

London Symphony Orchestra

Marches

Symphonies Nos 1–3

ELGAR

Enigma Variations
Cello Concerto

LSO

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Symphony No 1 in A-Flat Major, Op 55 (1907–08)

Symphony No 2 in E-Flat Major, Op 63 (1911)

Symphony No 3 in C Minor, Op 88 (posth.) (1932–34) (sketches elaborated by Anthony Payne)

Variations on an Original Theme ('Enigma'), Op 36 (1898–99)

Introduction and Allegro for Strings, Op 47 (1905)

Cello Concerto in E Minor, Op 85 (1918–19)

Pomp and Circumstance Military Marches, Op 39 (1901–07; 1930)

Imperial March, Op 32 (1897)

Coronation March, Op 65 (1911)

Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Fantasia on a Theme by Thomas Tallis (1910)

Sir Colin Davis, Barry Tuckwell, Rafael Frühbeck de Burgos, Sir Antonio Pappano conductors

Felix Schmidt cello

London Symphony Orchestra

Sir Antonio Pappano appears courtesy of Warner Classics – warnerclassics.com

Elgar–Payne Symphony No 3 published by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Vaughan Williams *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* published by Faber Music.

Traductions par **Pascal Bergerault (Ros Schwartz Translations Ltd)** et **Claire Delamarche**.

Übersetzungen von **Ursula Wulfekamp (Ros Schwartz Translations Ltd)**, **Anne Steeb & Bernd Müller** und **Elke Hockings**. Translations Co-ordinator (notes for Elgar Cello Concerto, Marches, Vaughan Williams *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*, Vaughan Williams biography, artist biographies): **Ros Schwartz (Ros Schwartz Translations Ltd)**

© 2023 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2023 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

Disc 1 – Elgar: Symphony No 1, Marches

Symphony No 1 in A-Flat Major, Op 55

Sir Colin Davis, conductor

1	I. Andante. Nobilmente e semplice – Allegro	21'06''
2	II. Allegro molto	7'53''
3	III. Adagio	12'52''
4	IV. Lento – Allegro	12'53''

Pomp and Circumstance Military Marches, Op 39

Barry Tuckwell, conductor

5	March No 3 in C Minor	5'46''
6	March No 2 in A Minor	5'18''
7	March No 5 in C Major	5'29''

Total 71'17''

Symphony No 1 recorded live in 24bit 176.4kHz LPCM on 30 September & 1 October 2001 in the Barbican Hall, London
James Mallinson producer * **Tony Faulkner** sound engineer, editing, mixing and mastering

Pomp and Circumstance Military Marches recorded on 26 & 27 April 1988 at Walthamstow Town Hall
John Boyden producer * **Tryggvi Tryggvason** recording engineer * **Finesplice Ltd** editing, mixing and mastering

Jonathan Stokes for *Classic Sound Ltd* re-mastering engineer

Disc 2 – Elgar: Symphony No 2, Marches

Symphony No 2 in E-Flat Major, Op 63

Sir Colin Davis, conductor

- | | | |
|---|--------------------------------|--------|
| 1 | I. Allegro vivace e nobilmente | 18'23" |
| 2 | II. Largetto | 16'20" |
| 3 | III. Rondo. Presto | 8'27" |
| 4 | IV. Moderato e maestoso | 14'37" |

5 Coronation March, Op 65

Barry Tuckwell, conductor

10'11"

6 Imperial March, Op 32

Barry Tuckwell, conductor

4'09"

Pomp and Circumstance Military Marches, Op 39

Barry Tuckwell, conductor

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 7 | March No 1 in D Major | 5'44" |
|---|-----------------------|-------|

Total 77'51"

Symphony No 2 recorded live in 24bit 176.4kHz LPCM on 4 & 5 October 2001 in the Barbican Hall, London

James Mallinson producer * **Tony Faulkner** sound engineer, editing, mixing and mastering

Pomp and Circumstance Military March No 1 recorded on 26 & 27 April 1988 at Walthamstow Town Hall

Coronation March and Imperial March recorded on 27 April 1988 at Walthamstow Town Hall

John Boyden producer * **Tryggvi Tryggvason** recording engineer * **Finesplice Ltd** editing, mixing and mastering

Jonathan Stokes for *Classic Sound Ltd* re-mastering engineer

Disc 3 – Elgar: Symphony No 3, March – Vaughan Williams: Fantasia

Symphony No 3 in C Minor, Op 88 (posth.) – Sketches elaborated by Anthony Payne

Sir Colin Davis, conductor

1	I. Allegro molto maestoso	15'50''
2	II. Scherzo. Allegretto	9'40''
3	III. Adagio solenne	16'13''
4	IV. Allegro	15'52''

5	Ralph Vaughan Williams: Fantasia on a Theme by Thomas Tallis	15'40''
---	---	---------

Sir Antonio Pappano, conductor

Pomp and Circumstance Military Marches, Op 39

Barry Tuckwell, conductor

6	March No 4 in G Major	4'41''
---	-----------------------	--------

Total 77'56''

Symphony No 3 recorded live in 24bit 176.4kHz LPCM on 13 & 14 December 2001 in the Barbican Hall, London
James Mallinson producer * **Tony Faulkner** sound engineer, editing, mixing and mastering
Published by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

Pomp and Circumstance Military March No 4 recorded on 26 & 27 April 1988 at Walthamstow Town Hall
John Boyden producer * **Tryggvi Tryggvason** recording engineer * **Finesplice Ltd** editing, mixing and mastering

Fantasia on a Theme by Thomas Tallis recorded live in DSD 256fs on 15 March 2020 in the Barbican Hall, London
Andrew Cornall producer * **Classic Sound Ltd** recording, editing and mastering facilities
Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer, editor, mixing & mastering engineer
Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** recording engineer

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** re-mastering engineer

Disc 4 – Elgar: Introduction & Allegro, Enigma Variations, Cello Concerto

- | | | |
|---|--|---------|
| 1 | Introduction and Allegro for Strings, Op 47 | 14'54'' |
| | <i>Sir Colin Davis, conductor</i> | |

Variations on an Original Theme, Op 36, "Enigma"

Sir Colin Davis, conductor

- | | | |
|----|---------------------------------------|--------|
| 2 | Theme (Andante) | 1'26'' |
| 3 | I. C.A.E. (L'istesso tempo) | 1'54'' |
| 4 | II. H.D.S-P. (Allegro) | 0'46'' |
| 5 | III. R.B.T. (Allegretto) | 1'35'' |
| 6 | IV. W.M.B. (Allegro di molto) | 0'31'' |
| 7 | V. R.P.A. (Moderato) | 2'09'' |
| 8 | VI. Ysobel (Andantino) | 1'37'' |
| 9 | VII. Troyte (Presto) | 1'04'' |
| 10 | VIII. W.N. (Allegretto) | 1'50'' |
| 11 | IX. Nimrod (Adagio) | 4'27'' |
| 12 | X. Intermezzo. Dorabella (Allegretto) | 2'50'' |
| 13 | XI. G.R.S. (Allegro di molto) | 1'04'' |
| 14 | XII. B.G.N. (Andante) | 3'11'' |
| 15 | XIII. Romanza. *** (Moderato) | 3'14'' |
| 16 | XIV. Finale. E.D.U. (Allegro) | 5'31'' |

Cello Concerto in E Minor, Op 85

Rafael Frühbeck de Burgos, conductor

Felix Schmidt, cello

17	I. Adagio – Moderato	8'02"
18	II. Lento – Allegro molto	4'44"
19	III. Adagio	4'53"
20	IV. Finale. Allegro	12'15"
Total		77'57"

Introduction and Allegro for Strings recorded live in DSD 64fs on 23 September & 9 December 2005 in the Barbican Hall, London
James Mallinson producer * **Classic Sound Ltd** recording, editing and mastering facilities
Jonathan Stokes and **Neil Hutchinson** for **Classic Sound Ltd** balance engineers, mixing & mastering
Ian Watson and **Jenni Whiteside** for **Classic Sound Ltd** audio editors

Variations on an Original Theme ("Enigma") recorded live in DSD 64fs on 6 & 7 January 2007 in the Barbican Hall, London
James Mallinson producer * **Classic Sound Ltd** recording, editing and mastering facilities
Jonathan Stokes and **Neil Hutchinson** for **Classic Sound Ltd** balance engineers, mixing & mastering
Ian Watson and **Jenni Whiteside** for **Classic Sound Ltd** audio editors

Cello Concerto recorded on 28 & 29 September 1988 at Walthamstow Town Hall
John Boyden producer * **Tryggvi Tryggvason** recording engineer * **Finesplice Ltd** editing, mixing and mastering
Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** re-mastering engineer

The LSO and Elgar

A unique tradition

John Tolansky (in 2001) explores the LSO's longstanding relationship with Elgar and his music.

Since the London Symphony Orchestra's foundation in 1904 the music and spirit of Sir Edward Elgar have lived in the Orchestra's blood. Elgar conducted the LSO during its very first 1904–5 season of concerts, and the Orchestra's first Principal Conductor, Hans Richter, was a devoted champion of the composer's music both at home and abroad. When Richter retired in 1911, the LSO invited Elgar to be their Principal Conductor for a time, and a close and loyal relationship ensued that lasted until the composer's death.

When, with the advent of electrical recording in 1925, EMI decided to record most of Elgar's output, the London Symphony Orchestra was chosen to perform a major proportion of the music under the composer's baton. From 1926 to 1932 they put down performances that much later became highly influential on an international scale. In particular the recordings of the First Symphony and *Falstaff* were studied by a generation of European conductors who in the 1960s and 1970s were taking a new interest in the composer's music. They were struck by the great volatility but also absence of sentimentality in Elgar's readings, in contrast to a popular image of the composer as a man of Edwardian indulgence. This is very evident in the legendary 1932 recording of Elgar's Violin Concerto in which the LSO and the composer accompanied the 16-year-old prodigy Yehudi Menuhin. Many

have felt that Menuhin's incandescence and virtuosity in this interpretation have never been equalled, and the intensity and flexibility of the LSO's playing also shine out strikingly today nearly 70 years on. There was an almost telepathic relationship between Elgar and the LSO, as suggested by Lord Menuhin when he recalled the recording sessions with crystal clarity not long before he died:

'Elgar stood there in front of the Orchestra with his natural poise: a grand man and, as many Englishmen are, deeply feeling and yet not showing it very much – but of course we all knew! I have never seen a man do so little with an orchestra. He never did anything that was unnecessary and the Orchestra felt everything with him. He did not have to go to any histrionics – he just stood there and moved his hands from time to time and they played beautifully. There are these compelling spirits who, when they do a work that the orchestra is thoroughly familiar with, just stand and inspire. Obviously they can't give wrong indications, but a great composer in front of an orchestra doesn't have to exercise any kind of authority – and Elgar didn't.'

In an interview shortly before he died, Lionel Bentley, a distinguished former leader of the LSO, vividly remembered playing in the LSO with Elgar from 1929 to 1932:

'When we played his works he was wonderful and the Orchestra rose to the occasion, not because he was a particularly marvellous conductor but because he was Elgar. They felt the music with him and he always obtained a remarkably fine performance. I especially remember playing in an

outstanding performance of The Dream of Gerontius in Worcester Cathedral. We were overwhelmed by it and Elgar was visibly moved by the event himself, but as he walked out through the Orchestra at the end I heard him say "I wonder what won the 2:30". Of course he was a great lover of racing, but I think he really said that to cover his emotions - he had been so moved by the performance that he had to say something to counteract them.'

Elgar's interpretations of his own music did vary considerably in certain respects on different occasions, and on some of his recordings he sometimes departed from his own written tempo markings and also made spontaneous changes in phrasing. These were naturally instinctive reactions as he conducted: he once said he wanted his music to be performed 'elastically and mystically and not squarely and ... like a wooden box'.

What, though, was consistent in his historic recordings with the LSO was the alacrity, sprightliness and directness of his readings. There was never a trace of mawkishness or indulgence and his rubato was always subtle, though telling. There was also a stormy restlessness in the more dramatic moments, with some very volatile contrasts of tempi and dynamics. These were the qualities that so impressed and influenced the generation of European conductors who began to listen to the recordings more than 30 years after they were made. Interestingly, those characteristics that came as such a revelation to them were present to an extent in the interpretations of two earlier great European conductors who performed Elgar's music - Arturo Toscanini and Pierre Monteux, the LSO's beloved and revered Principal Conductor

from 1960 to 1964. They had taken both a more classical and a more dramatic view of Elgar's music than had become generally customary in Britain; in particular, Monteux's recording of the 'Enigma' Variations with the LSO in 1960 made a great impression with the brilliance, colour and subtlety of the playing.

Only a few years after Monteux's disc appeared, an acclaimed new recording of Elgar's 'Enigma' Variations and the *Cockaigne Overture* was released with the LSO and the immensely talented young Colin Davis. These interpretations too had a subtle combination of energy and restraint. During ensuing years the Orchestra performed and recorded Elgar's music with a diverse range of highly individualistic conductors including Benjamin Britten, Sir John Barbirolli and André Previn. These performances and recordings not only helped to revive international demand for Elgar's music, they also revealed how his oeuvre, long considered by many to be inseparable from its Edwardian environment, could be interpreted in many different ways by artists of very differing approaches and backgrounds. In Sir Colin Davis's words:

'Today we are far enough away from the time in which Elgar lived that we can listen to his music with completely different ears from his contemporaries and not be side-tracked by talk of empires and jingoism. It is wonderful to go back to these pieces now - for instance Falstaff, which is so ingenious and charming. There is something so like Falstaff about Elgar himself. He was a big, bluff man who loved his walks by the river with his dog, just plucking melodies out of the air. Then he also had this great and real melancholy, and I

think this combination of opposite characteristics is so appealing. He was such a brilliant musician. Take a score like the Second Symphony – it's wild and so original.'

Before Sir Colin conducted the LSO's Elgar Festival in 1998 he re-studied the composer's music in great depth. He knew that, like Mahler, Elgar meticulously marked his scores with instructions for tempo, phrasing and dynamics, and yet he was well aware of the famous LSO recordings in which he sometimes departed from his own indications. Indeed, Sir Colin's approach to Elgar's music in many ways mirrors the composer's own:

'I believe Elgar really did know what he wanted in his scores, but I do not think you should take things too literally. For instance he will carefully write poco accelerando (getting a little faster) and then subito tempo primo (suddenly back to the original tempo), but you have to make that sound absolutely natural so that it does not interrupt the flow and you don't suddenly rein in the horse – everybody would fall off if you did. It's like every kind of instruction anywhere: you still have to interpret it.'

It is fascinating to compare Sir Colin Davis's LSO recordings of Elgar, made 35 years ago, with his performances of the composer's music now with today's LSO.

'If I am conscious of being older now I think my feelings must have changed too! Like a lot of older people, I am looking for space. There is more space between the bar-lines than people understand. There is more time for the musicians to gauge the rise and fall of a phrase. There is no virtue in

driving things just for the sake of it, which is a temptation of youth. But of course if one did not do that when one was young one would not enjoy not doing it when one was older!'

Programme note © 2001, Jon Tolansky

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Symphony No 1 in A-Flat Major, Op 55 (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.

Programme note © Stephen Johnson

Sir Edward Elgar (1857–1934) Symphony No 2 in E-Flat Major, Op 63 (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 Largetto – 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 on strings, then thundered out by heavy brass. Elgar compared 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 (1857–1934)

Symphony No 3 in C Minor, Op 88
(posth.) (1932–34) – sketches,
elaborated by Anthony Payne (1972–97)

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, agonised 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

Completing Elgar's Third

Anthony Payne (in 2001) explains his part in the reconstruction of Elgar's 'lost' symphony.

The history of Elgar's Third Symphony has been well documented, but it is worth repeating the basic facts. Elgar's old friend George Bernard Shaw had often badgered the composer about producing a third symphony, and early in 1932 he renewed his attempts, suggesting that the BBC might be persuaded to commission it. The affair snowballed: newspapers got hold of the story, Shaw cajoled the BBC, and later that year Elgar spoke of having 'written' the symphony, though clearly this was untrue in the physical sense. In December the BBC announced that it had commissioned the symphony, and from then on we may assume that Elgar worked with deep seriousness.

Throughout what was to be the last year of his life, he put parts of the work down on paper – sometimes an extended section, sometimes just a chord progression. Elgar had an extraordinary way of working, jumping from movement to movement as the spirit took him, and ideas sometimes came to him outside the context of a tempo: for instance, one sketch, clearly marked 'Scherzo', eventually ended up in the slow movement. By the same token themes from earlier years were pressed into service, including ideas for *The Last Judgement*, a projected oratorio, and episodes from his incidental music for Binyon's historical drama *Arthur*, which he had composed a decade before. Critics have held this against the symphony. But there is no real reason why ideas

should not be re-allocated in this way; after all, the practice goes back to Bach and beyond.

When Elgar died in February 1934, he left over 130 pages of sketches for the unfinished symphony, most of them in short-score, with only a few instrumental indications. These pages contained the vestiges of an inspired work, yet they seem to have aroused little interest until comparatively recently. Although my contemplation of the sketches began in 1972, it was not until 1993 that the BBC producer Paul Hindmarsh telephoned to ask whether I would be interested in putting them into some sort of shape for a workshop performance. I jumped at the idea and began work on the Scherzo, for which the sketches supplied all the material. Next I managed to write out a complete exposition for the Adagio by means of jigsaw puzzling with the sketches. The ordering of much of the material had to be worked out by educated guesswork and intuition.

