



Cover image: *Landscape with Temple Ruin* (Landschaft mit Tempelruine)
by Caspar David Friedrich, 1797

Franz Schubert (1797-1828)

Symphony No. 1 in D major D82 (1813)

1	Adagio – Allegro vivace	11. 17
2	Andante	5. 45
3	Menuetto. Allegro	4. 54
4	Allegro vivace	5. 22

Symphony No. 6 in C major D589 (1818)

5	Adagio – Allegro	8. 40
6	Andante	5. 45
7	Scherzo (Presto)	6. 31
8	Allegro moderato	9. 25

Total playing time: 57. 39

B’Rock Orchestra
Conducted by René Jacobs

B’Rock Orchestra

Violin: Rodolfo Richter (concertmaster), Gisela Cammaert, Sara DeCorso,
Elin Eriksson, Rebecca Huber, Antina Hugosson, Jivka Kaltcheva,
Yun-Kyung Kim, Madoka Nakamaru, Ellie Nimeroski, Naoko Ogura, Shiho Ono, David Wish,
Yukie Yamaguchi

Viola: Raquel Massadas, John Ma, Tony Nys, Elisabeth Sordia, Sylvestre Vergez

Cello: Kate Bennett Wadsworth, Carlos Leal Cardin, Marian Minnen, Diana Vinagre

Bass: Tom Devaere, Elise Christiaens, Mattias Frostenson, Hen Goldsobel

Flute: Tami Krausz, Anne Freitag

Oboe: Benoit Laurent, Stefaan Verdegem

Clarinet: Vincenzo Casale, Jean-Philippe Poncin

Bassoon: Tomasz Wesoloswki, Josep Casadellà

Horn: Bart Aerbeydt, Mark De Merlier

Trumpet: Fruzsi Hara, Antonio Faillaci

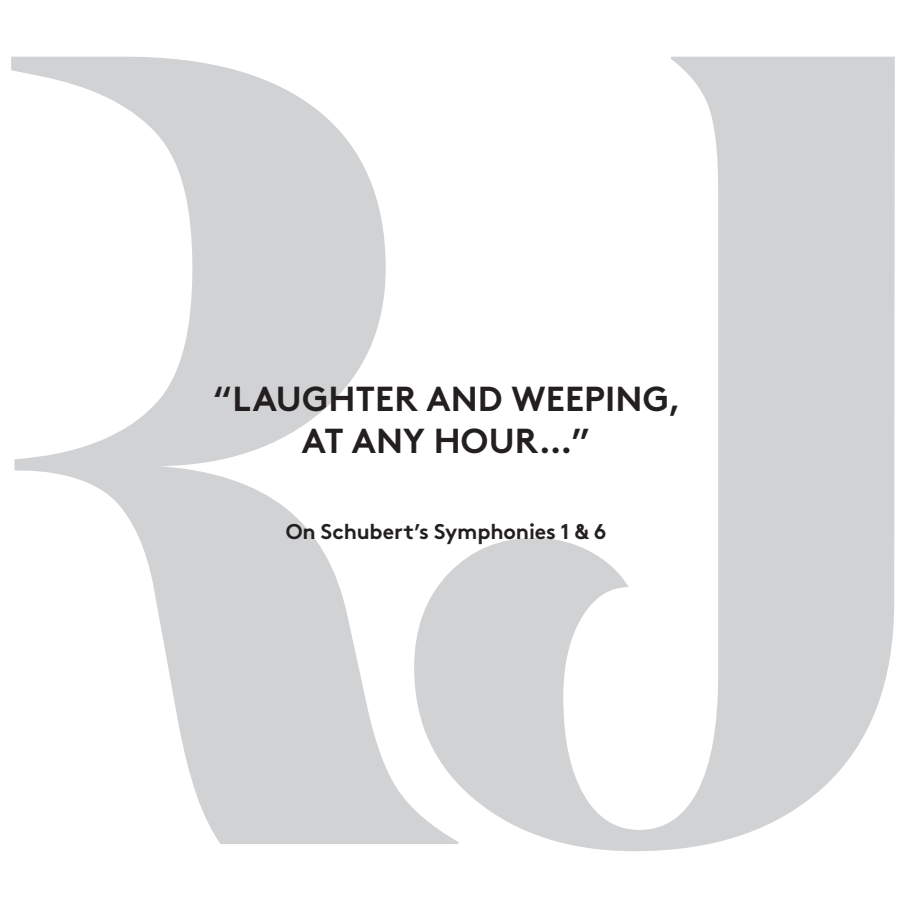
Timpani: Jan Huylebroeck



Schubert became the first of my favourite composers at a very young age, when I was given the opportunity to sing some of his songs in concert. I did sing them as a boy soprano, being a member of the Cathedral Choir in Ghent, my native city. This choir – following the example of the *Wiener Sängerknaben* – was regularly presenting concerts where some of the boys had been selected to perform as soloists. It was at the same time that I started listening to the Schubert recordings of Dietrich Fischer Dieskau and becoming an unconditional fan of this great singer. So many years later I return to my first love – as a conductor. I discover another Schubert, yet love him as much as I did the first one.

– René Jacobs

A handwritten signature of René Jacobs in black ink, enclosed in a thin black rectangular border.



**"LAUGHTER AND WEeping,
AT ANY HOUR..."**

On Schubert's Symphonies 1 & 6

First symphony

Introduction to the first movement

It can be seen from Schubert's own tempo marking that the weighty opening is not a SLOW introduction, as it is almost always described: *Adagio* certainly means slow, but the sign *alla breve* (the cut time symbol) warns the musician that the composer is calling for a tactus based on two half-notes, not on four quarter-notes. Surprisingly, the introduction returns at the beginning of the first movement's recapitulation, this time in double note values, and thus integrated in the new tempo (*allegro vivace*)—a further indication that the *adagio* of the introduction must not drag. The Overture to Mozart's *Magic Flute* also begins *alla breve*—*Adagio*, as does the priest's choir in the same opera, '*O Isis and Osiris*'.

The introduction 'opens' the first movement — the curtain goes up, as it were. During Schubert's time, symphonies had become 'operas of instruments', whereas operas had been more or less downgraded to 'symphonies with song'. Thus we read, in an article in the *Leipzig Allgemeine musikalische Zeitung* of 1806: "That the symphony in particular, through the impetus that Haydn and Mozart gave it, has become the highest form of instrumental music, THE OPERA OF INSTRUMENTS, so to speak, every friend of music knows. All the usual instruments of the orchestra combine their characteristic peculiarities to unite in the performance of such a DRAMA, and thus render the individual contribution in service of the whole: that was the difficult task which has, happily, been solved by music's heroes in the symphony..." The author of this article was probably E. T. A. Hoffmann, the

music critic, composer and draftsman who admired Mozart so much that he changed his third name (Wilhelm) to 'Amadeus'.

Dotted notes, chromatic passages, and a deceptive modulation to A major (from D major to its dominant, but unexpectedly via G minor) unbalances the listener. A pulsating bass on a pedal-A disempowers him, but help from the 'celestial' woodwinds arrives, leading him (in total confusion, as we can hear in a pianissimo timpani roll) into the release of the first movement proper. In this recording, the higher strings (left) and the woodwinds (right) sit opposite each other — the way symphonies were mostly performed in Schubert's period. The winds and strings were in dialogue with each other. "One possible complaint," wrote a critic in 1829 after hearing Schubert's Sixth Symphony, "could be

that the wind section is overabundantly furnished, which seems often to render the stringed instruments almost subordinate" (*Allgemeine musikalische Zeitung* No. 5).

First movement

"D major", as the composer and political prisoner Christian Friedrich Daniel Schubart dictated in 1784 to a fellow detainee through a rift of his cell, is "the key of triumph, of Hallelujah, of war and victory. Therefore, celebratory symphonies are set in this key" (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienna, 1806). And Schubert seems to agree with Schubart: as did Beethoven, he believes that certain characteristics do belong to the different keys. His own personal 'triumph' came in October 1813, with the completion of his schooling at the *Stadtkonvikt*, the elite Viennese

boarding-school — which the 16-year old considered a prison... The tempo prescribed for the first movement is *Allegro vivace*, yet still *alla breve*, that is — in relation to the tempo of the introduction — a little faster than double speed.

From November 1808 onwards, Schubert had played symphonies by Haydn and Mozart in the school orchestra, with great enthusiasm. A classmate, Josef von Spaun, remembers in 1858: "I was the leader of the second violins, and young Schubert played standing behind me from the same part. I very soon realized that the little musician far surpassed me in rhythmic accuracy. I immediately noticed how this otherwise quiet and indifferent-looking boy devoted himself in a most lively manner to the expression of the beautiful symphonies we performed."

The youthful composer would have realised that the key to the first movement of a symphony is the creative manipulation of 'sonata form' (a term he wouldn't have known as it was first used in 1824), in such a way that the listener has not the slightest feeling of a schematic construction. The *exposition*, or first section of a "sonata" movement is like the exposition of a drama. An animated, lively *first subject* (here a chordal blow followed by a rising, staccato eighth-note scale) contrasts with a charming, song-like *second subject* (this one taken from the final movement of Beethoven's *Eroica* — perhaps a tribute?) The first subject (in D major) and second subject (in A major) are comparable to the 'lead roles' in an imaginary play. The ensuing *development* (second section) represents the 'intrigue' of the dramatic action. In his *Traité de haute composition* (Paris, 1824), the

Bohemian theoretician Antoine Reicha actually describes the development as “l'intrigue ou le nœud (knot)” of the musico-dramatic action, and the *recapitulation* (third section) as “le dénouement” (resolution). The ‘intrigue’ destabilizes and disturbs the music, partly through modulation, and partly through motivic splintering of the themes, or — in this case — theme, as Schubert concentrates only on the second, ‘Beethovenian’ theme. Increasingly, the audience has the feeling that the music is disintegrating, as if it no longer knows where to go. But here, again, help arrives in the form of the ‘celestial’ woodwinds above a pedal-A (dominant), in a similar way as at the end of the introduction. The recapitulation or *re-exposition* is comparable to the ‘happy ending’ of a Da Ponte opera: the conflict is resolved, the characters/themes have become reconciled, but they are no

longer quite the same as they were before: the second subject is no longer in the dominant, but in the tonic. A coda, based on a motivic fragment of the second subject, confirms that everything is again (or has to be) as it should be.

Second movement

Andante (not *Adagio*) in 2, with a ‘rocking’ *Siciliano* character (6/8). G major is the subdominant of the basic key of the symphony and as a subdominant, it has a typical calm, soft, ‘maternal’ character compared to the tonic, in contrast to the ‘dominant father’ A major. C.F.D. Schubert characterizes G major as the suitable key for “all things rural, idyllic and lyrically pastoral, every calm and contented passion, tender gratitude for sincere friendship and faithful love

— in a word, every gentle and calm movement of the heart.” Also, Pamina’s aria ‘*Ach, ich fühl's*’ in Mozart’s *Magic Flute* is an *Andante* with *Siciliano* character in 6/8, unfortunately often sung too slowly (in 6!), something that was criticized as early as the 19th century. The form of the movement is a ‘small rondo’ (*‘rondino’*) with 3 refrains and 2 episodes between them (A-B-A'-C-A), a double recapitulation form so to say. More on the different sections:

- Refrain A is elegiac and melodic, probably inspired by the second movement of Mozart’s Prague Symphony KV 504, whereas A' is a variation of A, with a new counter-melody in the oboe.

- In episode B we hear bitterness as well as defiance. E minor (the relative of G major) is a ‘very pensive’ key, according to Johann Mattheson, ‘profound, and

saddening, yet still hopeful for comfort.” (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739)

-The second episode (C) could be titled ‘*Lachen und Weinen* (*Laughter and Weeping*)’ after the well-known Schubert lied. E minor (expressing despair) and E major (expressing hope) alternate continuously. Help arrives again from the ‘celestial’ winds.

- The final refrain is a verbatim repetition of the first one, followed by an epilogue. The chromatic phrases in the final bars in the first violins and first oboe hark back to the second movement of the ‘Prague’ Symphony.

Third movement (Minuet-Trio-Minuet)

Figaro’s minuet-aria, ‘*Se vuol ballare, signor Contino*’ in Mozart’s *Nozze di*

Figaro, marked *allegretto* in 3/4, is an expression of pent-up anger: *I'll show that master of mine!* I sense something of the same affect in the minuet of this symphony. *Allegretto*, 'a little enlivened', is a tempo between *andante* and *allegro*, to be felt in one, light-hearted, yet aggressive at the same time. The trio, to be played without any noticeable slowing-down, brings relaxation after the tension of the minuet: it's a new-fashioned dance, a *waltz* (the minuet, in contrast, was an old-fashioned one!) although we *don't* hear the typical waltz accompaniment. We play all the repeats indicated by the composer with creative imagination — a practice not expressly called for by Schubert, but one he would undoubtedly have happily welcomed. In his *Clavierschule* (1802), Daniel Gottlob Türk affirms that the *da capo* of a symphonic minuet is to be performed "from the beginning, and

with the prescribed repeats ... unless *senza replica* is explicitly marked."

Fourth movement

A tempo in 4/4 marked *Allegro vivace* with *alla breve* markings is very fast, there is no other choice than to play it in one: "A half-note beat destroys the natural allure of the discourse" (René Leibowitz). In Mozart's *Nozze di Figaro*, Cherubino sings his aria '*Non so più, cosa son, cosa faccio*' at a tempo marked in exactly the same way. This is fast, but still not as fast as the first movement of the G minor Symphony KV 550 (*allegro di molto*), the principle theme of which announces Cherubino's aria. Jean-Jacques Rousseau calls *vivace* a 'Mouvement animé', one that demands an 'exécution hardie et pleine de feu' ('a bold execution, full of fire'). And he warns us, musicians: "Il ne s'agit pas de hâter la mesure, mais de lui

donner de chaleur" ("One mustn't rush, but play with fervour") (*Dictionnaire de Musique*, 1787). Schubert prescribes numerous *acciaccature*, a term for a virtuoso ornament, consisting in a main note colliding with a dissonant secondary note. (In English: "crushed note"). If the tempo is too fast, this ornament becomes unplayable.

