

The LSO logo is rendered in a vibrant red, stylized script font. The letters are thick and fluid, with the 'L' and 'S' being particularly prominent. The background of the entire cover is a textured, painterly wash of colors, transitioning from deep purple and blue at the top to a bright, almost white horizontal band in the middle, and then back to dark purple and blue at the bottom. The texture is reminiscent of a watercolor or oil painting, with visible brushstrokes and color blending.

LSO Live

Elgar

Symphonies Nos 1 & 2

Symphony No 3 elaborated

by Anthony Payne

Sir Colin Davis

London Symphony Orchestra

3CD

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Symphonies Nos 1 & 2

Symphony No 3 elaborated by Anthony Payne

Sir Colin Davis London Symphony Orchestra

CD 1

Symphony No 1 54'47"

Published by Novello & Company

Recorded live on 30 September–1 October 2001, at the Barbican, London

James Mallinson producer, **Tony Faulkner** balance engineer

CD 2

Symphony No 2 57'38"

Published by Novello & Company

Recorded live on 3–4 October 2001, at the Barbican, London

James Mallinson producer, **Tony Faulkner** balance engineer

CD 3

Symphony No 3 elaborated by Anthony Payne 57'33"

Published by Boosey & Hawkes Music Publishers Limited

Recorded live on 13–14 December 2001, at the Barbican, London

James Mallinson producer, **Tony Faulkner** balance engineer

CD 1**Symphony No 1 in A flat, Op 55 (1907–08)**

1	Andante. Nobilmente e semplice – Allegro	21'00"
2	Allegro molto	7'52"
3	Adagio	12'47"
4	Lento – Allegro	12'45"
	TOTAL	54'47"

CD 2**Symphony No 2 in E flat, Op 63 (1911)**

1	Allegro vivace e nobilmente	18'23"
2	Larghetto	16'19"
3	Rondo: Presto	8'26"
4	Moderato e maestoso	14'30"
	TOTAL	57'38"

CD 3**Symphony No 3 in C minor, sketches elaborate by Anthony Payne**

1	Allegro molto maestoso	15'50"
2	Scherzo: Allegretto	9'41"
3	Adagio solenne	16'12"
4	Allegro	15'50"
	TOTAL	57'33"

Sir Edward Elgar Symphony No 1 (1907–08)

The first performance of Elgar's 'Enigma' Variations in June 1899 was the triumph he had hungered for since his youth. Although he had begun to attract the attention of musical London with his *Imperial March* and *The Banner of St George*, composed two years earlier for Queen Victoria's diamond jubilee, it was 'Enigma' that established him beyond doubt as this country's foremost composer of symphonic music. But with success came a huge burden of responsibility. Not only was Elgar hailed as the 'coming man', it was now widely believed that he was the composer to give the world the first great British symphony.

When Elgar revealed that he was planning a symphony about the life and character of the Victorian hero General Gordon – 'his military achievements, his unbounded energy, his self sacrifice, his resolution, his deep religious fervour' – hopes soared. But it wasn't until the summer of 1907, just after his fiftieth birthday, that Elgar at last felt ready to take up the challenge in earnest. The premiere of the newly-completed Symphony No 1 in December 1908 was an even more dizzying success than that of the 'Enigma' Variations. The conductor Hans Richter called it 'the greatest symphony of modern times' and compared the slow third movement with Beethoven. Popular demand was so insistent that by the end of the following year it had received nearly a hundred performances. It was also widely noted that the new symphony bore no title. So what had happened to the General Gordon programme? Elgar insisted that this was not the promised 'Gordon Symphony': 'There is no programme beyond a wide experience of human life with great charity (love) and a massive hope in the future' – here, it seemed, was the first great expression of what Elgar was later to call the 'glad confident morning' of the Edwardian age. But there is an aspect of the symphony's structure that suggests more complex meanings. Talk of key-relationships can be off-putting for non-musicians, but in this case it is relevant to the way we experience the music. According to the

conductor Adrian Boult, a friend bet Elgar that he couldn't write a symphony in two keys at once. It is hard not to see the First Symphony as the result of that bet. It begins and ends in the nominal 'home key' of A flat major – this is the key strongly associated with the symphony's *nobilmente* ('noble') first theme, a splendid slow tune that easily suggests 'great charity' and 'massive hope'. But the beginning of the Allegro main movement brings a seismic disruption: we are plunged into the remote key of D minor – a tonal world that clearly stands for turbulence, passion, conflict. D is also the key of the wonderful Adagio; and the finale – like the first movement – has to fight its way back from D minor to the original A flat and the long-anticipated return of the *nobilmente* 'massive hope' theme.

So this isn't simply a clever piece of musical game-playing: A flat and D stand for two different emotional worlds. Edwardian 'glad confidence' is pitched against something darker, more unstable – and ultimately (in the Adagio) more intimate. It is possible to see in this dramatic opposition a portrait of Elgar himself, divided between public success – the 'Bard of Empire' – and his private, troubled, inner world: a world in which we find a different kind of love from Christian 'charity', mingled with self-doubt and even violent passion.

The first movement is the longest of the four. It is also one of Elgar's finest structural achievements. The noble security of the first, slow theme is wrenched away by the music of the Allegro; but from time to time in the faster section we hear echoes of that *nobilmente* theme, encouraging the music to keep up the struggle. Eventually the *nobilmente* theme returns gloriously in A flat major, asserting itself through a stormy counterpoint of motifs from the Allegro. But the ending is uncertain, still unstable – the spirit of the turbulent Allegro has not been vanquished yet.

A restless, sometimes stormy Allegro molto follows, with a grim march tune that attempts to impose order, but fails. This theme is contrasted with calmer, sweeter, more delicate music, which Elgar told orchestras to play 'like something you hear down by the river'. Eventually the storm

blows itself out; then comes a miraculous transformation. The rushing violin figure heard at the start of the movement slows down and stabilises in a rapt, slow melody – the Adagio has begun. Towards the end of the movement a wonderful new tune for strings appears, marked *Molto espressivo e sostenuto*, which later alternates magically with triplet figures on muted brass and timpani (a reminder of earlier struggles?). In fact this string tune isn't as new as it sounds – it is actually a cunning reworking of the first movement's *nobilmente* theme: 'massive hope' has been reborn.

The opening of the finale is sombre and mysterious, with fragments of themes passed between the various sections of the orchestra. Suddenly the Allegro bursts into action with a surging energy. This drive is sustained magnificently until near the end, when the energy seems to fizzle out and the first movement *nobilmente* theme returns, enfeebled, in the minor. But now begins a remarkable passage in which the finale theme soars out on the strings at half its original speed, embellished by radiantly rippling harps. The struggle is resumed, until the *nobilmente* theme returns in splendour on trumpets, through flurries of string and woodwind figures. Has 'massive hope' triumphed? Has Elgar overcome inner turmoil and darkness? Impressive, stirring as this ending is, the final pages of the First Symphony leave room for doubt.

Sir Edward Elgar Symphony No 2 (1911)

The premiere of Elgar's Symphony No 1, in December 1908, was a sensation – there were ovations for the composer, ecstatic reviews, and nearly 100 performances in the following year. Two years later there was rapturous applause for the Violin Concerto. Such success had given the self-doubting Elgar an added boost of confidence. He returned to sketches for a symphony he had made around 1903-04 and began forging them into something new. By the end of February 1911 – after just two months of sustained effort – the Second Symphony was complete. 'I have worked

at fever heat,' Elgar told his confidante Alice Stuart-Wortley, 'and the thing is tremendous in energy.'

If Elgar was expecting another triumph, he was cruelly disappointed. Surprisingly the hall was not quite full, and at the end, Elgar noted, the audience 'sat there like a lot of stuffed pigs'. One anonymous critic even accused the Second Symphony of 'pessimism and rebellion'. There were more enthusiastic reactions in years to come, but the symphony never really established itself in Elgar's lifetime. It was only in the later decades of the twentieth century that it gradually came to be seen as one of his most important and personal statements. Elgar was aware of its significance from the start. In another letter to Alice Stuart-Wortley he grouped the Second Symphony with the Violin Concerto and the choral ode *The Music Makers*: 'I have written out my soul in the concerto, Sym II and the Ode and you know it ... in these three works I have shewn myself'.

Here, perhaps, lies part of the problem. The First Symphony is a magnificently sustained and integrated work. Worlds of turmoil and doubt are opened up, but at the end is a triumphant restatement of the confident, noble theme with which it began – a clear declaration of what Elgar himself called 'massive hope'. The Violin Concerto may be more reflective, but it too ends in blazing affirmation. But the Second Symphony is emotionally more complex, its ending ambiguous. And although the four movements are rich in thematic cross-references, the symphony is full of surprising, even unsettling changes in mood and character. Even the words from Shelley with which Elgar chose to head the score can be read in different ways: 'Rarely, rarely comest thou, Spirit of Delight!' Was the symphony intended as a portrait of one of those moments when delight reigns; or is it an expression of regret that delight comes so rarely? The more one gets to know the Second Symphony, the more likely one is to side with the latter interpretation. But even that doesn't really make sense of all its mysteries and seeming contradictions.

At first, matters seem clear enough. The first movement begins with a magnificent musical springboard: repeated

notes on strings suddenly surge upwards into a confidently arching theme 'tremendous energy' embodied in music. The gentler second theme (violins) is more shadowy and uncertain, but the energy from the opening returns with added force, building to a superb climax. Then comes something unexpected. Eight quiet harp-chimes introduce a weirdly sensual central section, with cellos singing out a long and peculiarly sinister melody above pulsating basses, timpani and bass drum. 'I have written the most extraordinary passage', Elgar wrote, 'a sort of malign influence wandering thro' the summer night in the garden.' Energetic life reasserts itself in a relatively straightforward recapitulation of the earlier music. Still, that 'malign influence' leaves a rather uncomfortable aftertaste – and we haven't heard the last of it yet.