By now the BBC had sent me photocopies of the complete sketches. From a scrap of developmental music among these I began to see how I could complete the Adagio. I forged ahead and wrote the last bar on 23 February 1994 (only later realising that this was the 60th anniversary of the composer's death). At this point I thought that I had achieved all that was possible, for Elgar had written down only the exposition and recapitulation of the first movement, while the material for the finale enabled one to assemble the exposition and no more.

All of this was shortly to be of academic interest, however, because the Elgar family, who controlled the copyright to the sketches, came to the decision

that they could not allow work to continue on the project. They felt a responsibility to honour Elgar's dying wish that no-one should 'tinker' with the sketches. While I sympathised with their stance, I was, of course, deeply disappointed: I had begun to feel as involved with the symphony as if it had been a piece of my own. At this stage I thought, rather dejectedly, that I would probably never return to the symphony. But the saga continued to unfold.

With the family's permission I went ahead and recorded a talk about the sketches for Radio 3 in March 1995. It caused something of a stir, and convinced many that the symphony would have been of the highest quality. I returned home from the recording thinking this really was the end of the affair, but fate had other ideas. Next day, when taking a final look at the sketches, I quite suddenly discovered the key to completing the first movement – the very thing I had dismissed as impossible in my radio talk. The idea struck me with the force of a lightning bolt: I recognised that four pages of faintly outlined snippets that I had previously discounted were in fact intended for the development section. Plunging in at the deep end, I completed the development and the related coda in a couple of weeks. Despite the embargo, I felt I owed it to Elgar to finish as much as I could while I felt the spirit was upon me.

After the exhilarating experience of finishing the first movement, I felt for the first time that I could perhaps complete the whole symphony. It seemed as if I was being impelled by forces outside myself, and again fate took a hand. Realising that the sketches would in any case come out of copyright in 2005, allowing anyone to 'tinker' with them, the Elgar family finally decided to commission from

me a complete version of the symphony, and in August 1996 I began to write out in full score all that I had so far done. It was during this process that I became more consciously aware of the overall sweep of the symphony. It was different in its sheer breadth of emotion from any of his other symphonic works: there was the raw vigour and magic lyricism of the opening movement, the use of a lighter manner in the second that went far beyond his established symphonic practice, and the searing intensity of the Adagio, tragic in its import, while the finale revealed a world of chivalric action and drama.

With this in mind, I faced the greatest obstacle: Elgar had left no hint as to how the symphony was going to end. I had to compose the whole of the development, recapitulation and coda – much as in the first movement but without the helpful pointers – and, toughest of all, to envision the work's ultimate goal in a manner true to Elgar's creative bravery. It was not even certain what basic structure Elgar had in mind for his finale, although I felt that the breadth of the expository material in the sketches pointed towards a sonata form. This I enriched by incorporating into the development a ravishing G minor interlude whose placing in the movement is not precisely indicated by the sketches. As it now stands, the passage seems to have strayed and yields a structural ambivalence that I hope is worthy of Elgar's symphonic thought.

As for the symphony's closing pages, I decided to dare all in honour of Elgar's unpredictability. What if he had thought to place the haunting repetitiveness of 'The Wagon Passes' from his recently completed *Nursery Suite* into a broader

symphonic context? The finale's main subject actually suggests this kind of treatment, and it would lead the music away into some new visionary world, spanning the years between the composer's death and my attempted realisation of his sketches. I trusted my intuition and went ahead and wrote.

Programme note © Anthony Payne

Anthony Payne (1936–2021)

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 grew steadily with each new work. He 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 made him a popular and frequent broadcaster.

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Variations on an Original Theme ('Enigma'), Op 36 (1898–99)

One evening in October 1898, Edward Elgar lit himself a cigar and sat down at the piano. It had been a wearying day, and his playing was aimless – just a kind of improvisatory doodling. Suddenly his wife, Alice, interrupted him: 'Edward, that's a good tune! I awoke from the dream: 'Eh! Tune, what tune?' And she said, 'Play it again, I like that tune.' I played and strummed, and played, and then she exclaimed: 'That's the tune.'

And that, according to Elgar, is how the theme he was to call 'Enigma' came into being. In another version of the story, Alice asks him what he'd been playing: 'Nothing', says Elgar, 'but something might be made of it'. That comment is of more

than musical significance, because it seems that for Elgar that theme represented something important about himself.

At first he was cagey about this: 'The Enigma I will not explain – its "dark saying" must be left unguessed'. But 13 years after the hugely successful premiere of the '*Enigma*' Variations, he told the critic Ernest Newman that 'it expressed when written (in 1898) my sense of the loneliness of the artist ... and to me, it still embodies that sense'.

Loneliness, a sense of nothingness yet combined with great idealism and ambition – all that was true of Elgar. Since the '*Enigma*' Variations first appeared there has been endless speculation as to whether some musical riddle is contained in that 'Enigma' theme: cryptogram perhaps, or a scrambled reference to the well-known tune 'Auld Lang Syne' has been suggested. However ingenious or entertaining the results, surely this misses the point. The Variations may begin with 'nothing', the lonely, melancholic, self-doubting artist; but they progress to something very different: a depiction of the artist in triumph: in the Finale, 'EDU' ('Edu' was Alice's nickname for Elgar), we see the man who has indeed made something of himself. And it is a musical journey through friendship – the 13 vivid musical portraits of his closest friends that build up to the Finale – which has enabled Elgar to reach that longed-for goal. But there is another side to this story. In Elgar's own words:

'This work, commenced in a spirit of humour and continued in deep seriousness, contains sketches of the composer's friends. It may be understood that these personages comment or reflect on the

original theme and each one attempts a solution of the Enigma, for so the theme is called.'

So, something of Elgar the Enigma remains unsolved – even the warmest, most understanding friendship cannot completely relieve that 'sense of the loneliness of the artist'. After the 'Enigma' theme, the first variation depicts Elgar's wife: 'CAE' – Caroline Alice Elgar – 'a prolongation of the theme with what I wished to be romantic and delicate additions', was Elgar's description. No II, 'HDS-P' is Hew David Steuart-Powell, a chamber-music partner of Elgar, and clearly a light-fingered keyboardist.

In III, 'RBT' mimics Richard Baxter Townsend, eccentric tricyclist with a querulous, reedy voice. IV, 'WMB' depicts Squire Baker of Hasfield Court, hurriedly presenting his house guests with the day's itinerary then slamming the door as he leaves. V, 'RPA' reveals two sides of Matthew Arnold's son Richard, serious in conversation, but with a 'funny little nervous laugh' on woodwind. 'Pensive and, for a moment, romantic' was Elgar's description of Isabel Fitton, the subject of No VI, 'Ysobel' – a viola player, hence the starring role for this instrument. No VII 'Troyte' depicts more music-making, though this time it is the 'maladroit' efforts of the architect Arthur Troyte Griffith to play the piano. According to Elgar, No VIII, 'WN' is 'really suggested by an 18th-century house': Sherridge, near Malvern, home of Winifred Norbury. But Winifred herself appears in 'a little suggestion of a characteristic laugh'.

Then comes the famous 'Nimrod', Variation IX. This is a portrait of one of Elgar's closest friends,

A J Jaeger ('Jaeger' is the German for 'hunter', and Nimrod is the hunter mentioned in the Biblical book of Genesis). Specifically this music records 'a long summer evening talk, when my friend discoursed eloquently on the slow movements of Beethoven ... It will be noticed that the opening bars are made to suggest the slow movement of the eighth sonata ('Pathétique'): No X, 'Dorabella' was Elgar's nickname for Dora Penny. 'The movement suggests a dancelike lightness', Elgar wrote. It does – but it also reveals great tenderness; of all Elgar's friends Dora was one of the most helpfully responsive to Elgar's devastating mood-swings. 'GRS' (G R Sinclair, organist of Hereford Cathedral), was the owner of the bulldog Dan, who fell into the River Wye, scrambled out and barked in triumph. 'Set that to music' said Sinclair. The result was Variation XI. The heartfelt cello melody of XII is a tribute to Basil G Nevinson, whose faith in Elgar sustained him in times of crisis and neglect.

The subject of Variation XIII, '***', is more mysterious. Elgar tells us that he intended it for the 'most angelic' Lady Mary Lygon, who was then on a long sea-voyage – hence the clarinet's quotation from Mendelssohn's *Calm Sea and Prosperous Voyage*, and the depiction of a low throbbing ship's engine. But according to Ernest Newman, there is also the memory of an earlier love lost and still yearned for – there is certainly a strange poignancy here. But it is Elgar the self-made Edwardian gentleman who strides out in the Finale, 'bold and vigorous in general style'. Memories of earlier friends' variations are recalled, especially 'CAE' and 'Nimrod'. But the end is a glad, confident apotheosis, culminating in a foretaste of the first phrase of Elgar's next orchestral masterpiece, the First

Symphony – a celebration of the present, and hope for the future.

Programme note © Stephen Johnson

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Introduction and Allegro for Strings, Op 47 (1905)

What makes Elgar's orchestral music sound like Elgar? What makes an orchestral song with an accompaniment by Elgar, and another orchestrated by someone else, sound so different? One of the most characteristic aspects of Elgar's orchestral style is the way he writes for the string orchestra, both on its own or in a larger texture, emphasising tone and polyphony. This may particularly be seen in the *Introduction and Allegro*, which for its virtuosity and sonority is a supreme achievement for the string orchestra, fully reflecting Elgar's first-hand knowledge as a former violinist himself. Elgar lays his score out for string quartet and string orchestra divisi throughout, though the basses are only divided at a couple of points.

By 1905 Elgar, knighted the previous year, was at the height of his powers and of his reputation. With the advantage of hindsight we know that over the next few years he would produce *The Kingdom*, the First Symphony and the Violin Concerto; yet at the time, of course, he could have no such foresight or confidence in his muse. He was in one of those depressions that came on him after completing major works and before the next had been started.

He was also suffering from indifferent health and under continuing financial pressures.

This is very much a London Symphony Orchestra work. The previous year Elgar had produced *In the South*, and now his friend A J Jaeger at Novello suggested he might write a brilliant work for strings for the then recently formed LSO. Elgar responded to the suggestion indicating that it would contain 'a devil of a fugue'. The work was ready quickly and Elgar conducted it in the LSO's concert at Queen's Hall on 8 March 1905. The printed score is dedicated 'To his friend Professor S S Sanford, Yale University, USA', where Elgar went in the summer of 1905, to receive the award of an honorary degree.

The exhilaration and open-air character of the *Introduction and Allegro* was probably most deeply etched in the musical mind of the nation by the Ken Russell television film on Elgar, the most notable event which effectively re-launched Elgar as a major figure in the early 1960s. Written at a time when there were not many popular works for string orchestra heard at symphony concerts, the form of the piece is original: Elgar's personal amalgam of elements from concerto grosso and sonata form with a vigorous fugue to mark the climax. We might imagine that Elgar's imagination had been sparked by Tchaikovsky's *Serenade for Strings*, and he certainly had conducted the *Waltz* in 1898, but it was then not widely played and on its appearance at Queen's Hall in 1902 Elgar was ill.

Elgar's *Introduction* is built round three main features, the opening 'crunch' of all players double-stopping very loudly with a vigorous down bow followed by accented descending triplets, played

with as much sound and tone as possible. Then immediately an ascending theme first played by the solo quartet, the rubato (ebb and flow) built in with tempo markings every couple of bars – Allegro – Moderato – Rallentando – A tempo – Largamente – Allegro, etc. A third idea is presented by solo viola and is said to have been suggested to Elgar years before when he heard distant singing of a Welsh folksong when in the Wye Valley. The tune here is Elgar's own but it is often referred to as his 'Welsh' tune. The tune is taken up by the full body of strings and is dramatically worked out with the other ideas of the *Introduction*. The second idea of the opening becomes the main theme of the *Allegro*, followed by a contrasting but vigorous new one in repeated semiquavers, first on solo quartet, quickly answered by the upper strings. A brilliant and virile contrapuntal development, Elgar's fugue, follows before we reach the final coda with the 'Welsh' tune, *molto sostenuto*, nobly leading to a ringing close.

Programme note © Lewis Foreman

Sir Edward Elgar (1857–1934) Cello Concerto in E Minor, Op 85 (1918–19)

In 1918, with the slaughter of world war still grinding on, Edward Elgar and his wife Alice moved into a cottage on the Sussex Downs as a retreat from their life in London – though it proved less of a retreat from conflict, thanks to the rumble of heavy artillery that could be heard at night from across the channel.

Although barely in his 60s, Elgar felt himself edging toward decline. He was depressive. According to Alice he talked about suicide. And events in Europe generated a sense that life as he knew it was coming to an end, swept aside by a new order in which he would have no place. 'I am dreadfully unhappy at everything', he would write in despair of all that arrived with post-war society, from American jazz to the 'manufactured music' (his words) of Stravinsky. Elgar's time, it seemed, had passed.

But from 1918 to 1919, at that Sussex cottage, he nonetheless produced four of his finest compositions – all of them in the keys of E Minor or A Minor. Three were chamber scores: a violin sonata, piano quintet and string quartet. The fourth was something bigger, grander, although still with what the critic Ernest Newman called the 'poignant simplicity' of Elgar's later works. It was a Cello Concerto. And although he lived on for another fifteen years, it turned out to be his last completed score of substance: a valedictory piece that he would enter into his personal catalogue as Opus 85 alongside the words 'FINIS RIP'.

It is impossible to hear this concerto as anything but melancholic and 'autumnal' (a standard description). The concerto form conventionally pits a solo instrument against an orchestra, but rarely is the soloist so solitary as here: the cello feels like a lost spirit in an alien environment, making an effort to assert itself and fit in, but with little hope and less conviction. Where the orchestra delivers bustle, busyness and (in the final movement) last gasps of Edwardian swagger, what the cello ultimately offers is a song of grief and loneliness.

A concerto for cello had in fact been on his mind for years, but the cello doesn't penetrate orchestral textures with the ease of a violin or piano: it needs help. And an abiding issue for Elgar was how to restrain the orchestra without it sounding lightweight. His solution was to use an ensemble of much the same size as for his previous Violin Concerto, but selectively, with plenty of windows for the cello to emerge through. The only time he brings all his forces together is at the very end. And when the cello pairs with other instruments it is with the more transparent strings and woodwind rather than the brass.

Despite these technical economies, he treats the piece much like a symphony with four distinct although connected movements. And they get down to business without preamble as the opening thrusts you into the very core of the music: an assertively dramatic sequence of recitative-like chords from the cello, meant to sound extempore, perhaps heroic, and raise expectations of some grand, ongoing statement. But it doesn't come. Instead, the energy subsides with shocking suddenness into a gentle, rocking 9/8 figure more like a lament: serene but troubled. Introduced by the violas, it passes between orchestra and soloist and becomes a key theme for the whole piece – as it was for the composer. In fact, it was this aching, world-weary tune that came to him before anything else in the score, and he seemed to think of it in memorial terms. As he later told a friend, 'If, after I'm dead, you hear someone whistling this on the Malvern Hills, don't be alarmed. It's only me'.

The movement ends with a ghostly recollection of its opening flourish – this time with plucked notes

from the cello – that proceeds directly into a second-movement Scherzo, where nervous, fast-moving semiquavers contrast with fragments of broader melody. It feels like daytime music. But if that's the case, what follows in the third-movement Adagio is of the night. Written in B-flat, far removed from the concerto's home key of E Minor, it unfolds in flowing, dreamlike terms with an unbroken lyricism that acknowledges a powerful influence on Elgar ('my ideal' as he described him), Robert Schumann.

In a comparably Schumanesque way, the Adagio doesn't come to a full close: it simply fades away, without conclusion, into the next movement.

Elgar's publisher tried to persuade him to amend this, thinking the Adagio had stand-alone potential as a concert piece for which it needed a clear ending. Elgar stood firm and refused. So, without pause we are swept into the very different sound world of a fourth-movement Finale that's all swagger, as though doing everything it can to mask the sorrow of what's gone before.

The cello, caught up in this camouflage, provides a heart-rending soliloquy steeped in despair but powerfully authentic. There is a greater sense of the traditional concerto struggle between soloist and orchestra than in the other movements. And it builds until the cello cries out with an anguished recollection of the flourish that began the whole concerto – only for the orchestra to pile in with a frantic final blast that literally wraps the piece up. As the late authority on Elgar, Michael Kennedy, observed: 'too much has been revealed'.

Programme note © Michael White

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Pomp and Circumstance Military
Marches, Op 39 (1901–07; 1930)

Imperial March, Op 32 (1897)

Coronation March, Op 65 (1911)

Accessible these days on YouTube is a film that shows a grand old man of military bearing with an oversized moustache, formal and stiff as he ascends a podium to conduct the London Symphony Orchestra. The date is 1931, the music his own *Land of Hope and Glory*. And the whole thing bristles in the way we used to think of Elgar: as a relic of Edwardian England who composed the soundtrack to the final days of Empire.

In more recent times we've tried to re-position him as someone never part of the Imperial Establishment but an outsider: low-born, Roman Catholic, and (underneath the facial hair) painfully sensitive. But nothing about Elgar is straightforward. If he was an outsider, he strove to be on the inside. Whatever his feelings about Empire, he accepted it as given. And that he wrote so much music to celebrate King and Country was something he also accepted as a creative responsibility. Having married into a military family, he acknowledged 'some of the soldier instinct in me' and thought it no disgrace to 'step in front of an army and inspire the people with a song'.