The fourth movement, like the first, is composed in sonata form. A mocking first subject contrasts with a second subject that is a variation of the 'Beethovenian' second subject heard in the first movement — a tribute to Beethoven in both the finale and opening movement of the symphony, and a pleasing cyclic concept. A motivic fragment of the first subject, used as a 'building block' of a *ritornello* and presented five times before the recapitulation, is so 'catchy', the listener is tempted to sing along.

An unconventional *middle section* — a complete repetition of the second subject passage set in F major — replaces the regular development of both subjects. Only a fragment of the first subject, now presented in canon, reminds us of the principal theme in its original form. A return to the dominant, as in the first movement — via F major, C major and C minor — feels unsettling and laborious. Once again relief comes from the 'celestial' winds, again above a pedal-A (dominant). Even more so than in the first movement, the *recapitulation* takes us to unexpected keys: F major (a *minor* third above the tonic), as was heard in the exposition, but now also B major (a major third *below* the tonic) and G major (the 'maternal' subdominant). An expansive *coda* reaffirms the basic key of D major, with stormy triplets in the strings, a menacing chromatic passage in the bass, and blazing trumpet fanfare-figures. The final

bars quote the closing moments of the overture to *Don Giovanni*.

Sixth symphony

Introduction to the first movement

This symphony is known today as the ‘little’ C major symphony in order to set it apart from the ‘great’, the last symphony (D 944) in the same key. Schubert himself however called the sixth also ‘great’, simply because it includes trumpets and timpani. It was written for an amateur orchestra in which Schubert played viola. Shortly after its completion in February 1818, it received its première as part of a private concert. The tempo and the ‘dramaturgy’ of the introduction are comparable to the tempo and

emotional content of the well-known Mozart aria ‘*Parto! Parto!* — *Ma tu, ben mio...*’ (*La Clemenza di Tito*) as Sesto takes his leave from Vitellia: “I go! I go! — But you, my love, make peace with me!” A first attempt of the basses and violas at a C major *tirata* (a rapid ascending scale), majestically accompanied by the whole orchestra as it reaches the higher octave, seems to correspond to Sesto’s heroic exclamation ‘Parto!’. Their attempt fails. The same is repeated a second time (second ‘*Parto!*’/second *tirata* attempt, failing even more pitifully). An abrupt change of emotions (as in ‘*Ma tu, ben mio...*’) is the result: what follows is pure melancholy. An harmonically unstable orchestral fantasy begins, modulating from C major (Schubart: ‘bliss and purity’), through C minor (Schubart: ‘Lamenting of unhappy love ... yet still hoping to dissolve into the purest bliss of C major’), E flat major (the

preferred key for the ‘*Ombra* scenes’ in 18th-century opera, referring to the Underworld, the realm of spirits) and A-flat major (according to Schubart a key of death, grave, decay!), back to C major. Finally, Schubert throws off these melancholy thoughts, symbolized by minor keys, with Rossini-esque sounds, with help from the ‘celestial’ woodwinds. Alfred Brendel complains

*Lachen und Weinen zu jeglicher Stunde
Ruht bei der Lieb’ auf so mancherlei Grunde.
Morgens lacht’ ich vor Lust,
Und warum ich nun weine,
Bei des Abendes Scheine,
Ist mir selbst nicht so bewußt.*

(F. Rückert)

that “Schubert’s music in the past was considered sentimental and light-hearted, whereas today it has to be exclusively depressive.” Yet Schubert was never ‘completely’ depressed, rather a constant mix of ‘laughing and crying’, as in his song “Lachen und Weinen” D. 777:

*Laughter and weeping, at any hour
Arise in love from so many causes.
In the morning I laughed with joy;
And why I now weep,
In the evening light,
Is unknown even to me.*

First movement

In 1816 a euphoric enthusiasm for Rossini erupted in Vienna with performances of *L'inganno felice* and *Tancredi* at the Kärntnertortheater. In the midst of this Rossini-mania, Schubert composed two overtures 'in the Italian style' with which, according to one reviewer, he "apparently wanted to demonstrate, for a joke, how easy Rossini made it for his imitators." A hearty, carefree theme with which Schubert throws off the black thoughts of the introduction, becomes the 'music box-like melody' (Wolfgang Stähr) of the first subject, set to instrumentation inspired by the first movement of Haydn's 'Military'. The indicated tempo (*allegro in 4/4 — alla breve*) is exactly the same as the one that Mozart prescribes for "*Das klinget so herrlich, das klinget so schön*", sung by the enchanted slaves — in thrall to the *Glockenspiel* in the first

finale of *The Magic Flute*: another music box theme and just as naïve. In other respects, however, the opening movement of the Sixth Symphony is remarkably similar to Schubert's own overtures 'in the Italian style'.

The second subject in G major (which also appears in G minor) seems to invite us to a ball with its spirited, canonical arpeggios. A two-beat fragment of the theme begins to lead a life of its own. The exposition ends with rich polyphony, including a new motif, which Schubert cannot give up, not even in the central development section of the movement. This modulates along increasingly dangerous and 'mistaken' paths: A major, F major, G minor and E flat major. The audience now believes that the recapitulation has begun, but is deceived! The same music-box dance, yes; the same instrumentation, yes; yet the key is wrong: E flat major

(key of the Underworld), instead of C major (innocence, purity, naivety)! The music is in crisis, seems about to collapse, to fragment: we are now in F minor (Schubert: deep melancholy, grave yearning!), and the orchestra is asked to play in a secret-like triple *piano*. The audience feels duped: this recapitulation was a fake one! But salvation — the *peripeteia* (turning point, reversal) of the drama — arrives suddenly: the oboe converts an E-flat into an E-natural, thereby changing the key from C minor into C major, and saving the movement's life. The music-box theme is finally heard in the 'right' key, C major. The second subject is transposed in the conventional way (now no longer in the dominant, but staying in the tonic). The following coda seems to want to celebrate the 'reconciliation', when something unexpected occurs: we hear the music-box theme one last time, thinking that

Schubert is bringing the movement to a close, but the music suddenly 'explodes', totally unexpectedly, at an accelerated pace and very loudly. This idea — a furious, operatic *stretta* at the end of a symphonic first movement — could have been Rossini's, but its realisation here has more to do with Beethoven.

Second movement

One must resist the temptation to play this movement too slowly, just because the opening melody is so incredibly beautiful. But truth is more important than beauty, and this movement has a story to tell about war and peace. At the prescribed tempo (*andante 2/4*), Mozart's Cherubino sings his serenade 'Voi che sapete' (*Le nozze di Figaro*) and Papageno his 'Birdcatcher' song (*Magic Flute*). As has been the case in the first symphony, the second movement

here is in the subdominant of the main key, F major, a key that, according to Schubart, expresses 'complaisance and tranquillity'. The formal structure of the movement can be schematized as follows:

A R¹ B R² (Transition) A 'B' + Coda

This looks like a *rondo*-like movement with one ritornello (R) and two different episodes (A and B), all three sections recurring twice, but can also be analysed as a sonata movement, with the movement's first part (A R¹ B R²), as its exposition and the second part (A' B' + Coda) as its recapitulation. In fact, Schubert has 'mixed' the two forms (*rondo* and *sonata*) in a very organic way, a technique he learned from Joseph Haydn. A and B are strongly contrasting sections: A reflects peace (without trumpets and timpani), while B reflects war (with trumpets and

timpani). A more detailed description of the sections follows:

- A is a bipartite 'Lied', graceful and light-hearted. The modulation in its second part — through A-flat major (Schubart: death, grave, decay) and D-flat major (Schubart: 'Incapable of laughing, yet smiling; this key cannot cry, but grimace only...'), back to F major — expresses that peace is being threatened.

- The first surprising use of the military instruments in R¹ is intended to shock. Natural trumpets sound more warlike than modern ones! New triplet figures become increasingly *ostinato* (in the true sense of the word: stubborn) from here until the end of the section, where they are reduced to merely rhythmic formulas.

- B is a contrasting section that gives up melody entirely and modulates into 'depressing' flat keys: A-flat major, G minor (Schubart: 'resentment, aversion'), B-flat major ('illusion of a better world'), G minor and E-flat major (Underworld). Both B and B' express utter despair. The *sforzandi* and the diminished ninth-chords suggest terror, they can be heard as screams of fear. The rhythm suggests a quick march.

-R² and A' are variations of R¹, resp. A, with help of the triplet rhythm,

-B' is an extended, transposed version of B, modulating into more 'depressive' keys (D-flat major, A-flat major) and returning to F major.

-Coda: the war-like sounds are dying out, but despite being *pianissimo*, the last diminished ninth-chord sends chills down one's spine.

Third movement (Scherzo-Trio-Scherzo)

This is the first third movement of a symphony that Schubert entitled *Scherzo* (Italian for "joke"): it is at least equal to its model — the 'Minuet' (in reality itself a scherzo!) from Beethoven's first symphony — and has more humour. As is the old-fashioned minuet, the scherzo is a sonata-form movement with a central section (A-B-A', both A and BA' being played twice), but the tempo is significantly faster. *Presto* means 'very fast' and '*prestissimo*' increases it to 'as fast as possible'. We make use of this potential when the scherzo is repeated after the enigmatic, deliberately provocative trio. When played *prestissimo* the 'small' repeats within the *da capo* no longer seem superfluous!

In search of a theme, Schubert drew inspiration from Mozart's Piano Concerto KV 459 (third movement). The scherzo theme is a rhythmic variation (*presto* 3/4) of Mozart's theme (*allegro assai* 2/4). Its last five notes split off and begin their own frenzied, rhythmically complex life in an extremely skilled contrapuntal development that never sounds learned because it is so funny: the upbeat of the "emancipated" motif is systematically "wrongly" stressed against the beat.

During the whole movement dynamics are part of the joke, indeed! Thus, during the first appearance of the theme, a sudden four bar pianissimo seems to suggest that the strings are embarrassed with Schubert's unconventional harmonisation. Therefore, in the following eight bars the orchestra corrects the composer's harmonic extravagances with an

aggressive *tutti fortissimo*. The shocking E-flat major, which brutally interrupts the harmonic flow shortly before the middle section, seems like an authoritative intervention by the composer, that has to put an end to his own unbridled interlacing of motifs. Things could get out of control! But a new soothing motive brings help, and finally, in the last eight bars of the A section, the orchestra 'disciplines' itself — all this at breakneck speed! The central section (B) modulates wildly — from the dominant G major through A-flat major, D-flat minor (alias C sharp minor...), A major, A minor, F-sharp major and G major before returning to the tonic of C major, this time with the aid of the soothing theme in the winds. The recapitulation (C) follows the regular pattern.

But what in heaven's name is going on with the trio? Did the composer

suddenly feel bored? Why this primitive harmony, the empty octaves in the horns, the poor theme with its repetitive falling thirds (calling motifs?), and the stubborn, repetitive fortepiano accents every two bars? Why such artlessness after the *tour de force* of the scherzo?! The trio, in the mediant key of E major (Schubart: "Loud cheering, laughing joy, and full — yet not complete — pleasure"), clearly wants to PROVOKE. If we want to avoid a possible danger of dullness, then the right tempo can help. *Più lento* means *un poco più lento*: a little slower, yet still fast enough for the waltz at the centre of the trio, with its whirling eighth-notes in the violins, to sound like one. Actually, this is a fast waltz, called at the time a *Teitsch*, (Viennese for *Deutscher*), a dance of peasants and servants, as performed by Leporello and Masetto in the ball scene of Mozart's *Don Giovanni*. Here, a (drunk?) counter-orchestra plays silly music on purpose, in order to annoy

their 'intellectual' colleagues. The (over-hastened) waltz becomes breathless and unsustainable, giving way to some more of the silly music. In one word, this Trio is designed to be absurd, and the subsequent return of the scherzo, with the aid of the 'reassuring' wind motive is all the more effective: the listeners feel they can breathe again.

Fourth movement

The final movement of this symphony — described by Alfred Einstein as "obeying to no pattern" — is designed in sonata form, but there is no development section, nor is there any transformation of the subjects. These are simply presented in sequence as an expression of a "conciliatory *laissez-faire*" (W. Stähr). A superficial interpretation, says Arnold Feil, "could give the impression of Rossini-esque garrulousness... But the

subjects themselves, the variety in the manner of their being strung together, their simple periodical construction, their rhythmic transformations, and the various instrumentations, through which Schubert constantly enlivens and modifies the music, renders the compositional labour enchantingly beautiful, like a kind of musical filigree — and unique in its refinement, *far removed from Rossini*. At best, one might think of Joseph Haydn."

What is being presented in these "scenes from the Wiener Prater" (a large public park in Vienna), as they are often called? That "nothing really matters, and thus everything is equally important..." — typically Austrian, as Harald Kaufmann described? Personally, I see a boisterous, yet sad carnival scene, with a parade that passes by, twice. It consists of five groups of characters in disguises and masks, each

described by the five sections of both exposition and recapitulation.

- Section I (main subject): a dance, very popular in Schubert's days, called *Ecoisaise*, "mostly of a very lively character, often bordering on the comic, almost hopping" according to D.G. Türk (*Clavierschule*, 1789). The tempo is *allegro moderato* in 2/4, just as Mozart calls for in Monostatos's aria 'Alles fühlt der Liebe Freuden' (*Magic Flute*), where everything "should be sung and played softly ... as though the music were far away" (Schikaneder). This is how our carnival parade begins, *pianissimo*. The harmonies suggest that, behind their *papier-mâché* noses, the characters of this scene are not always happy people, C major, E flat major, A flat major, G major, and C major. For Schubart these keys represent innocence, love, death, gratified passion, and innocence again.

- II (transitional section): two C major fanfares are followed by modulating passages with swirling sixteenth note runs in the violins and an *ostinato* motive in the winds and basses). The second modulating passage leads to E major.