The second movement is a noble, deeply-felt symphonic elegy, beginning with what is unmistakably a funeral march. Given the symphony's dedication 'to the Memory of His late Majesty King Edward VII', many presumed that this movement was an expression of lament for the King, who had died while the symphony was being written. In fact Elgar had already noted down ideas for this movement in 1904, when he had been shocked to learn of the death of his friend Alfred Rodewald. When the funeral march theme returns after a grand, impassioned climax, Elgar does something strikingly original: the first oboe plays a quasi-improvisatory counterpoint to the tune, as though it were following a different, freer beat – it is almost as though a camera had suddenly homed in on one grief-stricken face amid the crowds of mourners.

After this, the Rondo is alert and intensely active, a refreshing contrast to the funereal *Larghetto* – or so it seems at first. But darker, more demonic forces are at work here – in fact many listeners find this movement more devilish than the famous Demons' Chorus in Elgar's *Dream of Gerontius*. Eventually throbbing, pounding drums – quiet at first but building steadily – announce the return of the 'malign influence' theme from the first movement: first compared strings, then thundered out by heavy brass. Elgar composed this nightmare vision to some words from Tennyson's

poem *Maud*, the words of a dead man cast into a shallow grave beneath a roadway:

*And the hoofs of the horses beat, beat,
The hoofs of the horses beat,
Beat into my scalp and my brain.*

According to Elgar, 'the whole of the sorrow is smoothed out and ennobled in the last movement'. Some Elgarians have had their doubts about this. The gently wandering, rhythmically repetitive first theme does suggest an attempt at 'smoothing out'; the noble second theme even seems to bring back echoes of the First Symphony's 'massive hope'. But then comes the coda: quieter, slower, with the symphony's opening theme now gliding gracefully through fabulously rich orchestral textures. A celebration of Shelley's 'Spirit of Delight'? There is something poignant about the way the splendour fades. One may be left repeating the first two words of the Shelley quotation: 'Rarely, rarely...'

Programme note © Stephen Johnson

Sir Edward Elgar Symphony No 3 in C minor – sketches elaborated by Anthony Payne

The huge public and critical success of Anthony Payne's 'elaboration' of the sketches for Elgar's Third Symphony has meant that the story of Elgar's final years has had to be re-written. According to the old version, the death of Elgar's wife in 1920 had more or less finished him as a composer, the few works he managed to finish afterwards charting the sad decline of his creative powers. We now know that this is far from the truth. One of Anthony Payne's most significant achievements in completing the Third Symphony has been to reveal that in the last two years of his life Elgar experienced nothing less than an artistic rebirth.

Three factors appear to have been especially influential. Elgar's old friend George Bernard Shaw had nagged him repeatedly about writing another symphony, and there are signs that by the beginning of 1932 Elgar had begun to take the idea seriously. A commission for a new symphony from the BBC that same year (another result of Shaw's badgering) was a further stimulus. But perhaps most importantly of all, Elgar had fallen in love again, with an intelligent and sympathetic young violinist named Vera Hockman. Her effect on the new symphony can be felt in the first movement's lovely second theme (marked 'Vera's theme' in one of the sketches) – perhaps conceived as a 'feminine' contrast to the assertively 'masculine' first theme. But the Elgar-Payne Symphony is of vastly more than historical interest. It is a formidable piece of composition in its own right. Payne has approached Elgar's ideas as a composer, not a musicologist – albeit a composer with an intimate understanding of the idiosyncrasies of Elgar's style. Payne has described the process as being like transplanting seeds and cuttings to a new soil, and allowing them to grow according to their own latent potential. Payne was struck by the vitality of Elgar's musical thoughts when he first saw the sketches for the Third Symphony in the early 1970s. But it wasn't until 1993, when BBC producer Paul Hindmarsh suggested that he put the sketches into some kind of performable order for a radio programme, that Payne's own creative work on the symphony began in earnest.

At first he wasn't sure that the four movements Elgar had indicated could all be worked out in full – there were, he felt, too many gaps. But closer examination of the sketches pointed to ways in which some of those gaps (like the apparently missing development and coda sections of the first movement) might be filled. 'It seemed', Payne writes, 'as if I was being impelled by forces outside myself'. This feeling grew when the Elgar family (who at first had opposed completion of the sketches) withdrew their objections and began to encourage Payne's efforts. At last he began to see how the biggest problem of all – the lack of any indication as to how the symphony might end – could be overcome. As he paced his room during a sleepless night, it suddenly struck Payne that the haunting crescendo-

diminuendo repetitions of Elgar's orchestral miniature 'The Wagon Passes' (from the 1931 *Nursery Suite*) offered a way of treating the leading motif from the finale of the Third Symphony. 'I trusted my intuition', Payne tells us, 'and went ahead and wrote.'

Bare fifths and octaves, grinding in contrary motion, set the first movement in motion, building in sequence to an imposing march-rhythm, underlined by timpani. The basic motif derives from a sketch for an unfinished oratorio, *The Last Judgement*. But here that fragmentary idea becomes a theme that erupts with potential energy. A little later, after Elgar's beautifully engineered transition, comes the 'Vera' theme: tender, lilting, in Elgar's best 'feminine' vein. This 'exposition' section (completed in short-score by Elgar) is repeated. The development introduces two new themes: a calm, chordal figure for strings and, later, an energetically striding motif for horns. After a powerful climax, a march section follows in B flat minor (martial music plays a significant part in both outer movements). The recapitulation is relatively straightforward – though Elgar indicated some glorious surprises (for example, the sudden hush after the return of the first theme). The coda assembles all the main ideas and builds to a triumphant C major conclusion, based on the original march-rhythm.

At first glance the Scherzo seems familiar territory: Elgar the wistful miniaturist, the supremely gifted salon composer. But there is something elusive about the movement, in spirit and in form (though this is the clearest and most extensively planned movement in the sketches). The opening theme – a gently airborne dance-tune (the tambourine is clearly indicated by Elgar) – recurs in something like rondo fashion, but at the end it seems simply to evaporate into thin air. The following slow movement probes dark emotions, like the Larghetto of the Second Symphony; though this Adagio solenne is more acutely personal. Elgar wrote that the opening bars of this movement would 'open some vast bronze doors into something strangely unfamiliar'. The harmonies of the introductory figure, and of the elegiac first theme, may not be unfamiliar or new in terms of the early 1930s, but they certainly feel strange here: disturbing

harmonic twists and dislocations, agonized chromaticism. A warmly consoling second theme brings respite, but not for long. The recapitulation intensifies the dark side of the main theme and its poignant introductory figure. At the end the introductory figure's quiet, anguished questioning is left unanswered, as Elgar clearly indicated.

After this, the finale returns to the first movement's heroic vein: a fanfare, surging string figures, a martial main theme with a singing 'subsidiary' tune that clearly ought to carry Elgar's favourite marking *nobilmente* ('nobly'), and a glorious 12/8 climactic passage with chiming strings and swaggering brass. In contrast the second theme gradually emerges from a few scraps of motif. The development introduces another theme from Elgar's sketches, leading to Payne's long, exciting crescendo build up to the recapitulation. At last comes the massive, rhythmically repeating crescendo-diminuendo, inspired by 'The Wagon Passes' from Elgar's Nursery Suite. Thus the military music has the last say, marching eventually into silence.

Programme note © Stephen Johnson

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Elgar's father, a trained piano-tuner, ran a music shop in Worcester in the 1860s. Young Edward, the fourth of seven children, showed musical talent but was largely self-taught as a player and composer. During his early freelance career he suffered many setbacks, and he was forced to continue teaching long after the desire to compose full-time had taken hold. In later life Elgar likened the experience of teaching to turning a grindstone with a dislocated shoulder. A picture emerges of a frustrated, pessimistic man, whose creative impulses were restrained by his circumstances and apparent lack of progress. The cantata *Characteristic*, commissioned by the Leeds Festival, brought Elgar wider recognition, the editor of *The Musical Standard* calling it 'one of the most considerable of modern British compositions' after its first performance in 1898.

The Variations on an Original Theme ('Enigma'; 1898–99) and his oratorio *The Dream of Gerontius* (1900) cemented his position as England's finest composer, crowned by two further oratorios, a series of ceremonial works, two symphonies and concertos for violin and cello. Elgar, who was knighted in 1904, became the LSO's Principal Conductor in 1911 and premiered many of his works with the Orchestra. Towards the end of World War I he entered an almost cathartic period of chamber-music composition, completing the peaceful slow movement of his String Quartet soon after Armistice Day. The Piano Quintet, finished in February 1919, reveals his nostalgia for times past. In his final years Elgar recorded many of his works with the LSO and, despite illness, managed to sketch movements of a Third Symphony.

Profile © Andrew Stewart

Anthony Payne

Born in London in 1936, Anthony Payne began to compose while still at school and went on to read music at Durham University. On leaving University he began a career as a freelance musicologist, journalist and lecturer, producing authoritative studies of Schoenberg and Bridge. In the mid-1960s, however, he began to compose his *Phoenix Mass*, and since then his reputation has grown steadily with each new work. He has received commissions from many important soloists and organisations, and in 1985 was chosen by the BBC to compose a piece in celebration of European Music Year: his *Spirit's Harvest* was one of the most exciting orchestral works of the season. In July 1990 *Time's Arrow* was given its world premiere in a BBC Promenade Concert by the BBC Symphony Orchestra conducted by Andrew Davis. *A Hidden Music*, for strings and single winds, was commissioned by the London Festival Orchestra and premiered in June 1992 at Westminster Cathedral. More recently Payne wrote the autobiographical *Orchestral Variations – The Seeds Long Hidden* for the English Chamber Orchestra (winter 1994).

and *Empty Landscape – Heart's Ease* (spring 1995) for the Nash Ensemble. His 'elaboration on the sketches of Elgar's 3rd Symphony' (first performed in February 1998) was hailed by critics as the musical event of the decade.

As well as his orchestral music, Payne's chamber works – especially *A Day in the Life of a Mayfly*, composed for The Fires of London Ensemble – are frequently performed in Britain and abroad. His vocal and choral settings also reveal both the breadth of his literary knowledge and his sensitivity to language. His writings on music are respected as stylish and authoritative and his easy articulacy makes him a popular and frequent broadcaster.

