělohlávek und Thomas Hengelbrock waren Ständige Erste Gastdirigenten bzw. Künstlerische Leiter des Orchesters. Von 1999 bis 2003 bekleidete Daniel Harding die Funktion des Musikalischen Direktors. Seit 2004 ist der estnische Stardirigent Paavo Järvi Künstlerischer Leiter. Die Musiker sind sämtlich Gesellschafter des demokratisch verfassten “Unternehmer-Orchesters” und entscheiden selbst über alle künstlerischen und wirtschaftlichen Belange.

Antony Beaumont wurde in London als Spross englisch-deutscher und rumänisch-griechischer Eltern geboren. Obwohl er in erster Linie als Experte für die Musik von Alexander Zemlinsky und Ferruccio Busoni bekannt ist, gilt er als bemerkenswert vielseitiger Musiker. Als Kind lernte er Geige, Bratsche, Klavier und Orgel spielen, und im Alter von sechzehn Jahren machte er sich bereits einen Namen als Dirigent, Komponist und Arrangeur, schrieb in der Tageszeitung *Daily Telegraph* über Musik und moderierte Klassiksendungen für die BBC. Nach dem Abschluss seines Studiums der Musikwissenschaft an der Universität Cambridge, wo er auch erste Erfahrungen im Dirigieren von Sinfonien und Opern machte, verbrachte er zwei Spielzeiten als Orchestergeiger in London. Danach ließ er sich in Deutschland nieder, wo er in Saarbrücken, Bremen und an der Kölner Oper als Kapellmeister wirkte. Er ist als Gastdirigent an der English National Opera, der Bayerischen Staatsoper und der Staatsoper Prag sowie bei Musikfestspielen in Montepulciano, Prag, Siena, Spoleto und auf den Kanarischen Inseln tätig gewesen. Zu seinen Veröffentlichungen gehören bedeutende Monographien über Busoni und Zemlinsky, die Tagebücher von Alma Mahler und die Briefe von Gustav Mahler. Für Chandos hat Antony Beaumont mit der Tschechischen Philharmonie sämtliche sinfonischen Werke von Zemlinsky eingespielt.

CHSA 5046 BOOK.indd 24-25 14/8/06 15:04:10

Gordon

Kurt Weill, c. 1926

Weill: Première Symphonie/Quodlibet/Seconde Symphonie

Première Symphonie

Le 17 novembre 1920, Weill, tout excité, écrivit à sa famille qu'un jeune poète nommé Johannes Robert Becher l'avait invité à composer la musique d'une pièce épique. Son titre, *Arbeiter Bauern Soldaten* (Travailleurs Paysans Soldats), reflétait les convictions politiques de l'auteur (aujourd'hui, on se souvient surtout de lui pour *Auferstanden aus Ruinen*, l'hymne national de l'ancienne RDA), tandis que le sous-titre, "Der Aufbruch eines Volkes zu Gott" (L'Éveil d'un peuple à Dieu), soulignait sa "vision extatique" d'une nouvelle société. Les esquisses de Weill pour ce projet n'ont pas survécu et, bien que Becher l'ait par la suite aligné sur le dogme marxiste-léniniste, le drame ne fut jamais mis en scène. Lorsque Weill composa sa Première Symphonie, entre avril et juin 1921, il ne fait guère de doute qu'il puisa dans le matériau initialement destiné à cette pièce. Selon un témoignage contemporain, la partition en portait une citation en épigraphe, mais la page de titre – et la devise qu'elle comportait – est perdue. "Auf! Ins Land der Verheißung!" (Debout! Hâtez-vous vers la Terre promise!) est le leitmotiv du drame de Becher. Je ne serais pas étonné que Weill ait inscrit ces mêmes mots en tête de sa partition, car ils sont porteurs d'un message omniprésent dans sa musique, de Berlin à Broadway, et véhiculé, directement ou indirectement, par les trois compositions enregistrées ici.