- III (second subject): *Belcanto* à la Rossini. We hear two phrases of an imaginary opera-duet indulging in parallel thirds, the first in A major for two "sopranos", whose sonorous voices are imitated by an octave doubling in the high woodwinds (two flutes, two oboes), and the second in A minor for two "tenors" (two clarinets, two bassoons).

- IV (after a fermata on G major): a military march for the wind section on a continuous metrical movement pattern (*perpetuum mobile*) in the strings, in E-flat major and returning to G major.

- V (conclusion, opening with urgent violin tremolos): a wild, unrestrained piling-up of the march motifs, through F major, F-sharp major, and G major, the dominant and the harmonic goal of the exposition. More delicious parallel-thirds passages (two flutes, two oboes) remind us of the second subject.

After a short transition, the *Ecoisaise* (first subject) is heard again, in C major as in the exposition and without any modification. This is the beginning of the second 'parade', alias the reprise of the movement, with new, very inventive modulations and instrumentations of each section, and ending (as we can expect) in the tonic C major. An expansive coda confirms this key and concludes the movement — a foretaste of the 'Great' C major symphony.

James Ensor's monumental 1888 painting 'The Entry of Christ into

Brussels' comes very close to the "meaning" of this final movement as I see it: Christ, although placed at the centre of the huge picture, is a small, lonely, sad figure, almost drowning in a sea of ugly masks and guises. It's carnival time, and the little Christ is Ensor himself... I wonder if behind the many exuberant notes of this movement, a small, lonely and sad Franz Schubert is hiding.

René Jacobs

René Jacobs

Conductor

With more than 260 recordings to his credit and an intensive career as singer, conductor, scholar and teacher, René Jacobs has achieved an eminent position in the field of Baroque and Classical vocal music. He received his early musical education as a choirboy in the cathedral of his native city of Ghent, and remained active as a singer during his university studies in Classical Philology. His encounters with Alfred Deller, Gustav Leonhardt and the Kuijken brothers were to determine his orientation towards Baroque music and specialization as countertenor, in which he very soon established his reputation as one of the most prominent singers of his time. In 1977 he founded the ensemble *Concerto Vocale*, exploring 17th century vocal chamber music and operatic repertoire and made a series

of impressive recordings, many of them international award winning and "World premieres."

René Jacobs made his debut as an opera conductor in 1983 with a production of Antonio Cesti's *Orontea* at the Innsbrucker Festwochen, where later he held the position of artistic director from 1996 to 2009. His long and successful collaborations with the Berlin Staatsoper Unter den Linden since 1992, Theater an der Wien (Vienna) since 2006, the Théâtre Royal de la Monnaie (Brussels), the Salzburger Festspiele, Festival of Aix-en-Provence and other leading international stages in Europe, USA and Asia, conducting from early baroque to Rossini and from the most unknown to the most famous titles.

His work as a conductor is distinctive for its pioneering spirit and his profound studies of historical sources have

often resulted in fresh and daring interpretations of the standard opera repertoire. Examples of such are his internationally acclaimed Mozart operas recordings, remarkable for their unique fusion of scholarship and musical instinct. His *Nozze di Figaro* was rewarded by a Grammy as best opera and the Gramophone magazine (UK) has quoted in an article: "*René Jacobs's Mozart opera series are one of the recorded marvels of our time*".

Alongside to his extensive operatic activity, performing sacred music and oratorio has always been a very important part of Jacobs' career. Elected Doctor Honoris Causa at the University of Ghent, René Jacobs has received many of the most prominent prizes from international critics for his recordings and for his musical career achievements.



Christ's Entry into Brussels in 1889 (1888)
by James Ensor

B'Rock Orchestra

Period instruments – 21st-century ideas – timeless joy

The musicians of B'Rock Orchestra set out to inspire each other, and to realise their ideas by inviting leading soloists, conductors, directors, artists and thinkers. They apply their intuitive, inquisitive and impact-driven approach to a wide variety of projects. The masterpieces and new finds originate from at least four centuries of music, and the instruments are adapted to the period.

For the Connoisseur and the Curious

B'Rock Orchestra is all about bringing the purest musical experiences to the broadest possible audience. By presenting a refreshing context, B'Rock strives for a better understanding of the music – baroque, classical or otherwise.

Theatrical expression in sound, new perspectives for enhanced impact

The specific sound of B'Rock Orchestra is said to 'ooze theatre and colour'. B'Rock often initiates hand-crafted projects of 'orchestral theatre', sparking a vibrant dialogue between music and other art forms. The orchestra also commissions new works or collaborates with thought-provoking figures in the musical and theatrical worlds.

B'Rock Orchestra is proud to count musicians such as René Jacobs, Ivor Bolton and Alexander Melnikov as members of their artistic family. As of 2018, the Russian violinist Dmitry Sinkovsky is 'Artist in Residence'. The orchestra itself is 'Artist Associate' at deSingel Arts Campus in Antwerp.

B'Rock Orchestra has been welcomed on prestigious stages worldwide, including the Concertgebouw in

Amsterdam, the Philharmonie de Paris, Bozar in Brussels, the Kölner Philharmonie, L'Auditori in Barcelona, Theater an der Wien, the BBC Proms, Opéra de Normandie, the Holland Festival, Wiener Festwochen, Ruhrtriennale, Klarafestival, La Monnaie, Concertgebouw Brugge and the Mozartwoche in Salzburg. Recent tours have taken the orchestra to the Hong Kong Arts Festival and the National Center for Performing Arts in Beijing. Future tours will include Japan, China and the USA.





Schubert war meine erste große musikalische Liebe, ein Held meiner Kindheit. Als Sängerknabe in meiner Heimatstadt Gent durfte ich immer wieder mal Schubert-Lieder singen: nach dem Vorbild der *Wiener Sängerknaben* gab der Knabenchor viele Konzerte mit solistischen Einlagen und ich war Stolz darauf für eine solche Aufgabe ausgewählt zu werden. Zur gleichen Zeit lernte ich die Schubert-Aufnahmen Dietrich Fischer Dieskaus kennen und wurde ein bedingungsloser Fan dieses großen Liedsängers. Nach so vielen Jahren kehre ich zu meinem Helden zurück – als Dirigent. Ich entdecke einen anderen Schubert und liebe ihn genauso sehr als den ersten.

– René Jacobs

A handwritten signature of René Jacobs in black ink, enclosed in a thin black rectangular border.



**„LACHEN UND WEINEN ZU
JEDLICHER STUNDE...“**

Über Schuberts erste und sechste Sinfonie

Erste Sinfonie

Introduktion zum ersten Satz

Dass die gewichtige Introduktion gar keine „langsame Einleitung“ ist, sowie sie fast immer beschrieben wird, geht aus Schuberts Tempobezeichnung hervor: *Adagio* heißt langsam aber das *alla breve*-Zeichen („auf die kurze Art“)-Zeichen warnt den Musiker, dass der Komponist ein Tempo in zwei Halben, nicht in vier Vierteln will. Überraschenderweise kehrt die Introduktion am Anfang der Reprise des ersten Satzes zurück, in doppelten Notenwerten und dadurch im neuen Tempo (*allegro vivace*) integriert, was ein Hinweis darauf ist, dass das *Adagio* der Introduktion nicht verschleppt werden darf. Auch die Ouvertüre von Mozarts *Zauberflöte* fängt als *alla breve-Adagio* an, und in der gleichen

Oper auch der Priesterchor ‚O Isis und Osiris‘. Mit der Introduktion „eröffnet sich“ der erste Satz, geht sozusagen der Vorhang auf.

Zur Schubert-Zeit war die Sinfonie zur „Oper der Instrumente“ geworden, sowie die Oper selber mehr oder weniger zur „Sinfonie mit Gesang“ degradiert war. So lesen wir in einem Artikel der Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* aus dem Jahr 1806, daß „die Sinfonie insonderheit durch den Schwung, den Haydn und Mozart ihr gaben, das höchste in der Instrumentalmusik – gleichsam DIE OPER DER INSTRUMENTE – geworden ist; alles dieß weiß jeder Freund der Tonkunst. Alle im Orchester übliche Instrumente, ihre charakteristische Eigenheiten aussprechend, in der Aufführung solch eines DRAMA zu vereinigen, und so das Einzelne nur zum Ganzen wirken zu lassen: das war die schwierige Aufgabe,

welche die Heroen der Tonkunst in der Sinfonie mit Glück lösten..." Der Autor dieses Artikels war vermutlich E.T.A. Hoffmann, der Musikkritiker, Komponist und Zeichner, der Mozart so sehr bewunderte, dass er seinen dritten Vornamen (Wilhelm) in „Amadeus“ änderte.

Punktierte Noten, Chromatische Gänge, und eine irreführende Modulation nach A-Dur (von der Tonika D-dur in die Dominante, aber unerwarteterweise an G-moll vorbei) destabilisieren den Zuhörer. Die pulsierenden Bässe auf dem Liegeton A versetzen ihn in Hilflosigkeit, aber Hilfe kommt aus dem „Himmel“ der Holzbläser die ihm ängstlich (pianissimo Tremolo der Pauke!) in den befreienden ersten Satz der Sinfonie führen. Bei dieser Einspielung sitzen sich die hohen Streicher (links) und die Holzbläser (rechts) gegenüber: so wurden zur Schubert-Zeit Sinfonien

meistens musiziert. Holzbläser und Streicher dialogieren miteinander! „Was man vielleicht tadeln könnte“, so schreibt ein Kritiker in 1829 nach einem Konzert mit Schuberts *Sechster Sinfonie*, „wäre daß das blasende Orchester allzu reichlich bedacht ist, wogegen die Streichinstrumente fast im Durchschnitt subordiniert erscheinen“ (*Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 5).

Erster Satz

D-Dur, so diktierte in 1784 der Komponist und politischer Gefangener Christian Friedrich Daniel Schubart einem Mitgefangenen durch eine Wandritze seiner Zelle, ist „der Ton des Triumphs, des Hallelujahs, des Kriegsgeschreis, des Siegesjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien in diesen Ton“ (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806). Schub**ert**

ist mit Schub**art** einverstanden: wie auch Beethoven glaubt er an einer Tonartencharakteristik. Sein persönlicher „Triumph“ ist in Oktober 1813 der Abschluß seiner Lehrzeit im Stadtkonvikt, der Wiener Eliteschule welche er oft als Gefängnis empfunden hat. Der 16-Jährige schreibt als Tempo *Allegro vivace* vor, noch immer *alla breve*, das heißt – in der Temporelation zur Introduction – etwas schneller als doppelt. Ab November 1808 hat er im Schulorchester mit großer Begeisterung Sinfonien von Haydn und Mozart gespielt. Ein Mitschüler, Josef von Spaun, erinnert sich in 1858: „Ich saß der erste bei der zweiten Violine, und der kleine Schubert spielte hinter mir stehend aus demselben Notenblatte. Sehr bald nahm ich wahr, daß mich der kleine Musiker an Sicherheit des Takts weit übertreffe. Dadurch auf ihn aufmerksam gemacht, bemerkte ich, wie sich der sonst stille und gleichgültig

aussehende Knabe auf das lebhafteste den Eindrücken der schönen Sinfonien hingab, die wir aufführten.

Der jugendliche Komponist weiß, dass es im ersten Satz einer Sinfonie darum geht die „Sonatensatzform“ (ein Terminus den er nicht benutzte, weil er erst 1824 erfunden wurde) so kreativ zu manipulieren, daß jeder Eindruck von Schematismus unterbleibt.

- Die *Exposition* (erster Abschnitt des Sonatensatzes) ist vergleichbar mit der Exposition eines Dramas. Ein bewegtes, lebendiges Hauptthema (hier ein Akkordschlag mit einer anschließenden Skala aufsteigender Stakkato-Achtelnoten) kontrastiert mit einem charmant-liedhaften *Seitenthema*, das dem Schlußsatz von Beethovens *Eroica* nachempfunden wurde. Eine Hommage? Hauptthema (in der Tonika D-Dur) und Seitenthema

(in der Dominanttonart A-Dur) sind wie die „Hauptspieler“ eines imaginären Theaterstückes.

- Die *Durchführung* (zweiter Abschnitt) die jetzt folgt ist die „Intrige“ der dramatischen Handlung. In seinem *Traité de haute composition* (Paris 1824) bezeichnet der böhmische Theoretiker Antoine Reicha die Durchführung tatsächlich als „l'intrigue ou le nœud (Knoten)“ der musikalisch-dramatischen Handlung und die *Reprise* (dritter Abschnitt) als „le dénouement“ (Lösung)! Die Durchführung/Intrige destabilisiert die Musik, versucht sie zu zerstören, und zwar durch unerwartete Modulationen und motivische Abspaltungen der Themen, oder – wie in diesem Satz – des Themas, weil Schubert sich hier nur dem zweiten, dem Beethoven'schen Thema widmet. Zunehmend hat das Publikum das Gefühl daß die Musik zerfällt, alsoob sie nicht

mehr weiß wohin. Aber auch hier kommt Hilfe aus dem „Himmel“ der Holzbläser auf dem Liegeton A (Dominante), so wie am Schluß der Introduction.

- Die *Reprise* oder Re-Exposition schließlich ist mit dem „Happy End“ einer Da Ponte-Oper zu vergleichen: der Konflikt ist gelöst, die Theaterfiguren/Themen haben sich miteinander versöhnt, aber sie sind nicht mehr dieselben wie früher – weil das Seitenthema jetzt nicht mehr in der Dominanttonart, sondern in der Tonika erklingt. Das trotzdem alles wieder in Ordnung ist (oder sein muss), bekräftigt eine Coda, die sich in diesem Satz auf Abspaltungen des Seitenthemas basiert.