Sir Edward Elgar Symphonie n° 1 (1907–1908)

La création des Variations «Enigma» d'Elgar, en juin 1899, constitue le triomphe qu'il attendait depuis sa jeunesse. Bien qu'il ait commencé à attirer l'attention du microcosme musical londonien avec sa *Marche impériale* et *La Bannière de Saint Georges*, composés deux ans plus tôt pour le jubilé de diamant de la reine Victoria, ce sont les «Enigma» qui l'imposèrent comme le compositeur symphonique le plus en vue du pays. Mais cette reconnaissance se doubla d'une lourde responsabilité. Non seulement Elgar fut salué comme le messie, mais on croyait en outre profondément qu'il allait offrir à la musique britannique sa première grande symphonie.

Lorsqu'Elgar révéla qu'il avait en projet une symphonie sur la vie et la personnalité d'un héros victorien, le général Gordon («ses exploits militaires, son énergie irrésistible, son abnégation, son tempérament résolu, sa foi religieuse profonde»), l'espoir refit surface. Mais Elgar ne se sentit pas prêt à relever le défi avant l'été 1907, juste après son cinquantième anniversaire. En décembre 1908, la création de la toute nouvelle Symphonie n° 1 fut un triomphe encore plus vertigineux que celui des Variations «Enigma». Le chef d'orchestre Hans Richter parla de «plus grande symphonie des temps modernes» et compara le mouvement lent avec

Beethoven. Le public la réclamait avec tant d'insistance qu'à la fin de l'année suivante elle avait déjà été jouée près de cent fois. Tout le monde fit également la remarque que la nouvelle symphonie ne portait pas de titre. Qu'en était-il du programme inspiré par le général Gordon? Comme Elgar le déclara avec insistance, la nouvelle œuvre n'était pas la «Symphonie Gordon» qu'il avait promise: «Il n'y a pas d'autre programme qu'une large expérience de la vie humaine avec une grande charité (l'amour) et un espoir massif dans le futur.» (Il s'agit ici, apparemment, de la première manifestation majeure de ce qu'Elgar devait appeler plus tard le «matin heureux et confiant» de l'époque édouardienne.) Mais l'un des aspects de la structure de l'œuvre suggère une lecture plus complexe. L'étude des relations tonales peu sembler hors de propos à des non musiciens, mais en l'occurrence elle éclaire notablement notre perception de la musique. A en croire le chef d'orchestre Adrian Boult, un ami paria avec Elgar qu'il ne pourrait pas écrire une symphonie avec deux tonalités. Il est difficile de ne pas voir en la Première Symphonie le résultat de ce pari. Elle commence et s'achève dans la tonalité principale de la bémol majeur – la tonalité clairement associée au premier thème de la symphonie, noté *nobilmente* («avec noblesse»), une splendide mélodie lente dans laquelle on reconnaît aisément la «grande charité» et l'«espoir massif». Mais le début du mouvement principal, Allegro, provoque un véritable séisme: on plonge brutalement dans la tonalité éloignée de ré mineur, et cet univers tonal est manifestement associé à l'instabilité, à la passion, au conflit. Ré est également la tonalité du magnifique Adagio; et le finale – comme le premier mouvement – doit parcourir le fossé ramenant de ré mineur au la bémol majeur initial, avant le retour longtemps préparé du thème *nobilmente* asso-cié à l'«espoir massif».

Il ne s'agit donc pas simplement d'un élément ingénieux au sein d'un jeu musical. La bémol et ré représentent deux univers émotionnels tranchés. La «confiance heureuse» édouardienne s'oppose à quelque chose de plus sombre, de plus instable, voire (dans l'Adagio) de plus intime. On peut voir dans cette opposition dramatique un portrait d'Elgar lui-même, tirillé entre ses succès publics (le

«Barde de l'empire») et un monde intérieur, privé, plus troublé: un monde dans lequel nous trouvons une autre sorte de «charité» chrétienne, mêlée de doute et même de passions violentes.

Le premier mouvement est le plus long des quatre. Il s'agit également d'une des réalisations les plus raffinées d'Elgar en matière de structure. L'assurance empreinte de noblesse du premier thème, lent, est balayée par la musique de l'Allegro, mais de temps à autre, dans ce passage plus rapide, on entend l'écho du thème *nobilmente*, encourageant la musique à poursuivre la lutte. Le thème *nobilmente* finit par réapparaître dans un la bémol majeur éclatant, s'imposant au-dessus d'un entrelacs agité de motifs tirés de l'Allegro. L'issue, cependant, est incertaine, toujours instable: l'esprit du turbulent Allegro n'a pas encore été vaincu.

Un Allegro molto nerveux, parfois même tempétueux, fait suite, au son d'un sinistre air de marche qui tente, en vain, d'imposer l'ordre. Ce thème fait contraste avec une musique plus calme, plus douce, plus délicate, qu'Elgar demande à l'orchestre de jouer «comme quelque chose que vous entendriez au bord de la rivière». La tempête finit par s'essouffler, et survient alors une transformation miraculeuse. Le frénétique motif de violon entendu au début du mouvement ralentit et se stabilise en une mélodie enchanteresse et lente: l'Adagio a débuté. Vers la fin du mouvement, une magnifique mélodie nouvelle s'élève aux cordes, notée *Molto espressivo e sostenuto*; plus tard, elle alterne en un effet magique avec des appels des cuivres avec sourdines et des timbales (est-ce le souvenir des luttes passées?). En fait, la mélodie des cordes n'est pas aussi nouvelle qu'on le croit à l'audition: il s'agit du thème *nobilmente* du premier mouvement, habilement retravaillé: l'«espoir massif» a ressuscité.

Les premières mesures du finale baignent dans l'obscurité et le mystère, avec des fragments de thèmes passant d'un pupitre à l'autre de l'orchestre. Soudain, l'Allegro passe à l'action avec une énergie irrépressible. La tension se manifeste magnifiquement presque jusqu'à la fin, lorsque l'énergie semble tout à coup s'évanouir et que réapparaît

le thème *nobilmente* du premier mouvement, désamorcé, en mineur. Commence alors un passage remarquable: le thème du finale s'élève dans les cordes, à la moitié de son tempo d'origine, embelli par les ondolements radieux des harpes. La lutte a cessé, jusqu'au retour du thème, auréolé de gloire, aux trompettes, au-dessus des rafales de motifs des cordes et des bois. L'«espoir massif» a-t-il triomphé? Elgar a-t-il vaincu les tourments et les ombres qui le tenaillaient? Aussi impressionnante et émouvante que soit cette conclusion, les dernières pages de la Première Symphonie laissent de la place au doute.

Notes de programme © Stephen Johnson

Sir Edward Elgar Symphonie n° 2 (1911)

La création de la Première Symphonie d'Elgar, en décembre 1908, fit sensation. On ovationna le compositeur, les critiques furent dithyrambiques et l'œuvre résonna près d'une centaine de fois dans l'année qui suivit. Deux ans plus tard, des applaudissements frénétiques accueillirent le concerto pour violon. Ces succès susciterent un regain de confiance chez Elgar, d'un naturel porté au doute. Il reprit les esquisses d'une symphonie, qui remontaient à 1903-1904, pour en façonner une œuvre nouvelle. Fin février 1911, après deux mois de labeur, la Seconde Symphonie était achevée. «J'ai travaillé en proie à une fièvre intense», raconta Elgar à sa confidente Alice Stuart-Wortley, «et le résultat est formidable d'énergie.»

Si Elgar s'attendait à un nouveau triomphe, il fut cruellement déçu. Contre toute attente, la salle n'était pas pleine et Elgar remarqua à la fin que le public «était assis là comme une assemblée de cochons farcis». Un critique anonyme accusa même la Seconde Symphonie de «pessimisme et [de] rébellion». Les années suivantes apportèrent cependant quelques réactions plus enthousiastes, mais la symphonie ne s'imposa jamais véritablement du vivant du compositeur. Il fallut attendre les dernières décennies

du XXe siècle pour qu'on la reconnaisse enfin comme une de ses productions les plus importantes et les plus personnelles. Depuis le début, Elgar était conscient de son importance. Dans une autre lettre à Alice Stuart-Wortley, il rapprocha la Seconde Symphonie du Concerto pour violon et de l'ode chorale *The Music Makers*: «J'ai mis toute mon âme dans le concerto, la Sym. et l'Ode, et comme vous le savez ... dans ces trois œuvres je me suis mis à nu.» C'est là, peut-être, que réside une part du problème. La Première Symphonie est une œuvre remarquable par son souffle autant que par son unité. Des mondes d'agitation et de doute y sont révélés, mais elle s'achève par la reprise triomphale du thème noble et confiant du commencement, affirmation sans doute de ce qu'Elgar appelait «l'espoir massif». Certes, le Concerto pour violon est plus intérieur, mais il s'achève lui aussi par une affirmation flamboyante. En revanche, la Seconde Symphonie déploie des émotions plus complexes, et se termine de manière ambiguë. Bien que les quatre mouvements regorgent de rappels thématiques croisés, la partition change sans cesse de climat et de caractère, ce qui ne laisse de surprendre, voire de déstabiliser l'auditeur. Même les mots de Shelley qu'Elgar a choisis de placer en exergue de la partition peuvent se lire de plusieurs manières: 'Rarely, rarely comest thou, Spirit of Delight!' (Rarement, rarement viens-tu, Esprit des Délices!) La symphonie fut-elle conçue comme le tableau de ces moments où régnait le bonheur, ou exprime-t-elle le regret qu'il se présente aussi rarement? Plus on entre dans l'intimité de la Seconde Symphonie, plus on est enclin à pencher vers la seconde interprétation. Mais cela ne résout pas tous les mystères et toutes les contradictions apparentes de la partition.

Dans les premiers temps, pourtant, tout semble clair. Le premier mouvement prend son élan sur un magnifique «tremplin» musical: des notes répétées aux cordes s'élèvent soudain pour former un thème au ton assuré, dessinant une arche: la «formidable énergie» s'incarne dans la musique. Plus doux, le second thème (violons) est également plus voilé, plus incertain. Mais l'énergie des mesures initiales reparaît avec une force accrue, progressant vers un superbe sommet d'intensité. Survient

alors un événement inattendu: huit tintements tranquilles de harpe introduisent une section centrale mystérieuse et sensuelle, où les violoncelles déploient une mélodie ample et particulièrement sinistre sur la pulsation régulière des contrebasses, des timbales et de la grosse caisse. «J'ai écrit le passage le plus extraordinaire», écrit Elgar, «une sorte d'influence néfaste traversant une nuit d'été dans un jardin.» La vie et l'énergie reprennent leurs droits dans une réexposition relativement fidèle de la musique précédemment entendue. Cependant, cette «influence néfaste» laisse un arrière-goût amer – et elle n'a pas encore dit son dernier mot.