His first big venture into public-inspiration music came in 1897 with an *Imperial March* for Queen Victoria's Diamond Jubilee which has all the

ingredients that would serve the composer well in later ceremonial scores. Fanfares and a prominent role for side-drum contrast with warm string tones or jaunty rhythms. And tellingly, the celebration mixes with reflection – maybe generated by a sense that having reached a Diamond Jubilee, the Victorian era wouldn't be around much longer.

It was four years on – in 1901, the year Victoria died – that Elgar came up with what he called 'a tune that will knock 'em', initially thinking it would feed into a symphony. Instead, it fed into a less substantial work that nonetheless became his calling-card: the *Pomp and Circumstance March in D*. It was the first in a sequence of four composed between 1901 and 1907, though followed by a fifth in 1930 (and more equivocally a 'sixth' compiled from unfinished sketches, long after Elgar's death, by Anthony Payne in 2006).

The choice of the collective title *Pomp and Circumstance* is in itself equivocal. It comes from Shakespeare: a renunciatory speech made by Othello who, imagining himself betrayed, angrily contemplates an end to military service with a farewell to 'the royal banner, and all quality, Pride, pomp and circumstance of glorious war'. It is hardly celebratory. Nor is there obvious celebration in the prefatory poem Elgar appended to the score of the first March, which talks of 'proud music that draws men on to die... in martial ecstasy'. It serves as a reminder that in 1901 Britain was still fighting the Boer Wars, with serious losses.

Nonetheless, the first performance of Marches 1 and 2, given together in October 1901, was the unequivocal success Elgar (now in his 40s) had

been waiting for, and fixed a basic format for the Marches still to come – each of which would (curiously for such public music) be dedicated to personal friends, most of them cathedral organists.

March No. 1 remains the best-known, thanks to the great tune in the Trio section that, as in all these Marches, supplies a more serene foil to the martial introduction. As originally conceived by Elgar, it was purely instrumental. But the following year it acquired a text by the Cambridge academic A. C. Benson – the deathless *Land of Hope and Glory* – with which it was then incorporated into an *Ode* for the coronation of King Edward VII. It also morphed into a stand-alone song for the soprano Clara Butt. And in 1905 it made its first appearance at the Proms, where it remains an annual Last Night fixture – irremovably, with all attempts to leave it out resisted vigorously by the public.

March No. 2 in A Minor (also 1901) is the shortest and simplest of the set, **March No. 3 in C Minor** (1904) the most elusive and dark. **March No. 4 in G** (1907) is a classic example not only of Elgar's liking for 2-bar phrases, but of his accustomed score-marking 'Nobilmente' – with a Trio section that was adapted as a song to mark the opening of Kingsway, Central London, in 1919. And **March No. 5 in C** is a fascinating afterthought to the others, written years later but using a germ of an idea Elgar had first conceived years before, in a journeyman piece for the Powick Asylum where he served as bandmaster in his early twenties.

Halfway through this sequence, Elgar also wrote a **Coronation March** for the enthronement of George V in 1911. By this point, he was the unquestioned

master of the ceremonial medium – although this piece is not exactly a template, starting as it does in a sombre, brooding 3/4 before settling into the foursquare beat of a true march. For all its rich, Mahlerian colouring and 'Nobilmente', it can feel more angry than festive. And its mood may reflect Elgar's refusal to go to Westminster Abbey to hear it performed – even though he had been awarded the Order of Merit in the associated Coronation Honours. Why he refused remains a mystery, although the prospect of seven hours in seats that apparently offered a poor view may have been a factor. Either way, he went on record with the words 'I loathe a crowd, even to crown a king'. An interesting statement for the man who orchestrated so much kingly ceremonial.

Programme note © Michael White

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Composer profile

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 *Caractacus*, 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

Ralph Vaughan Williams (1872–1958) Fantasia on a Theme by Thomas Tallis (1910)

Vaughan Williams' most famous fantasia sprang from a combination of passions: his absorption in Tudor music and English folk song collecting, and from his editorship of *The English Hymnal*, which occupied him almost exclusively from 1904 to 1906. Several of the tunes included in the hymnal influenced his own subsequent compositions, including the third of nine Psalm tunes by the

Elizabethan composer Thomas Tallis, originally printed in Archbishop Parker's metrical psalter of 1567. This melody, in the Phrygian mode¹, is set in *The English Hymnal* to Addison's words 'when rising from the bed of death'.

In 1910, Vaughan Williams was commissioned to write a piece for the Three Choirs Festival, to be performed in Gloucester Cathedral alongside Elgar's *The Dream of Gerontius*. The latter's *Introduction and Allegro* probably inspired Vaughan Williams to use the same forces in a fantasia based on Tallis' psalm melody. He conducted the strings of the London Symphony Orchestra at the work's premiere on 6 September 1910. On the whole, the critics received it coolly, and, after its London premiere in February 1913, Vaughan Williams withdrew it for substantial revision. It took another two decades for the work to be recognised as a minor masterpiece, and it has since been one of the composer's most popular and frequently performed pieces. The fantasia is scored for double string orchestra of unequal size (the second consists of only nine players), from which the section leaders emerge as a solo quartet. Vaughan Williams took as his starting point Tallis' original harmonisation of his modal melody, and based his structure on the sectional concept of the Tudor fantasia. The theme itself appears in various embellished guises before reappearing in its original grandeur in the closing section.

Programme note © Wendy Thompson

¹ The Phrygian mode owes its name to a kingdom from some 3,000 years ago, Phrygia, now part of Turkey. It is similar to a minor scale, giving music written in the Phrygian mode a melancholy air of majesty and thoughtfulness.

Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Composer profile

Born in Gloucestershire on 12 October 1872, Ralph Vaughan Williams moved to Dorking in Surrey at the age of two, after the death of his father. Here, his maternal grandparents, Josiah Wedgwood (of the pottery family) and his wife Caroline (who was the sister of Charles Darwin) encouraged a musical upbringing.

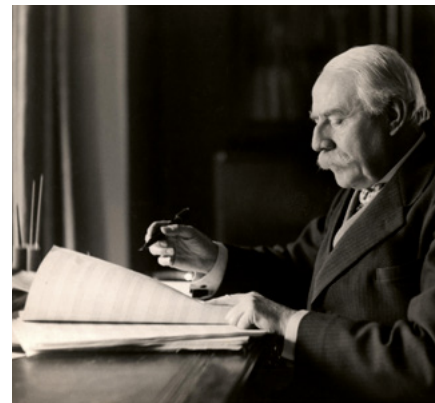
Vaughan Williams attended Charterhouse School and, in 1890, he enrolled at the Royal College of Music, becoming a pupil of Sir Hubert Parry. Weekly lessons at the RCM continued when he entered Trinity College, Cambridge, in 1892. Vaughan Williams' first composition to make any public impact, the song *Linden Lea*, was published in 1902.

His 'discovery' of folk song in 1903 was a major influence on the development of his style. A period of study with Maurice Ravel in 1908 was also very successful, with Vaughan Williams learning, as he put it, 'how to orchestrate in points of colour rather than in lines'. The immediate outcome was the song-cycle *On Wenlock Edge*. The *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*, using a tune he had studied while editing *The English Hymnal*, was first performed in Gloucester Cathedral in 1910. With these works, he established a reputation, which subsequent compositions, such as the *Pastoral Symphony* (No 3), *Flos Campi* and the *Mass in G minor*, served to consolidate.

In 1921, he became conductor of the Bach Choir, alongside his professorship at the RCM. Over his

long life, he contributed notably to all musical forms, including film music. However, it is in his nine symphonies, spanning a period of almost 50 years, that the greatest range of musical expression is evident. Vaughan Williams died on 26 August 1958, just a few months after the premiere of his Ninth Symphony.

Composer profile © Stephen Connock



Above left: Elgar and the LSO performing *The Apostles* at Croydon in 1932.

Above: Elgar at his desk.

Below left: Elgar and the LSO in Abbey Road Studio 1.

Below: Sir Colin Davis, former Principal Conductor, and then President, of the LSO, with Her Late Majesty Queen Elizabeth II.



Le LSO et Elgar

Une tradition unique

Jon Tolansky explore la relation de longue date tissée entre le LSO et Elgar et sa musique. (Écrit 2001.)

Depuis la fondation du London Symphony Orchestra en 1904, la musique et l'esprit de Sir Edward Elgar coulent dans les veines de l'Orchestre. Elgar dirigea le LSO durant la toute première saison de concerts, en 1904-5, et le premier Chef principal de l'Orchestre, Hans Richter, fut un fervent défenseur de sa musique tant en Grande-Bretagne qu'à l'étranger. Quand Richter prit sa retraite, en 1911, le LSO offrit à Elgar le poste de Chef principal, et il s'ensuivit une relation aussi intime que loyale, qui dura jusqu'au décès du compositeur.

Lorsqu'en 1925, à l'avènement de l'enregistrement électrique, EMI décida de graver l'essentiel de l'œuvre d'Elgar, le London Symphony Orchestra fut choisi pour interpréter la majeure partie de cette musique sous la direction de l'auteur. De 1926 à 1932, ils fixèrent au disque des interprétations dont l'influence se révéla internationale. Les enregistrements de la *Première Symphonie* et de *Falstaff*, notamment, nourrit la génération de chefs européens qui, dans les années 1960 et 1970, participa au regain d'intérêt dont jouit la musique d'Elgar. La grande vivacité et l'absence de sentimentalité de ces interprétations fit grande impression, car elle allait à l'encontre de l'image habituelle du compositeur, suspecté de complaisance édouardienne. Ces qualités transparaissent avec une acuité particulière dans le légendaire enregistrement réalisé en 1932 du *Concerto pour violon* d'Elgar, dans

lequel le LSO et l'auteur accompagnent un prodige de seize ans, Yehudi Menuhin. Nombreux sont les commentateurs à penser que l'incandescence et la virtuosité déployées là par Menuhin n'ont jamais été égalées ; quant à l'intensité et à la souplesse dont fait preuve le jeu du LSO, ils éclatent toujours avec la même vigueur quelque soixante-dix ans plus tard. Une connivence d'ordre presque télépathique s'était établie entre Elgar et l'orchestre, comme le fit remarquer Lord Menuhin peu avant sa mort, alors qu'il se remémorait, avec une clarté intacte, les séances d'enregistrement :

« Elgar se dressait devant l'Orchestre de toute sa prestance naturelle : c'était un homme d'exception et, comme tant de Britanniques, il était saisi d'émotions profondes mais n'en faisait guère démonstration – mais, bien entendu, nous savions tous ce qu'il en était ! Je n'ai jamais vu d'homme aussi économe de ses gestes devant un orchestre. Il ne demandait rien qui ne fût nécessaire et l'Orchestre était en osmose avec lui. Il n'avait rien d'un histrion : il se tenait juste là, debout, remuait de temps à autre les mains – et ils jouaient magnifiquement. Certains esprits dégagent un tel charisme que, lorsqu'ils dirigent une œuvre que l'orchestre connaît parfaitement, ils n'ont qu'à se tenir devant lui pour l'inspirer. Bien entendu, ils ne peuvent se permettre de donner de fausses indications ; mais un grand compositeur, confronté à un orchestre, n'a besoin de recourir à aucune forme d'autorité – et tel était le cas d'Elgar. »

Dans une entrevue qu'il accorda peu de temps avant sa mort, Lionel Bentley, qui avait été le talentueux violon solo du LSO, se rappelait avoir joué sous la direction d'Elgar de 1929 à 1932 :

« Lorsque nous jouions sa musique, il était merveilleux et l'Orchestre se levait, non pas qu'il fût un chef d'exception mais parce qu'il était Elgar. Les musiciens ressentait sa musique en communion avec lui et il obtenait toujours des interprétations remarquablement raffinées. Je me rappelle en particulier avoir participé à une exécution extraordinaire de l'oratorio *The Dream of Gerontius* (Le Rêve de Géronte) en la cathédrale de Worcester. Nous étions submergés par l'émotion et manifestement Elgar était lui aussi ému par l'événement mais, à la fin du concert, il sortit en traversant l'Orchestre et je l'entendis dire : "Je me demande qui a gagné la course de 2h30." Certes, il adorait les courses, mais je pense qu'il lança cette remarque pour masquer son émotion – il avait été si bouleversé par le concert qu'il avait besoin de dire quelque chose pour faire contrepoids. »

Les interprétations que donnait Elgar de sa propre musique variaient énormément, par certains aspects, d'une occasion à l'autre, et dans certains de ses enregistrements, il se démarque de ses propres indications de tempo, prend également spontanément quelques libertés avec les phrasés. Il s'agissait bien sûr de manifestations instinctives, lorsqu'il était au pupitre ; comme il le déclara un jour, il désirait que sa musique fût interprétée « avec élasticité et mysticisme, et non de manière carrée, comme une caisse en bois ».

L'élément constant, dans ces enregistrements historiques avec le LSO, est l'enthousiasme, le pétilllement et la franchise de ses lectures. Il n'y avait jamais aucune trace de sensiblerie ou de complaisance, et son rubato était toujours discret, quoique expressif. Il y avait également une sorte de

nervosité, d'agitation dans les moments les plus dramatiques, avec parfois des contrastes brutaux de tempo et de dynamiques. Ce sont ces qualités qui impressionnèrent et influencèrent si fort la génération de chefs européens qui commença à écouter ces enregistrements plus de trente ans après leur réalisation. Fait intéressant, ces qualités que tout le monde considéra comme une révélation imprégnaient pourtant déjà les interprétations de deux grands pionniers de la musique d'Elgar, Arturo Toscanini et Pierre Monteux, qui fut le Chef principal aimé et admiré du LSO de 1960 à 1964. Tous deux avaient adopté une vision plus classique et plus dramatique de la musique d'Elgar que ce qui se faisait habituellement en Grande-Bretagne. L'enregistrement que fit Monteux des *Variations « Enigma »*, à la tête du LSO, en 1960 fit notamment grande impression par sa brillance, ses couleurs et sa délicatesse.

Quelques années seulement après la parution du disque de Monteux, on salua la sortie d'un nouvel enregistrement des *Variations « Enigma »*, couplées à l'*Ouverture Cockaigne*, par le LSO que dirigeait un jeune chef au talent immense : Colin Davis. Ces interprétations combinaient elles aussi subtilement l'énergie et la mesure. Au cours des années qui suivirent, l'Orchestre donna etregistra la musique d'Elgar sous la baguette d'une pléiade de chefs aux personnalités bien tranchées, au nombre desquels Benjamin Britten, Sir John Barbirolli et André Previn. Ces concerts et ces disques contribuèrent non seulement à raviver un intérêt international pour l'œuvre d'Elgar mais aussi à révéler à quel point cette musique, considérée longtemps comme indissociable de l'époque édouardienne, pouvait être abordée de diverses manières par des artistes

aux conceptions et aux parcours différents.
Sir Colin Davis s'exprimait ainsi:

« Aujourd'hui, nous sommes bien loin du temps où Elgar était en vie, si bien que nous écoutons sa musique avec des oreilles totalement différentes de celles de ses contemporains, sans être distraits par des discours frappés d'impérialisme et de chauvinisme. Il est merveilleux de pouvoir retourner aujourd'hui à ces partitions, par exemple Falstaff, qui est si ingénieux, si charmant. Il y avait quelque chose de Falstaff lui-même en Elgar. C'était un homme de grande taille et bourru, qui aimait se promener au bord de la rivière en compagnie de son chien, en cueillant des mélodies dans l'air du temps. Mais il était également tenaillé par une mélancolie profonde et réelle, et je pense que la combinaison de ces deux caractères opposés faisait toute sa séduction. C'était un musicien exceptionnellement brillant. Prenez par exemple la Seconde Symphonie : elle est si sauvage, si originale ! »

Avant que Sir Colin ne dirige le Festival Elgar du LSO en 1998, il se replongea profondément dans la musique du compositeur. Il savait qu'Elgar, à l'instar de Mahler, notait méticuleusement des instructions de tempo, de phrasé et de dynamique dans ses partitions, mais il avait également à l'esprit les libertés prises par le compositeur dans les fameux enregistrements réalisés avec le LSO. En fait, la conception de Sir Colin se rapproche à de nombreux égards de celle d'Elgar lui-même :

« Je crois qu'Elgar avait vraiment pleinement conscience de ce qu'il désirait obtenir dans ses partitions, mais je ne pense pas qu'il faille prendre les indications trop littéralement. Par exemple,

il va noter soigneusement poco accelerando (en accélérant légèrement) puis subito tempo primo (retourner subitement au tempo initial), mais il faut faire sonner cela le plus naturellement du monde, sans interrompre le flot. Vous n'allez pas tirer brutalement sur les rênes du cheval : personne ne pourrait rester en selle. Il en va ici comme de toutes les instructions : elles sont toujours à interpréter. »

Il est passionnant de comparer les enregistrements d'Elgar réalisés par Sir Colin Davis il y a trente-cinq ans à la tête du LSO avec les interprétations qu'il donne de cette musique avec l'Orchestre tel qu'il est aujourd'hui.