Zweiter Satz

Andante (nicht *Adagio*) in 2, mit „wiegendem“ *Siciliano*-Charakter

(6/8). G-Dur ist die *Subdominante* der Grundtonart (D-Dur) der Sinfonie. Diese Sub- oder Unterdominante hat gegenüber der Tonika einen ruhenden, weichen, „mütterlichen“ Charakter im Gegensatz zum „dominantischen Vater“ A-Dur. C.F.D. Schubart charakterisiert G-Dur als die richtige Tonart für „alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeden zärtlichen Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe, – mit einem Wort, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens.“ Auch Paminas Arie „Ach, ich fühl's“ in Mozarts *Zauberflöte* ist ein *Andante* in 6/8, das leider oft zu langsam (in 6!) gesungen wird, wie schon früh im 19. Jahrhundert kritisiert wurde. Nach der Form ist der zweite Satz ein „kleines Rondo“ („Rondino“) mit drei *Refrains* und zwei *Episoden* zwischen den Refrains (A-B-A'-C-A), eine doppelte Wiederholungsform also. Einzelnes zu den Formteilen:

- A ist elegisch-gesanglich. Das Hauptthema hat Schubert frei nach Mozart erfunden (Prager Sinfonie KV 504, zweiter Satz).

- B ist schmerzlich-trotzig, in e-Moll (Paralleltonart von G-Dur), einer nach Johann Mattheson „sehr pensiven“ Tonart, „tiefdenkend, betrübt und traurig machend, doch so daß man sich dabei noch zu trösten hofft.“ (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739).

- A' ist eine Variation von A, mit einer neuen Gegenmelodie in der Oboe.

- C könnte man nach dem bekannten Schubert-Lied mit „Lachen und Weinen“ übertiteln. Das traurige E-Moll und das hoffnungsvolle E-Dur alternieren dauernd. Wieder kommt Hilfe aus dem „Bläser-Himmel“.

- Das letzte A ist eine wortgetreue Wiederholung des ersten Abschnitts mit anschließender Epilog. Die chromatischen Floskeln in den Schlußtakten (Geige und Oboe) führen uns zur Prager Sinfonie (zweiter Satz) zurück.

Dritter Satz (Menuett-Trio-Menuett)

Auch Figaros Menuett-Arie, „Se vuol ballare, signor contino“ in Mozarts *Nozze di Figaro* ist mit *Allegretto* in 3/4 bezeichnet. Sie drückt gestauten Wut aus. *Ja, er wird es dem Herrn schon zeigen!* Ich spüre etwas vom gleichen Affekt in dem *Menuett* dieser Sinfonie. *Allegretto*, „ein wenig belebt“ befindet sich irgendwo zwischen *Andante* und *Allegro*, und ist auf jedem Fall in Eins zu denken, leicht und aggressiv zugleich. Das *Trio*, das ohne spürbare Verlangsamung

gespielt werden soll, bringt Entspannung nach der Spannung des Menuetts. Es ist ein neomodischer Tanz (das Menuett dagegen ein altmodischer!), ein *Walzer*, obwohl wir gerade nicht die typische Walzerbegleitung hören. Wir spielen alle in der Partitur angedeutete Wiederholungen, mit kreativer (von Schubert nicht vorgeschriebener, aber zweifellos schmunzelnd erlaubter) Phantasie. In seiner *Clavierschule* (1802) bekräftigt Daniel Gottlob Türk, dass beim Da Capo das Menuett „vom Anfange an, und zwar mit den vorgeschriebenen Wiederholungen“ gespielt werden soll, „wenn nicht ausdrücklich *senza replica* dabeisteht.“

Vierter Satz

Allegro vivace mit einem *alla breve*-Zeichen ist ein so schnelles Tempo, dass es unbedingt ganztaktig empfunden

werden muss. „Ein Schlag auf Halbe zerstört die natürliche Allüre des Diskurses“ (René Leibowitz). In Mozarts *Nozze di Figaro* singt Cherubino seine Arie „Non so più, cosa son, cosa faccio“ in einem Tempo das ebenfalls mit dieser Bezeichnung vorgeschrieben wird. Das ist gewiss schnell, aber noch immer etwas langsamer als der erste Satz der g-Moll-Sinfonie KV 550 (*Allegro di molto*), dessen Hauptthema Cherubinos Arie ankündigt. Jean-Jacques Rousseau (*Dictionnaire de Musique*, 1787) bezeichnet *Vivace* als ein „Mouvement animé“ (schnelles Tempo) das eine „exécution hardie et pleine de feu“ (mutige und feurige Spielart) verlangt. Und er warnt uns, Musiker: „Il ne s’agit pas de hâter la mesure, mais de lui donner de chaleur“ (Es geht nicht darum das Tempo zu überstürzen, aber es brennen zulassen). Schubert schreibt zahlreiche *Acciacature* vor. Mit diesem Terminus wird eine virtuose

Verzierung angedeutet, wobei eine Hauptnote mit einer dissonierenden Nebennote zusammenprallt, auf Deutsch „Zusammenschlag“. In einem zu schnellen Tempo wird irgendwann diese Verzierung unspielbar.

Der vierte Satz ist, genau wie der erste, in Sonatensatzform komponiert. Auch hier kontrastiert in der Exposition ein (spottendes) Hauptthema mit einem Seitenthema (einer Variation des Beethoven’schen Seitenthemas im ersten Satz). Eine „Hommage à Beethoven“ also sowohl in der Finale als in dem Kopfsatz der Sinfonie – und eine schöne zyklische Gedanke. Eine Abspaltung des Hauptthemas wird als Baustein eines Ritornells verwendet das bis zur Reprise fünfmal zu hören ist und so anstehend wirkt, dass man mitsingen möchte. Ein *Mittelteil* – die vollständige Wiederholung des Seitensatzes in F-Dur – ersetzt die reguläre verarbeitende

Durchführung beider Themen. Nur die Abspaltung des Hauptthemas, jetzt im Kanon, erinnert noch am Hauptthema in seiner Originalgestalt. Eine Rückleitung in der Dominanttonart A-Dur wirkt, wie im ersten Satz, destabilisierend und mühsam (via F-Dur, C-Dur und c-Moll). Und wieder kommt auf dem Liegeton A (Dominante) Hilfe aus dem „Bläserhimmel“. In der *Reprise* überraschen wieder, mehr noch als im ersten Satz, unerwartete Tonarten: F-Dur, (Oberterz der Grundtonart) sowie in der Exposition, aber jetzt auch B-Dur (Unterterz) und G-Dur (die „mütterliche“ Subdominante). Eine groß angelegte Coda bekräftigt die Grundtonart D-Dur, mit stürmischen Triolen in den Streichern, einem gefährlichen chromatischen Gang in den Bässen und schmetternden Trompetenfanfaren. In den letzten Takten wird auch noch der Schluss der *Don Giovanni*-Ouvertüre zitiert.

Sechste Sinfonie

Introduktion zum ersten Satz

Wir nennen diese Sinfonie heute die „kleine“ C-Dur-Sinfonie um sie abzusetzen von der letzten Sinfonie Schuberts (D 944), der „großen“, die ebenfalls in C-Dur komponiert wurde. Schubert aber hat die „kleine“ C-Dur Sinfonie auch als „groß“ bezeichnet, allerdings nur weil sie Trompeten und Pauken einschließt. Die „kleine“ ist für ein Liebhaberorchester geschrieben, in dem der Komponist Bratsche spielte. Kurz nach der Vollendung (Februar 1818) wurde sie in einem Privatkonzert uraufgeführt. Das Tempo und die „Dramaturgie“ der Introduction sind gut vergleichbar mit dem Tempo (*Adagio*) und dem Affektgehalt der bekannten Mozart-Arie „Parto! Parto!

— Ma tu, ben mio...” mit der Sesto in der *Clemenza di Tito* Abschied nimmt von Vitellia: „Ich gehe! Ich gehe – Aber du, meine Liebste, schließe Frieden mit mir!“ Ein erster Versuch der Bässe und Bratschen mit einer C-Dur-*Tirata* (einem schnellen diatonischen Lauf aufwärts) und majestätisch vom ganzen Orchester begleitet, die höhere Oktave zu erreichen, beantwortet an dem ersten heldischen Ausruf Sestos („Parto!“) Der Versuch scheitert. Das Ganze wird wiederholt: ein zweiter Tirata-Versuch, an dem zweiten „Parto!“ beantwortend, versagt noch kläglich. Abrupter Affektwechsel: was folgt ist pure Melancholie, sowohl in der Sinfonie als in der Oper („Ma tu, ben mio...“. Eine harmonisch instabile Orchesterphantasie moduliert von C-Dur, via C-Moll („Klage der unglücklichen Liebe“), Es-Dur (die bevorzugte Tonart für die Unterweltszenen der Oper des

18. Jahrhunderts), und As-Dur (laut Schubart eine Tonart des Todes, des Grabes, der Verwesung!) zurück nach C-Dur. Schließlich wirft Schubert diese schwermütige, durch Molltonarten symbolisierte Gedanken von sich ab... mit Rossine-Klänge, aus dem helfenden Himmel der Holzbläsern! Alfred Brendel beklagt sich: „Früher war Schubert herzlich und leichtsinnig, heute muß er offenbar ganz und gar depressiv sein.“ Dieses „ganz und gar“ gab es bei Schubert nie, nur ein ständiges „Lachen und Weinen“, wie es in dem Lied D. 777 heißt:

*Lachen und Weinen zu jeglicher Stunde
Ruht bei der Lieb' auf so mancherlei Grunde.
Morgens lacht' ich vor Lust,
Und warum ich nun weine,
Bei des Abendes Scheine,
Ist mir selbst nicht so bewußt.*

(F. Rückert)

Erster Satz

In 1816 brach in Wien, mit Aufführungen von *L'inganno felice* und *Tancredi* am Kärntnertortheater, ein wahres Rossini-Fieber aus. Mitten in dieser Rossini-Euphorie komponierte Schubert zwei *Ouvertüren im italienischen Stile*, mit denen er sich nach den Worten eines Rezensenten „offenbar den Scherz erlaubt zu zeigen, wie bequem es Rossini seinen Nachahmern gemacht“ hat. Das „herzige, leichtsinnige“ Thema, mit dem Schubert die schwarzen Gedanken der Introduktion von sich abwerft, ist das „Spieluhrenhafte“ (Wolfgang Stähr), melodisch und was die Instrumentierung betrifft vom Kopfsatz der *Militär-Symphonie* Haydns inspirierte Hauptthema eines Sonatensatzes. Das Tempo (*Allegro alla breve*) ist genau das gleiche als das Tempo eines anderen – genauso naiven – „Spieldosenthemas“ das wir aus Mozarts *Zauberflöte* kennen:

„Das klinget so herrlich, das klinget so schön“, gesungen von den vom Glockenspiel bezauberten Sklaven in dem Finale des ersten Aktes. Sonst aber steht der Kopfsatz der *Sechsten Sinfonie* den Ouvertüren im italienischen Stil bemerkenswert nahe.

Das Seitenthema in G-Dur (auch g-Moll) scheint uns mit seinen temperamentvollen, kanonisch verarbeitbaren Arpeggi, zum Tanz aufzufordern; eine zweitaktige Abspaltung des Themas fängt an ein Eigenleben zu führen... Die Exposition hat einen polyphonisch reichhaltigen Schlussabschnitt mit einem neuen Motiv, von dem Schubert sich nicht verabschieden kann, auch nicht im Mittelteil (Durchführung) des Satzes. Dieser Mittelteil moduliert auf zunehmend gefährliche Irrwegen: A-Dur, F-Dur, g-Moll und Es-Dur. Und in diesem Es-Dur, so glaubt das Publikum,

fängt die Reprise an – und täuscht sich! Der gleiche Spieldosentanz, ja; die gleiche Instrumentierung, ja; nur die Tonart stimmt nicht: Es-Dur (Tonart der Unterweltszenen der Oper) statt C-Dur (Unschuld, Reinheit, Naivität)! Die Musik ist in einer Krise, scheint zusammenzuberechnen, in Ohnmacht zu fallen: wir sind jetzt in f-Moll (Schubart: tiefe Schwermut, grabverlangende Sehnsucht!) und das Orchester spielt extrem leise, als ob es Angst hätte, ein Geheimnis zu verraten. Das Publikum fühlt sich hinters Licht geführt: diese Reprise war eine falsche, eine „Schein-Reprise“! Aber plötzlich kommt die Rettung, die „Peripetie“ (Wendepunkt, Umschwung) des Dramas: die Oboe wandelt ein Es in ein E um, ändert dadurch die Tonart c-Moll in C-Dur, und rettet dem Satz das Leben. Der Spieldosentanz ertönt endlich in dem „richtigen“ Tonart, C-Dur. Das Seitenthema wird regulär transponiert,

so dass es jetzt nicht mehr in der Dominante, aber in der Tonika erklingt. Die anschließende Coda scheint die glückliche Lösung des Dramas feiern zu wollen, aber es passiert Unerwartetes. Wir hören das Spieldosenthema ein letztes Mal und denken, dass Schubert den Satz jetzt gleichsam ausblendet. Dann aber „explodiert“ die Musik in ein beschleunigtes Tempo und sehr laut. Diese Idee – eine furiose, opernhafte *Stretta* am Schluß eines sinfonischen Kopfsatzes – hätte auch Rossini einfallen können, aber die Realisierung hat mehr mit Beethoven zu tun.