Le deuxième mouvement est une élégie symphonique pleine de noblesse et de profondeur, débutant par ce qui est à n'en point douter une marche funèbre. Prenant appui sur la dédicace de l'œuvre «à la mémoire de Sa défunte Majesté le roi Edouard VI», on a souvent considéré ce mouvement comme une lamentation sur la disparition du souverain, survenue durant la composition de la symphonie. En fait, Elgar en avait jeté des idées sur le papier dès 1904, sous le choc de la mort de son ami Alfred Rodewald. Lorsqu'il fait revenir le thème de la marche funèbre, après un grandiose sommet de passion, Elgar fait quelque chose de surprenant et d'original: le premier hautbois accompagne la mélodie par un contrepoint presque improvisé, comme s'il suivait une pulsation différente, plus libre – on dirait presque qu'une caméra se serait soudain arrêtée sur un visage déformé par le chagrin au milieu de la foule endeuillée.

Après cela, le Rondo est alerte et intense, offrant un contraste vivifiant avec le lugubre Larghetto – c'est tout du moins ce que l'on ressent en premier lieu. Mais des forces plus sombres, plus démoniaques sont ici à l'ouvrage: à vrai dire, de nombreux auditeurs trouvent même ce mouvement plus infernal que le fameux Chœur des Démons dans l'oratorio d'Elgar *The Dream of Gerontius* (le Rêve de Géronte). Finalement, des percussions lancinantes, martelées – calmes tout d'abord, mais de plus en plus insistantes – annoncent le retour du thème de «l'influence néfaste» issu du premier mouvement: aux cordes tout d'abord, puis assésné par des cuivres pesants. Elgar compara cette vision cauchemardesque avec un passage de *Maud*, le poème

de Tennyson, où s'exprime un homme mort jeté dans une tombe peu profonde à proximité d'une route:

*And the hoofs of the horses beat, beat,
The hoofs of the horses beat,
Beat into my scalp and my brain.*

*Et les sabots des chevaux battaient, battaient,
les sabots des chevaux battaient, Battaient sous mes
cheveux et dans mon cerveau.*

A en croire Elgar, «la totalité du chagrin est aplanie et ennoblie dans le dernier mouvement». Certains exégètes du compositeur émettent cependant des réserves quant à la véracité de cette affirmation. Certes, ce premier thème cheminant doucement, sur un rythme répétitif, évoque bien une tentative d'«aplanissement»; le majestueux second thème semble même faire écho à l'«espoir massif» de la Première Symphonie. Mais survient alors la coda: plus calme, plus lente, elle fait entendre le thème initial de la symphonie, glissant à présent au sein d'une matière orchestrale fabuleusement riche. S'agit-il de la célébration de l'«Esprit des Délices» chanté par Shelley? Il y a quelque chose de poignant dans la manière dont ces fastes s'évanouissent. On pourrait demeurer à répéter les deux premiers mots de la citation de Shelley: «Rarement, rarement... »

Notes de programme © Stephen Johnson

Sir Edward Elgar Symphonie N° 3, en ut mineur – achevée d'après les esquisses du compositeur par Anthony Payne

La réalisation effectuée par Anthony Payne de la Troisième Symphonie d'Elgar, à partir des esquisses laissées par le compositeur, a recueilli un succès public et critique considérable, qui ont obligé à examiner d'un œil nouveau les dernières années de la vie du musicien anglais. Selon la version couramment admise, la mort de son épouse, en 1920, avait peu ou prou mis un terme à sa carrière de

compositeur: les rares partitions menées à bien après cet événement montraient le triste déclin de ses forces créatrices. Nous savons à présent que l'histoire est bien différente. Le travail effectué par Anthony Payne sur la Troisième Symphonie a révélé que, dans les deux dernières années de sa vie, Elgar vivait rien de moins qu'une véritable renaissance artistique. Et c'est là l'une de ses plus belles réussites. Trois éléments semblent avoir été déterminants. George Bernard Shaw, un vieil ami d'Elgar, le harcela pour qu'il écrive une nouvelle symphonie, et certains signes montrent que le compositeur, au début de 1932, commençait à prendre l'idée au sérieux. Autre facteur, la BBC lui passa commande, la même année, d'une nouvelle symphonie (autre résultat des pressions exercées en coulisse par Shaw). Mais peut-être l'élément décisif fut-il qu'Elgar était à nouveau amoureux. L'élu de son cœur était une violoniste jeune et intelligente nommée Vera Hockman, dont l'influence sur la nouvelle partition transparait dans le charmant second thème du premier mouvement: noté «thème de Vera» dans l'une des esquisses, il fut peut-être conçu comme antithèse «féminine» du premier thème, au contraire «masculin» affirmé.

Mais l'intérêt de la symphonie d'Elgar et Payne va bien au delà de l'aspect historique. Il s'agit en soi d'une formidable réussite artistique. Payne a abordé la pensée d'Elgar en tant que compositeur, et non de musicologue – même si, comme compositeur, il a une compréhension intime du style d'Elgar et de ses particularités. Pour décrire sa démarche, Payne a pris l'image de graines et de boutures transplantées de leur milieu d'origine dans une nouvelle terre, et pouvant ainsi développer un potentiel jusqu'alors latent. Lorsqu'il vit les esquisses de la Troisième Symphonie pour la première fois, au début des années 1970, Payne fut frappé par la vitalité des idées d'Elgar. Mais son propre travail créateur sur l'œuvre ne débuta sérieusement qu'en 1993, lorsque Paul Hindmarsh, producteur à la BBC, lui suggéra d'organiser ces esquisses sous une forme exécutable et diffusable dans le cadre d'une émission de radio.

Il lui fallut tout d'abord s'assurer que les quatre mouvements mentionnés par Elgar pouvaient tous être complétés – il craignait que les lacunes fussent trop nombreuses. Mais un examen plus attentif des esquisses donnaient des pistes pour combler ces déficits (ainsi du développement et de la coda du mouvement initial, qui semblait manquer). «C'était comme si j'étais poussé par des forces étrangères», écrit Payne. Cette sensation augmenta lorsque la famille Elgar (qui tout d'abord s'était opposée à l'achèvement de la symphonie) mit de côté ses objections et se mit à encourager Payne dans ses efforts. En dernier lieu, il commença à entrevoir comment pouvait se résoudre le problème majeur – l'absence de toute indication sur la manière dont devait s'achever l'œuvre. Tandis qu'il arpenta sa chambre une nuit d'insomnie, Payne eut soudain une illumination: les obsédantes figures répétées en crescendo et diminuendo, dans la miniature pour orchestre «The Wagon Passes», extrait de la *Nursery Suite* de 1931, présentaient un moyen de traiter le thème principal du finale de la Troisième Symphonie. «Me fiant à mon intuition», nous confia Payne, «je me mis à écrire.»

Des quintes et des octaves à vide, grincant en mouvements contraires, donnent son impulsion au premier mouvement. Ces motifs se développent jusqu'à former un rythme de marche imposant, souligné par les trompettes. Le motif de base dérive de l'esquisse d'un oratorio inachevé, *The Last Judgement* (le Jugement dernier). Mais cette idée fragmentaire devient ici un véritable thème, qui bouillonne d'une énergie contenue. Un peu plus tard, après la magnifique transition combinée par Elgar, se déploie le «thème de Vera»: tendrement cadencé, dans la meilleure veine «féminine» du compositeur. Cette section d'exposition, achevée sous forme de réduction pour piano par Elgar, est répétée. Le développement fait apparaître deux nouveaux thèmes: un motif calme, en accords, aux cordes et, plus tard, une sonnerie énergique des cors. Après un puissant sommet d'intensité vient un passage en forme de marche, en si bémol mineur (dans les deux mouvements externes, la musique martiale joue un rôle important). La réexposition est assez régulière; Elgar mentionne toutefois quelques surprises pleines d'effet, tel le silence brutal succédant

à la reprise du premier thème. La coda réunit tous les principaux motifs et aboutit à une conclusion triomphale en ut majeur, construite sur le rythme initial.

A première écoute, le Scherzo semble ouvrir sur des territoires familiers: on y retrouve le miniaturiste pensif, le compositeur de salon incroyablement doué qu'était Elgar. Mais il y a dans ce mouvement quelque chose d'insaisissable, dans l'esprit autant que dans la forme, même s'il s'agit du mouvement le mieux défini et le plus détaillé dans les esquisses. Le thème initial, un air de danse doux et aérien (le tambour de basque est clairement noté par Elgar), revient régulièrement comme dans une sorte de rondo, mais il semble finalement s'évanouir dans les airs. Le mouvement lent qui s'ensuit explore de sombres sentiments, comme le Larghetto de la Deuxième Symphonie; cet Adagio solenne entraîne cependant sur un terrain beaucoup plus personnel. Elgar écrit que les premières mesures de ce mouvement «ouvraient d'imposantes portes de bronze sur quelque chose d'étrangement peu familier». En soi, les harmonies du motif d'introduction et du premier thème n'étaient en rien peu familières ou nouvelles pour des oreilles des années 1930, mais elles prennent certainement ici un aspect étrange, distordues et disloquées d'une manière troublante, traversées par un chromatisme angoissé. Le second thème, chaleureux et consolateur, apporte un répit certain, mais de courte durée. La récapitulation intensifie la noirceur du thème principal et du poignant motif qui l'introduit. C'est ce motif qui a le dernier mot; mais l'interrogation qu'il lance, angoissée sous son calme apparent, reste sans réponse, comme Elgar l'indique clairement.