« J'ai conscience d'être plus âgé maintenant, et je pense que je ressens les choses différemment ! Comme de nombreuses personnes d'un certain âge, je suis à la recherche d'espace. Il y a plus d'espace entre les barres de mesure que les gens se l'imaginent. Les musiciens ont plus de temps qu'ils croient pour évaluer la courbe formée par les phrases musicales, leur essor et leur déclin. Il n'y a aucun intérêt à mener les choses juste pour elles-mêmes, comme on a la tentation de le faire lorsqu'on est jeune. Mais bien sûr, si l'on n'est pas tombé dans ce travers dans sa jeunesse, on n'a aucune joie à l'éviter lorsque l'on est plus mûr ! »

Note de programme © 2001, Jon Tolansky

Traduction : © Claire Delamarche

Sir Edward Elgar (1857-1934)

Symphonie n° 1, en la bémol majeur,
op. 55 (1907-08)

La création des *Variations «Enigma»* d'Elgar, en juin 1899, constitua 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* associé 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, tiraillé 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 irréprouvable. La tension se maintient 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 ondoiements 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 tenaillent ? Aussi impressionnante et émouvante que soit cette conclusion, les dernière pages de la *Première Symphonie* laissent de la place au doute.

Note de programme © Stephen Johnson

Traduction : © Claire Delamarche

Sir Edward Elgar (1857-1934)

Symphonie n° 2, en mi bémol majeur,
op. 63 (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 suscitérent 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 XX^e 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 détour 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 choisi 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 », écrivit 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 VII », 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 asséné 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 ennoblée 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... »

Note de programme © Stephen Johnson

Traduction : © Claire Delamarche

Sir Edward Elgar (1857-1934)

Symphonie n° 3, en ut mineur, op. 88 (posth.) (1932-34) – achevée d'après les esquisses du compositeur par Anthony Payne (1972-97)

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 harcelait 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'élue 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 caractère « 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 semblaient 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 arpentait 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, grinçant 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 écrivit 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, « *nobilmente* » (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.

Note de programme © Stephen Johnson
Traduction : © Claire Delamarche

Achever le Troisième Symphonie d'Elgar

Anthony Payne explique son rôle dans la reconstitution de la symphonie « perdue » d'Elgar. (Écrit 2001.)

On ne manque pas de documents concernant l'histoire de la *Troisième Symphonie* d'Elgar, mais il n'est pas inutile de rappeler les faits de base. George Bernard Shaw, vieil ami d'Elgar, le pressait depuis longtemps d'écrire une troisième symphonie et, au début de 1932, il fit une nouvelle tentative, arguant que la BBC pourrait accepter d'en passer la commande. L'affaire fit boule de neige : les journaux eurent vent de l'histoire, Shaw persuada la BBC et plus tard, la même année, Elgar déclara qu'il avait « écrit » la symphonie, même si cela n'était pas vrai au sens concret du terme. En décembre, la BBC annonça officiellement la commande de l'œuvre et, à partir de ce moment-là, nous pouvons supposer qu'Elgar y travailla avec le plus grand sérieux.

Tout au long de ce qui devait être la dernière année de son existence, il jeta sur le papier des fragments de son œuvre – ici un passage développé, là juste un enchaînement d'accords. Elgar avait une méthode de travail peu ordinaire : il sautait d'un mouvement à l'autre au gré de sa pensée, et les idées lui venaient parfois indépendamment du contexte d'un tempo : ainsi l'une des esquisses, clairement notée « Scherzo », finit-elle en fait au sein du mouvement lent. De la même manière, il adapta quelques thèmes d'œuvres antérieures, notamment des idées destinées au *Jugement dernier*, oratorio dont il caressa quelque temps le projet, et des épisodes empruntés à la musique de scène pour *Arthur*, drame historique

de Binyon, qu'il avait composée une décennie plus tôt. Les critiques ont retenu ces procédés à charge contre la symphonie. Mais il n'y a aucune raison de s'offusquer que des idées puissent être ainsi réaffectées; après tout, ce type de pratique remonte à Bach, et même au delà.

Lorsque Elgar décéda en février 1934, il laissa plus de 130 pages d'esquisses pour sa symphonie inachevée; la plupart se présentaient sous forme de réduction pour piano, avec seulement de rares indications d'orchestration. Ces pages recèlent les vestiges d'une oeuvre inspirée, même si elles semblent avoir éveillé un intérêt restreint jusqu'à des temps relativement récents. Même si j'ai commencé l'étude de ces esquisses dès 1972, c'est en 1993 seulement que Paul Hindmarsh, producteur à la BBC, m'appela et me proposa de les façonner afin de les rendre exécutables dans le cadre d'un atelier. Je sautai sur l'idée et attaquaï le travail par le *Scherzo*, pour lequel les esquisses fournissaient tout le matériau nécessaire. Puis je réussis je réussis à élaborer toute l'exposition de l'*Adagio* en combinant les esquisses comme les pièces d'un puzzle. Je ne réussis à définir l'ordre de nombreux éléments qu'en m'appuyant sur de savantes suppositions et sur mon intuition.

Entre-temps, la BBC m'avait envoyé la totalité des esquisses en photocopies. A partir d'un fragment de développement puisé dans cette masse, je commençai à réfléchir à la manière d'achever l'*Adagio*. Je me jetai tête baissée dans le travail et posai le point final le 23 février 1994, ne réalisant que plus tard que cette date coïncidait avec le soixantième anniversaire de la mort du compositeur. Je pensais alors être allé au bout des possibilités : Elgar n'avait en effet noté que

l'exposition et la réexposition du premier mouvement, quant au matériau concernant le finale, il permettait tout au plus de réaliser l'exposition.

Toute cette affaire déborda bientôt de son cadre musical car la famille Elgar, détentrice des droits sur les esquisses, prit la décision d'interdire la poursuite du projet. Elle se sentait responsable du respect des dernières volontés du compositeur, qui désirait que personne ne vînt « trafiquer » les esquisses. Tout en comprenant leur position, je fus bien sûr terriblement déçu: je me sentais désormais attaché à cette symphonie comme à l'une de mes propres compositions. Passablement abattu, je pensai alors que jamais plus mon chemin ne croiserait celui de cette oeuvre. Mais la saga n'était pas terminée.

Avec l'autorisation de la famille, je repris le collier et, en mars 1995, j'enregistrai pour Radio 3 un petit exposé sur les esquisses. Cela causa un certain émoi et convainquit de nombreuses personnes que la symphonie aurait été une partition de la plus haute qualité. De retour à la maison après l'enregistrement, je pensais en avoir définitivement terminé avec cette affaire, mais le destin avait d'autres idées en tête. Le lendemain, jetant un ultime coup d'œil sur les esquisses, je découvris soudain l'astuce permettant l'achèvement du premier mouvement – la seule chose dont j'avais dit à la radio qu'elle était impossible à réaliser. C'est comme si j'avais été frappé par la foudre : il m'apparaissait soudain que les quatre pages de fragments timidement ébauchés dont j'avais jusqu'alors fait si peu de cas étaient en fait destinées à la section du développement. Prenant le taureau par les cordes, j'achevai en une quinzaine de jours le développement et la coda qui en découlait. Malgré l'interdiction de la famille, il fallait que

j'avance au maximum tant que j'étais inspiré ; je le devais à Elgar.

Grisé par l'expérience de l'achèvement du premier mouvement, je sentis pour la première fois que je réussirais peut-être à reconstituer la symphonie tout entière. C'était comme si j'étais poussé par des forces étrangères, et une fois de plus le destin se mêla de la partie. La famille Elgar se rendit compte que les esquisses tomberaient dans le domaine public en 2005, si bien que n'importe qui pourrait alors les « trafiquer ». Elle prit donc finalement la décision de me commander une version complète de la symphonie et, en août 1996, je pus commencer la copie sur partition d'orchestre de tout ce que j'avais réalisé jusqu'alors. C'est en faisant ce travail que je pris véritablement conscience de l'ampleur de la symphonie. La palette de ses émotions la rendait unique au sein de l'œuvre symphonique d'Elgar : il y avait l'énergie brute et le lyrisme magique du mouvement initial, le ton plus léger du suivant, qui dépassait largement ses habitudes en matière d'orchestre, puis l'intensité brûlante de l'*Adagio*, profondément tragique, tandis que le finale ouvrait sur le monde de l'aventure chevaleresque et du théâtre.

Fort de ces réflexions, je fus en mesure d'affronter l'obstacle majeur : Elgar ne faisait nulle part allusion à la manière dont la symphonie devait s'achever. Je dus écrire l'intégralité du développement, de la réexposition et de la coda – tout comme dans le premier mouvement, mais sans les précieux indices. La mission la plus délicate fut toutefois d'imaginer le dessein ultime de l'œuvre, d'une manière qui soit fidèle à la vaillance caractérisant les compositions d'Elgar. Il restait même des doutes sur la structure de base qu'Elgar avait à l'esprit pour son finale, bien

qu'il me semblât que le panel de matériaux offert par les esquisses pour l'exposition orientât vers une forme sonate. J'ai enrichi cela en incorporant au développement un ravissant interlude en *sol* mineur, dont la place au sein du mouvement n'était pas clairement définie par les esquisses. A présent, le passage avait acquis une ambiguïté structurelle que j'espérais digne de la pensée symphonique d'Elgar.

Quant aux ultimes mesures, je décidai d'y rendre hommage au caractère imprévisible d'Elgar. Et s'il avait eu l'idée d'adapter à un contexte symphonique plus large les obsédantes figures répétées de « The Wagon Passes », extrait de la *Nursery Suite* ? Le thème principal du finale suggérait en effet ce type de traitement, et emporterait en outre la musique vers une sorte de monde nouveau et visionnaire, jetant un pont entre la mort du compositeur et ma propre tentative de donner vie à ses esquisses. Me fiant à mon intuition, je me mis à écrire.

Note de programme © Anthony Payne

Traduction : © Claire Delamarche

Anthony Payne (1936-2021)

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

a augmenté 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 a fait un homme de radio populaire et recherché.

Traduction : © Claire Delamarche

Sir Edward Elgar (1857-1934)

Variations sur un thème original («Enigma»), op. 36 (1898-1899)

Un soir du mois d'octobre 1898, Edward Elgar alluma un cigare et s'assit au piano. La journée avait été fatigante, et il jouait négligemment – juste une sorte d'improvisation sans queue ni tête. Soudain sa femme, Alice, l'interrompit : « Edward, ça c'est une bonne mélodie ! » Je m'éveillai de ma rêverie : « Eh ! une mélodie ? Quelle mélodie ? » Et, fit-elle : « Joue-la de nouveau, j'aime cette mélodie. » Je jouai, et tapotai, et jouai, et elle s'exclama : « Voilà, tu y es. »

Voilà, selon Elgar, comment le thème qu'il baptisa « Enigme » vint au monde. Dans une autre version de l'anecdote, Alice lui demanda ce qu'il était en train de jouer : « Rien », répondit Elgar, « mais on pourrait en tirer quelque chose ». Ce commentaire va au-delà du strict sens musical : il semble qu'aux yeux d'Elgar ce thème ait dévoilé quelque chose d'important sur lui-même.

Tout d'abord, il conserva le mystère à ce propos : « Je ne donnerai pas la clef de l'Enigme – sa "signification secrète" ne doit pas être révélée. » Mais, treize ans après le succès colossal de la création des *Variations « Enigma »*, il dit au critique Ernest Newman qu'elles « [exprimaient], lorsqu'elles furent écrites (en 1898), [son] sentiment de solitude de l'artiste » et que, pour lui, « elles continuaient d'incarner ce sentiment ».

Une solitude, un sentiment de néant, mais combinés toutefois avec une bonne dose d'idéalisme et

d'ambition – Elgar était tout cela à la fois. Depuis la naissance des *Variations* « *Enigma* », les spéculations n'ont pas cessé sur la présence d'un rébus musical dans le thème « Enigme » : on a suggéré qu'il pouvait s'agir d'un cryptogramme, ou d'une référence brouillée à l'air bien connu *Auld Lang Syne*. Tout ingénieux ou divertissants qu'aient été les résultats, une telle démarche est vaine. Les *Variations* débutent peut-être par le « néant », l'artiste seul, mélancolique, en proie au doute ; mais elles prennent ensuite un chemin tout différent : la peinture de l'artiste triomphant. Dans le finale, « EDU » (« Edu » était le surnom donné par Alice à Elgar), nous voyons un homme qui a vraiment fait quelque chose de lui-même. Et c'est ce voyage musical à travers l'amitié – les treize vifs portraits musicaux de ses amis les plus proches qui se déploient jusqu'au *Finale* – qui lui a permis d'atteindre à ce but convoité. Selon les propres termes d'Elgar,

« cette œuvre, commencée dans un état d'esprit humoristique et continuée avec un profond sérieux, contient des esquisses des amis du compositeur. On peut comprendre que ces personnages commentent le thème original ou réfléchissent à son propos, et que chacun tente de trouver une solution à l'Enigme, puisque tel est le nom du thème ».

Ainsi, quelque chose d'Elgar, alias l'Enigme, reste non résolu : même l'amitié la plus chaleureuse, la plus compréhensive reste impuissante à apaiser totalement ce « sentiment de solitude de l'artiste ». Après le thème « Enigme », la première variation dépeint l'épouse d'Elgar : « CAE » – Caroline Alice Elgar. Elgar la décrit comme « une prolongation du thème, auquel je souhaitais apporter des ajouts romantiques et délicats ». La Variation II, « HDS-P »,

représente Hew David Steuart-Powell, partenaire de musique de chambre d'Elgar, qui à l'évidence faisait preuve au clavier d'une certaine agilité digitale.

La Variation III, « RBT », imite Richard Baxter Townsend, un excentrique qui faisait du tricycle et possédait une voix geignarde et suraiguë. La Variation IV, « WMB », fait le portrait du châtelain Baker de Hasfield Court, remettant en toute hâte à ses invités l'itinéraire du jour, puis claquant la porte derrière lui. La Variation V, « RPA », dévoile les deux facettes de Richard, le fils de Matthew Arnold, sérieux dans la conversation, mais avec un « drôle de petit rire nerveux » représenté par les vents. « Pensive et, pour un instant, romantique » : ainsi Elgar décrivit-il Isabel Fitton, sujet de la Variation VI, « Ysobel » – une altiste, d'où le rôle éminent confié à cet instrument. La Variation VII, « Troyte », peint plutôt l'art de faire de la musique, bien qu'il s'agisse cette fois des efforts « maladroits » de l'architecte Arthur Troyte Griffith pour jouer du piano. A en croire Elgar, la Variation VIII, « WN », est « véritablement inspirée par une maison du XVIII^e siècle » : Sherridge, près de Malvern, demeure de Winifred Norbury. Winifred elle-même apparaît au travers de la « petite suggestion d'un rire caractéristique ».

Vient ensuite le fameux « Nimrod », la Variation IX. Il s'agit du portrait de l'un des amis les plus proches d'Elgar, A. J. Jaeger (« Jaeger » est le terme allemand pour « chasseur », et Nimrod est le chasseur évoqué dans le livre de la Genèse, dans la *Bible*). Plus précisément, cette musique rappelle « une longue conversation de soir d'été, où mon ami discourait avec éloquence à propos des mouvements lents de Beethoven ... On remarquera que les premières

mesures évoquent le mouvement lent de la *Huitième Sonate* ("Pathétique") ». La Variation X, « Dorabella », fait référence au surnom qu'Elgar donnait à Dora Penny. « Le mouvement suggère la légèreté d'une danse », écrit Elgar. C'est le cas, en effet ; mais il révèle également une grande tendresse : de tous les amis d'Elgar, Dora était l'une de celles qui paraît le plus efficacement à ses changements d'humeur. « GRS » (G. R. Sinclair, organiste à la cathédrale d'Hereford), était l'heureux propriétaire du bouledogue Dan, lequel tomba dans la rivière Wye, grimpa hors des flots et aboya d'un air triomphal. « Mettez cela en musique », dit Sinclair. Il en résulta la Variation XI. La mélodie de violoncelle de la Variation XII, qui vient du fond du cœur, est un hommage à Basil G. Nevinston, dont la foi en Elgar fut pour le compositeur un soutien précieux dans les moments de crise et d'abandon.

Le sujet de la Variation XIII, « *** », est plus mystérieux. Elgar nous dit qu'il l'écrivit à l'intention de la « très angélique » Lady Mary Lygon, qui faisait alors un long voyage en mer – d'où la citation, à la clarinette, de *Mer Calme et Heureux Voyage* de Mendelssohn, et la traduction de la vibration sourde des machines. Mais, selon Ernest Newman, on y trouve également le souvenir un amour perdu et toujours désiré – il y a certainement, dans cette musique, quelque chose d'étrangement poignant. Mais c'est Elgar, le gentleman édouardien qui avait réussi par ses propres moyens, qui éclate dans le Finale, « dont le style général est plein d'audace et de vigueur ». Le souvenir des variations antérieures y passe, notamment « CAE » et « Nimrod ». Mais la fin est une apothéose heureuse, confiante, culminant sur une préfiguration de la phrase initiale du prochain chef-d'œuvre orchestral

d'Elgar, la *Première Symphonie* : une célébration du présent, et un espoir pour le futur.

Notes de programme © Stephen Johnson

Traduction : © Claire Delamarche

Sir Edward Elgar (1857-1934)

Introduction et Allegro pour cordes, op. 47 (1905)

Qu'est-ce qui fait sonner la musique orchestrale d'Elgar comme nulle autre ? Qui fait qu'une mélodie avec orchestre sonne si différemment orchestrée par lui ou par un autre ? Un des aspects les plus caractéristiques du style symphonique d'Elgar est la manière dont il compose pour l'orchestre à cordes, que ce soit isolément ou au sein d'une structure plus large, en mettant l'accent sur la sonorité et la polyphonie. On s'en rend compte tout particulièrement dans l'*Introduction et Allegro*, qui par sa virtuosité et la manière dont il sonne est un exemple d'œuvre pour orchestre à cordes particulièrement réussi et reflète pleinement la connaissance intime qu'avait Elgar de ce genre d'écriture, étant lui-même un ancien violoniste. Il conçoit sa partition pour un quatuor à cordes et un orchestre à cordes divisé tout du long, à l'exception des contrebasses, divisées seulement à quelques moments.