Zweiter Satz

Man muß der Neigung widerstehen, diesen Satz zu langsam spielen zu wollen, nur weil die Anfangsmelodie so unfassbar schön ist. Aber Wahrheit ist wichtiger als Schönheit und dieser Satz

erzählt eine Geschichte, in der es um Krieg und Frieden zu handeln scheint. In dem vorgeschriebenen Tempo (*Andante* 2/4) singt bei Mozart Cherubino sein Ständchen „Voi che sapete“ (*Nozze di Figaro*) und Papageno sein „Vogelfänger“-Lied (*Zauberflöte*), gewiss keine langsamen Arien! Sowie auch in der ersten Sinfonie, steht der zweite Satz in der Subdominante des Grundtonart, F-Dur, eine Tonart die, laut Schubart, „Gefälligkeit und Ruhe“ ausdrückt. Die Formstruktur des Satzes kann wie folgt schematisiert werden:

A R¹ B R² (Überleitung) A' B' + Coda

Auf dem ersten Blick ein *Rondo*-artiger Satz, mit einem Ritornell (R) und zwei Episoden (A und B), bei dem jeder Abschnitt (R, A und B) einmal wiederholt und variiert wird. Der Satz ist aber genauso gut als *Sonatensatz* interpretierbar, mit dem ersten Teil

des Satzes (A R¹ B R²) als Exposition und dem zweiten Teil (A' B' + Coda) als Reprise! Wir haben also mit einer bewundernswert organischen MISCHUNG von zwei musikalischen Formen — Rondo und Sonate — zu tun, einer Technik welche Schubert zweifellos von Joseph Haydn gelernt hat. A und B sind stark kontrastierende Formteile: A erzählt über Frieden (ohne Trompeten und Pauken), B über Krieg (mit Trompeten und Pauken). Die Ritornelle R¹ und R² umrahmen Abschnitt B. Einzelnes zu den Formteilen:

- A ist ein zweiteiliges Lied, anmutig und leicht. Die Modulation in dem zweiten Teil des Liedes läßt uns hören, dass der Frieden bedroht wird: über As-Dur (Schubart: Tod, Grab, Verwesung) und Des-Dur (Schubart: „Lachen kann diese Tonart nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassieren“) wieder zurück nach F-Dur.

- In R¹ schockiert uns ein erster überraschender Einsatz der Kriegsinstrumente. Achtung: Naturtrompeten klingen mehr nach Krieg als moderne Trompeten! Triolenfiguren werden ab hier und bis zum Schluß des Satzes immer – im wahrsten Sinne des Wortes – obstinater (trotziger), am Schluß sind sie nur noch bloß Rhythmusformeln.

- B ist ein Kontrastsatz der auf Melodiebildung verzichtet und in „depressiven“ Molltonarten moduliert: As-Dur, g-Moll (Schubart: „Groll, Unlust“), B-Dur („Hinsehen nach einer besseren Welt“), g-Moll, Es-Dur (Unterwelttonart). Das Affekt von B und B' ist äußerste Verzweiflung. Die Sforzandi und vor allem die verminderte Nonakkorde symbolisieren Terror, Angstgeschrei. Rhythmisch wird ein Geschwindmarsch suggeriert.

- R² und A sind Variationen von R¹, bzw. A. Der Triolenrhythmus wird zur Variation benutzt.

- B' ist die erweiterte, transponierte Fassung von B. Es wird in noch „depressiveren“ Molltonarten moduliert: Des-Dur, As-Dur, und zurück nach F-Dur.

- In der kurzen Coda werden die Kriegsklänge ausgeblendet, aber sogar im Pianissimo geht das letzte verminderte Nonakkorde durch Mark und Bein.

Dritter Satz (Scherzo-Trio-Scherzo)

Dieses erste Scherzo (Italienisch für „Scherz“) in Schuberts Karriere ist seinem Modell, dem „Menuett“ (in Wirklichkeit ein Scherzo!) der ersten Sinfonie Beethovens, mindestens

ebenbürtig – und hat mehr Humor. Sowie das altmodische *Menuett* ist auch das Scherzo ein Sonatensatz mit Mittelteil (A-B-A', wobei A und BA' zweimal gespielt werden), aber das Tempo ist bedeutend schneller.

Presto heißt „sehr schnell“ und *Prestissimo* steigert das noch bis „so schnell wie möglich“. Mit dieser Steigerungsmöglichkeit rechnen wir, wenn das Scherzo nach dem hintergründigen, rätselhaften, bewußt provozierenden Trio wiederholt wird. Nur bei einem *Prestissimo*–Da capo des Scherzos, scheinen die vorgeschriebenen „kleinen“ Wiederholungen nicht mehr überflüssig! Auf der Suche nach einem Thema ließ Schubert sich von Mozarts Klavierkonzert KV 459 inspirieren (dritter Satz). Sein Scherzothema ist eine rhythmische Variation (*Presto* 3/4) des Mozartschen Themas (*Allegro* Assai 2/4). Die letzten fünf Noten des

Themas spalten sich ab und beginnen ein verrücktes, rhythmisch komplexes Eigenleben zu führen in einer extrem kunstvollen kontrapunktischen Durchführung. Diese klingt nie „gelehrt“, weil sie so witzig ist: die Auftaktnote des Abspaltungsmotivs wird nämlich systematisch „falsch“ (das heißt: gegen den Schlag) betont.

Schuberts Dynamik ist sowieso richtig zum Scherzen aufgelegt. So scheint beim ersten Auftritt des Themas das plötzliche viertaktige Pianissimo zu bedeuten, dass die Streicher sich über die extravagante Harmonisierung des Komponisten schämen. In den folgenden acht Takten korrigiert darum das Tutti-Orchester mit einem aggressiven Fortissimo diese harmonische „Ausrutscher“. Das schockierende Es-Dur das kurz vor dem Mittelteil den harmonischen Fluss brutal unterbricht ist ein herrischer

Eingriff Schuberts, der seinem eigenen „riskanten“ Verschachteln der Motive ein Ende setzen will. Ein neues, besänftigendes Motiv in den Flöten und Klarinetten bringt nochmals Hilfe „aus dem Bläserhimmel“. Und endlich, in den letzten acht Takten des A-Teiles „diszipliniert sich“ das Orchester. Alles in einem höllischen Tempo! Der Mittelteil (B) moduliert wild: von der Dominante G-Dur über As-Dur, des-Moll (alias cis-Moll), A-Dur, a-Moll, Fis-Dur und G-Dur wieder zur Tonika C-Dur, allerdings mit Hilfe des besänftigenden Motivs der Bläser. Die *Reprise* (A') verläuft regulär.

Aber was ist in Gottes Namen mit dem *Trio* los? Hatte der Komponist plötzlich keine Lust mehr? Warum diese primitive Harmonik, diese leeren Oktave der Hörner, das karge Thema mit seinen repetitiven fallenden Terzen (Rufmotive?) und den alle zwei Takte wiederholten, störrischen, starr

gleichbleibenden fortetiano-Akzenten? Warum so viel Kunstlosigkeit nach dem Husarenstreich des Scherzos?

Das Trio in der Medianttonart E-Dur (Schubert: „Lautes Aufjauchzen, lachende Freude und noch nicht ganzer, voller Genuß“) will deutlich PROVOZIEREN! Wenn man möchte, dass es nicht langweilig wirkt, kann das richtige Tempo helfen. *Più lento* bedeutet *un poco più lento*: ein wenig langsamer, aber noch immer schnell genug damit der *Walzer* im Zentrum des Trios mit seinen wirbelnden Achtelfiguren der Geigen, wie ein Walzer klingt, und zwar ein schneller, in der Bedeutung dem *Deutschen Tanz* (auf Wienerisch *Teitsch*) ähnlich, der von Leporello und Masetto getanzt wird in Mozarts *Don Giovanni* (Ballszene), einem Tanz der Bauern und Diener. Hier spielt ein (besoffenes?) Gegen-Orchester gewollt alberne Musik, weil

es die „intellektuelle“ Kollegen nerven will. Der (überstürzter) Walzer gerat außer Atem und kann nicht länger durchgehalten werden, er muss Platz machen für noch etwas mehr alberne Musik. Fazit: dieses Trio ist wie absurdes Theater! Umso wirkungsvoller wird danach die Rückkehr (mit Hilfe des „besänftigenden“ Motivs der Bläser) des Scherzos: das Publikum atmet wieder auf.

Vierter Satz

Der Finalsatz dieser „in kein Schema passenden“ Sinfonie (Alfred Einstein) ist als Sonatensatz angelegt, **ohne** Durchführung und **ohne** Entwicklung der Themen. Diese reihen sich an einander als Ausdruck eines „versöhnlichen Laisser-Faire“ (W. Stähr). Bei oberflächlichen Interpretationen, so Arnold Feil, entsteht „der Eindruck

einer Geschwätzigkeit à la Rossini... Die motivische Arbeit aber, die Variierung der aneinandergereihten, schlicht periodisch gebauten Sätzchen, ihre taktrhythmischen Umsetzungen und verschiedenen Besetzungen, durch die Schubert sie immer wieder neu und anders bewegt und belebt, diese kompositorische Arbeit ist als eine Art von musikalischem Filigran hinreißend schön – und in ihrem Raffinement einzigartig, **weit von Rossini entfernt**. Bestenfalls mag man an Joseph Haydn denken.“

Was wird in diesen „Szenen aus dem Wiener Prater“, sowie sie oft genannt werden, erzählt? Das „Alles gleichgültig ist, aber eben deshalb auch gleich belangvoll“, für Harald Kaufmann etwas typisch Österreichisches? Ich selber stelle mir eine ausgelassene und gleichzeitig traurige Karnevalsszene vor. Zweimal zieht ein Fastnachtumzug an

uns vorbei. Er besteht aus fünf Gruppen von Figuren, verkleidet und maskiert, die an den fünf Abschnitten der Exposition, bzw. der Reprise eines Sonatensatz beantworten:

- Erster Abschnitt (Hauptsatz): eine *Ecossaise*, ein zur Schubert-Zeit populärer Kontratanz, laut D.G. Türk (Clavierschule, 1789) „größtenteils von sehr lebhaften Charakter, oft an das komische grenzend, beinahe hüpfend.“ Tempo: ein *Allegro moderato* in zweivierteltakt, sowie Mozart für Monostatos' Arie „Alles fühlt der Liebe Freuden“ vorschreibt (*Die Zauberflöte*). In dieser Arie soll Alles „so piano gesungen und gespielt (werden), als wenn die Musik in weiter Entfernung wäre.“ (Schikaneder). Genauso leise fängt unser Fastnachtumzug an. Die Harmonik läßt hören, dass es hier, trotz ihren Pappnasen, nicht immer um glückliche Menschen geht: D-Dur, Es-

Dur, As-Dur, G-Dur, C-Dur. Für Schubart heißt das: Unschuld, Liebe, Tod, befriedigte Leidenschaft, und nochmals Unschuld.

- Zweiter Abschnitt (Zwischensatz): zwei C-Dur-Fanfare mit anschließenden modulierenden Abschnitten (wirbelnde 16-tel-Läufe in den Geigen und Ostinatmotive der Bläser und Bässen). Der zweite modulierende Abschnitt führt nach E-Dur.

- Dritter Abschnitt (Seitensatz): „Belcanto“ à la Rossini. Zwei „Terzen-selige“ Opernduett-Phrasen: die erste in A-Dur für zwei „Soprane“, deren volltönende Stimmen mit Hilfe einer oktavierenden Verdopplung der hohen Holzbläser (Flöten, Oboen) nachgeahmt werden, und die zweite in A-Moll für zwei „Tenöre“ (dito für Klarinette und Fagotte).

- Vierter Abschnitt (Nach einer Fermate auf G-Dur:) Militärmarsch der Bläser auf einem durchgehenden metrischen Bewegungsmuster („Perpetuum mobile“) der Streicher, in Es-Dur und zurückkehrend nach G-Dur.

- Fünfter Abschnitt (Schlußsatz): eine zügellos-wilde Anhäufung (anfangend mit drängenden Tremoli der Geigen) der ostinatorischen Marschmotive (F-Dur, Fis-Dur, und die Dominante G-Dur, Zieltonart der Exposition). Weitere „Terzen-Seligkeit“ (Flöten, Oboen) bringt den Seitensatz in Erinnerung.

Nach einer kurzen Rückleitung ertönt die *Eccossaise* nochmals geisterhaft – leise und in C-Dur wie in der Exposition, ohne jegliche Veränderung. Der „Fastnachtumzug“ passiert ein zweites Mal an uns vorbei. Oder sagen wir lieber: die Reprise fängt an, mit neuen Modulationen und einer neuen sehr

raffinierten Instrumentierung. Sie muss in der Tonika endigen, in C-Dur, sowie die musikalische Form es will. Eine riesige Coda bekräftigt diese Tonart, dabei die „große“ C-Dur-Sinfonie ankündigend.

Das gewaltige James Ensor-Bild „Der Einzug Christi in Brüssel“ (1888) käme, was die Idee betrifft, diesem Satz sehr nahe: Christus, obwohl im Zentrum des riesigen Bildes, eine kleine, einsame, traurige Gestalt, geht fast unter in einem Meer von hässlichen Larven und Masken. Es ist Karnevalszeit, und der kleine Christus ist Ensor selber. Versteckt sich hinter den vielen überschwänglichen Noten des Finalsatzes ein kleiner, einsamer, trauriger Franz Schubert?

René Jacobs

René Jacobs

Dirigent

Mit mehr als 260 Aufnahmen und einer intensiven Karriere als Sänger, Dirigent, Forscher und Lehrer hat René Jacobs eine herausragende Position im Bereich der barocken und klassischen Vokalmusik erreicht. Er erhielt seine frühe musikalische Ausbildung als Sängerknabe in der Kathedrale seiner Geburtsstadt Gent. Während seines Studiums der klassischen Philologie blieb er als Sänger aktiv. Seine Begegnungen mit Alfred Deller, Gustav Leonhardt und den Brüdern Kuijken bestimmten seine Ausrichtung auf die Barockmusik und seine Spezialisierung als Countertenor, in der er sich sehr schnell einen Ruf als einer der prominentesten Sänger seiner Zeit erwarb. Im Jahr 1977 gründete er das Ensemble *Concerto Vocale*, erkundete vokale Kammermusik und Opernrepertoire des 17. Jahrhunderts

und machte eine Reihe von eindrucksvollen Aufnahmen, viele davon preisgekrönte Weltpremierer.

René Jacobs gab sein Debüt als Operndirigent 1983 mit Antonio Cestis *Orontea* bei den Innsbrucker Festwochen, wo er von 1996 bis 2009 als Künstlerischer Leiter tätig war. Seine langjährige und erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Berliner Staatsoper Unter den Linden (seit 1992), dem Theater an der Wien (seit 2006), dem Théâtre Royal de la Monnaie (Brüssel), den Salzburger Festspielen, dem Aix-en-Provence Festival und mit anderen internationalen Bühnen in Europa, USA und Asien, hat sein Repertoire kontinuierlich bereichert, vom Frühbarock bis Rossini und von den unbekanntesten bis zu den berühmtesten Titeln.