Après cela, le finale renoue avec le ton héroïque du premier mouvement: une fanfare, des figures pressantes aux cordes, un thème principal martial, flanqué d'un motif secondaire lyrique auquel s'applique sans aucun doute l'indication favorite d'Elgar, «noblement» (avec noblesse), et un éclatant apogée à 12/8, avec des cordes carillonnantes et des cuivres altiers. Produisant un effet de contraste, le second thème émerge graduellement de quelques bribes de motifs. Le développement fait intervenir un nouveau thème, issu

des esquisses d'Elgar, et conduit au long et formidable crescendo construit par Payne et à la réexposition. Vient en dernier lieu le massif crescendo-diminuendo, avec son rythme insistant, inspiré par «The Wagon Passes» de la Nursery Suite. La musique militaire a cependant le dernier mot, marchant en cadence jusqu'au silence final.

Notes de programme © Stephen Johnson

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Le père d'Elgar, un excellent accordeur de piano, tenait un magasin de musique à Worcester dans les années 1860. Le jeune Edward, quatrième de sept enfants, montra des talents musicaux mais fut largement autodidacte dans son apprentissage d'instrumentiste et de compositeur. Durant les premiers temps de sa carrière de musicien indépendant, il essaya de nombreux revers, et il fut contraint de continuer à enseigner bien après que le désir de composer à plein temps se soit imposé dans son esprit. Plus tard dans sa vie, Elgar compara cette expérience pédagogique au fait de tourner une meule avec une épaule démise.

Un personnage frustré et pessimiste se dessinait, dont les pulsions créatrices étaient entravées par les circonstances et l'absence apparente d'évolution. La cantate *Caractacus*, commande du Festival de Leeds, apporta à Elgar une reconnaissance plus large; après sa création, en 1898, le rédacteur en chef du *Musical Standard* parla de «l'une des compositions les plus importantes de la musique britannique moderne». *Les Variations sur un thème original* («Enigma», 1898–1899) et l'oratorio *The Dream of Gerontius* (le Rêve de Geronte, 1900) assurèrent sa position de meilleur compositeur anglais, que vinrent renforcer deux autres oratorios, une série de pages de circonstance, deux symphonies et les concertos pour violon et pour violoncelle. Elgar, qui avait été anobli en 1904, devint Chef principal du London Symphony Orchestra en 1911 et créa nombre de ses propres compositions à la tête de l'Orchestre. A la fin de la Première Guerre mondiale, il entra dans une période assez cathartique consacrée à la

musique de chambre, achevant le paisible mouvement lent de son Quatuor à cordes peu après l'Armistice. Le Quintette avec piano, achevé en février 1919, révèle la nostalgie qu'il porte aux temps passés. Dans ses dernières années, Elgar enregistra bon nombre de ses partitions avec le LSO et, malgré la maladie, réussit à esquisser les mouvements d'une troisième symphonie.

Portrait © Andrew Stewart

Anthony Payne

Né en 1936, Anthony Payne était encore au lycée lorsqu'il commença à composer. Il étudia ensuite la musique à l'université de Durham. Après avoir quitté l'université, il se lança dans une carrière de musicologue, de journaliste et de conférencier indépendant, avec notamment des écrits sur Schoenberg et Bridge faisant autorité. Au milieu des années 1960, il commença la composition de sa *Messe Phoenix*, et depuis lors, sa réputation est allée grandissant à chaque nouvelle création. Il a reçu des commandes de solistes et d'institutions importants et, en 1985, fut choisi par la BBC pour écrire une pièce à l'intention des célébrations de l'Année européenne de la musique; son œuvre, *Spirit's Harvest*, fut une des créations orchestrales les plus passionnantes de la saison. En juillet 1990, *Time's Arrow* fut créé dans le cadre des Concerts promenades de la BBC par l'Orchestre symphonique de la BBC, sous la direction d'Andrew Davis. *A Hidden Music*, pour cordes et vents solistes, résulte d'une commande du London Festival Orchestra et a été créée en juin 1992 à la cathédrale de Westminster. Plus récemment, il a écrit une œuvre autobiographique, *Orchestral Variations – The Seeds Long Hidden*, pour l'English Chamber Orchestra (1994) et *Empty Landscape – Heart's Ease* (1995) pour le Nash Ensemble. Créée en février 1998, sa «réalisation de la Troisième Symphonie d'Elgar d'après les esquisses» fut saluée par es critiques comme l'événement musical de la décennie. A l'instar de sa musique pour orchestre, l'œuvre de chambre de Payne est souvent jouée en

Grande-Bretagne et à l'étranger, particulièrement *A Day in the Life of a Mayfly*, composé pour l'ensemble The Fires of London. Ses pièces vocales et chorales révèlent quant à elles à la fois l'étendue de sa culture littéraire et la sensibilité de son langage. Ses écrits sur la musique imposent le respect tant par leur style que par leur érudition. Et sa brillante élocution en fait un homme de radio populaire et recherché.

Traduction : Claire Delamarche

Sir Edward Elgar Sinfonie Nr. 1 (1907–08)

Die Uraufführung von Elgars "Enigma"-Variationen im Juni 1899 war der Triumph, nach dem er sich seit seiner Jugend gesehen hatte. Obwohl er schon mit seinem *Imperial March* und *The Banner of St. George*, zwei Jahre zuvor zu Königin Viktorias 60-jährigem Jubiläum komponiert, die Aufmerksamkeit der Londoner Musikwelt erregt hatte, waren es die "Enigma"-Variationen, die ihn ohne den geringsten Zweifel zum führenden Sinfoniker seiner Heimat erhoben. Aber der Erfolg brachte eine erhebliche Last der Verantwortung mit sich. Elgar wurde nicht nur als der "kommende Mann" gefeiert, man glaubte nun auch weithin, er sei der Komponist, von dem die Welt die erste wahrhaft große britische Sinfonie erwarten dürfe.

Als Elgar verriet, dass er eine Sinfonie über das Leben und den Charakter des viktorianischen Kriegshelden General Gordon plante – befasst mit "seinen militärischen Leistungen, seiner grenzenlosen Tatkraft, seiner Selbstaufopferung, seiner Entschlussfreudigkeit, seiner tiefen religiösen Inbrunst" –, steigerten sich die Hoffnungen. Aber erst kurz nach seinem fünfzigsten Geburtstag, im Sommer 1907, sah sich Elgar wirklich dazu bereit, die Herausforderung anzunehmen. Die Uraufführung der gerade erst vollendeten Sinfonie Nr. 1 im Dezember 1908 war noch erfolgreicher als jene der "Enigma"-Variationen. Der Dirigent Hans Richter bezeichnete das Werk als die größte Sinfonie der

neueren Zeit und verglich den langsamen dritten Satz mit Beethoven. Die Nachfrage in der Öffentlichkeit war so groß, dass die Sinfonie bis zum Ende des folgenden Jahres beinahe hundert Aufführungen erlebte. Vielfach wurde jedoch angemerkt, dass die neue Sinfonie keinen Titel trug. Was war also aus dem Programm zu General Gordon geworden? Elgar bestand darauf, dies sei nicht die versprochene "Gordon-Sinfonie": "Sie hat kein Programm außer eingehender Lebenserfahrung mit großer Nächstenliebe und gewaltiger Hoffnung auf die Zukunft" – dies, so schien es, war der erste großartige Ausdruck dessen, was Elgar später einmal den "frohen, zuversichtlichen Morgen" der edwardianischen Epoche nannte. Aber ein Aspekt der sinfonischen Struktur lässt auf komplexere Sinngehalte schließen. Wenn von Tonartenverwandtschaft die Rede ist, kann das auf Nichtmusiker leicht abschreckend wirken, aber in diesem Fall hat sie eine bestimmte Bedeutung für die Art und Weise, wie wir die Musik wahrnehmen. Der Dirigent Adrian Boult berichtete, ein Freund habe mit Elgar gewettet, er könne keine Sinfonie schreiben, die in zwei Tonarten zugleich stehe. Es ist schwer, die Erste Sinfonie nicht als Ergebnis dieser Wette zu sehen. Sie beginnt und endet in der nominellen "Grundtonart" As-Dur – das ist die Tonart, die in enger Beziehung mit dem *nobilmente* (edel) bezeichneten ersten Thema der Sinfonie steht, einer prachtvollen langsamen Melodie, die ohne weiteres "große Nächstenliebe" und "gewaltige Hoffnung" zum Ausdruck bringt. Aber der Beginn des eigentlichen Allegro-Kopfsatzes bringt einen gewaltigen Umbruch mit sich: Wir werden in die entlegene Tonart d-Moll gestürzt – eine Klangwelt, die eindeutig Turbulenz, Leidenschaft und Konflikt ausdrückt. D ist auch die Tonart des wundervollen Adagio, und das Finale muss sich – wie der erste Satz – von d-Moll zum ursprünglichen As-Dur und der lang erwarteten Wiederkehr des *nobilmente* –Themas voll "gewaltiger Hoffnung" zurückkämpfen.

Dies ist also nicht bloß ein geistreiches musikalisches Spielchen: As und D stehen für zwei verschiedene emotionale Welten. Edwardianische "frohe Zuversicht" wird mit etwas dunklerem, weniger stabilem – und schließlich

(im Adagio) intimerem – konfrontiert. Man kann in dieser dramatischen Gegenüberstellung ein Porträt von Elgar selbst erkennen, gespalten zwischen dem Erfolg in der Öffentlichkeit – als “Barde des Empire” – und seiner privaten, beunruhigenden Innenwelt: eine Welt, in der wir eine andere Art von Liebe als die christliche zum “Nächsten” vorfinden, vermischt mit Selbstzweifeln und sogar heftiger Leidenschaft.

Der erste Satz ist der längste der vier. Darüber hinaus ist er eine von Elgars gelungensten strukturellen Schöpfungen. Die erhabene Sicherheit des ersten, langsamen Themas wird von der Musik des Allegro hinweggefegt, doch von Zeit zu Zeit hören wir im schnelleren Abschnitt einen Widerhall des *nobilmente* –Themas, mit dem die Musik dazu angehalten wird, den Kampf nicht aufzugeben. Schließlich kehrt das *nobilmente* –Thema glorreich in As-Dur wieder und behauptet sich durch einen stürmischen Kontrapunkt mit Motiven aus dem Allegro. Aber das Ende bleibt ungewiss, immer noch instabil – der Geist des turbulenten Allegro ist noch nicht bezwungen.