La symphonie débute par six accords stridents, plantant le décor pour une musique d'une dissonance pratiquement incessante. Ces accords reviennent à mainte reprise, métamorphosés, jusqu'au dernier climax, où ils sonnent comme des accords parfaits consonants. Les sept sections de l'œuvre s'enchaînent sans interruption, leurs contours adoucis – peut-être même obscurcis – par une abondance d'anticipations et de réminiscences thématiques. Considérée dans son ensemble, la forme suggère plus un poème symphonique qu'une symphonie. Une grande partie des thèmes épousent les rythmes oratoires de Becher aussi étroitement que possible, s'inspirant des mots et des images de la pièce pour esquisser un scénario détaillé:

1 [Prélude] *Grave* (4/4): La Sextuple Discorde. Chaos et révolution. Angoisse et Désir.

2 *Allegro vivace* (4/4): Le Gewaltherr (Seigneur de la guerre, despote). "Stunde des

CHSA 5046 BOOK.indd 26-27

14/8/06 15:04:10

Angriffs! Letzte Schlacht!" (Heure de l'offensive! La dernière attaque!) Vision de guerre totale.

Sehr drängend (5/4): La Vieille Femme. "Sie hat mit den Truppen gesprochen: Sie haben ihre Gewehre und die Geschütze zerschlagen." (Elle a parlé aux soldats. Ils ont détruit leurs armes et leurs munitions.)

3 *Nicht schleppend* (6/8): Procession d'enfants. "Komm mit! Komm mit! Dort oben wird's heller!… Wir hoffen dort Kühle, wir wissen dort Tag." (Venez! Venez! Au-dessus de nous, le ciel est plus clair!… Nous espérons qu'il y fait frais, nous savons qu'il y fait jour.)

[*Sehr pathetisch*][1] (3/4): Vision fugitive de la Terre promise, allusion à *The Star-Spangled Banner* (La Bannière étoilée).

4 *Andante religioso* (12/8): Le Saint Homme. Une voix – "Sie rief mich oft an. Oft sprach ich mit ihr." (Elle m'a souvent appelé; je lui ai souvent parlé.) – prophétise la fin de toute guerre.

5 *Larghetto* (4/8): À travers le désert. Foule de travailleurs, de paysans et de soldats. "Dahin! Dorthin! Wir marschieren…" (Par ici! par là! nous marchons…)

Wie ein Choral (4/8): Voix dans le lointain, se rapprochant. "Komm Hirt der Wandlung! Schon füllt deine Nähe! Dein Frieden er wässert die Schlucht unseres Kriegs." (Viens, berger du changement, ta proximité se fait sentir. Ta paix irrigue la terre assoiffée de notre guerre.)

Sehr ruhig, mystich (4/4, deux violons solos, thème de choral comme un chant funèbre, glas dans le lointain): "Ein Wind strich über das weite Feld der Gebeine." (Une brise souffle sur le vaste champ de ceux qui sont morts à la guerre.) La foule, agenouillée, prie en silence.

6 *Langsam und feierlich* (4/4): "Es sammelt eine Schar sich. Es ordnet ein Volk sich. Ein Zug beginnt." (Une foule s'assemble. Une nation se range. La marche commence.) Deux rayons de lumière formant une croix dans le ciel. Le cri de guerre du Gewaltherr se transforme en volées de cloches jubilatoires, les socs de la Concorde sont forgés à partir des épées de la Discorde. Le Saint Homme conduit la foule vers la Terre promise.

7 [Postlude] *Andante espressivo* (4/4): Désillusion et anxiété. Espoir et confiance.

Pour les jeunes musiciens berlinois, le retour de Busoni de son exil volontaire en Suisse fut un événement d'une importance majeure; pour tout dire, nombreux furent ceux qui saluèrent en lui le prophète de la musique nouvelle. Il arriva au cours de la dernière semaine de septembre 1920; Weill fit sa connaissance le 18 novembre, fut accepté dans sa classe de composition et – comme Busoni le raconta à son fils Raffaello – devint bientôt "une sorte d'homme à tout faire dans la maison".