En 1905, Elgar, anobli l'année précédente, était au sommet de ses moyens et de sa réputation. Ayant l'avantage du recul, nous savons qu'au cours des années à venir il composerait *The Kingdom* (le *Royaume*), la *Première Symphonie* et le *Concerto*

pour violon. Mais pour le moment, bien sûr, il n'avait pas cette prescience ni cette confiance en sa muse. Il traversait l'une de ces dépressions qui s'abattaient sur lui entre l'achèvement d'une œuvre majeure et la mise en chantier de la suivante, et souffrait également d'une santé médiocre et de soucis financiers permanents.

Cette partition est intimement liée au LSO. L'année précédente, Elgar avait composé *In the South*, et à présent son ami A. J. Jaeger, de chez Novello, lui suggérait d'écrire une œuvre brillante pour cordes à l'intention du LSO nouvellement fondé. Elgar répondit à cette idée en indiquant que l'œuvre contiendrait « une fugue démoniaque ». La pièce fut bientôt prête et Elgar la dirigea lors d'un concert du LSO au Queen's Hall, le 8 mars 1905. La partition imprimée est dédiée « à [son] ami le professeur S. S. Sanford, université Yale, Etats-Unis », où Elgar se rendit au cours de l'été 1905 pour recevoir un diplôme de docteur honoris causa.

Le caractère euphorique et l'atmosphère de plein air qui règnent dans *l'Introduction et Allegro* ont certainement été gravés très profondément dans la mémoire musicale de la nation par le film que Ken Russell réalisa sur Elgar pour la télévision, l'événement le plus notable qui, au début des années 1960, réinstalla efficacement le compositeur comme une figure majeure. Composée à une époque où les pièces pour orchestre à cordes populaires n'étaient pas légion dans les salles de concert, l'œuvre adopte une forme originale, amalgame propre à Elgar d'éléments issus du concerto grosso et de la forme sonate avec une fugue vigoureuse pour marquer le sommet d'intensité. On est en droit de penser que l'imagination d'Elgar a été dopée par

la Sérénade pour cordes de Tchaïkovski ; il en avait certainement dirigé la *Valse* en 1898, mais cette partition n'était pas très diffusée alors et, lorsqu'elle fut jouée au Queen's Hall en 1902, Elgar était malade.

L'Introduction d'Elgar repose sur trois éléments principaux. Le premier est le « crissement » initial de tous les instruments, qui jouent des doubles cordes très sonores en tirant vigoureusement l'archet, suivi par des triolets descendants accentués, joués avec la sonorité la plus large et la plus forte possible. Puis, immédiatement après cela, vient un thème ascendant présenté par le quatuor soliste, le rubato (flux et reflux) s'installant au gré d'un tempo variant toutes les deux mesures : *allegro* – *moderato* – *rallentando* – *a tempo* – *largamente* – *allegro* etc. Une troisième idée est présentée par l'alto solo ; elle aurait été suggérée à Elgar des années auparavant, lorsqu'il entendit au loin chanter un chant populaire gallois dans la vallée de la Wye. En fait, la mélodie que l'on entend ici est d'Elgar lui-même, mais on en parle souvent comme de sa mélodie « galloise ». Cet air est repris par les cordes au complet et travaillé d'une manière dramatique conjointement aux autres thèmes de *l'Introduction*. La seconde idée de *l'Introduction* devient le thème principal de *l'Allegro* : elle est suivie par une nouvelle idée contrastante mais vigoureuse, en doubles-croches répétées, présentée par le quatuor soliste auquel répondent les cordes aiguës. Un développement contrapuntique brillant et viril, la fugue d'Elgar, survient alors, avant l'arrivée de la coda, la mélodie « galloise », *molto sostenuto*, menant avec noblesse à une conclusion retentissante.

Note de programme © Lewis Foreman

Traduction : © Claire Delamarche

Sir Edward Elgar (1857-1934)

Concerto pour violoncelle en mi mineur, op. 85 (1918-1919)

En 1918, alors que la 1^{re} Guerre mondiale continue de faire rage, avec son cortège de calamités, Edward Elgar et sa femme Alice s'installent dans un cottage du Sussex, pour rompre avec leur vie londonienne – sans qu'il s'agisse vraiment, là, de se mettre à l'abri d'un conflit, dont on pouvait entendre, la nuit, le grondement de l'artillerie lourde, provenant de l'autre côté de la Manche.

Bien qu'il ait à peine atteint la soixantaine, Elgar se sentait sur le déclin. Il était dépressif. Selon Alice, son épouse, il lui arrivait même de parler de suicide. Et les événements en Europe lui donnaient l'impression que la vie, telle qu'il l'avait connue jusqu'à présent, touchait à sa fin, balayée par la nouvelle donne, où il n'aurait plus sa place. « Je suis terriblement malheureux de tout ce qui arrive », écrira-t-il, désespéré par tout ce qui survenait dans la société d'après-guerre, du jazz américain à la « musique fabriquée » (selon ses propres termes) de Stravinsky. Le temps d'Elgar, semblait-il, était révolu.

Mais de 1918 à 1919, dans ce cottage du Sussex, il a néanmoins produit quatre de ses plus belles compositions – toutes dans les tonalités de *mi* mineur ou de *la* mineur. Trois d'entre elles sont des œuvres de musique de chambre : une sonate pour violon, un quintette avec piano et un quatuor à cordes. La quatrième est quelque chose de plus imposant, de grandiose, tout en conservant ce que le critique Ernest Newman a appelé la « simplicité

poignante » des dernières œuvres d'Elgar. Il s'agit d'un concerto pour violoncelle. Et bien que le compositeur ait encore quinze ans à vivre, ce concerto s'avère être sa dernière partition conséquente achevée : comme un morceau d'adieu qu'il allait inscrire dans son catalogue personnel en tant qu'opus 85, avec la mention « *FINIS RIP*¹ ».

Il est impossible d'entendre ce concerto autrement que comme quelque chose de mélancolique et d'« automnal » (une description des plus classiques). La forme qu'on désigne par le mot « concerto » oppose traditionnellement un instrument soliste à un orchestre, mais le soliste est rarement aussi solitaire que dans cette œuvre : le violoncelle s'y sent comme un esprit perdu dans un environnement étranger, faisant un effort pour s'affirmer et s'intégrer, mais avec peu d'espoir et encore moins de conviction. Là où l'orchestre fait preuve de quelque agitation, se montre quelque peu actif, et (dans le dernier mouvement) nous propose les derniers sursauts d'une arrogance toute édouardienne, ce que le violoncelle a à nous offrir, en fin de compte, c'est un chant tout empreint de douleur et de solitude.

Un concerto pour violoncelle lui trottait en fait dans la tête depuis des années, mais le violoncelle ne saurait pénétrer les textures orchestrales avec la même facilité qu'un violon ou un piano : il a besoin d'aide. Et l'un des problèmes récurrents d'Elgar

¹ « RIP » est l'abréviation de la formule latine « *Requiescat in pace* » – ou des mots anglais correspondants : « *Rest In Peace* ». En français : « *Repose en paix* ». Il est relativement fréquent de la voir inscrite sur les tombeaux et les pierres tombales. (N.D.T.)

fut de savoir comment restreindre l'orchestre sans qu'il paraisse trop léger. Sa solution consistera ici à utiliser un ensemble de la même taille que pour son précédent *Concerto pour violon*, mais de manière sélective, avec de nombreuses fenêtres permettant au violoncelle de se manifester. La seule fois où il réunit toutes ses forces, c'est à la toute fin. Et lorsque le violoncelle se trouve associé à d'autres instruments, c'est à des cordes et des bois, plus transparents, plutôt qu'à des cuivres.

Malgré ces économies d'ordre technique, il traite l'œuvre un peu comme une symphonie, avec quatre mouvements distincts, mais connectés. Et on y entre dans le vif du sujet sans préambule, tandis que l'ouverture vous plonge au cœur même de la musique : une séquence résolument dramatique d'accords du violoncelle en forme de récitatif, destinée à être perçue comme une improvisation, possiblement héroïque, et à susciter les attentes d'une déclaration grandiose et continue. Mais celle-ci ne vient pas. Au lieu de cela, l'énergie retombe avec une soudaineté qui surprend, dans une figure en 9/8, douce et oscillante, qui ressemble davantage à une complainte : sereine mais troublée. Introduite par les altos, elle passe de l'orchestre au soliste et devient un thème clé pour l'ensemble de l'œuvre – comme elle l'était pour le compositeur. En fait, c'est cet air douloureux et comme fatigué du monde qui lui est venu à l'esprit avant tout autre élément de la partition, et il semble l'avoir pensé en termes de mémorial. Comme il l'a dit plus tard à un ami : « Si, après ma mort, tu entends quelqu'un siffler cela sur les collines de Malvern, ne t'inquiète pas. Ce n'est que moi ».

Le mouvement prend fin avec un souvenir fantomatique de son épanouissement initial –

cette fois avec des notes pincées du violoncelle – qui se poursuit directement dans un deuxième mouvement *Scherzo*, où des doubles croches nerveuses et rapides contrastent avec des fragments de mélodie plus ample. C'est comme une musique qui renverrait au jour. Mais si tel est le cas, ce qui suit dans l'*Adagio* du troisième mouvement est de l'ordre de la nuit. Écrit en *si* bémol, bien loin de la tonalité principale de *mi* mineur du concerto, il se déploie en termes fluides et oniriques, avec un lyrisme ininterrompu où l'on reconnaît une puissante influence sur Elgar de Robert Schumann (« mon idéal », comme il aimait à le dire).

D'une manière tout aussi schumannienne, l'*Adagio* ne se termine pas vraiment : il vient se fondre simplement, sans conclusion véritable, dans le mouvement suivant. L'éditeur d'Elgar tenta de persuader le compositeur de revenir sur cette option, estimant que l'*Adagio* avait un potentiel d'autonomie lui permettant de constituer en soi une pièce de concert à part entière, ce pour quoi il avait besoin d'une fin qui soit claire. Elgar resta ferme et refusa. Ainsi, sans pause aucune, sommes-nous emportés dans le monde sonore très différent du *Finale* du quatrième mouvement, qui est tout en arrogance, comme s'il faisait tout son possible pour masquer la tristesse de ce qui a précédé.

Le violoncelle, pris dans tout ce « camouflage », se livre à un soliloque déchirant, empreint de désespoir mais puissamment authentique. La lutte traditionnelle entre le soliste et l'orchestre qu'on est en droit d'attendre dans tout concerto y est plus présente que dans les autres mouvements. Et cela va *crescendo* jusqu'à ce que le violoncelle se souvienne avec angoisse de l'épanouissement

qui régnait au tout début du concerto, avant que l'orchestre ne se lance dans une explosion finale frénétique qui vient clore véritablement l'œuvre. Comme l'a fait remarquer Michael Kennedy, le dernier grand critique en date pour tout ce qui touche à Elgar : « trop de choses ont été révélées ».

Note de programme : © Michael White

Traduction : © Pascal Bergerault

Sir Edward Elgar (1857-1934)

Pomp and Circumstance Military Marches /
Marches militaires de faste et de
circonstance, op. 39 (1901-1907 ; 1930)

Imperial March / Marche impériale,
op. 32 (1897)

Coronation March / Marche du
couronnement, op. 65 (1911)

On pourra trouver sur YouTube un petit film² qui nous laisse voir un homme âgé à la stature imposante, au port militaire et à la moustache surdimensionnée, formel et raide, alors qu'il monte sur un podium afin de diriger l'Orchestre symphonique de Londres (LSO). Nous sommes en 1931, et la musique est celle de *Land of Hope and Glory* (« *Terre d'espoir et de gloire* »). L'ensemble est à l'image de l'idée que nous nous faisons habituellement d'Elgar : comme une relique de l'Angleterre édouardienne

² <https://www.youtube.com/watch?v=UrzApHZUUF0> (N.D.T.)

ayant composé la bande-son des derniers jours de l'Empire britannique.

Ces derniers temps, on a essayé de le repositionner comme quelqu'un n'ayant jamais fait partie de l'*establishment* impérial, en le présentant plutôt comme un *outsider* : d'origine modeste, catholique romain et (derrière sa moustache) douloureusement sensible. Mais rien n'est simple avec Elgar. S'il fut de fait un *outsider*, il s'efforça aussi d'être « de l'intérieur ». Quels que soient ses sentiments à l'égard de l'Empire, il l'acceptait comme quelque chose d'établi. Et le fait qu'il ait écrit tant de musique pour célébrer roi et patrie est une chose qu'il a également acceptée, comme allant de sa responsabilité de créateur. Ayant « épousé », par son mariage, une famille de militaires, il se reconnaissait « un peu de cet instinct de soldat », et estimait « qu'il n'y avait rien de dégradant à défiler devant une armée et à lui insuffler du courage par ses chansons ».

Sa première grande aventure dans le domaine d'une musique d'inspiration publique eut lieu en 1897 avec une **Marche impériale** pour le Jubilé de Diamant de la reine Victoria, qui contient tous les ingrédients qui allaient servir au compositeur dans ses partitions cérémonielles ultérieures. Les fanfares et le rôle important de la caisse claire contrastent avec les tons chauds des cordes et les rythmes enjoués. Et de manière révélatrice, la célébration se mêle à la réflexion – peut-être générée par le sentiment qu'ayant atteint un Jubilé de Diamant, l'ère victorienne ne durerait plus très longtemps.

C'est quatre ans plus tard – en 1901, l'année de la mort de Victoria – qu'Elgar conçoit ce qu'il désignera comme « un air qui va les épater – les renverser

littéralement », pensant initialement qu'il pourrait l'utiliser pour une symphonie. Au lieu de cela, il crée une œuvre moins ambitieuse, qui allait devenir néanmoins sa carte de visite : la **Pomp and Circumstance March in D** (*Marche de faste et de circonstance en ré*). Il s'agit de la première d'une série de quatre marches composées entre 1901 et 1907, suivie d'une cinquième en 1930 (et, de façon plus discutable, d'une « sixième », élaborée à partir d'ébauches, longtemps après la mort d'Elgar, par Anthony Payne, en 2006).

Le choix du titre générique de *Pomp and Circumstance* est en lui-même équivoque. Il nous vient de Shakespeare : il renvoie à un discours de renoncement prononcé par Othello, lequel, s'imaginant trahi, envisage avec colère de mettre fin à son engagement militaire, en faisant ses adieux à « *the royal banner, and all quality, Pride, pomp and circumstance of glorious war*³ ». Voilà qui n'est guère festif. Il n'est pas plus question de « célébration » dans le poème qui tient lieu de préface, qu'Elgar a joint à la partition de la première *Marche*, et qui parle de « la fière musique qui conduit les hommes à la mort... dans une extase martiale⁴ ». Ce texte vient rappeler qu'en 1901, la Grande-Bretagne était encore engagée dans la guerre des Boers, avec de lourdes pertes à déplorer.

³ Cf. *Othello*, acte III, scène 3 : « ... Adieu [...] la bannière royale et toute la beauté, l'orgueil, la pompe et l'attirail de la guerre glorieuse... ». Traduction de François-Victor Hugo. *Œuvres complètes de Shakespeare*, Texte établi par François-Victor Hugo, Pagnerre, 1868, Tome V : Les jaloux – II (p. 237-397). (N.D.T.)

⁴ Lord de Tabley, *La marche de la gloire*, 1933. (N.D.T.)

Néanmoins, la première exécution des *Marches n° 1* et 2, données ensemble en octobre 1901, connaît ce succès sans équivoque qu'Elgar (alors âgé d'une quarantaine d'années) était en droit d'attendre, et arrête un format de base pour les *Marches* à venir – chacune d'entre elles étant (curieusement pour une musique aussi publique) dédiée à des amis personnels, pour la plupart des organistes de cathédrales.

La *Marche n° 1* reste la plus connue de toutes, grâce au fameux air de la section correspondant au *Trio*, lequel, comme dans toutes ces *Marches*, fournit un contrepoids, plus serein, à l'introduction martiale. Telle que conçue à l'origine par Elgar, elle était purement instrumentale. Mais l'année suivante, elle reçoit un texte dû à un universitaire de Cambridge, du nom de A. C. Benson – l'immortel *Land of Hope and Glory* (« *Terre d'espoir et de gloire* ») – avec lequel elle se trouve ensuite incorporée dans une *Ode* pour le couronnement du roi Édouard VII. Elle s'est également transformée en une pièce autonome chantée par la soprano Clara Butt. Et, en 1905, elle fait pour la première fois son apparition aux *Proms*, où elle reste un incontournable rendez-vous annuel de la *Last Night* (« Dernière Soirée ») – de manière inamovible, toutes les tentatives visant à l'exclure ayant été vigoureusement combattues par le public.