Es folgt ein rastloses, teils stürmisches Allegro molto mit einem grimmigen Marsch, der Ordnung schaffen möchte, aber scheidet. Dieses Thema wird ruhigerer, lieblicherer, zarterer Musik gegen-übergestellt, zu der Elgar seinen Orchestern mittelte, sie sollten sie spielen “wie etwas, was man drunten am Fluss erlauscht”. Allmählich legt sich der Sturm; dann ereignet sich eine wundersame Verwandlung. Die hastige Violinfigur vom Anfang des Satzes verliert an Tempo und stabilisiert sich zu einer verückten, langsamen Melodie – das Adagio hat begonnen. Gegen Ende des Satzes tritt eine zauberhafte neue Weise in den Streichern hervor, *Molto espressivo e sostenuto* bezeichnet, die später magisch mit Triolen der gedämpften Blechbläser und Pauken alterniert (eine Erinnerung an vorangegangene Kämpfe?). Tatsächlich ist diese Streichermelodie nicht so neu, wie sie klingt – in Wahrheit handelt es sich um eine geschickte Umformung des *nobilmente* –Themas aus dem ersten Satz: “Gewaltige Hoffnung” ist neu erstanden. Der Anfang des Finales klingt düster und mysteriös, wobei Fragmente der Themen zwischen den verschiedenen Gruppen des

Orchesters herungereicht werden. Plötzlich setzt sich das Allegro mit aufbrandender Tatkraft in Bewegung. Diese Energie wird vortrefflich durchgehalten, bis sie kurz vor Schluss zu versiegen scheint und das *nobilmente* –Thema aus dem ersten Satz geschwächt in Moll wiederkehrt. Aber nun beginnt eine bemerkenswerte Passage, in der das Finalthema in den Streichern halb so schnell wie bei seinem ersten Auftreten emporschwebt, ausgeschmückt durch strahlend perlende Harfen. Der Kampf wird wieder aufgenommen, bis das *nobilmente* –Thema erneut in vollem Glanz auf den Trompeten durch Schauer von Streicher- und Holzbläserfiguren erkingt. Hat die “gewaltige Hoffnung” gesiegt? Hat Elgar inneren Aufbruch und Dürsterteit überwunden? So eindrucksvoll und aufrüttelnd dieser Schluss auch ist, geben die letzten Passagen der Ersten Sinfonie dem Zweifel doch Raum.

Kommentar zum Programm © Stephen Johnson

Sir Edward Elgar Sinfonie Nr. 2 (1911)

Die Uraufführung von Elgars Erster Sinfonie im Dezember 1908 war eine Sensation – mit Ovationen für den Komponisten, ekstatischen Kritiken und fast einhundert weiteren Aufführungen im folgenden Jahr. Zwei Jahre darauf gab es begeisterten Applaus für das Violinkonzert. Solche Erfolge gaben dem selbst-zweifelrischen Elgar zusätzliche selbst-zweifelvertrauen. Er wandte sich erneut den Skizzen für eine Sinfonie zu, die er 1903/4 angefertigt hatte, und begann sie zu etwas Neuem zu formen. Ende Februar des Jahres 1911 – nach nur zwei Monaten fortdauernder Anstrengung – war die Zweite Sinfonie fertig. ‘Ich habe fieberhaft gearbeitet’, teilte Elgar seiner Vertrauten Alice Stuart-Wortley mit, ‘und das Ding hat enorme Energie.

‘Wenn Elgar einen weiteren Triumph erwartete, wurde er grausam enttäuscht. Überraschenderweise war der Saal nicht ausverkauft, und am Ende, stellte Elgar fest, ‘saß das Publikum da wie ein Haufen ausgestopfter Schweine.’ Ein

anonymer Kritiker warf der Zweiten Sinfonie gar 'Pessimismus und Rebellion' vor. In den folgenden Jahren war die Reaktion oft enthusiastischer, aber die Sinfonie etablierte sich zu Elgars Lebzeiten nie so recht im Repertoire. Erst in späteren Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts wurde sie allmählich als eine seiner wichtigsten und persönlichsten Äußerungen anerkannt. Elgar selbst war sich ihrer Bedeutung von Anfang an bewusst. In einem weiteren Brief an Alice Stuart-Wortley nannte er die Zweite Sinfonie in einem Atemzug mit dem Violinkonzert und seiner Ode für Chor, *The Music Makers*: 'Im Konzert, der Sinfonie Nr. 2 und der Ode habe ich mir die Seele aus dem Leib geschrieben, das weißt du ja ... in diesen drei Werken habe ich mich offenbart.'

Darin liegt vielleicht zum Teil das Problem. Die Erste Sinfonie ist ein großartig durchgehaltenes und integriertes Werk. Welten des Aufbruchs und des Zweifels tun sich auf, doch der Schluss ist eine triumphale Wiederaufnahme des selbstbewussten, erhabenen Themas, mit dem es begann – eine eindeutige Darlegung dessen, was Elgar selbst 'gewaltige Hoffnung' nannte. Das Violinkonzert mag eher besinnlich sein, aber es endet ebenfalls in feuriger Lebensbejahung. Die Zweite Sinfonie ist dagegen emotional komplexer, ihr Schluss nicht eindeutig. Und obwohl die vier Sätze reich an thematischen Wechselbeziehungen sind, ist die Sinfonie voller überraschender, ja geradezu beunruhigender Charakter- und Stimmungswchsel. Selbst die Worte des Dichters Shelley, die Elgar als Überschrift der Partitur wählte, lassen sich auf unterschiedliche Weise interpretieren: 'Nur selten, selten kommst du, Geist der Freude.' War die Sinfonie dazu gedacht, einen jener Momente darzustellen, an dem Freude herrscht, oder als Ausdruck des Bedauerns, dass sich Freude so selten einstellt? Je näher man sich mit der Zweiten Sinfonie beschäftigt, desto eher neigt man zu letzterer Auslegung. Aber selbst dann lassen sich nicht alle ihre Geheimnisse und scheinbaren Widersprüche aufklären.

Anfangs scheint alles recht klar zu sein. Der Beginn des ersten Satzes macht sich ein großartiges musikalisches Sprungbrett zunutze: Wiederholte Noten der Streicher branden plötzlich zu einem kühnen Themenbogen auf – in

Musik gefasste 'enorme Energie'. Das sanftere Nebenthema der Geigen ist eher schattenhaft und unbeständig, doch die Energie der Eröffnung kehrt mit noch größerem Nachdruck zurück und wächst zu einem großartigen Höhepunkt an. Dann folgt etwas Unerwartetes. Acht leise glockenartige Harfentöne leiten einen seltsam sinnlichen Mittelabschnitt ein, in dem Celli über pulsierenden Bässen, Pauken und Basstrommel eine lange und eigenartig bedrohliche Melodie singen. 'Ich habe die außerordentlichste Passage geschrieben', meinte Elgar, 'eine Art unheilvoller Einfluss, der die Sommernacht im Garten durchzieht.' In einer relativ schlichten Reprise der vorhergehenden Musik stellt sich wieder tatkräftiges Leben ein. Doch der 'unheilvolle Einfluss' hinterlässt einen unangenehmen Nachgeschmack – und wir hören ihn hier nicht zum letzten Mal.

Der zweite Satz ist eine vornehme, zutiefst empfundene sinfonische Elegie, die mit einem unverwechselbaren Trauermarsch beginnt. Angesichts der Widmung der Sinfonie 'zum Gedenken an seine dahingeschiedene Majestät, König Eduard VII.' ist man oft davon ausgegangen, dass dieser Satz die Trauer um den König zum Ausdruck bringe, der während der Entstehung der Sinfonie verstorben war. Tatsächlich hatte Elgar schon 1904 Ideen zu diesem Satz notiert, als ihn die schockierende Nachricht vom Tod seines Freundes Alfred Rodewald erreichte. Wenn das Trauermarsch-Thema nach einem grandiosen, leidenschaftlichen Höhepunkt wiederkehrt, unternimmt Elgar etwas bemerkenswert Originelles: Die erste Oboe spielt einen quasi improvisierten Kontrapunkt zur Melodie, als folge sie einem anderen, freieren Metrum – es ist fast so, als habe eine Kamera unvermittelt ein einzelnes gramvolles Gesicht aus der Menge der Trauergemeinde herausgegriffen.

Das folgende Rondo wirkt rege und ausgesprochen aktiv, wie ein erfrischender Kontrast zur Trauerstimmung des *Larghetto* – so scheint es zumindest anfangs. Aber hier sind finsterner, dämonischere Kräfte am Werk – tatsächlich finden viele Hörer diesen Satz teuflischer als den berühmten Teufelschor aus Elgars *Dream of Gerontius*. Nach einiger Zeit künden pochende, stampfende Trommeln – erst leise, doch dann stetig anschwellend – von der Wiederkehr des Themas vom 'unheilvollen Einfluss': zuerst in den Streichern,

dann von massivem Blech herausgeschmettert. Elgar verglich diese alptraumartige Vision mit einigen Zeilen aus Alfred Lord Tennysons Gedicht *Maud*, den Worten eines Toten, der notdürftig unter einer Straße verscharrt wurde:

Und die Hufe der Pferde schlagen, schlagen, die Hufe der Pferde schlagen, schlagen in meinen Schädel und in mein Hirn.

Elgar zufolge wird 'das ganze Leid im letzten Satz besänftigt und veredelt'. Manche Elgar-Kenner haben diesbezüglich ihre Zweifel. Das sanft weitschweifige, rhythmisch abwechslungsarme erste Thema deutet in der Tat auf Bemühungen um Besänftigung hin; das edle zweite Thema scheint sogar erneute Anklänge an die 'gewaltige Hoffnung' der Ersten Sinfonie zu bringen. Aber dann folgt die Coda: leiser, langsamer, wobei das einleitende Thema der Sinfonie nun grazios durch fabelhaft üppige Orchestertexturen gleitet. Eine Verherrlichung von Shelleys 'Geist der Freude'? Das Verblässen der Pracht hat etwas Ergreifendes. Am Ende mag man versucht sein, die ersten Worte des Shelley-Zitats zu wiederholen: 'Nur selten, selten...'