[1] L'indication de tempo de Weill ne figure pas dans la partition publiée.

Lorsqu'en juin suivant les cours commencèrent officiellement, Weill avait déjà achevé la mise au propre de sa Première Symphonie et l'avait arrangée pour piano à quatre mains, probablement afin de la présenter lors d'un des "goûters" hebdomadaires de Busoni. Un beau jeune homme grec, du nom de Dimitri Mitropoulos, avait récemment interprété sa sonate, d'une durée d'une heure, devant cette assemblée. Comme les derniers accords tonitruants s'éteignaient, Busoni le regarda en fronçant les sourcils et s'exclama: "Trop de passion! Retournez à Mozart et apprenez la pureté de la forme!" La symphonie de Weill eut droit à des critiques similaires. "La soi-disant 'nouvelle manière' n'est plus nouvelle, déclara Busoni. L'âge de l'expérimentation aux dépens de la longévité artistique s'approche rapidement de son terme." Tout en reprochant à la musique de Weill son pathos, il sut trouver des termes approbateurs pour le *Larghetto* fugué, avec son lointain écho des deux Hommes d'armes dans *Die Zauberflöte* (La Flûte enchantée). En conséquence de quoi, Weill préserva cette section pour son Quatuor à cordes, opus 8, mais remisa le reste de sa symphonie. Elle fut créée après sa mort, en 1957.

Comme antidote à la passion et au pathos de l'expressionnisme, Busoni avait mis au point sa propre formule magique: le Jeune Classicisme, concept qui soulignait la nécessité du contrôle et de la clarté mozartienne, tout en laissant toutes les autres options ouvertes. Il ne s'agissait pas de néoclassicisme, d'un "retour à Bach". C'était, comme le fit observer Weill, "une synthèse de tous les mouvements stylistiques des décennies précédentes, un art nouveau, discipliné, pur de toute scorie".

Quodlibet

Au cours de l'été 1922, Weill composa une pantomime dansée pour enfants intitulée *Zaubernacht* (Nuit enchantée). Comme elle devait être donnée au Theater am Kurfürstendamm, à Berlin, où la fosse d'orchestre était toute petite, il choisit une formation de neuf musiciens. Il aurait préféré un "orchestre Mozart", comme il le confia à Busoni et, en avril 1923, une commande de son ancien professeur de Dessau, Albert Bing, lui donna l'occasion de réinstrumenter une partie de la musique pour un tel ensemble. Le titre de la nouvelle œuvre, *Quodlibet*, est curieux. Si en français, un quolibet est une "plaisanterie ironique ou injurieuse" (*Petit Larousse*), en allemand le mot désigne un fouillis, un méli-mélo. Mais en latin, le mot signifie "ce qui plaît", précise l'encyclopédie musicale *The New Grove*, qui ajoute:

> En général, le *quodlibet* ne vise guère qu'à l'humour ou à la virtuosité technique, et

CHSA 5046 BOOK.indd 28-29 14/8/06 15:04:11

> se distingue ainsi d'œuvres plus sérieuses où le matériau préexistant a une fonction structurelle ou symbolique.

Une forme idéale, donc, pour une compositeur désireux d'écrire une musique qui "ne transpire pas" (pour reprendre les termes de Nietzsche).

Le manuscrit original de *Zaubernacht* est perdu et, bien que la partition ait été soigneusement reconstituée par Meirion Bowen, il ne reste pas grand-chose de l'intrigue. Manifestement, elle ressemblait à celle de *Nußknacker und Mausekönig* (Le Casse-noisette et le Roi des souris) d'E.T.A. Hoffmann (immortalisé par Tchaïkovski): enfants endormis, clair de lune et rêves, une fée et ses sortilèges, des jouets qui s'animent, des échauffourées, des calamités; l'aube, la mère ouvre les rideaux, les enfants s'éveillent à un jour nouveau.