Seine Arbeit als Dirigent ist

kennzeichnend für seinen Pioniergeist und sein fundiertes Studium historischer Quellen führte oft zu frischen und gewagten Interpretationen des Standard-Opernrepertoires. Beispiele dafür sind seine international bekannten Mozart-Opernaufnahmen, die sich durch ihre einzigartige Verbindung von Wissenschaft und musikalischem Instinkt auszeichnen. Seine Aufnahme der *Nozze di Figaro* wurde mit einem Grammy Award ausgezeichnet und die Zeitschrift Gramophone (UK) schrieb in einem Artikel: „Die Mozart-Opernserie von René Jacobs gehört zu den aufgezeichneten Wundern unserer Zeit“.

Neben dieser umfangreichen Operntätigkeit spielt die geistliche Musik und das Oratorium eine sehr wichtige Rolle in seiner Karriere. René Jacobs wurde für seine Leistungen zum Ehrendoktor der Universität Gent ernannt.

B'Rock Orchestra

Historische Instrumente - Ideen des 21. Jahrhunderts - Zeitlose Freude

Die Musiker von B'Rock Orchestra laden führende Solisten, Dirigenten, Regisseure, Künstler und Denker ein um sich inspirieren zu lassen und ihre Ideen zu verwirklichen. Sie wenden ihren intuitiven, wissbegierigen und wirkungsorientierten Ansatz auf eine Vielzahl von Projekten an. Die Meisterwerke und neuen Entdeckungen stammen aus mindestens vier Jahrhunderten Musik, und die Instrumente werden immer an die Zeit angepasst.

Für den Kenner und den Neugierigen

Beim B'Rock Orchestra geht es darum, die reinsten musikalischen Erfahrungen einem möglichst breiten Publikum nahe zu bringen. Mit einem erfrischenden Kontext strebt B'Rock nach einem

besseren Verständnis der Musik - barock, klassisch oder andersartig.

Theaterausdruck im Klang, neue Perspektiven für mehr Wirkung

Der spezifische Klang des B'Rock Orchestra soll „Theater und Farbe herausströmen lassen“. B'Rock initiiert oft handgefertigte Projekte des „orchestralen Theaters“ und entfacht einen lebendigen Dialog zwischen Musik und anderen Kunstformen. Das Orchester gibt auch neue Werke in Auftrag oder arbeitet mit Denkfiguren aus der Musik- und Theaterwelt zusammen.

B'Rock Orchestra ist stolz, Musiker wie René Jacobs, Ivor Bolton und Alexander Melnikov als Mitglieder ihrer Künstlerfamilie zu zählen. Ab 2018 ist der russische Geiger Dmitry Sinkovsky „Artist in Residence“. Das Orchester selbst ist Artist Associate am deSingel Arts Campus in Antwerpen.

B'Rock Orchestra wurde weltweit auf namhaften Bühnen empfangen, darunter das Concertgebouw in Amsterdam, die Philharmonie de Paris, Bozar in Brüssel, die Kölner Philharmonie, L'Auditori in Barcelona, das Theater an der Wien, die BBC Proms, die Opéra de Normandie, Holland Festival, Wiener Festwochen, Ruhrtriennale, Klarafestival, La Monnaie, Concertgebouw Brugge und die Mozartwoche in Salzburg. Kürzliche Tourneen führten das Orchester zum Hong Kong Arts Festival und zum National Center for Performing Arts in Peking. Zukünftige Touren werden Japan, China und die USA umfassen.



Schubert est devenu le premier de mes compositeurs favoris à un très jeune âge, quand j'ai eu l'opportunité de pouvoir chanter plusieurs de ces Lieder en concert. Je les chantais avec ma voix de soprano garçon, comme membre de la Maîtrise de la Cathédrale de Gand, ma ville natale. La Maîtrise – sur le modèle des Wiener Sängerknaben – donnait régulièrement des concerts pour lesquels quelques-uns des petits chanteurs étaient sélectionnés à chanter en solistes. C'est à cette même époque que j'ai commencé à écouter les enregistrements des Lieder de Schubert par Dietrich Fischer Dieskau, devenant un fan inconditionnel de ce grand chanteur. Après tant d'années je retourne à mon premier amour – comme chef d'orchestre. Je découvre un autre Schubert et je l'aime tout autant que le premier.

– René Jacobs

A handwritten signature of René Jacobs in black ink, enclosed in a thin black rectangular border.

R

« RIRE ET PLEURER À TOUTE HEURE... »

Réflexions sur les première et sixième symphonies
de Schubert

Première Symphonie

Introduction au premier mouvement

Le fait que l'imposant mouvement introductif ne soit pas une « introduction lente », telle qu'elle est presque toujours décrite, se déduit des indications de tempo données par Schubert : *adagio* signifie certes lent, mais le signe *alla breve* (C barré) indique aux musiciens que le compositeur souhaite une mesure à deux blanches et non à quatre noires. De façon surprenante ce thème introductif revient au début de la reprise du premier mouvement, mais en valeurs doubles ; il est ainsi intégré au nouveau tempo (*allegro vivace*), preuve que l'*adagio* de l'introduction ne doit pas traîner. L'ouverture de la *Flûte enchantée* de Mozart commence

également *alla breve-adagio*, tout comme le chœur des prêtres du même opéra, « Ô Isis et Osiris ». C'est avec l'introduction que le premier mouvement « s'ouvre » tel un lever de rideau. À l'époque de Schubert, la symphonie est devenue un « opéra pour instruments » tout comme l'opéra en quelque sorte se dégrade en une « symphonie pour voix ». Nous pouvons ainsi lire dans un article de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, daté de 1806, « que la symphonie, en particulier grâce à l'élan que lui ont donné Haydn et Mozart, est devenue l'apogée de la musique instrumentale – une sorte d'OPÉRA POUR INSTRUMENTS, comme tout ami de l'art musical le sait. Unir tous les instruments de l'orchestre avec leurs spécificités caractéristiques dans l'interprétation d'un tel drame, de sorte que le particulier résonne en un tout : voilà la tâche difficile que les héros de l'art musical ont su accomplir

avec brio dans la symphonie... ». L'auteur de cet article est probablement E.T.A. Hoffmann, critique musical, compositeur et dessinateur qui admirait tant Mozart, qu'il changea son troisième prénom (Wilhelm) pour celui d' « Amadeus ».

Les notes pointées, les traits chromatiques et une modulation trompeuse en *la* majeur (de sa tonique *ré* majeur à la dominante, en passant, curieusement, par *sol* mineur) déstabilisent l'auditeur. Les basses trépidantes qui tiennent le *la* en note pédale plongent l'auditeur dans la perplexité, mais il sera rassuré par le « ciel » des bois, qui le conduisent, tout dérouté qu'il est (sa peur est exprimée par le *tremolo* en *pianissimo* de la timbale) vers le premier mouvement libérateur de la symphonie. Dans cet enregistrement, les cordes aiguës (à gauche) sont assises en face des bois

(à droite) : c'est principalement ainsi que l'on interprétait les symphonies du temps de Schubert. Bois et cordes sont donc en dialogue. « Ce que l'on pourrait critiquer », écrit un critique en 1829 après avoir entendu en concert la *Symphonie n°6* de Schubert, « c'est que l'on ait attribué trop d'ampleur à l'orchestre des vents, de sorte qu'en comparaison, les instruments à cordes paraissaient presque subordonnés » (*Allgemeine musikalische Zeitung* n° 5).

Premier mouvement

« Ré majeur », comme le dictait en 1784 le compositeur et prisonnier politique Christian Friedrich Daniel Schubart, à un codétenu par une fissure dans le mur de son donjon, est « la tonalité du triomphe, de l'alléluia, un cri de guerre et de victoire. C'est pourquoi les symphonies festives sont écrites

en cette tonalité » (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienne 1806). Schubert semble être d'accord avec Schubart : Comme Beethoven, il croit en la caractéristique des tonalités. Son « triomphe » personnel a lieu en octobre 1813, à la fin de sa formation au *Stadtkonvikt*, un collège élitairien viennois que ce jeune homme de 16 ans aime comparer à une prison. Comme tempo du premier mouvement de la symphonie il indique *allegro vivace*, toujours encore *alla breve*, ce qui signifie – par rapport au tempo de l'introduction – qu'il doit être joué un peu plus de deux fois plus vite. À partir de novembre 1808, Schubert a joué avec enthousiasme des symphonies de Haydn et de Mozart dans l'orchestre de l'école. Un de ses condisciples, Josef von Spaun, se souvient en 1858 : « J'étais assis à la première place parmi les seconds violons et le petit Schubert jouait debout derrière moi, en suivant ma partition.

J'ai vite remarqué que le jeune musicien était bien plus assuré que moi dans son sens du rythme. Je lui ai donc porté une attention particulière et constaté que cet enfant, sinon paisible et sans signe particulier, se laissait aller avec fougue aux impressions de la belle symphonie que nous interprétions ». Le jeune compositeur sait déjà que dans le premier mouvement d'une symphonie, il s'agit de « manipuler » la « forme sonate » (terme qu'il n'utilise pas, puisqu'il n'est inventé qu'en 1824) de manière si inventive, que toute forme de schématisation y semble absente. L'*exposition* (première section d'un mouvement de sonate) est semblable à l'*exposition* d'un drame. Un *thème principal* enlevé, animé (ici un accord frappé suivi d'une gamme de croches ascendantes en *staccato*) est en contraste avec un *thème secondaire* charmant et chantant, emprunté au mouvement final de la *Symphonie n°*

3 (*Eroica*) de Beethoven. Est-ce là un hommage ? Thème principal (ici en ré majeur) et thème secondaire (ici en la majeur) sont comparables aux protagonistes d'une pièce de théâtre imaginaire. Le *développement* qui suit (deuxième section) raconte l'intrigue de l'action dramatique. Dans son *Traité de haute composition* (Paris 1824), Antoine Reicha (théoricien originaire de Bohême) définit en effet le développement d'un mouvement de sonate comme « l'intrigue ou le nœud » du récit dramatico-musical, tandis qu'il qualifie la *reprise* (troisième section) de « dénouement ». Le développement/l'intrigue déstabilise et bouleverse la musique, en modulant l'harmonie et en fractionnant les thèmes ou – comme dans ce mouvement – le thème, car Schubert ne se consacre ici qu'au second, le thème beethovénien. Le public a de plus en plus l'impression que la musique

divague comme si elle ne savait plus où aller. Mais ici aussi, le « ciel » des bois qui tient le *la* en note pédale (la dominante), vient au secours, comme à la fin de l'introduction. La reprise ou la *réexposition* est comparable au « Happy End » d'un opéra de Da Ponte : certes, le conflit est résolu, les personnages/thèmes se sont réconciliés, mais ils ne sont plus les mêmes qu'avant, car le thème secondaire n'est plus joué dans la dominante comme auparavant, mais dans la tonique. Pour confirmer que tout s'apaise malgré tout (ou doit s'apaiser) une *coda* retentit, basée sur des fragments du deuxième thème.

Deuxième mouvement

Andante (et non *adagio*) à 2 temps, avec un caractère berçant de *sicilienne* (à 6/8) en *sol* majeur, la sous-dominante du ton principal de la

symphonie. En relation avec la tonique, la sous-dominante a toujours un caractère apaisant, doux, « maternel », tandis que la dominante (ici *la* majeur), fait penser à un « père sévère ». C.F.D. Schubart définit la tonalité en *sol* majeur comme propice « à l'expression de tout ce qui est rural, des églogues et idylles pastorales, de toute passion sereine et assouvie, d'un tendre remerciement au sein d'une amitié sincère ou d'un amour fidèle – en un mot, chaque mouvement doux et paisible du cœur ». L'aria de Pamina « Ach, ich fühl's... » dans *La Flûte enchantée* de Mozart est aussi un *andante* à 6/8, malheureusement chanté souvent trop lentement, ce qui a été critiqué dès le XIX^e siècle. À considérer sa forme, ce deuxième mouvement est un « petit rondo » (*rondino*) avec 3 refrains (A) et 2 épisodes (B et C) entre les refrains (A-B-A'-C-A). On peut aussi parler d'un double forme de reprise:

- La section A est élégiaque et mélodieuse. Schubert a inventé le thème principal en interprétant librement la *Symphonie n° 38* de Mozart (KV 504, « Prague » 2^e mouvement)

- La Section B est à la fois douloureuse et défiante : *mi* mineur (tonalité parallèle de *sol* majeur) est selon les mots de Johann Mattheson, une tonalité « très pensive et profonde, qui rend sombre et triste, mais de telle sorte que l'on espère malgré tout y trouver réconfort » (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739).

- La section A' est une variation de A, avec l'ajout d'un contre-chant du hautbois.

- La Section C est un épisode que l'on pourrait titrer, d'après le célèbre lied de Schubert, « Lachen und Weinen » (rire et pleurer): le désespoir de *mi* mineur

et l'espoir de *mi* majeur alternent sans cesse. Et une fois encore, le secours vient du « ciel » des instruments à vents.

- Le A final (dernier refrain) est la répétition sans aucune modification du premier, suivi d'un court épilogue. Les traits chromatiques des dernières mesures (1^{er} violon et 1^{er} hautbois) nous ramènent à la *Symphonie de Prague* (2^e mouvement).