La *Marche n° 2 en la mineur* (datée de 1901 également) est la plus courte et la plus simple de la série ; la *Marche n° 3 en ut mineur* (1904), la plus insaisissable et la plus sombre. La *Marche n° 4 en sol* (1907) est un exemple classique, non seulement du goût qu'avait Elgar pour les phrases de deux mesures, mais aussi de son habitude de porter sur la partition l'indication « *Nobilmente* » – avec une section *Trio*

adaptée en un chant (ou chanson) pour célébrer l'ouverture de *Kingsway*, une avenue dans le centre de Londres, en 1909. La **Marche n° 5 en ut** constitue, quant à elle, une intéressante composition réalisée après coup, venue après les autres et écrite des années plus tard, mais utilisant le germe d'une idée qu'Elgar avait eue bien des années auparavant, durant ses années d'apprentissage, pour l'asile de Powick où il officiait comme chef d'orchestre, alors qu'il n'avait qu'une vingtaine d'années.

À mi-parcours de cette séquence, Elgar écrit également une **Marche du couronnement** pour l'intronisation de George V, en 1911. À ce stade, il était le maître incontesté de la musique de cérémonie – bien que cette pièce ne soit pas exactement un modèle, commençant comme elle le fait dans un noir et sombre 3/4, avant de s'installer dans la battue à quatre temps d'une véritable marche. Malgré sa riche coloration mahlérienne et son « *Nobilmente* », elle semble renvoyer davantage à la colère qu'à la fête. Et son humeur reflète peut-être le refus d'Elgar de se rendre à l'Abbaye de Westminster pour en entendre l'exécution – bien qu'il ait reçu l'Ordre du Mérite dans le cadre des décorations associées au couronnement. Les raisons de ce refus restent mystérieuses, bien que la perspective de passer sept heures dans des sièges offrant apparemment une bien mauvaise visibilité de l'événement ait pu y être pour quelque chose. Quoi qu'il en soit, il déclara : « J'ai horreur de la foule, même quand il est question du couronnement d'un roi ». Une déclaration pour le moins intéressante pour cet homme qui orchestra tant de cérémonies royales.

Note de programme : © Michael White

Traduction : © Pascal Bergerault

Sir Edward Elgar (1857-1934)

Profil du compositeur

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 essuya 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*, commandée au 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 Gêronte*, 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. À 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

Traduction : © Claire Delamarche

Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis (1910)

Cette fantaisie, la plus célèbre des œuvres de Vaughan Williams est née de la rencontre de diverses passions : de sa parfaite connaissance de la musique des Tudor et de sa collecte de chansons folkloriques anglaises, ainsi que de son activité d'éditeur de *L'English Hymnal*, qui l'occupera le plus clair de son temps de 1904 à 1906. Plusieurs des airs figurant dans *l'Hymnal* ont influencé ses propres compositions ultérieures, notamment le troisième des neuf airs de psaumes du compositeur élisabéthain Thomas Tallis, imprimé à l'origine dans le psautier métrique de l'archevêque Parker, en 1567. Cette mélodie, sur le mode phrygien⁵, correspond, dans *L'English*

⁵ Le mode phrygien doit son nom à un royaume d'il y a 3 000 ans, la Phrygie, qui fait maintenant partie de la Turquie. Il s'apparente à une gamme mineure, ce qui donne à la musique écrite en mode phrygien un caractère mélancolique empreint de majesté et de délicatesse.

Hymnal, au titre : « When rising from the bed of death » (« Quand, me levant du lit de la mort »).

En 1910, Vaughan Williams est chargé d'écrire une œuvre pour le Three Choirs Festival, destinée à être jouée dans la cathédrale de Gloucester, en même temps que *Le Rêve de Gérontius* d'Elgar. *L'Introduction et l'Allegro* de ce dernier ont probablement inspiré Vaughan Williams, l'amenant à utiliser les mêmes ressources, dans une fantaisie basée sur la mélodie du psaume de Tallis. Il dirigea lui-même les cordes du London Symphony Orchestra (Orchestre symphonique de Londres) lors de la création de l'œuvre, le 6 septembre 1910. Dans l'ensemble, les critiques la reçurent avec froideur et, après sa création à Londres, en février 1913, Vaughan Williams la retira de la circulation pour une révision substantielle. Il fallut attendre encore deux décennies pour que l'œuvre fût reconnue comme un chef-d'œuvre, toutefois mineur, et elle est depuis lors l'une des pièces les plus populaires et les plus fréquemment jouées du compositeur.

La *Fantaisie* est écrite pour deux orchestres à cordes de taille différente (le second ne comptant que neuf musiciens), dont les chefs de pupitre sont appelés à intervenir en solo au sein d'un quatuor. Vaughan Williams prend comme point de départ l'harmonisation originale de la mélodie modale de Tallis, et construit sa pièce sur le modèle de la fantaisie telle que pratiquée sous les Tudor. Le thème lui-même apparaît sous diverses formes enrichies, avant de réapparaître dans sa splendeur originelle, dans la section finale.

Note de programme : © Wendy Thompson

Traduction : © Pascal Bergerault

Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

Quelques repères

Né dans le Gloucestershire le 12 octobre 1872, Ralph Vaughan Williams déménage à Dorking, dans le Surrey, à l'âge de deux ans, après la mort de son père. Là, ses grands-parents maternels, Josiah Wedgwood (de la famille des célèbres céramistes) et sa femme Caroline (qui était la sœur de Charles Darwin) vont s'employer à lui donner une éducation musicale.

Vaughan Williams fréquente la Charterhouse School et, en 1890, intègre le Royal College of Music, où il devient l'élève de Sir Hubert Parry. Les cours hebdomadaires au RCM se poursuivent jusqu'au moment où il entre au Trinity College de Cambridge, en 1892. La première composition de Vaughan Williams à retenir l'attention du public, la chanson *Linden Lea*, est publiée en 1902.

Sa « découverte » de la chanson populaire en 1903 aura une influence primordiale sur le développement de son style. Une période d'étude avec Maurice Ravel, en 1908, sera également très fructueuse, Vaughan Williams apprenant, comme il le dit lui-même, « comment orchestrer en points de couleur plutôt qu'en lignes ». Le résultat immédiat de tout cela sera le cycle de chansons *On Wenlock Edge*. La *Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis*, utilisant un air sur lequel il avait travaillé pour l'édition de l'*English Hymnal*, est pour sa part interprétée pour la première fois à la cathédrale de Gloucester, en 1910. Avec ces œuvres, Vaughan Williams se fait une réputation que les compositions suivantes, telles que la *Symphonie pastorale* (n° 3), *Flos Campi* et la *Messe en sol mineur*, vont permettre de consolider.

En 1921, il assume la direction du Bach Choir, parallèlement à son poste de professeur au RCM. Au cours de sa longue vie, il s'illustrera dans toutes sortes de musiques, y compris dans la musique de films. Toutefois, c'est dans ses neuf symphonies, réparties sur une période de près de 50 ans, que l'on trouve le plus bel éventail de son savoir-faire. Vaughan Williams meurt le 26 août 1958, quelques mois seulement après la création de sa *Neuvième Symphonie*.

Repères biographiques du compositeur : © Stephen Connock
Traduction : © Pascal Bergerault

Das LSO und Elgar

Eine einzigartige Tradition

Jon Tolansky erläutert die langjährige Beziehung des LSO zu Elgar und seiner Musik. (Geschrieben 2001.)

Seit der Gründung des London Symphony Orchestra im Jahre 1904 haben die Musik und der Geist von Sir Edward Elgar im Blute des Orchesters fortgelebt. Elgar dirigierte das LSO in seiner allerersten Konzertsaison 1904/5, und Hans Richter, der erste Chefdirigent des Orchesters, war sowohl in England als auch im Ausland ein engagierter Befürworter der Musik des Komponisten. Als Richter 1911 in den Ruhestand trat, lud das LSO Elgar ein, einige Zeit als Chefdirigent zu amtieren, und es entspann sich eine enge, loyale Beziehung, die bis zum Tode des Komponisten andauerte.

Als EMI mit dem Aufkommen elektrischer Schallplattenaufnahmen 1925 beschloss, die meisten von Elgars Werken aufzuzeichnen, wurde das London Symphony Orchestra ausgewählt, unter der Stabführung des Komponisten einen großen Teil davon einzuspielen. Von 1926 bis 1932 nahm es Darbietungen auf, die sich viel später auf internationaler Ebene als höchst einflussreich erweisen sollten. Vor allem die Aufzeichnung der Ersten Sinfonie und der "sinfonischen Studie" *Falstaff* wurden von einer ganzen Generation europäischer Dirigenten studiert, die sich in den 1960er- und 70er-Jahren neuerlich für die Musik des Komponisten zu interessieren begannen. Sie reagierten beeindruckt auf die große Impulsivität, aber auch den Mangel an Sentimentalität in Elgars Interpretationen, die der populären Vorstellung

vom Komponisten als einem zu edwardianischer Schwelgerei neigenden Herren widersprach. Besonders deutlich wird dies an der legendären Aufnahme von Elgars Violinkonzert aus dem Jahr 1932, bei der das LSO unter der Leitung des Komponisten das sechzehnjährige Wunderkind Yehudi Menuhin begleitet. Viele haben die Ansicht geäußert, Menuhins Strahlkraft und Virtuosität in dieser Interpretation sei nie wieder erreicht worden, und auch die Intensität und Flexibilität im Spiel des LSO stechen heute, fast siebenzig Jahre später, noch klar hervor. Zwischen Elgar und dem LSO bestand eine fast telepathische Beziehung, wie Lord Menuhin meinte, als er sich kurz vor seinem Tod mit verblüffender Klarheit an die Aufnahmetermine erinnerte:

„Elgar stand mit seiner natürlichen Selbstsicherheit vor dem Orchester: ein eindrucksvoller Mann und, wie es bei vielen Engländern der Fall ist, von großer Gefühlstiefe, ohne es sich recht anmerken zu lassen – doch natürlich wussten wir alle Bescheid! Ich habe nie einen Mann so wenig mit einem Orchester machen gesehen. Er hat nie etwas Überflüssiges getan, und das Orchester fühlte alles mit ihm. Er musste nicht zu theatralischen Gesten Zuflucht nehmen – er stand einfach nur da und bewegte ab und zu die Hände, und die Musiker spielten großartig. Es gibt solche bezwingenden Persönlichkeiten, die bei der Arbeit an einem Werk, mit dem das Orchester vertraut ist, nur dastehen und inspirieren. Natürlich dürfen sie keine falschen Einsätze geben, aber ein großer Komponist muss sich vor einem Orchester nicht besonders um Autorität bemühen – und das tat Elgar auch nicht.“

In einem Interview kurz vor seinem Tod erinnerte sich Lionel Bentley, ein namhafter ehemaliger

Konzertmeister des LSO, lebhaft an seine Zusammenarbeit mit Elgar von 1929 bis 1932:

„Wenn wir seine Werke spielten, war er wunderbar, und das Orchester zeigte sich der Situation gewachsen, nicht weil er ein besonders guter Dirigent gewesen wäre, sondern weil er Elgar war. Die Musiker fühlten die Musik mit ihm, und er entlockte ihnen stets eine bemerkenswert gute Darbietung. Ich erinnere mich besonders daran, bei einer herausragenden Aufführung von The Dream of Gerontius in der Kathedrale von Worcester mitgespielt zu haben. Wir waren davon überwältigt, und Elgar selbst zeigte sich von dem Ereignis bewegt, aber als er am Ende durch die Reihen des Orchesters hinausging, hörte ich ihn sagen: 'Wer wohl das Zwei-Uhr-dreißig-Rennen gewonnen hat?'. Natürlich begeisterte er sich sehr für Pferderennen, aber ich bin überzeugt, dass er es nur gesagt hat, um seine Gefühle zu verbergen – die Aufführung hatte ihn so bewegt, dass er etwas sagen musste, um davon abzulenken.“

Elgars Interpretationen seiner eigenen Musik wichen je nach Anlass erheblich voneinander ab, und bei einigen Einspielungen variierte er manchmal die von ihm selbst niedergelegten Tempi und nahm auch an der Phrasierung spontane Änderungen vor. Dies waren natürlich instinktive Reaktionen beim Dirigieren: Er selbst hat einmal gesagt, er wolle seine Musik „elastisch und mystisch“ aufgeführt wissen, „nicht eckig ... wie ein Holzkasten“.

Was jedoch bei seinen historischen Aufzeichnungen mit dem LSO immer gleich blieb, war die Entschlussfreudigkeit, Munterkeit und Direktheit seiner Interpretation. Es gab niemals auch nur einen Anflug von Rührseligkeit oder Weichlichkeit,

und sein Rubato war zwar wirkungsvoll, aber immer subtil. In den dramatischeren Passagen kam außerdem eine stürmische Rastlosigkeit zum Tragen, mit diversen höchst impulsiven Kontrasten in den Tempi und der Dynamik. Dies waren die Eigenheiten, von denen die Generation europäischer Dirigenten, die sich die Aufnahmen mehr als dreißig Jahre nach ihrer Entstehung anhörte, so beeindruckt war. Interessanterweise waren die Charakteristika, die für sie eine solche Offenbarung bedeuteten, in gewissem Maße auch in den Interpretationen zweier großer europäischer Dirigenten der älteren Generation zu finden, die Elgars Musik aufführten – bei Arturo Toscanini und bei Pierre Monteux, dem geliebten und verehrten Chefdirigenten des LSO von 1960 bis 1964. Sie hatten sich beide eine klassischere, dramatischere Auffassung zu eigen gemacht, als sie damals in Großbritannien üblich war; insbesondere Monteux' Einspielung der "Enigma"-Variationen mit dem LSO im Jahr 1960 beeindruckte durch die Brillanz, Farbigkeit und Feinfühligkeit der Darbietung.

Wenige Jahre nach dem Erscheinen von Monteux' Schallplatte kam eine vielgelobte Neuaufnahme von Elgars "Enigma"-Variationen und seiner Cockaigne-Ouvertüre mit dem LSO unter der Leitung des talentierten jungen Colin Davis heraus. Auch diese Interpretationen zeichneten sich durch eine raffinierte Kombination von Energie und Zurückhaltung aus. In den darauf folgenden Jahren führte das Orchester im Konzert und auf Schallplatte Elgars Musik mit zahl- reichen Dirigenten von hoher Individualität auf, darunter Benjamin Britten, Sir John Barbirolli und André Previn. Diese Aufführungen und Einspielungen trugen nicht nur dazu bei, die internationale Nachfrage nach Elgars Musik neu

zu beleben. Sie offenbarten auch, dass sein Œuvre, von dem viele Kommentatoren lange behauptet hatten, es sei untrennbar mit der edwardianischen Epoche seiner Entstehung verbunden, von Künstlern der verschiedensten Herangehensweise und Herkunft auf mannigfaltige Weise interpretiert werden konnte. Sir Colin Davis sagt dazu:

„Heute haben wir genug Abstand zu der Ära, in der Elgar gelebt hat, um seine Musik mit ganz anderem Ohr zu hören, als es seine Zeitgenossen taten, und uns nicht durch das Gerede von Empire und Hurratriotismus ablenken zu lassen. Es ist wunderbar, heute auf diese Stücke zurückzukommen – zum Beispiel auf den einfallsreichen und charmanten Falstaff. Elgar selbst hat so viel von Falstaff. Er war ein beleibter, rauhbeiniger Mann, der es liebte, mit seinem Hund am Fluss spazieren zu gehen und einfach so Melodien aus der Luft zu greifen. Hinzu kam bei ihm noch eine große, echte Melancholie, und meiner Ansicht nach macht ihn diese Kombination von gegensätzlichen Charakterzügen so ansprechend. Er war so ein brillanter Musiker. Man braucht sich nur eine Partitur wie die der Zweiten Sinfonie vorzunehmen – sie wirkt unbändig, und so originell.“

Ehe Sir Colin 1998 das Elgar Festival des LSO dirigierte, befasste er sich erneut eingehend mit der Musik des Komponisten. Er wusste, dass Elgar (genau wie Mahler) seine Partituren gewissenhaft mit Angaben zu Tempo, Phrasierung und Dynamik versehen hat, und kannte andererseits die berühmten LSO-Einspielungen, in denen Elgar manchmal von seinen eigenen Angaben abwich. In der Praxis spiegelt Sir Colins Herangehen an Elgars Musik das des Komponisten in vielerlei Hinsicht wider:

„Ich meine, dass Elgar beim Schreiben seiner Partituren wirklich gewusst hat, was er wollte, aber ich glaube nicht, dass man es allzu wörtlich nehmen darf. Zum Beispiel schreibt er sorgfältig poco accelerando (ein wenig schneller werdend) und dann subito tempo primo (plötzlich zurück zum Originaltempo), aber man muss das absolut natürlich klingen lassen, damit der Fluss nicht unterbrochen wird und man das Pferd nicht allzu heftig zügelt – sonst würden alle herunterfallen. Es ist wie bei jeder Anweisung überall: Man muss sie immer auch interpretieren.“

Es ist faszinierend, Sir Colin Davis' fünfunddreißig Jahre alte LSO-Einspielungen der Werke Elgars mit seinen Darbietungen der Musik des Komponisten mit dem LSO von heute zu vergleichen.