Le premier mouvement de *Quodlibet* trace un cercle autour de l'histoire: sommeil et mystère; la fée et son incantation ("Choses rigides animez-vous, êtres fourbus levez-vous, muets le jour si vous voulez, à présent pouvez vous défouler"); un gracieux carrousel de jouets; les enfants qui s'éveillent dans une pièce baignée de soleil. Le deuxième mouvement se focalise sur un pantin querelleur et un cheval de bois folâtre. Le troisième mouvement, riche en rebondissements, délimité par un ostinato de timbales inspiré de la *Turandot* de Busoni, et entrecoupé de cadences pour flûte, clarinette, basson et violoncelle, atteint son point culminant avec une marche funèbre excentrique pour un soldat de plomb. Le finale débute par une partie de "chasse à la sorcière", se fond en un air de marche enjoué et s'achève par un petit cancan irascible.

Weill pénètre plus loin dans l'univers busonien que dans toute autre de ses œuvres. Les similarités abondent, et même les citations directes. On remarque aussi des différences, quoiqu'elles relèvent moins du langage que de l'attitude. Alors que le maître, avec ses aspirations faustiennes, brillait surtout dans un petit cercle fermé ("thé et cigarettes, femmes charmantes, intelligentes"), l'élève cherche déjà à s'adresser à un public plus large. Pourtant, *Quodlibet* n'atteignit jamais ce but. Il fut créé à Dessau, sous la direction d'Albert Bing, le 5 juin 1923, et parmi ses premiers ambassadeurs figurèrent Horenstein, Weingartner et Zemlinsky: un début prometteur. Mais la partition fut bientôt éclipsée par *Mahagonny*, *Die Dreigroschenoper* (L'Opéra de quat' sous) et toutes celles qui suivirent.

Seconde Symphonie

Dix ans se passèrent avant que Weill n'écrivît de nouveau pour orchestre symphonique. Il était entre-temps devenu l'enfant chéri de l'intelligentsia de gauche, un motif d'indignation pour les amateurs de théâtre bourgeois, et un objet de persécutions répétées de la part des chemises brunes. Néanmoins, lorsque la princesse Edmond de Polignac lui commanda une symphonie, elle ne pouvait guère s'imaginer que celle-ci serait achevée en exil. La *Sonate*[2] initiale fut composée et orchestrée à Berlin – peu après que Hitler eut prêté serment comme *Reichskanzler* (chancelier) – en janvier 1933. Le reste dut attendre jusqu'à l'automne, Weill ayant alors fui l'Allemagne nazie pour s'installer à Louveciennes, près de Paris. Il y acheva l'orchestration en février suivant. Sous le titre "Fantaisie symphonique (Première Symphonie [*sic*])", l'œuvre fut créée mondialement le 11 octobre 1934 à Amsterdam, par l'Orchestre du Concertgebouw dirigé par Bruno Walter. Weill fournit une brève note pour le programme:

> Le premier mouvement adopte une forme sonate pure et simple, si ce n'est que ce que l'on appelle le "développement" ne détaille pas les idées des premier et second sujets, mais fait appel à un matériau nouveau. Le deuxième mouvement pourrait s'intituler "Cortège". À 4/4 de bout en bout, il est fondé sur un thème rythmique et un thème mélodique. Le dernier mouvement est un rondo, dont le deuxième interlude est une marche pour vents seuls. Il se termine par une strette en forme de tarentelle.
>
> L'orchestration est délibérément simple et économique: vents par deux, cordes, timbales et quelques percussions (seulement dans les deuxième et troisième mouvements).
>
> Il m'est impossible de commenter le "contenu" de l'œuvre, car je l'ai conçue comme un morceau de pure musique. Une amie parisienne avait peut-être raison d'affirmer que, si l'on pouvait trouver un mot signifiant le contraire de "pastoral', ce serait le titre de cette musique. Je ne saurais le dire.