Trosième mouvement (Menuet-Trio-Menuet)

L'air en tempo de menuet de *Figaro* « Se vuol ballare, signor Contino » dans les *Noces de Figaro* de Mozart est lui aussi annoté d'un *allegretto* en 3/4, qui exprime sa colère accumulée. *Son maître va bien voir ce qu'il va voir !* Dans le menuet de la symphonie, je sens quelque chose de semblable à

cet affect. *Allegretto*, « un peu vif », se place entre *andante* et *allegro* et doit être pensé à la mesure, à la fois léger et agressif. Le *trio* qui doit être interprété sans que l'on perçoive de ralentissement, tempère la tension du menuet ; il s'agit d'une danse moderne (le menuet étant lui, vieux jeu !), une *valse*, bien que l'on n'entende pas l'accompagnement typique. Nous jouons toutes les reprises avec une fantaisie qui n'est pas explicitement sous-entendue par Schubert, mais qu'il approuverait certainement avec un sourire ! Dans sa méthode de piano (*Clavierschule* 1802), Daniel Gottlob Türk affirme que le *da capo* du menuet « doit être joué depuis le début, avec toutes les petites reprises indiquées, lorsqu'il n'est pas expressément marqué *senza replica* ».

Quatrième mouvement

Il est indispensable que l'*Allegro vivace* indiqué, accompagné du signe *alla breve* soit interprété très vite, à la mesure. « Battre à la blanche détruit l'allure naturelle du discours » (René Leibowitz). Dans les *Noces de Figaro*, Chérubin chante l'*aria* « Non so più, cosa son, cosa faccio » à un tempo indiqué exactement de la même façon. C'est rapide, mais un peu moins que le premier mouvement de la *Symphonie en sol mineur* KV 550 (*allegro di molto*) qui annonce le thème de cet air. Jean-Jacques Rousseau définit *vivace* comme un « mouvement animé » qui implique une « exécution hardie et pleine de feu ». Et il nous tient en garde, nous, musiciens : « Il ne s'agit pas de hâter la mesure, mais de lui donner de la chaleur » (*Dictionnaire de Musique*, 1787). Schubert impose de nombreuses *acciaccature*. Ce terme italien (en

français : « pincé étouffé ») signifie un trait ornemental virtuose, dans lequel se produit un frottement sonore entre la note principale et une note secondaire dissonante jouées en même temps. Si le tempo choisi est trop rapide, cet ornement devient injouable.

Le quatrième mouvement est composé dans la forme sonate, exactement comme le premier. Ici aussi nous avons un thème principal (moqueur) qui contraste avec un thème secondaire (sorte de variation de celui de Beethoven dans le premier mouvement). Un « hommage à Beethoven », donc, tant dans le final que dans l'introduction de la symphonie – une belle idée cyclique. Un fragment du thème principal sert de base à une ritournelle qui est entendue cinq fois jusqu'à la reprise et qui devient si contagieuse que l'on aimerait la chanter. Une *partie*

centrale – reprise complète du thème secondaire en *fa* majeur – remplace le développement habituel des deux thèmes. Il ne reste du thème principal que le fragment qui sert de base au ritournelle mentionné, présenté ici en canon. Un retour à la dominante, comme dans le premier mouvement, paraît laborieux et déstabilisant (en passant par *fa* majeur, *do* majeur et *do* mineur). L'équilibre vient encore une fois de la note pédale en *la* (dominante) jouée par le « ciel » des instruments à vents. Dans la *reprise* nous sommes surpris à nouveau, davantage que dans le premier mouvement, par de nouvelles tonalités : *fa* majeur (tierce supérieure de la tonique) comme dans l'exposition, mais à présent aussi *si bémol* majeur (tierce inférieure) et *sol* majeur (la sous-dominante « maternelle »). Une longue *coda* confirme la tonalité fondamentale de *ré* majeur par les tempétueux triolets des cordes, un trait

chromatique aventureux des basses et les trompettes tonitruantes. Dans les dernières mesures, Schubert cite la fin de l'ouverture de *Don Juan*.

Sixième Symphonie

Introduction au premier mouvement

De nos jours on appelle « petite » cette *Symphonie en do majeur* pour la différencier de la « grande », la dernière symphonie de Schubert (D 944). Ce que l'on ne sait plus, c'est que le compositeur la qualifiait comme « grande » pour la simple raison qu'elle implique des trompettes et des timbales. Elle était destinée à un orchestre amateur dans lequel Schubert jouait au pupitre de violon alto et fut interprétée pour la première

fois dans le cadre d'un concert privé, peu avant son achèvement définitif (février 1818). Le tempo et la « dramaturgie » de l'introduction sont comparables à l'affect du célèbre *aria* de Mozart « Parto! Parto! — Ma tu, ben mio » (*La Clémence de Titus*) dans laquelle Sextus fait ses adieux à Vitellia : « Je pars ! Je pars ! — Mais toi, mon amour, refais la paix avec moi ». A la première exclamation héroïque de Sesto semble correspondre dans la symphonie une première tentative des basses et des altos d'atteindre l'octave supérieure, avec une *tirata* en *do* majeur (un trait diatonique ascendant rapide), accompagné majestueusement par l'ensemble de l'orchestre. Cette tentative est vaine. A la deuxième exclamation correspond un deuxième essai qui échoue encore plus pitoyablement. Changement abrupt d'émotion : ce qui suit (« mais toi, mon amour, refais la paix avec moi

» ?) est pure mélancolie. Une fantaisie orchestrale harmoniquement instable en *do* majeur (expression de la « béatitude et de la pureté » selon C.F.D. Schubart), commence à moduler de *Do* mineur (« Lamentations de l'amour malheureux... espoir prochain de la pure béatitude qui se résout dans la tonalité *do* majeur »), en passant par *mi bémol* majeur (tonalité de prédilection des scènes typiques de l'opéra du XVIII^e siècle qui font référence aux enfers, au règne des ombres) et *la bémol* majeur (d'après Schubart, tonalité de la mort, du tombeau, de la putréfaction) pour revenir ensuite à *do* majeur. Les pensées mélancoliques, symbolisées par ces tonalités en bémol sont finalement rejetées – avec des sons à la Rossini venus du ciel salvateur des bois. Alfred Brendel se plaint « qu'il fut un temps où la musique de Schubert était considérée sentimentale et légère ; aujourd'hui elle doit apparemment être dépressive au

plus haut degré ». Cette dépressivité absolue n'a jamais existé chez Schubert ; en réalité « rire et pleurer » s'alterne constamment chez lui, comme dans son Lied D. 777 :

*Lachen und Weinen zu jeglicher Stunde
Ruht bei der Lieb' auf so mancherlei
Grunde. Morgens lacht' ich vor Lust,
Und warum ich nun weine,
Bei des Abendes Scheine
Ist mir selbst nicht so bewußt.*

(F. Rückert)

*Rire et pleurer à toute heure,
L'amour en fournit bien des raisons.
Ce matin, je riaais de plaisir,
Pourquoi je pleure à présent,
Quand vient le soir,
Je ne le sais pas bien moi-même.*

Premier mouvement

L'enthousiasme du public viennois pour Rossini est né en 1816 avec les représentations de *L'inganno felice* et de *Tancredi* au théâtre Kärntnertor. Au beau milieu de cette euphorie rossinienne Schubert compose deux ouvertures « en style italien » avec lesquelles (aux dires d'un critique) il « se permet la plaisanterie de montrer avec quelle facilité Rossini laisse ses imitateurs le plagier ». Le thème adorable et insouciant par lequel Schubert se débarrasse des idées noires de l'introduction (selon Wolfgang Stähr) a un côté « boîte à musique ». C'est le thème principal d'un mouvement de sonate inspiré, par la mélodie et l'instrumentation, de l'ouverture de la symphonie militaire de Haydn. Le tempo (*allegro alla breve*) est exactement le même que celui d'un autre thème de boîte à musique – tout aussi naïf – que

nous connaissons de la *Flûte enchantée* de Mozart : « *Das klinget so herrlich, das klinget so schön* » (« *Quels sons merveilleux, quels sons ravissants !* »), chanté par les esclaves tombés sous le charme du carillon dans le final du premier acte. Autrement, le premier mouvement de la *Sixième Symphonie* est étonnamment proche des ouvertures « en style italien » de Schubert lui-même. Le thème secondaire en *sol* majeur (et aussi *sol* mineur), avec ses arpèges pleins de tempérament traités en forme canonique, nous semblent inviter à un bal. Un segment de deux mesures du thème commence à mener sa propre vie. L'exposition finit avec un passage richement polyphonique qui développe un nouveau motif duquel Schubert ne s'éloignera plus, pas même dans la partie centrale (*développement*) du mouvement.

Cette partie centrale module de plus en plus « dangereusement » en empruntant de « fausses » piste harmoniques : *la* majeur, *fa* majeur, *sol* mineur et *mi bémol* majeur. L'auditeur a l'impression que la reprise commence dans cette dernière tonalité, mais il se trompe ! C'est la même danse de boîte à musique, certes ; la même instrumentation, certes ; or, la tonalité ne correspond pas : *mi bémol* majeur (tonalité des scènes de l'ombre, des enfers) au lieu de *do* majeur (innocence, pureté, naïveté). La musique semble être en crise, s'effondrer ou s'évanouir : nous sommes à présent en *fa* mineur (Schubart écrit : mélancolie profonde, aspiration au tombeau !) et l'orchestre doit jouer si doucement (en triple *piano*), comme s'il avait peur de révéler un secret. Le public se sent dupé : cette reprise était feinte, une pseudo-reprise !

Mais on est soudain repêché par une « péripétie », un tournant ou revirement du drame : le hautbois passe d'un *mi bémol* à un *mi* et transforme dès lors la tonalité de *do* mineur en *do* majeur ce qui sauve la vie du mouvement car enfin la vraie *reprise* peut s'installer. La danse de boîte à musique retentit enfin dans la « bonne » tonalité. Le thème secondaire est transposé régulièrement, de manière à ce qu'il ne sonne plus dans la dominante mais dans la tonique. La *coda* qui suit semble vouloir célébrer la « réconciliation », mais il se passe alors quelque chose d'inattendu. Nous entendons une dernière fois le thème de boîte à musique et pensons que Schubert estompe progressivement le mouvement. C'est alors que la musique « explose » en un tempo accéléré et *fortissimo*. Cette idée – d'intégrer une « *stretta* » furieuse, digne d'un opéra, à la fin d'une ouverture symphonique – pourrait venir d'un Rossini, mais sa

mise en œuvre est plus proche d'un Beethoven.

Deuxième mouvement

Il faut résister à la tentation de jouer ce mouvement trop lentement en raison de l'incroyable beauté de la première mélodie. Mais le Vrai est plus important que le Beau, et ce mouvement semble raconter une histoire qui parle de guerre et de paix. Le tempo indiqué (*andante* à 2/4) est celui dans lequel chez Mozart Chérubin chante sa sérénade « Voi che sapete » (*Les noces de Figaro*) et Papageno sa chanson du *Vogelfänger* (*La Flûte enchantée*) : un tempo modéré. Comme dans la première symphonie, ici aussi le deuxième mouvement est composé sur la sous-dominante de la tonique : en *fa* majeur, une tonalité qui, d'après Schubart, exprime « calme et complaisance ».

La structure du mouvement peut être schématisée ainsi :

A R¹ B R² (Transition) A' B' + Coda

Nous avons à faire ici avec un croisement de deux formes musicales. Un *rondo* (traité librement) avec un refrain (R) et deux épisodes (A et B) est croisé avec une forme *sonate* : la première partie du mouvement (A R¹ B R²) correspond à son exposition et la deuxième partie (A' B' + Coda) à sa reprise. Cela peut paraître trop abstrait, mais Schubert maîtrise cette technique (qu'il connaît de certaines symphonies de Haydn), d'une façon si organique que l'auditeur n'en ressent aucun schématisme. A et B sont des épisodes très contrastés : A illustre la paix (sans trompettes ni timbales), B la guerre (avec trompettes et timbales). Les ritournelles R¹ et R² encadrent l'épisode B. Détaillons les séquences :

- A : structure de Lied en deux parties, caractère charmant et léger. La modulation dans la deuxième partie – *la bémol* majeur (selon Schubart : mort, tombeau, putréfaction), *ré bémol* majeur (Schubart : « cette tonalité ne peut pas rire, uniquement sourire ; ne peut pas pleurer mais grimacer les sanglots » !), puis retour en *fa* majeur – nous fait comprendre que la paix est menacée.

- R¹ : première intervention surprenante des instruments belliqueux dont le dessein est de choquer. Les trompettes naturelles ont un timbre plus proche de sons guerriers que les trompettes modernes. Des figures de triolets sont, à partir de ce moment et jusqu'à la fin du mouvement, de plus en plus obstinées – dans le sens littéral du terme – pour n'être plus, à la fin, que des formules rythmiques.

- B : partie contrastante qui renonce à la mélodie. Modulations dans des tonalités mineures « dépressives » : *la bémol* majeur, *sol* mineur (Schubart : « ressentiment, aversion »), *si bémol* majeur (« illusion d'un meilleur monde »), *sol* mineur et *mi bémol* majeur (tonalité des enfers). B et B' expriment un désespoir profond. *Des sforzandi* et surtout des accords de neuvième diminué expriment la terreur, des cris d'angoisse. D'un point de vue rythmique une marche rapide est suggérée.

- R² et A' sont des variations, respectivement de R¹ et A. Le rythme de triolets est utilisé pour servir la variation.

- B' est une version augmentée et transposée de B, comme il convient dans la forme sonate, avec une modulation dans les tonalités

« dépressives » *ré bémol* majeur et *la bémol* majeur, pour revenir à *fa* majeur.

- Coda : les sons belliqueux s'estompent, mais, même en *pianissimo*, les derniers accords de neuvième diminué pénètrent jusqu'à la moelle.

Troisième mouvement (Scherzo-Trio-Scherzo)

Le premier *scherzo* (italien pour « plaisanterie ») de Schubert égale en habileté son modèle, le « menuet » (en fait un *scherzo* !) de la première symphonie de Beethoven, mais avec davantage d'humour. Tout comme le menuet, un peu vieillot, le *scherzo* est aussi un mouvement de sonate à partie centrale (A-B-A', où A et BA' sont joués deux fois), mais son tempo est nettement plus rapide. *Presto* signifie

très rapide et *prestissimo* aussi rapide que possible. C'est avec cette possible accélération que nous jouons la reprise du *scherzo* après le *trio* plein d'allusions, mystérieux et provoquant. Dans le cas d'un *prestissimo* du deuxième *scherzo*, les « petites » reprises voulues par le compositeur ne semblent plus inutiles ! A la recherche d'un thème, Schubert s'est inspiré d'un concerto pour piano de Mozart, le KV 459, 3^e mouvement. Le thème du *scherzo* est une variation rythmique (*presto* à 3/4) du thème mozartien (*allegro assai* en 2/4). Les cinq dernières notes se détachent et commencent une vie indépendante folle et rythmiquement complexe dans un développement en contrepoint extrêmement habile qui ne paraît jamais érudite en raison de son humour : la note de départ du motif détaché est en effet systématiquement accentuée à contre-temps.