Einführungstext © Stephen Johnson

Sir Edward Elgar (1857–1934) Sinfonie Nr. 3 in c-Moll – Skizzen, ausgearbeitet von Anthony Payne

Der ungeheure Erfolg von Anthony Paynes "Ausarbeitung" der Skizzen zu Elgars Dritter Sinfonie sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik hat dazu geführt, dass die Geschichte der letzten Lebensjahre Elgars neu geschrieben werden musste. Der alten Version zufolge hatte der Tod von Elgars Frau im Jahr 1920 seiner Tätigkeit als Komponist ein Ende gemacht, und an den paar Werken, die er danach noch vollenden konnte, sei der traurige Niedergang seiner Schöpferkraft abzulesen gewesen. Inzwischen wissen wir, dass dies keineswegs der Fall war. Die besondere Leistung Anthony Paynes besteht darin, dass er mit seiner Fertigstellung der Dritten Sinfonie offen gelegt hat, dass

Elgar in den letzten beiden Jahren seines Lebens geradezu eine künstlerische Wiedergeburt erlebte.

Drei Faktoren haben, wie es scheint, dazu insbesondere beigetragen. Elgars alter Freund George Bernard Shaw hatte ihn immer wieder gedrängt, noch eine Sinfonie zu schreiben, und es gibt Anzeichen dafür, dass Elgar Anfang 1932 begonnen hatte, sich ernsthaft mit dem Gedanken zu beschäftigen. Ein Auftrag der britischen Rundfunkgesellschaft BBC, die im selben Jahr eine neue Sinfonie bestellte (ebenfalls auf Shaw persönliches Drängen hin), war ein weiterer Anreiz. Am wichtigsten war aber wohl, dass Elgar sich noch einmal verliebt hatte, in eine intelligente und sympathische junge Geigerin namens Vera Hockman. Ihr Einfluss auf die neue Sinfonie macht sich im herrlichen zweiten Thema des ersten Satzes bemerkbar (es wird in einer der Skizzen als "Veras Thema" bezeichnet) –, das als Kontrast zum forsch "maskulinem" ersten Thema gedacht gewesen sein könnte. Doch die Elgar-Payne-Sinfonie ist keineswegs nur von historischem Interesse. Sie ist auch für sich genommen eine beeindruckende Kompositionsleistung. Payne hat sich Elgars Vorlage als Komponist genähert, nicht als Musikwissenschaftler – allerdings als Komponist, der mit den Eigenheiten von Elgars Stil eng vertraut ist. Payne selbst hat den Vorgang mit dem Einpflanzen von Samen und Ablegern in frische Erde verglichen, die man so wachsen lässt, wie es ihr eigenes latentes Potential erlaubt. Payne war von der Vitalität der musikalischen Gedanken-gänge Elgars verblüfft, als er Beginn der 1970er-Jahre erstmals zu sehen bekam. Doch erst 1993, als der BBC-Produzent Paul Hindmarsh ihm vorschlug, die Skizzen für eine Rundfunksendung irgendwie so zu ordnen, dass sie spielbar wurden, begann sich Payne ernsthaft mit schöpferischer Arbeit an der Sinfonie zu beschäftigen.

Zunächst war er nicht sicher, dass die vier Sätze, die Elgar vorgesehen hatte, vollständig ausgearbeitet werden können – es gab seinem Gefühl nach zu viele Lücken. Aber bei genauerer Betrachtung der Skizzen stellte sich heraus, dass es Möglichkeiten gab, einige der Lücken (wie z.B. die scheinbar fehlende Durchführung und Coda des ersten Satzes) zu füllen. "Ich kam mir vor", schreibt Payne, "als würde ich

von fremden Mächten gezwungen.“ Das Gefühl verstärkte sich, als die Familie Elgars (die sich anfangs gegen die Fertigstellung der Skizzen gewehrt hatte) ihre Einwände zurückzog und anfang, Payne in seinen Bemühungen zu unterstützen. Schließlich begann er zu erkennen, wie das größte Problem von allen gelöst werden konnte – das Fehlen jeglicher Hinweise, wie die Sinfonie enden sollte. Als er in einer schlaflosen Nacht in seinem Zimmer auf und ab ging, kam Payne der Gedanke, dass die betörenden Crescendo-Diminuendo-Wiederholungen in Elgars Orchesterminiatur „The Wagon Passes“ (aus der *Nursery Suite* von 1931) eine Methode waren, das Leitmotiv des Finales der Dritten Sinfonie zu bearbeiten. „Ich habe auf meine Intuition vertraut“, be-richtet uns Payne, „und habe drauflos geschrieben.“

Leere Quinten und Oktaven in mahrender Gegenbewegung bringen den ersten Satz in Gang und bauen sich sequenzierend zu einem imposanten Marschrhythmus auf, der von Paukenschlägen unterstrichen wird. Das Grundmotiv stammt aus dem Entwurf eines unvollendeten Oratoriums mit dem Titel *The Last Judgement*. Hier jedoch wird aus dem fragmentarischen Motiv ein Thema, das mit potentieller Energie hervorbricht. Bald darauf, im Anschluss an Elgars wunderbar konstruierte Überleitung, erklingt das „Vera-Thema“: sanft, melodisch, in Elgars bester „femininer“ Grundstimmung. Diese „Exposition“ (die Elgar als Partiturauszug fertig gestellt hat) wird wiederholt. Die Durchführung stellt zwei neue Themen vor: eine ruhige Akkordfigur für Streicher und später ein kraftvoll ausschreitendes Hörner-motiv. Auf einen eindrucksvollen Höhepunkt folgt ein Marsch in b-Moll (Militärmusik spielt in beiden Ecksätzen eine wichtige Rolle). Die Reprise ist relativ schlicht – obwohl Elgar einige herrliche Überraschungen vorgesehen hat (zum Beispiel die jähe Stille, die nach der Rückkehr des ersten Themas eintritt). Die Coda versammelt alle Hauptmotive und strebt einem triumphalen Abschluss in C-Dur zu, der auf dem ursprünglichen Marschrhythmus aufbaut.

Auf den ersten Blick glaubt man sich im Scherzo auf vertrautem Boden: Elgar, der Schöpfer weh-mütiger Miniaturen, der hoch begabte Salonkomponist. Doch der Satz hat vom Geist wie von der Form her etwas

schwer Greifbares (auch wenn er der am eindeutigsten und weitreichendsten durch-geplante Satz unter den Skizzen ist). Das einleitende Thema – eine luftig leichte Tanzweise (das Tamburin ist von Elgar angegeben) – wird in einer Art Rondostil wiederholt, aber am Ende entsteht der Eindruck, als würde es sich einfach in Luft auflösen. Der nachfolgende langsame Satz sondiert wie das Larghetto der Zweiten Sinfonie düstere Gemütszustände, doch ist dieses Adagio solenne eindeutiger persönlich. Elgar schrieb, dass die Eröffnungstakte dieses Satzes „riesengroße Bronzetore öffnen“ würden, „hinein in etwas seltsam Fremdes“. Die Harmonien der ein-leitenden Figur und des elegischen ersten Themas mögen nach den Begriffen der frühen 1930er-Jahre zwar nicht fremdartig oder neu sein, aber seltsam wirken sie an dieser Stelle durchaus: beunruhigende harmonische Wendungen und Verzerrungen, qual-volle Chromatik. Ein warmherzig tröstliches zweites Thema bringt Erleichterung, doch nicht lange. Die Reprise intensiviert die düstere Seite des Haupt-themas und seiner herzerreißenden einleitenden Figur. Am Ende bleibt, wie Elgar unmissverständlich angewiesen hat, die stille, gequälte Frage der ein-leitenden Figur unbeantwortet.

Im Anschluss daran findet das Finale zur heroischen Atmosphäre des ersten Satzes zurück: eine Fanfare, aufbrandende Streicherfiguren, ein martiales Hauptthema mit einer sanglichen „Neben-melodie“, die eindeutig mit Elgars Lieblingsbezeichnung *nobilmente* („edel“) versehen sein müsste, und ein herrlicher Höhepunkt im 12/8-Takt mit glockenhellen Streichern und großspurigem Bass. Im Gegensatz dazu schält sich das zweite Thema ganz allmählich aus einigen wenigen Motivfetzen heraus. Die Durchführung präsentiert ein weiteres Thema aus Elgars Skizzen, das zu Paynes aufregendem, langsam anwachsenden Crescendo im Vorlauf zur Reprise überleitet. Schließlich erklingt das massive, rhythmisch wiederholte Crescendo-Diminuendo, das „The Wagon Passes“ aus Elgars *Nursery Suite* inspiriert hat. So kommt es, dass die Militärmusik das letzte Wort hat und am Ende im Marschschritt ausklingt.

Einführungstext © Stephen Johnson

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Elgars Vater, ein ausgebildeter Klavierstimmer, führte in den 1860er-Jahren eine Musikalienhandlung im westenglischen Worcester. Der junge Edward, das vierte von sieben Kindern, zeigte musikalische Begabung, war jedoch als Interpret und Komponist weitgehend Autodidakt. Während seiner frühen freiberuflichen Karriere erlitt er zahlreiche Rückschläge und sah sich noch lange, nachdem er sich eigentlich dem Komponieren als Hauptberuf widmen wollte, dazu gezwungen, Unterricht zu geben. Im späteren Leben verglich Elgar die Erfahrung als Lehrer damit, mit ausgenerkter Schulter einen Schleifstein zu drehen. Es entsteht das Bild eines frustrierten, pessimistischen Mannes, dessen kreativer Impuls von den Umständen und dem scheinbaren Mangel an Fortschritten behindert wurde. Die Kantate *Caractacus*, entstanden im Auftrag des Leeds Festival, brachte ihm einige Anerkennung – der Chefredakteur des *Musical Standard* nannte sie nach der Uraufführung 1898 'eine der bemerkenswertesten modernen britischen Kompositionen'. Die Variationen über ein eigenes Thema ("Enigma", 1898/99) und sein Oratorium *The Dream of Gerontius* (1900) festigten seine Position als bester Komponist Englands, die noch gekrönt wurde durch zwei weitere Oratorien, eine Reihe von Festmusiken, zwei Sinfonien sowie Konzerte für Violine und Cello. Im Jahre 1904 geädelt, wurde Elgar 1911 Chefdirigent des LSO und gab mit dem Orchester viele Uraufführungen seiner Werke. Gegen Ende des Ersten Weltkriegs begann für ihn eine fast kathartische Periode des Komponierens von Kammermusik; bald nach dem Waffenstillstand vollendete er den friedlichen langsamen Satz seines Streichquartetts. Das Klavierquintett, das im Februar 1919 fertig wurde, zeugt von seiner nostalgischen Verklärung vergangener Zeiten. In den letzten Jahren seines Lebens nahm Elgar viele seiner Werke mit dem LSO auf und schaffte es trotz Krankheit noch, Sätze einer Dritten Sinfonie zu skizzieren.