De toute évidence, Weill était d'accord avec Mahler pour affirmer qu'"une symphonie doit être comme le monde, globale". Il est de ce fait d'autant plus surprenant qu'un grand mahlérien comme Bruno Walter ait désavoué la forme symphonique et encouragé Weill à présenter l'œuvre sous un titre neutre comme "Three Scenes" (Trois Scènes) ou "Night Pieces" (Nocturnes). Surprenant, aussi, qu'il lui ait demandé de fournir un programme. Car, alors que la Première Symphonie se traduit de manière plausible en images visuelles et verbales, ce n'est pas le cas de la Seconde Symphonie. *Sonate, que me veux-tu?* Où Weill nous emmène-t-il dans le mouvement initial, avec son climat constamment changeant de névrose et de nostalgie, de rage et de

[2] Le mouvement porte ce titre dans le manuscrit original et dans le programme du concert d'Amsterdam en 1934, mais pas dans la partition publiée.

CHSA 5046 BOOK.indd 30-31 14/8/06 15:04:11

résignation? Et, si le *Largo* est une marche funèbre, comme on l'avance souvent, pourquoi son "thème rythmique" évoque-t-il l'esprit je-m'en-foutiste de la *Kleine Dreigroschenmusik*; pourquoi les mesures finales anticipent-elles le tendre retour à la maison de *Die sieben Todsünden* (Les Sept Péchés capitaux)? La "marche pour vents" est-elle une parodie des nazis défilant au pas de l'oie, comme le pensent certains commentateurs, ou un écho suffisant des salutistes pharisaïques de *Happy End*? Le recours à une tarentelle méditerranéenne nous transporte-t-il en un lieu "where the sun is shining" (où le soleil brille)? Ou ce lieu, comme le Bénarès de Brecht, a-t-il "been perished in an earthquake" (disparu dans un tremblement de terre)?

Théorie et pratique

Dans son avant-propos à la partition de la Première Symphonie (mai 1968), David Drew spécifie qu'il faut un effectif d'au moins cinquante cordes. Avec trois sections de violons distinctes, des altos et des violoncelles parfois divisés en quatre parties indépendantes, et les contrebasses en trois, la partition semble en effet réclamer un effectif massif de cordes. L'expérience montre cependant que dans les passages complexes, rapides, une formation trop importante risque de manquer de clarté. De plus, Weill ne fait appel qu'à un nombre relativement restreint d'instruments à vent: deux flûtes, un hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, une trompette et un trombone. C'est un effectif d'orchestre de théâtre dans la tradition de Rossini et d'Offenbach. Pour le contrebalancer, l'effectif total des cordes ne dépasserait normalement pas la trentaine. Le Hoftheater de Dessau, où le jeune Weill était comme chez lui, accueillait presque exactement ce nombre de cordes. Néanmoins, Dessau était aussi un bastion du wagnérisme et, lorsque Weill y travailla comme chef assistant, à l'automne 1919, il y entendit sans doute Hans Knappertsbusch diriger *Tristan und Isolde* ainsi que *Die Meistersinger von Nürnberg* (Les Maîtres chanteurs de Nuremberg) avec un effectif complet de vents et seulement trente-deux cordes. Gardant ces proportions à l'esprit, nous avons enregistré la Première Symphonie, et en fait toute la musique entendue ici, avec vingt-trois cordes.

Comme dans l'*Elektra* de Richard Strauss, les violons, dans la Première Symphonie, jouent parfois comme un seul groupe de grande taille, sont parfois divisés en deux sections, et parfois en trois. Pour faciliter la migration nécessaire des instrumentistes, la solution ordinaire aurait été de les réunir tous en un seul bloc. Mais, afin d'obtenir une meilleure définition polyphonique (et une image stéréo plus claire), nous avons fait le choix exactement inverse et avons séparé les sections autant que le studio le permettait: (de gauche à droite) premiers violons, violoncelles, seconds violons (juste au milieu), altos, troisièmes violons, contrebasses.