„Wenn mir bewusst ist, dass ich älter geworden bin, meine ich, meine Gefühle müssten sich auch verändert haben! Wie viele ältere Menschen bin ich auf der Suche nach Freiräumen. Zwischen den Linien des Notensystems ist mehr freier Raum, als den Leuten klar ist. Die Musiker haben mehr Zeit, das Auf und Ab einer Phrase abzuschätzen. Es ist keine Tugend, alles um seiner selbst willen voranzutreiben, wozu die Jugend immer neigt. Aber natürlich hätte, wer es als junger Mensch nicht getan hat, im Alter weniger Freude daran, es sein zu lassen!“

Einführungstext © Jon Tolansky

Übersetzung: © Anne Steeb & Bernd Müller

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Sinfonie Nr. 1 in As-Dur, op. 55 (1907–08)

Die Uraufführung von Elgars „Enigma“-Variationen im Juni 1899 war der Triumph, nach dem er sich seit seiner Jugend gesehnt 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 scheitert. Dieses Thema wird ruhigerer, lieblicherer, zarterer Musik gegen-

übergestellt, zu der Elgar seinen Orchestern mitteilte, 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 verzückten, 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 herumgereicht 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 erklingt. Hat die „gewaltige Hoffnung“ gesiegt? Hat Elgar inneren Aufruhr und Düsterei überwunden? So eindrucksvoll und aufrüttelnd dieser Schluss

auch ist, geben die letzten Passagen der Ersten Sinfonie dem Zweifel doch Raum.

Einführungstext © Stephen Johnson

Übersetzung: © Anne Steeb & Bernd Müller

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Sinfonie Nr. 2 in Es-Dur, op. 63 (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-zweifelnden 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 anonymen 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 Stimmungswechsel. 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 finstere, 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 graziös 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

Übersetzung: © Anne Steeb & Bernd Müller

Sir Edward Elgar (1857–1934) Sinfonie Nr. 3 in c-Moll, op. 88 (posth.) (1932–34) – Skizzen, ausgearbeitet von Anthony Payne (1972–97)

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 „maskulinen“ 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 Gedankengänge 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 konnten – 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 anfangs, 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“, berichtet uns Payne, „und habe drauflos geschrieben.“

Leere Quinten und Oktaven in mahlender 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 wehmütiger 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 durchgeplante 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 einleitenden

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, qualvolle 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 einleitenden Figur unbeantwortet.

Im Anschluss daran findet das Finale zur heroischen Atmosphäre des ersten Satzes zurück: eine Fanfare, aufbrandende Streicherfiguren, ein martialisches 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 Marschtritt ausklingt.

Einführungstext © Stephen Johnson

Übersetzung: © Anne Steeb & Bernd Müller

Die Vollendung von Elgars Dritter

Anthony Payne Anthony Payne erläutert seinen Anteil an der Rekonstruktion von Elgars „verlorener“ Sinfonie. (Geschrieben 2001.)

Die Geschichte der Dritten Sinfonie Elgars ist ausführlich dokumentiert, und doch lohnt es, einige grundsätzliche Fakten zu wiederholen. Elgars alter Freund George Bernard Shaw hatte dem Komponisten mehrmals gut zugeredet, doch eine dritte Sinfonie zu schreiben, und Anfang 1932 unternahm er noch einmal einen Anlauf, als er den Vorschlag machte, dass die britische Rundfunkgesellschaft BBC sie in Auftrag geben könnte. Er löste damit eine Kettenreaktion aus: Die Zeitungen bekamen Wind von der Geschichte, Shaw bearbeitete die BBC und noch im selben Jahr ließ Elgar wahrhaftig verlauten, er habe die Sinfonie „geschrieben“, obwohl das im Wortsinn offenbar nicht der Fall war. Im Dezember gab die BBC offiziell bekannt, dass sie die Sinfonie in Auftrag gegeben hatte, und man kann davon ausgehen, dass Elgar von da an in tiefem Ernst daran gearbeitet hat.

In dem Jahr, das zum letzten seines Lebens werden sollte, brachte er immer wieder Teile des Werks zu Papier – manchmal einen längeren Abschnitt, manchmal nur eine Akkordfolge. Elgar hatte insofern eine außergewöhnliche Arbeitsweise, als er von einem Satz zum anderen sprang, wie es ihm beliebte, und manche Ideen, auf die er kam, gingen über den Kontext eines bestimmten Tempos hinaus: Eine eindeutig mit „Scherzo“ bezeichnete Skizze fand ihren Platz z.B. schließlich im langsamen Satz. Ebenso wurden Themen aus vergangenen Jahren

eingesetzt, darunter Motive aus *The Last Judgement*, einem geplanten Oratorium, und Episoden aus der Bühnen-musik zu Binyons Historiendrama Arthur, die er zehn Jahre zuvor komponiert hatte. Kritiker haben der Sinfonie daraus einen Vorwurf gemacht. Aber es gibt nichts, was wirklich dagegen spräche, Ideen auf diese Weise erneut zu verwenden; schließlich geht die Gepflogenheit auf Bach und noch weiter zurück.

Als Elgar im Februar 1934 starb, hinterließ er mehr als einhundertdreißig Seiten Skizzenmaterial für die unvollendete Sinfonie, die meisten im Partiturauszug mit nur wenigen Angaben zur Besetzung. Auf diesen Seiten waren die Grundzüge eines genialen Werks verzeichnet, doch wie es scheint, interessierte sich bis vor relativ kurzer Zeit niemand dafür. Meine eigene Beschäftigung mit den Skizzen hat zwar schon 1972 begonnen, doch erst 1993 rief der BBC-Produzent Paul Hindmarsh bei mir an, um zu fragen, ob ich interessiert wäre, sie für eine Workshop-Aufführung ein wenig in Form zu bringen. Ich sprang sofort auf den Vorschlag an und begann am Scherzo zu arbeiten, für das in den Skizzen sämtliches Material vorhanden war. Als nächstes schaffte ich es, indem ich die Skizzen wie ein Puzzle zusammensetzte, eine vollständige Exposition für das Adagio zu schreiben. Die Anordnung großer Teile des Materials musste mit gesundem Menschenverstand und Intuition erfolgen.

Inzwischen hatte die BBC mir Fotokopien aller Skizzen geschickt. Ein Fetzen Durchführung, der sich darunter befand, half mir erkennen, wie ich das Adagio fertig stellen konnte. Ich legte los und schrieb am 23. Februar 1994 den letzten Takt (erst später ging mir auf, dass es sich um den sechzigsten

Todestag des Komponisten handelte). An diesem Punkt angelangt glaubte ich, dass ich alles geleistet hätte, was möglich war, denn Elgar hatte vom ersten Satz nur die Exposition und Reprise niedergeschrieben, während sich aus dem Material des Finales die Exposition zusammenstellen ließ und sonst nichts.

Dies alles sollte jedoch bald darauf nur noch von theoretischem Interesse sein, denn die Angehörigen Elgars, die das Copyright an den Skizzen besaßen, fällten die Entscheidung, nicht zu gestatten, die Arbeit an dem Projekt weiter laufen zu lassen. Sie fühlten sich dafür verantwortlich, den Wunsch zu erfüllen, den Elgar auf dem Totenbett geäußert hatte, nämlich dass niemand an den Skizzen „herumbasteln“ solle. Ich hatte für ihre Haltung zwar Verständnis, war aber natürlich zutiefst enttäuscht: Ich fühlte mich der Sinfonie längst so verbunden, als wäre sie ein eigenes Stück von mir. Damals dachte ich ziemlich niedergeschlagen, dass ich wohl nie wieder mit der Sinfonie zu tun haben würde. Doch die Geschichte nahm weiter ihren Lauf.

Mit Genehmigung der Familie nahm ich im März 1995 einen Vortrag über die Skizzen für den BBC-Sender Radio 3 auf. Das Programm erregte einiges Aufsehen und überzeugte viele, dass die Sinfonie von höchster Qualität gewesen wäre. Als ich vom Aufnahmestudio nach Hause fuhr, war ich fest überzeugt, dass die Angelegenheit damit nun endgültig abgeschlossen sei, aber das Schicksal wollte es anders. Tags darauf, als ich mir die Skizzen ein letztes Mal ansah, entdeckte ich auf einmal den Schlüssel zur Fertigstellung des ersten Satzes – ausgerechnet das, was ich in meinem Rundfunkvortrag als unmöglich dargestellt hatte. Wie ein

Blitz schlug die Idee bei mir ein: Ich erkannte, dass vier Seiten schwach umrissener Fragmente, die ich bisher nicht in Betracht gezogen hatte, für die Durchführung bestimmt waren. Ich wagte den Sprung ins kalte Wasser und stellte binnen zwei Wochen die Durchführung und zugehörige Coda fertig. Dem Verbot zum Trotz hatte ich das Gefühl, es Elgar schuldig zu sein, so viel zu vollenden, wie ich konnte, solange die Erleuchtung anhielt.

Nach dem berausenden Gefühl, den ersten Satz vollendet zu haben, glaubte ich zum ersten Mal, vielleicht die ganze Sinfonie fertig stellen zu können. Ich kam mir vor, als würde ich von Mächten angetrieben, die von außen auf mich einwirkten, und wieder griff das Schicksal ein. In der Erkenntnis, dass der urheberrechtliche Schutz der Skizzen ohnehin 2005 auslaufen würde, woraufhin jeder daran "herumbasteln" konnte, beschloss die Familie Elgar schließlich, mich mit der Erstellung einer vollständigen Version der Sinfonie zu beauftragen. Im August 1996 begann ich alles, was ich bis dahin ausgearbeitet hatte, als Dirigierpartitur niederzuschreiben. Während ich damit beschäftigt war, wurde mir der Gesamtverlauf der Sinfonie bewusst. Sie unterschied sich hinsichtlich ihrer Gefühlspalette von allen anderen sinfonischen Werken Elgars: Da gab es die ungezügelte Kraft und den magischen Lyrismus des ersten Satzes, die leichtere Musik, deren Einsatz im zweiten weit über Elgars gewohnte Praxis sinfonischer Komposition hinausgeht, und die seng-ende Eindringlichkeit des tragisch bedeutsamen Adagio; das Finale gab Einblick in eine ritterliche und hoch dramatische Welt.

In diesem Bewusstsein ging ich das größte Hindernis an: Elgar hatte keinen Hinweis darauf hinterlassen,

wie die Sinfonie enden sollte. Ich musste die gesamte Durchführung sowie Reprise und Coda selbst komponieren – im Wesentlichen so wie den ersten Satz, aber ohne hilfreiche Indizien. Und das Schwierigste daran war, dass ich das Endziel des Werks im Auge behalten musste, und zwar auf eine Art, die Elgars schöpferischer Kühnheit entsprach. Es war noch nicht einmal klar, welche Grundstruktur sich Elgar für sein Finale vorgestellt hatte, aber ich hatte das Gefühl, dass die Breite des Skizzenmaterials für die Exposition auf Sonatensatzform hindeutete. Ich reicherte dieses Material an, indem ich ein hinreißendes Zwischenspiel in g-Moll in die Durchführung einbaute, dessen vorgesehene Position aus den Skizzen nicht eindeutig hervorgeht. Wo sie jetzt steht, scheint die Passage vom Weg abgekommen zu sein und sorgt für eine strukturelle Ambivalenz, von der ich hoffe, dass sie Elgars sinfonischem Denken angemessen ist.

Was die letzten Seiten der Sinfonie angeht, habe ich entschieden, der Unberechenbarkeit Elgars zu Ehren alles zu wagen. Was wäre, wenn er die sehnsuchtsvollen Wiederholungen von „The Wagon Passes“ aus der kurz zuvor vollendeten *Nursery Suite* in einen weiteren sinfonischen Zusammenhang hätte stellen wollen? Das Hauptthema des Finales lässt tatsächlich auf eine derartige Verarbeitung schließen, und die Musik würde dadurch in eine visionäre neue Welt entführt, mit der sich die Jahre zwischen dem Tod des Komponisten und meinen Bemühungen um die Realisierung seiner Skizzen überbrücken ließe. Ich habe auf meine Intuition vertraut und drauflos geschrieben.

Einführungstext © Anthony Payne

Übersetzung: © Anne Steeb & Bernd Müller

Anthony Payne (1936–2021)

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

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Variationen über ein eigenes Thema („Enigma“), op. 36 (1898–99)

An einem Abend im Oktober 1898 zündete sich Edward Elgar eine Zigarre an und setzte sich ans Klavier. Es war ein beschwerlicher Tag gewesen, und Elgar spielte ziellos vor sich hin – nur eine Art improvisierendes Dahinschweifen. Plötzlich unterbrach ihn seine Frau Alice: „Edward, das ist eine gute Melodie“. Ich erwachte aus dem Traum: „Wie? Melodie, was für eine Melodie?“. Und sie sagte: „Spiel sie noch einmal. Ich mag die Melodie“. Ich spielte und klimperte und spielte, und da rief sie aus: „Das ist die Melodie“.

So entstand laut Elgar das Thema, das er „Enigma“ [Rätsel] nennen sollte. In einer anderen Version der Geschichte fragte ihn Alice, was er gespielt habe. „Nichts“, sagte Elgar, „aber daraus ließe

sich vielleicht etwas machen“. Dieser Kommentar verweist nicht nur auf etwas Musikalisches, sondern er schürt auch den Verdacht, dieses Thema würde für Elgar etwas Wichtiges über ihn selbst aussagen.

Zuerst wollte sich der Komponist darüber nicht äußern: „Das Enigma werde ich nicht erklären – seine ‚dunkle Aussage‘ muss verschlossen bleiben“. Aber 13 Jahre nach der ungeheuer erfolgreichen Uraufführung der Enigma Variations erzählte Elgar dem Rezensenten Ernest Newman, das Thema habe, „als es komponiert wurde (1898), mein Gefühl des einsamen Künstlers zum Ausdruck gebracht ... und drückt für mich dieses Gefühl noch immer aus“.

Einsamkeit, ein Gefühl von Nichts, doch verbunden mit großem Idealismus und Ehrgeiz – all das trifft auf Elgar zu. Seit dem ersten Erscheinen der Enigma-Variationen gibt es endlose Spekulationen über die Frage, ob ein musikalisches Rätsel im Enigma-Thema versteckt sei: Vorgeschlagen wurden ein Kryptogramm oder eine verschlüsselte Bezugnahme auf die wohlbekannte Melodie „Auld lang syne“. Wie geistreich oder unterhaltsam die Ergebnisse solcher Spekulationen auch immer sein mögen, verfehlen sie das Wesentliche. Sicher beginnen die Variationen mit „Nichts“ – dem einsamen, melancholischen, im Selbstzweifel befangenen Künstler – aber sie entwickeln sich zu etwas ganz anderem, zu einer Darstellung des triumphierenden Künstlers. Im Finale „EDU“ („Edu“ war Alices Spitzname für Elgar) sieht man den Mann, der tatsächlich aus sich etwas gemacht hat. Die Variationen sind eine musikalische Reise durch Freundschaften – 13 lebendige, sich zum Finale steigernde musikalische Portraits von Elgars engsten Freunden, die dem Komponisten geholfen haben,

sein lang ersehntes Ziel zu erreichen. Aber es gibt noch einen anderen Aspekt in dieser Geschichte. In Elgars eigenen Worten:

„Dieses in einer humorvollen Stimmung begonnene und mit tiefem Ernst weitergeführte Werk enthält Skizzen über Freunde des Komponisten. Man kann hören, dass diese Personen über mein Thema sprechen und reflektieren, und jeder versucht, eine Lösung des Rätsels (Enigma) zu finden, denn so wurde das Thema genannt“.

So bleibt etwas von Elgar, dem Rätsel ungelöst – selbst die engsten, verständigsten Freundschaften können das „Gefühl des einsamen Künstlers“ nicht völlig zerstreuen. Nach dem Enigma-Thema wird in der ersten Variation Elgars Frau dargestellt, „CAE“ – Caroline Alice Elgar. „Eine Ausdehnung des Themas mit Zusätzen, die ich romantisch und feinfühlig haben wollte“, war Elgars Beschreibung. Nr. II, „HDS-P“, ist Hew David Stuart-Powell gewidmet, einem Kammermusikpartner Elgars und eindeutig spieltechnisch versierten Tasteninstrumentspieler.

In Nr. III verweist „RBT“ auf Richard Baxter Townsend, einen exzentrischen Dreiradfahrer mit einer streitsüchtigen, rauchigen Stimme. Nr. IV, „WMB“, bildet den Gutsherrn Baker von Hasfield Court ab, wie er in aller Schnelle seinen Hausgästen den Tagesplan vorlegt und dann bei seinem Abschied die Tür zuknallt. Nr. V, „RPA“, offenbart zwei Seiten von Matthew Arnolds Sohn Richard: eine im Gespräch vertiefte ernste Seite, in den Holzbläsern aber auch eine Seite mit „lustigem, etwas nervösem Gelächter“. „Nachdenklich und bisweilen romantisch“, beschrieb Elgar Isabel Fitton, die für Nr. VI Portrait stand, „Ysobel“ – eine Bratschistin, deshalb die führende

Rolle dieses Instruments. Nr. VII, „Troyte“, malt wieder ein Bild des Musizierens, diesmal sind es aber die „ungeschickten“ Klavierspielversuche des Architekten Arthur Troyte Griffith. Laut Elgar bildet Nr. VIII, „WN“, „eigentlich ein Haus aus dem 18. Jahrhundert“ ab: Sherridge, in der Nähe von Malvern, Haus von Winifred Norbury. Doch tritt Winifred auch selbst mit „einer kleinen Andeutung ihres charakteristischen Lachens“ auf.