Lebensgeschichte © Andrew Stewart

Anthony Payne

Der 1936 in London geborene Anthony Payne begann schon als Schüler zu komponieren und studierte dann Musik an der Universität Durham. Nach dem Studienabschluss durchlief er eine Periode kreativer Ungewissheit und schlug die Laufbahn eines freischaffenden Musikforschers, Journalisten und Dozenten ein, in deren Verlauf er autoritative Studien zu Schönberg und Bridge verfasste. Mitte der 60er-Jahre begann er jedoch seine *Phoenix Mass* zu komponieren, mit der er schließlich zu einer persönlichen Ausdrucksform fand. Seither hat Paynes Renommee mit jedem neuen Werk stetig zugenommen. Er hat von vielen bedeutenden Solisten und Organisationen Kompositionsaufträge erhalten, und 1985 war er einer der wenigen, die von der BBC dazu auserwählt wurden, ein Stück zur Feier des Europäischen Jahres der Musik zu schreiben: Sein *Spirit's Harvest* war eines der aufregendsten Orchesterwerke jener Saison. Im Juli 1990 erhielt *Time's Arrow* seine Uraufführung bei einem BBC Promenade Concert, gespielt vom BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Andrew Davis. A *Hidden Music* für Streicher und einzelne Bläser wurde vom London Festival Orchestra in Auftrag gegeben und im Juni 1992 in der Westminster Cathedral uraufgeführt. In jüngerer Zeit hat er das autobiographische Werk *Orchestral Variations – The Seeds Long Hidden* (Winter 1994) für das English Chamber Orchestra geschrieben, sowie *Empty Landscape – Heart's Ease* (Frühjahr 1995) für das Nash Ensemble. Seine "Ausarbeitung der Skizzen zu Elgars Dritter Sinfonie" (erstmalig im Februar 1998 aufgeführt) wurde von der Kritik als das musikalische Ereignis des Jahrzehnts begrüßt. Neben seiner Orchestermusik werden auch Paynes Kammermusikwerke – insbesondere *A Day in the Life of a Mayfly*, komponiert für das Ensemble The Fires of London – häufig innerhalb und außerhalb Großbritanniens aufgeführt. Seine Gesangs- bzw. Chorkompositionen offenbaren sowohl seine umfassenden literarischen Kenntnisse als auch seinen sensiblen Umgang mit Sprache. Seine Schriften zur Musik sind als stilvoll und autoritativ anerkannt, und seine Redegewandtheit macht ihn zur beliebten und gefragten Rundfunkpersönlichkeit.

Übersetzung Anne Steeb/Bernd Müller



© Alberto Venzago

Sir Colin Davis conductor

Sir Colin is the London Symphony Orchestra's President and was the Orchestra's Principal Conductor between 1995 and 2006. He has recorded widely with Philips, BMG and Erato as well as LSO Live. His releases on LSO Live have won numerous prizes including Grammy and Gramophone Awards and have covered music by Berlioz, Dvořák, Elgar, and Sibelius among others. Sir Colin has been awarded international honours by Italy, France, Germany, and Finland and, in the Queen's Birthday Honours 2002, he was named a Member of the Order of the Companions of Honour. In 2002 Sir Colin received the Classical BRIT award for Best Male Artist, and in 2003 was given the Yehudi Menuhin Prize by the Queen of Spain for his work with young people. Sir Colin began his career at the BBC Scottish Orchestra, moving to Sadler's Wells in 1959. Following four years as Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra, he became Music Director of the Royal Opera House, Covent Garden in 1971 and Principal Guest Conductor of the Boston Symphony Orchestra in 1972. Between 1983 and 1992 he worked with the Bavarian Radio Symphony Orchestra. He was Principal Guest Conductor of the New York Philharmonic from 1998 through to the 2002/2003 season, and has been Honorary Conductor of the Dresden Staatskapelle since 1990.

Sir Colin est le président du London Symphony Orchestra et a été son chef principal de 1995 à 2006. Il a réalisé de nombreux enregistrements chez Philips, BMG et Erato, ainsi que chez LSO Live. Ses disques publiés chez LSO Live ont remporté de nombreuses distinctions, notamment des Grammy et Gramophone Awards, et l'on peut y entendre, entre autres, des œuvres de Berlioz, Dvořák, Elgar et Sibelius. Sir Colin a reçu des distinctions internationales en Italie, en France, en Allemagne et en Finlande et, l'occasion des Queen's Birthday Honours 2002, il a été nommé membre de l'ordre des Companions of Honour. Sir Colin a été

récompensé par les BRIT awards et, en 2003 la reine d'Espagne lui a remis le Prix Yehudi Menuhin pour son travail avec les enfants. Sir Colin a débuté au BBC Scottish Orchestra, passant en 1959 au Théâtre de Sadler's Wells, Londres. Après avoir été pendant quatre ans le Premier Chef du BBC Symphony Orchestra, il est devenu Directeur musical du Royal Opera House de Covent Garden en 1971 et Premier Chef invité du Boston Symphony Orchestra l'année suivante. De 1983 et 1992, il a travaillé avec l'Orchestre symphonique de la Radio Bavaroise et il a été Premier Chef invité du New York Philharmonic de 1998 la saison 2002/2003 et il est chef honoraire de la Staatskapelle de Dresde depuis 1990.

Sir Colin Davis ist Präsident des London Symphony Orchestras und war Chefdirigent des Orchesters zwischen 1995 und 2006. Er nahm umfangreich bei Philips, BMG, Erato und beim LSO Live-Label auf. Seine Einspielungen beim LSO Live-Label wurden häufig ausgezeichnet, zum Beispiel mit Grammy- und Gramophone-Preisen. Zu diesen Aufnahmen gehören Interpretationen von unter anderem Berlioz, Dvořák, Elgar und Sibelius. Sir Colin erhielt internationale Auszeichnungen in Italien, Frankreich, Deutschland und Finnland, und während der Titelverleihung zum Geburtstag der britischen Königin Elizabeth II. 2002 wurde er zum Mitglied des Ordens der Companions of Honour ernannt. Sir Colin sicherte sich diverse BRIT-Awards, und im Jahre 2003 erhielt er den Yehudi-Menuhin-Preis von der spanischen Königin für seine Arbeit mit jungen Menschen. Sir Colin begann seine Laufbahn beim BBC Scottish Orchestra. 1959 wechselte er zur Sadler's Wells Opera Company nach London. Nach vier Jahren als Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra wurde er 1971 zum Musikdirektor des Royal Opera Houses Covent Garden ernannt und 1972 zum ersten Gastdirigenten des Boston Symphony Orchestra. Zwischen 1983-1992 arbeitete Sir Colin mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, und von 1998 bis zur Spielzeit 2002/2003 war er erster Gastdirigent des New York Philharmonic Orchestra. Ehrenmitglied der Dresdner Staatskapelle ist er seit 1990.

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

President

Sir Colin Davis CH

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev became Principal Conductor in 2007 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas, among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit iso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce

programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site iso.co.uk

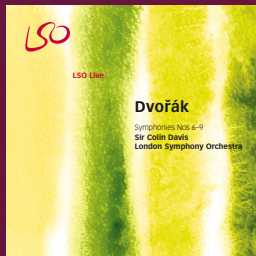
Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev wurde 2007 zum Chefdirigenten ernannt und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: iso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd
Barbican Centre,
London EC2Y 8DS
United Kingdom
T +44 (0)20 7588 1116
E isolive@lso.co.uk
W lso.co.uk

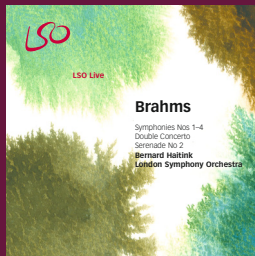
Also available on **LSO Live**

Dvořák Symphonies Nos 6–9
Sir Colin Davis conductor
3CD (LSO0071)



'Colin Davis's performance of the Sixth joins his excellent recordings of Dvořák's last three symphonies'
BBC Music Magazine

Brahms Symphonies Nos 1–4
Bernard Haitink conductor
4CD (LSO0070)



'a revelatory re-interpretation by an orchestra and conductor among the world's finest, on the very top of their form'
The Observer

Berlioz Edition du bicentenaire
Sir Colin Davis conductor
12CD (LSO0046)



'The greatest Berlioz conductor of his generation'
Gramophone

For full details of the complete LSO Live catalogue, extracts and details of how to order visit **lso.co.uk**



LSO Live

LSO Live captures exceptional performances from the finest musicians using the latest high-density recording technology. The result? Sensational sound quality and definitive interpretations combined with the energy and emotion that you can only experience live in the concert hall. LSO Live lets everyone, everywhere, feel the excitement in the world's greatest music. For more information visit **lso.co.uk**

SO Live témoigne de concerts d'exception, donnés par les musiciens les plus remarquables et restitués grâce aux techniques les plus modernes de l'enregistrement haute-définition. La qualité sonore impressionnante entourant ces interprétations d'anthologie se double de l'énergie et de l'émotion que seuls les concerts en direct peuvent offrir. LSO Live permet à chacun, en toute circonstance, de vivre cette passion intense au travers des plus grandes oeuvres du répertoire. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site **lso.co.uk**

LSO Live fängt unter Einsatz der neuesten High-Density Aufnahmetechnik außerordentliche Darbietungen der besten Musiker ein. Das Ergebnis? Sensationelle Klangqualität und maßgebliche Interpretationen, gepaart mit der Energie und Gefühlstiefe, die man nur live im Konzertsaal erleben kann. LSO Live lässt jedermann an der aufregendsten, herrlichsten Musik dieser Welt teilhaben. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: **lso.co.uk**