De manière générale d'ailleurs, la dynamique du *scherzo* est construite sous forme de plaisanterie. Il semble ainsi que dans la première apparition du thème, les quatre mesures marquées *pianissimo* pourraient suggérer la « gêne » des cordes de prendre part à l'harmonisation extravagante du compositeur. Dans les huit mesures suivantes, l'orchestre en *tutti* compense ce « faux pas » harmonique par un *fortissimo* agressif. La tonalité surprenante de *mi bémol* majeur, qui interrompt brutalement le flux juste avant la partie centrale, est une intervention impérieuse de Schubert qui souhaite mettre un point final à son propre enchevêtrement débridé des motifs. Un nouveau motif apaisant des flûtes et clarinettes apparaît ici encore comme le salut venu du ciel incarné par les vents. Et enfin, dans les huit dernières mesures de la partie A, l'orchestre se « discipline », le tout dans

un tempo infernal. La partie centrale (B) module sauvagement : de la dominante en *sol* majeur, en passant par *la bémol* majeur, *ré bémol* mineur (alias *do dièse* mineur), *la* majeur, *la* mineur, *fa dièse* majeur et *sol* majeur avant de rejoindre la tonique en *do* majeur, non sans l'aide du motif apaisant des vents. La reprise (A') est sans surprise.

Mais que se passe-t-il avec le trio ? Est-ce possible que le compositeur se soit soudain lassé ? Pourquoi cette harmonie primitive, ces octaves à vide dans les cors, ce piètre thème avec ses tierces descendantes répétitives (des appels ?) et tous ces accents *forte-piano* strictement identiques, têts, répétés sur deux mesures ? Pourquoi un tel manque de sophistication après l'équipée hussarde du *scherzo* ?

Le trio composé dans la médiane *mi* majeur (selon Schubart : « Jubilation

sonore, joie riante et un plaisir encore incomplet ») cherche très nettement à PROVOQUER. Lorsque l'on souhaite éviter un éventuel ennui, trouver le bon tempo peut être d'un grand secours. Le *più lento* signifie *un poco più lento* : un peu plus lent, mais assez rapide cependant pour que la *valse* qui forme la partie centrale du trio, avec ses traits tourbillonnants de croches pour les violons, soit une vraie valse, une valse rapide, dans le sens de la « Teitsch » (*allemande*), dansée par Leporello et Masetto dans la scène du bal du *Don Juan* de Mozart, une danse de paysans et de serviteurs. Nous avons ici un sorte de « contre-orchestre » (ivre ?) qui joue délibérément une musique simplette, afin d'agacer les collègues « intellectuels ». La valse s'emballe et ne peut être maintenue, de sorte que le contre-orchestre est forcé de retourner à sa musique simplette. Ce trio fait penser à une scène de théâtre

de l'absurde. Le retour du *scherzo* (avec l'aide du motif apaisant des vents) produit d'autant plus d'effet : le public peut enfin respirer.

Quatrième mouvement

Le mouvement final de cette symphonie qui « ne rentre dans aucun moule » (Alfred Einstein) est composé comme un mouvement de sonate sans section médiane (A A' au lieu de A B A'). Les thèmes se suivent l'un après l'autre afin d'exprimer un « laisser-faire réconciliateur » (W. Stähr). Si on l'interprète de manière superficielle, nous avons, d'après Arnold Feil, « l'impression d'un bavardage à la Rossini [...] Or, le travail du motif, la variation des courtes phrases enchaînées, construites en périodes simples, leur accentuation rythmique et la répartition instrumentale

grâce auxquelles Schubert les anime constamment de neuf, tout ce travail de composition est une sorte de filigrane musical éblouissant de beauté et au raffinement unique – on est loin de Rossini. On pourrait à la rigueur penser à Joseph Haydn ».

Que raconte-t-on dans ces « scènes du *Prater* viennois » comme on les appelle souvent ? Que « tout est indifférent mais par là même tout aussi important », comme le dit Harald Kaufmann en y voyant un trait typiquement autrichien ? Pour ma part, j’imagine une scène de carnaval à la fois bruyante et triste. Un défilé passe devant nous à deux reprises. Il est composé de cinq groupes de personnages déguisés et masqués, qui répondent aux cinq sections de l’introduction ou de la reprise :

- I. (section principale) : une *Écossaise*, contredanse populaire au temps de Schubert, selon D.G. Türk (*Clavierschule*, 1789) « généralement très animée, souvent proche du comique, et presque sautillante ». Tempo : *allegro moderato* à 2/4, comme celui indiqué par Mozart pour l’aria de Monostatos, « Alles fühlt der Liebe Freuden » dans *La flûte enchantée*, où « tout doit être chanté et joué si *piano* que la musique doit sembler venir du lointain » (E. Schikaneder). C’est tout aussi silencieusement que notre défilé de carnaval commence. Les harmonies nous font comprendre que, malgré leurs faux-nez, les personnages de cette scène ne sont pas tous heureux : *do* majeur, *mi bémol* majeur, *la bémol* majeur, *sol* majeur, *do* majeur. Selon Schubert, cela signifie tour à tour l’innocence, l’amour, la mort, la passion assouvie et l’innocence encore.

- II. (section intermédiaire) : deux fanfares en *do* majeur suivies de deux épisodes modulateurs (avec des traits tourbillonnants de doubles-croches pour les violons et un motif en *ostinato* pour les vents et les basses). La deuxième modulation nous ramène à la tonalité de *mi* majeur.

- III. (section secondaire) : « Belcanto » à la Rossini. Deux phrases d’un duo d’opéra imaginaire en « tierces voluptueuses » : la première en *la* majeur pour deux « sopranos » dont les voix pleines sont suggérées par un doublement à l’octave joué par deux flûtes et deux hautbois, et la seconde en *la* mineur, pour deux « ténors » (deux clarinettes et deux bassons).

- IV. (après un point d’orgue en *sol* majeur) : marche militaire des vents sur un motif de mouvement continu (*perpetuum mobile*) des cordes, en *mi*

bémol majeur puis à nouveau en *sol* majeur.

- V. (section finale, préparé par des *tremoli* insistants des violons) : superposition débridée des motifs de marche en *ostinato*, en *fa* majeur, *fa dièse* majeur et *sol* majeur, la dominante est le but harmonique de l’exposition. De nouvelles « tierces voluptueuses » (deux flûtes, deux hautbois) rappellent la section secondaire.

Après un court passage transitoire, nous entendons l’*Écossaise* (première section) une nouvelle fois, en *do* majeur comme dans l’exposition et sans aucune modification. Nous sommes au commencement de la deuxième « parade », alias la reprise du mouvement avec les mêmes cinq sections des nouvelles modulations et instrumentations très inventives,

et terminant comme on pouvait s'y attendre dans la tonique *do* major. Une immense *coda* confirme cette tonalité et met un point final à la symphonie, en annonçant déjà la « *grande* » *symphonie en do* majeur.

Le tableau monumental de James Ensor intitulé « L'Entrée du Christ à Bruxelles » (1888) pourrait être, dans l'idée, très proche de ce mouvement : le Christ, bien qu'il soit au centre de l'immense peinture, est un personnage de petite taille, seul et triste, presque englouti par une marée laide de masques et de loups. C'est carnaval. Et le petit Christ est Ensor lui-même... Se pourrait-il que Franz Schubert se cache derrière la musique exubérante de ce final, de petite taille, seul et triste ?

René Jacobs

René Jacobs

Chef d'orchestre

Avec plus de 260 enregistrements à son actif et une carrière intensive comme chanteur, chef d'orchestre, chercheur et pédagogue, René Jacobs est aujourd'hui l'une des personnalités les plus éminentes dans la musique vocale baroque et classique. Il reçoit sa première formation musicale comme petit chanteur à la maîtrise de la Cathédrale Saint Bavon de sa ville natale, à Gand. Il continue le chant parallèlement à ses études universitaires de philologie classique et ses rencontres avec Alfred Deller, les frères Kuijken et Gustav Leonhardt détermineront son orientation vers la musique baroque et le répertoire de contre-ténor, où il s'impose rapidement comme l'un des plus importants chanteurs de son temps. En 1977 il fonde l'ensemble Concerto Vocale avec lequel il explorera le répertoire de la musique de

chambre vocale et de l'opéra baroque en réalisant une impressionnante série de disques, bon nombre d'entre eux enregistrés en première audition mondiale et distingués par la critique internationale.

L'année 1983 marquera les débuts de la carrière de René Jacobs en tant que chef lyrique avec la production de l'*Oronte* de Cesti au Festival de Musique Ancienne d'Innsbruck. Ses responsabilités au sein de ce même festival comme directeur artistique de 1996 à 2009, ses engagements réguliers à la Staatsoper de Berlin depuis 1992, au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, au Theater an der Wien depuis 2006, aux festivals de Salzbourg, Aix-en-Provence et bien d'autres scènes internationales de première importance en Europe, aux USA et en Asie l'ont conduit à diriger des œuvres les plus inconnues jusqu'aux titres les plus fameux et un répertoire

allant du début de l'ère baroque jusqu'à Rossini. Son travail se distingue par ses recherches approfondies des sources historiques et par son inlassable esprit de pionnier. Cela parfaitement illustrés notamment dans ses enregistrements internationalement acclamés des opéras de Mozart, remarquables par cette fusion particulière d'érudition et d'instinct musical.

Son enregistrement des *Noces de Figaro* était récompensé d'un Grammy Award et le magazine « Gramophone » en Grande Bretagne note : « Les opéras de Mozart par René Jacobs font parties des merveilles enregistrées de notre époque ».

Parallèlement à une carrière opératique très dense, la musique sacrée n'a jamais cessé d'occuper une part très importante de la carrière de René Jacobs. Élu Docteur Honoris Causa par l'Université de Gand, il a reçu de nombreuses fois

les plus hautes distinctions et prix internationaux pour ses enregistrements et pour l'ensemble de sa carrière.

B'Rock Orchestra

Instruments d'époque - idées du 21ème siècle - joie intemporelle

Les musiciens de B'Rock Orchestra se sont donné pour mission de s'inspirer les uns des autres et de réaliser leurs idées en invitant des solistes, des chefs d'orchestre, des réalisateurs, des artistes et des penseurs de premier plan. Ils appliquent leur approche intuitive, curieuse et axée sur les impacts à une grande variété de projets. Les chefs-d'œuvre et les nouvelles trouvailles proviennent d'au moins quatre siècles de musique et les instruments sont adaptés à la période.

Pour le connaisseur et les curieux

B'Rock Orchestra vise à offrir les expériences musicales les plus pures au public le plus large possible. En présentant un contexte rafraîchissant, B'Rock vise une meilleure

compréhension de la musique - baroque, classique ou autre.

Expression théâtrale dans le son, nouvelles perspectives pour un impact accru

On dit que le son spécifique de B'Rock Orchestra «dégouline de théâtre et de couleur». B'Rock initie souvent des projets artisanaux de «théâtre orchestral», suscitant un dialogue dynamique entre la musique et d'autres formes d'art. L'orchestre commande également de nouvelles œuvres ou collabore avec des personnalités du monde musical et théâtral.

B'Rock Orchestra est fier de compter des musiciens tels que René Jacobs, Ivor Bolton et Alexander Melnikov en tant que membres de leur famille artistique. En 2018, le violoniste russe Dmitry Sinkovsky est «artiste en résidence». L'orchestre lui-même est

«artiste associé» au Campus deSingel Arts à Anvers.

B'Rock Orchestra a été accueilli sur des scènes prestigieuses du monde entier, notamment au Concertgebouw d'Amsterdam, à la Philharmonie de Paris, à Bozar à Bruxelles, à la Philharmonie de Cologne, à l'Auditori de Barcelone, au Theater an der Wien, au BBC Proms, à l'Opéra de Normandie. le Holland Festival, le Wiener Festwochen, le Ruhrtriennale, le Klarafestival, la Monnaie, le Concertgebouw Brugge et le Mozartwoche de Salzbourg. Des tournées récentes ont amené l'orchestre au Festival des arts de Hong Kong et au Centre national des arts de la scène à Beijing. Les futures tournées incluront le Japon, la Chine et les États-Unis.

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger**

Recording producer, balance engineer and editing **Erdo Groot**

Balance engineer/recording engineer **Jean-Marie Geijssen**

Liner notes **René Jacobs** | English translation **Will Wroth**

French translation **Martine Sgard** | Design **Joost de Boo**

Product management **Kasper van Kooten**

Recorded at Saal Innsbruck, Congress Messe Innsbruck, March 2018.

Image rights *Christ's Entry into Brussels, 1899 (Christus' intocht in Brussel, 1899):*

© James Ensor, c/o Pictoright Amsterdam 2018

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Director **Simon M. Eder**

A&R Manager **Kate Rockett** | Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



What we stand for:

The Power of Classical Music

PENTATONE believes in the power of classical music and is invested in the philosophy behind it: we are convinced that refined music is one of the most important wellsprings of culture and essential to human development.

True Artistic Expression

We hold the acoustic tastes and musical preferences of our artists in high regard, and these play a central role from the start to the end of every recording project. This ranges from repertoire selection and recording technology to choosing cover art and other visual assets for the booklet.

Sound Excellence

PENTATONE stands for premium quality. The musical interpretations delivered by our artists reach new standards in our recordings. Recorded with the most powerful and nuanced audio technologies, they are presented to you in the most luxurious, elegant products.



Sit back and enjoy