Cent vingt kilomètres d'autoroute séparent la Sendesaal de Radio Bremen du Studio 10 (aujourd'hui Studio Rolf Liebermann) de la Radio d'Allemagne du Nord où, au milieu des années 1950, Lotte Lenya réalisa ses enregistrements classiques de *Die Dreigroschenoper*, *Die sieben Todsünden*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny) et *Happy End*. Ces enregistrements demeurent la référence à l'aune de laquelle tous les disques Weill récents doivent être mesurés, du double point de vue de leurs qualités musicales et de la qualité "objective" du son. Les deux studios furent construits au début des années 1950, sous la supervision des forces d'occupation britanniques. Le Studio 10 émergea des ruines d'une synagogue, avec tout le bénéfice acoustique propre à un bâtiment sacré, tandis que la Sendesaal fut dès le départ conçue comme un studio d'enregistrement et possède une acoustique précise, célèbre pour son "silence vivant". Les deux salles étaient à l'origine essentiellement destinées à la musique de chambre. Un orchestre de taille moyenne les remplit entièrement, d'où cet effet de "première ligne" qui me paraît essentiel à tout enregistrement de Weill – aussi essentiel, à vrai dire, qu'une sonorité des cordes étriquée, sans romantisme.

C'est la recherche d'un son Weill "nostalgique" qui nous a aussi amenés à renouer avec une pratique, imposée, dans les années 1920–1930, par un simple manque d'argent (ainsi que par l'influence croissante du jazz dans la musique européenne, bien sûr): le recours à une seule cymbale suspendue (*Beckenmaschine*) au lieu de deux cymbales que l'on frappe l'une contre l'autre. Ce qui sonne minable et bon marché chez Verdi convient parfaitement à Weill, et je suis en fait certain que c'est ce qu'il souhaitait, y compris dans le répertoire symphonique.

Questions textuelles

L'attitude équivoque de Weill à l'égard de la Première Symphonie a incité Drew à amender ce qu'il considérait comme les faux-pas d'un novice. Indications de nuances, tempo et expression, phrasé, et même hauteurs: pas la moindre mesure, ou presque, qui ait été publiée telle que Weill l'avait écrite. Malheureusement, Drew travailla à partir d'une transcription de la partition autographe qui était elle-même entachée d'erreurs et d'omissions. Alors que les éditeurs, en tant que confrérie, repensaient leur rôle d'intermédiaires dans le processus créatif, le monde en est venu

CHSA 5046 BOOK.indd 32-33 14/8/06 15:04:12

à reconnaître Weill comme un compositeur de génie – le mérite en revenant en grande partie à Drew. Aujourd'hui, les problèmes textuels de cet ordre sont résolus par un retour aux sources. Toute la musique entendue ici a donc été enregistrée d'après un matériel corrigé basé sur les sources manuscrites originales (mes remerciements à la Fondation Kurt Weill, à New York, pour avoir rendu la chose possible).

Comme Drew le souligne, les percussions sont parfois trop présentes dans la Première Symphonie, ce qui exige un élagage judicieux. Dans la Seconde Symphonie, la question des percussions est plus épineuse. À la demande de Bruno Walter, Weill ajouta des parties de triangle, de caisse claire, de caisse roulante, de cymbales, de grosse caisse et de gong. Selon Drew, il obtempéra tout en pensant que c'était une erreur, et par la suite demanda à Walter de revenir à l'instrumentation originale. Aucun écrit ne confirme la chose. En septembre 1934, Weill écrivit à Lenya que Walter était "désormais le plus grand chef d'orchestre international, ayant remporté plus de succès à Salzbourg que Toscanini": pas un mot de désapprobation ou de désaccord; dans la note qu'il écrivit pour le programme (q.v.), il évoqua de manière assez détaillée son utilisation de la percussion; après la dernière répétition (*avec* percussion), il écrivit avec enthousiasme à Lenya: "C'est de la bonne musique qui sonne de manière fabuleuse"; il exprima le même sentiment dans une lettre à ses parents du 21 janvier 1935: "La symphonie sonne excellemment." Quels que soient les arguments historiques pour ou contre, il n'y a que l'expérience qui permette de trancher. Pour moi, la meilleure définition et la palette dramatique plus riche de la version avec percussion font clairement pencher la balance en sa faveur.

© 2006 Antony Beaumont

Traduction: Josée Bégaud

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, l'un des meilleurs orchestres de chambre au monde, enchante son auditoire international par ses réalisations exceptionnelles et par son plaisir infini à faire de la musique. Son répertoire s'étendant de l'époque baroque à aujourd'hui, il collabore souvent avec des spécialistes de différentes époques et de différents styles musicaux, tels Trevor Pinnock, Ton Koopman et Frans Brüggen, Jukka-Pekka Saraste, Heinz Holliger et Pierre Boulez, et a de longue date noué des relations musicales avec des solistes à la renommée internationale, dont Viktoria Mullova, Christian Tetzlaff, Sabine Meyer et Olli Mustonen.

L'orchestre fut fondé en 1980 par un groupe de jeunes musiciens exceptionnellement doués, qui ratifièrent une constitution démocratique permettant à chaque membre de mener à bien ses objectifs personnels et artistiques. Très vite, ses succès – tels son concert pour les Nations unies en 1983 ou les invitations à la Kammermusikfest Lockenhaus de Gidon Kremer en 1984–85 – lui assurèrent une rapide accession à une célébrité internationale. En 1987, l'orchestre s'établit de manière permanente à Francfort-sur-le-Main.

Installé à Brême, Ville libre de la Hanse, en 1993, l'orchestre joue depuis un rôle essentiel dans la vie culturelle de la région, sous son nouveau nom, Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, avec deux séries pour les abonnés, des concerts exceptionnels, deux séries de musique de chambre et un festival en plein air, Sommer in Lesmona (L'Été à Lesmona). Les postes de chef principal invité ou de directeur artistique ont été occupés par Mario Venzago, Heinrich Schiff, Jiří Bělohlávek et Thomas Hengelbrock. De 1999 à 2003, le directeur musical fut Daniel Harding. Depuis 2004, le poste de directeur artistique est occupé par le célèbre chef d'orchestre estonien Paavo Järvi. L'orchestre fonctionne exclusivement sur la base de l'autogestion. Toutes les décisions artistiques et administratives sont prises par les musiciens eux-mêmes.

Antony Beaumont est né à Londres de parents anglo-allemand et roumain-grec. Bien qu'il soit surtout connu comme spécialiste de la musique d'Alexander Zemlinsky et de Ferruccio Busoni, c'est un musicien remarquablement éclectique. Enfant, il étudie le violon, l'alto, le piano et l'orgue, et à l'âge de seize ans se fait déjà connaître comme chef d'orchestre, compositeur et arrangeur, écrit des articles sur la musique pour le *Daily Telegraph* et présente des émissions classiques à la BBC. Après son diplôme de l'Université de Cambridge, où il étudie la musicologie et acquiert sa première expérience de la direction d'orchestre symphonique et lyrique, il passe deux saisons comme violoniste au sein d'un orchestre, à Londres. Il s'installe ensuite en Allemagne, où il est *Kapellmeister* à Sarrebruck, à Brême et à l'Opéra de Cologne. Il est chef invité à l'English National Opera, à l'Opéra d'état de Bavière et à l'Opéra national de Prague, ainsi qu'aux festivals de musique de Montepulciano, de Prague, de Sienne, de Spoleto et des Canaries. Parmi ses publications figurent d'importantes monographies sur Busoni et Zemlinsky, les journaux d'Alma Mahler et les lettres de Gustav Mahler. Pour Chandos, Antony Beaumont a enregistré l'intégrale des œuvres symphoniques de Zemlinsky avec l'Orchestre philharmonique tchèque.

CHSA 5046 BOOK.indd 34-35 14/8/06 15:04:12

Friedrich-Carl Plinke / Radio Bremen

Recording studio of Radio Bremen

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
For mail order enquiries contact Liz: 0845 370 4994

Any requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs should be made direct to the Finance Director, Chandos Records Ltd, at the address below.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Super Audio Compact Disc (SA-CD) and Direct Stream Digital Recording (DSD)
DSD records music as a high-resolution digital signal which reproduces the original analogue waveform very accurately and thus the music with maximum fidelity. In DSD format the frequency response is expanded to 100 kHz, with a dynamic range of 120 dB over the audible range compared with conventional CD which has a frequency response to 20 kHz and a dynamic range of 96 dB.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

DIE DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN

CHSA 5046 BOOK.indd 36-37 14/8/06 15:04:13

Special thanks to
Dave Stein, Archivist, Kurt Weill Foundation for Music, New York
Mark van Dongen, Associate Artistic Manager, Royal Concertgebouw Orchestra, Amsterdam
Hedwig Müller, Theatermuseum der Universität zu Köln

Original programme note for Symphony No. 2 reprinted with the permission of the Kurt Weill Foundation for Music, New York. All rights reserved

The illustrations on pp. 2, 16, 26 and 39 are reproduced courtesy of the Weill-Lenya Research Center, Kurt Weill Foundation for Music, New York.

Production Radio Bremen 2004
Executive producer Helmut Schaarschmidt
Recording producer Andreas Heintzeler
Sound engineer Klaus Schumann
Assistant engineer Ulrike Franz-Heintzeler
Editor Andreas Heintzeler
A & R administrator Mary McCarthy
Recording venue Sendesaal, Radio Bremen, Bremen, Germany; 20–23 October 2004
Front cover 'Benares', design for the first production of Bertolt Brecht and Kurt Weill's *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) by Caspar Neher (1897–1962), © Universal Edition A.G., Wien
Back cover Photograph of Antony Beaumont by Jörg Hockemeyer
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative
Booklet editor Finn S. Gundersen
Copyright Schott's Söhne GmbH & Co. K.G., Mainz (Symphony No. 1, Symphony No. 2), Universal Edition A.G., Wien (*Quodlibet*)
℗ 2006 Chandos Records Ltd
© 2006 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Printed in the EU

Fayer

Kurt Weill, c. 1933

CHSA 5046 BOOK.indd 38-39
14/8/06 15:04:14

WEILL: SYMPHONIES NOS 1 AND 2 ETC.

CHANDOS

DDKB/Beaumont

CHSA 5046

CHANDOS DIGITAL **CHSA 5046**

Kurt Weill (1900–1950)

1 - 7	**Symphony No. 1** (1921) 'Berlin' Symphony in one movement	23:03
8 - 11	**Quodlibet, Op. 9** A musical entertainment Suite from the children's pantomime *Zaubernacht* (1923)	22:12
12 - 14	**Symphony No. 2** (1933–34) Symphonic Fantasy	26:39
		TT 72:16

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
Antony Beaumont

With kind permission of Radio Bremen

℗ 2006 Chandos Records Ltd
© 2006 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

Printed in the EU | MCPS
0 95115 50462 8
LC 7038 | DDD | TT 72:16
Recorded in DSD

SUPER AUDIO CD

DSD Direct Stream Digital

SA-CD, DSD and their logos are trademarks of Sony.

Multi-ch Stereo

All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid CD can be played on any standard CD player.

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

radiobremen

DIE DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN

WEILL: SYMPHONIES NOS 1 AND 2 ETC.

CHANDOS

WEILL: SYMPHONIES NOS 1 AND 2 ETC.

CHSA 5046