Dann kommt die berühmte Nimrod-Variation, Nr. IX. Sie ist das Portrait von einem der engsten Freunde Elgars, A. J. Jaeger (Nimrod ist der im biblischen Buch Genesis erwähnte Jäger). Konkret bildet diese Musik „ein langes Gespräch an einem Sommerabend ab, als mein Freund wortgewandt über die langsamen Sätze von Beethoven sprach... Man wird merken, dass die einleitenden Takte so gestaltet wurden, dass sie den langsamen Satz der achten Sonate („Pathétique“) in Erinnerung rufen“. Nr. X, „Dorabella“, war Elgars Spitzname für Dora Penny. „Der Satz zeichnet sich durch eine tänzerische Leichtigkeit aus“, schrieb Elgar. Sicher stimmt das, aber der Satz bezeugt auch große Zärtlichkeit. Von allen Freunden Elgars war Dora diejenige, die auf Elgars entsetzliche Stimmungswechsel am besten reagieren konnte. „GRS“ (G. R. Sinclair, Organist an der Hereford Cathedral) war der Besitzer der Bulldogge Dan. Der Hund war in den Fluss Wye gefallen, ans Ufer gekrabbelt und hatte triumphierend gebellt. „Vertone das mal“, sagte Sinclair. Das Resultat war die Variation XI. Die tiefempfundene Melodie von Nr. XII zollt Basil G. Nevinson Anerkennung, der Elgar durch seinen Glauben an den Komponisten in Zeiten der Krise und Vernachlässigung aufmunterte.

Die Person hinter der Variation Nr. XIII, „***“, ist mysteriöser. Elgar erzählt uns, er habe für diese Variation die „äußerst engelsgleiche Lady Mary Lygon“ im Auge gehabt, die sich zu jener Zeit auf einer langen Seereise befand – deshalb das Klarinettenzitat aus Mendelssohns Meeresstille und Glückliche Fahrt und die musikalische Abbildung eines langsam arbeitenden Schiffsmaschinenmotors. Aber laut Ernest Newman versteckt sich hier auch die Erinnerung an eine frühere Liebe, nunmehr verloren und immer noch ersehnt – es herrscht hier sicherlich eine merkwürdig schmerzhaft Stimmung. Das Finale aber bildet den „mutig und energisch im offiziellen Stil“ hervortretenden Elgar ab, den durch eigene Kraft emporgekommenen Gentleman aus der Königszeit Eduards. Erinnerungen an zuvor gehörte Freundesvariationen tauchen wieder auf, besonders aus „CAE“ und „Nimrod“. Das Ende aber ist eine freudige, selbstbewusste Apotheose, die auf ihrem Höhepunkt einen Vorgeschmack auf die erste musikalische Phrase aus Elgars nächstem Meisterwerk, der 1. Sinfonie, liefert – ein Fest der Gegenwart und Hoffnung auf die Zukunft.

Einführungstext © Stephen Johnson

Übersetzung: © Elke Hockings

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Introduction and Allegro für Streichorchester, op. 47 (1905)

Wodurch klingt Elgars Orchestermusik nach Elgar? Warum klingt ein Orchesterlied mit einer Begleitung von Elgar so anders als eins, das von einem anderen

orchestriert wurde? Eines der charakteristischsten Aspekte in Elgars Orchesterstil ist seine Schreibweise für Streichorchester, sowohl wenn es allein spielt als auch in größeren Texturen. Hier stehen Ton und Polyphonie im Vordergrund. Das kann man besonders im Werk *Introduction and Allegro* sehen, das mit seiner Virtuosität und Klangfülle eine außergewöhnliche Leistung für Streichorchester darstellt und Elgars Erfahrung aus erster Hand als Violinist widerspiegelt. Elgar teilt seine Partitur durchweg in Streichquartett und geteilte Streichorchesterstimmen ein, wobei sich die Kontrabässe nur an ein paar Stellen teilen.

1905 war der ein Jahr zuvor in den Adelsstand erhobene Elgar auf der Höhe seiner Leistungen und seines Ruhmes angekommen. Im Nachhinein wissen wir, dass er in den unmittelbar darauf folgenden Jahren das Oratorium *The Kingdom*, die 1. Sinfonie und das Violinkonzert komponieren sollte. 1905 konnte Elgar natürlich noch nicht wissen, was die Zukunft für ihn bereithielt, und mit Selbstvertrauen auf seine Muse blicken. Er befand sich in einer der Depressionsphasen, die ihn zwischen Beendigung großer Werke und Beginn des nächsten überkamen. Zudem war Elgars Gesundheit nicht stabil, und er hatte ständig Geldsorgen.

Introduction and Allegro ist wirklich ein Werk des London Symphony Orchestra. Im Jahr zuvor hatte Elgar *In the South* komponiert. Nun schlug sein Freund A. J. Jaeger von Novello vor, Elgar solle ein strahlendes Werk für Streicher für das kurz zuvor gegründete LSO schreiben. Elgar reagierte auf den Vorschlag mit der Bemerkung, dass die Komposition „eine teuflische Fuge“ enthalten würde. Das Werk war bald fertig, und Elgar dirigierte das Stück in

einem Konzert des LSO am 8. März 1905 in der Queen's Hall, London. Die gedruckte Partitur ist „seinem Freund, dem Professor S. S. Sanford, Yale University, USA“ gewidmet, wohin Elgar im Sommer 1905 gereist war, um einen akademischen Ehrengrad entgegenzunehmen.

Der von Ken Russell Regie geführte Fernsehfilm über Elgar hinterließ in den Köpfen der Britischen Nation wohl den tiefsten Eindruck von der Lebhaftigkeit und dem Freiluftcharakter des Werkes *Introduction and Allegro*. Der Film war ein äußerst denkwürdiges Ereignis, das in den frühen 1960er Jahren erneut und wirksam Elgars Stellung als bedeutsamen Komponisten befestigte. Das Werk entstand zu einer Zeit, als nicht viele beliebte Streichorchesterstücke in den Konzertsälen zu hören waren. Die Form des Stückes ist originell und stellt ein von Elgar eigens geschaffenes Amalgam aus Elementen von Concerto grosso und Sonatenform dar mit einer lebhaften Fuge zur Markierung des Höhepunkts. Man kann annehmen, dass Elgars Ideen von Tschaikowskys *Serenade für Streicher* inspiriert worden waren. Sicherlich hatte Elgar den Walzer 1898 dirigiert. Zugegebenermaßen war die *Serenade* damals nicht weit verbreitet, und bei ihrer Aufführung 1902 in der Queen's Hall war Elgar krank.

Elgars *Introduction* dreht sich um drei Grundelemente: das einleitende „Knarschen“ aller Spieler, die mit einem energischen Abstrich sehr laut Doppelgriffe spielen. Danach hört man akzentuierte, absteigende, mit so viel Klang und Ton wie möglich gespielte Triolen. Denen schließt sich sofort ein absteigendes Thema an, das zuerst vom Solostreichquartett vorgetragen wird, wobei das Rubato (freie Tempodehnung) aller paar Takte mithilfe unterschiedlicher Tempovorgaben

einkomponiert wurde – allegro – moderato – rallentando – a tempo – largamente – allegro etc. Der dritte musikalische Gedanke wird von einer Solobratsche vorgestellt. Man sagt, Elgar wäre dieser Gedanke Jahre zuvor eingefallen, als er im Wye-Tal aus der Ferne ein Walisisches Volkslied hörte. Die Melodie hier ist Elgars eigene, wird aber häufig als seine „Walisische“ Melodie bezeichnet. Die Melodie wird vom vollen Streichorchester aufgenommen und mit anderen musikalischen Gedanken aus der *Introduction* leidenschaftlich bearbeitet. Der zweite musikalische Gedanke der Einleitung bildet das Hauptthema des *Allegro*. Diesem Thema schließt sich ein kontrastierendes aber lebhaftes zweites Thema mit wiederholten Sechzehntelnoten an, zuerst im Soloquartett, dann schnell von den hohen Streichern beantwortet. Darauf folgt eine strahlende und kraftvolle kontrapunktische Durchführung, Elgars Fuge, bis man die abschließende, von der „Walisischen“ Melodie gekennzeichnete Koda erreicht, molto sostenuto, die nobel zu einem leuchtenden Abschluss führt.

Einführungstext @ Lewis Foreman

Übersetzung: © Elke Hockings

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Cello-Konzert in e-Moll, Op. 85 (1918–19)

1918, als das Schlachten des Weltkriegs noch immer kein Ende nahm, zog Edward Elgar mit seiner Frau Alice in ein Cottage in den Sussex Downs, um etwas Abstand zum Leben in London zu gewinnen – wenn auch kaum Abstand zum Krieg, denn nachts

war über den Ärmelkanal hinweg das Donnern der schweren Geschütze zu hören.

Elgar war zwar gerade erst sechzig, doch kam es ihm vor, als befände er sich bereits im Niedergang. Er war depressiv, nach Auskunft von Alice sprach er von Selbstmord. Und die Ereignisse in Europa vermittelten ihm den Eindruck, dass das Leben, wie er es kannte, zu Ende ging und von einer neuen Ordnung hinweggefegt wurde, in der es für ihn keinen Platz gab. „Ich bin schrecklich unglücklich wegen allem“, schrieb er verzweifelt über die vielen Dinge, die die Nachkriegs-Gesellschaft mit sich brachte, vom amerikanischen Jazz bis zu Strawinskis „fabrizierter Musik“ (seine Worte). Es hatte den Anschein, als sei Elgars Zeit abgelaufen.

Und doch schuf er in dem Cottage in Sussex zwischen 1918 und 1919 vier seiner großartigsten Kompositionen – allesamt in den Tonarten e-Moll oder a-Moll. Bei dreien handelte es sich um Kammermusik: eine Geigensonate, ein Klavierquintett und ein Streichquartett. Die Vierte war etwas Größeres, Erhabeneres, besaß aber nach wie vor das, was der Kritiker Ernest Newman die „ergreifende Schlichtheit“ von Elgars späteren Werken bezeichnete. Es war ein Cello-Konzert. Und obwohl Elgar noch weitere fünfzehn Jahre lebte, sollte es sich als seine letzte vollendete größere Komposition erweisen: eine Abschiedsmusik, die er als Opus 85 in seinen persönlichen Katalog eintrug, dazu die Worte „FINIS RIP“.

Man kann dieses Konzert unmöglich anders als melancholisch und „herbstlich“ hören (ein Standard-Urteil). Natürlich steht in einem derartigen Werk ein Soloinstrument gemeinhin gegen das

Orchester, doch sehr selten wirkt der Solist so einsam wie hier: Das Cello erscheint wie ein in einer fremden Umgebung verlorenes Geistwesen, das sich zwar müht, sich zu behaupten und anzupassen, allerdings mit wenig Hoffnung und noch weniger Überzeugungskraft. Während das Orchester mit emsigem Treiben, Geschäftigkeit und (im letzten Satz) einem letzten Aufbäumen von Edwardianischer Großspurigkeit aufwartet, bietet das Cello letztlich nichts als eine Weise von Kummer und Einsamkeit.

Elgar hatte schon seit vielen Jahren ein Cello-Konzert im Sinn, aber das Instrument durchdringt die Klangfarben des Orchesters nicht so mühelos wie eine Geige oder ein Klavier, sondern benötigt vielmehr Hilfe. Dabei war für Elgar die Frage, wie das Orchester zu bändigen wäre, ohne dass es leichthin klingt, ohnehin ein beständiges Thema. Seine Lösung bestand darin, ein ähnliches Ensemble wie für sein vorhergehendes Violinkonzert zu verwenden, jedoch selektiv und mit zahlreichen Fenstern, durch die das Cello vortreten kann. Erst ganz am Ende lässt er alle Stimmen gemeinsam erklingen. Und wenn er das Cello mit anderen Instrumenten paart, dann mit den durchlässigeren Streichern und Holzbläsern und nicht den Blechbläsern.

Trotz dieser technischen Rücksichtnahmen behandelt er das Werk fast wie eine Sinfonie mit vier klar erkennbaren, aber verbundenen Sätzen. Und sie beginnen ohne jede Einleitung, die Eröffnung wirft einen mitten in die Musik: eine selbstbewusst dramatische Sequenz rezitativartiger Akkorde im Cello, die wie aus dem Stegreif oder auch heroisch klingen sollen und welche die Erwartung wecken, es werde eine großartige weiterführende Aussage folgen. Doch die bleibt aus. Vielmehr geht die

Energie mit schockierender Unvermitteltheit in eine sanfte, wiegende 9/8-Figur über, die eher wie eine Klage klingt – abgeklärt, aber kummervoll. Sie wird von den Bratschen eingeführt, wandert zwischen Solist und Orchester hin und her und wird zu einem Schlüsselthema für das gesamte Werk – wie auch für den Komponisten. Eben diese schmerzliche, der Welt müde Melodie kam ihm vor allen anderen Ideen für diese Partitur in den Kopf, und er betrachtete sie offenbar als Gedenken. Wie er später zu einem Freund sagte: „Wenn du nach meinem Tod jemanden das in den Malvern Hills pfeifen hörst, erschrick nicht. Das bin nur ich.“

Der Satz endet mit einer geisterhaften Wiederholung der einleitenden Sequenz – dieses Mal mit gezupften Noten im Cello –, die direkt in den zweiten Satz Scherzo übergeht. Hier kontrastieren nervöse, flinke Sechzehntelnoten mit Bruchstücken einer breiteren Melodie, was den Eindruck einer Musik für den Tag erzeugt. Wenn dem wirklich so ist, dann folgt im dritten Satz Adagio die Nacht. Er ist in B-Dur geschrieben, sehr entfernt von der Haupttonart e-Moll, und entfaltet sich in einer fließenden, traumartigen Musik mit einer unverhohlenen Lyrik, die einen großen Einfluss auf Elgar zu erkennen gibt: Robert Schumann („mein Ideal“, wie er ihn nannte).

Auf ähnlich Schumannsche Weise schließt das Adagio nicht organisch ab, sondern verklingt vielmehr in den nächsten Satz hinüber. Elgars Verleger wollte ihn davon überzeugen, das zu beheben vor dem Hintergrund, dass das Adagio auch eigenständig als Konzertstück wirken könnte, doch dafür benötigte es einen eindeutigen Schluss. Elgar jedoch weigerte sich standhaft. Und so werden wir ohne Pause in die sehr andere Klangwelt des vierten Satzes,

des Finales, getrieben, der reine Großspurigkeit vermittelt, als wollte er sein Bestes tun, die Trauer des Vorhergehenden zu überspielen.

Das Cello, das in dieser Tarnung verstrickt ist, führt ein herzerreißendes Selbstgespräch tiefster Verzweiflung, doch ungemein authentisch. Hier hören wir viel deutlicher als in den anderen Sätzen den herkömmlichen Konzert-Kampf zwischen Solist und Orchester, der sich aufbaut, bis das Cello eine gequälte Erinnerung an die das Konzert einleitende Sequenz herauschreit – nur, um vom Orchester mit einem panischen letzten Tusch überdeckt zu werden, der den Satz dominant beschließt. Wie Michael Kennedy, der verstorbene Elgar-Kenner, meinte: „Zu viel wurde offenbart.“

Einführungstext © Michael White

Übersetzung: © Ursula Wulfekamp

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Pomp and Circumstance Military
Marches, op. 39 (1901–1907, 1930)

Imperial March, op. 32 (1897)

Coronation March, op. 65 (1911)

Auf YouTube findet man einen Film, in dem ein würdevoller alter Mann mit stattlichem Schnurrbart und militärischem Gebaren steif und förmlich das Podium besteigt, um das London Symphony Orchestra zu dirigieren. Es ist das Jahr 1931, bei der Musik handelt es sich um das von ihm komponierte *Land of Hope and Glory*. Die Szene verströmt genau

das, was wir von Elgar gemeinhin dachten: ein Relikt des Edwardianischen Englands, der Mann, der den Soundtrack zu den letzten Tagen des Empires schrieb.

In letzter Zeit haben wir versucht, ihn mit neuem Blick zu betrachten und als einen Menschen zu sehen, der nie Teil der gesellschaftlichen Elite des Weltreichs war, sondern vielmehr ein Außenseiter: von bescheidener Herkunft, römisch-katholisch und (unter der Gesichtsbehaarung) erschreckend empfindsam. Aber an Elgar ist nichts einfach. Er mochte ein Außenseiter gewesen sein, aber er strebte danach, dazuzugehören. Welche Gefühle er dem Empire gegenüber auch gehegt haben mochte, er nahm es als gegeben hin. Und dass er so viel Musik zur Feier von König und Vaterland schrieb, war etwas, das er als kreative Verpflichtung verstand. Nach seiner Heirat in eine militärische Familie erkannte er „einen gewissen soldatischen Instinkt in mir“ und sah es keineswegs als Schande, „vor eine Armee zu treten und die Menschen mit einem Lied zu inspirieren“.

Seinen ersten großen Ausflug in die öffentlichkeitswirksame Musik unternahm er 1897 mit einem *Imperial March* für das Diamantjubiläum Königin Victorias, und der zeigte bereits alle Zutaten, die Elgar auch bei späteren zeremoniellen Werken gute Dienste leisten würden. Fanfaren und einer prominenten Rolle der Rührtrommel stehen warme Streichertöne oder muntere Rhythmen gegenüber. Aufschlussreich ist, dass das Festliche von Reflexionen durchsetzt ist – was der Überlegung geschuldet sein mag, dass die Viktorianische Ära nach dem diamantenen Jubiläum wohl nicht mehr allzu lange währen würde.

Vier Jahre später – 1901, das Jahr, in dem Victoria starb – schuf Elgar das, was er „eine Melodie, die sie aus den Stiefeln hauen wird“ nannte und von dem er glaubte, es werde schließlich in eine Sinfonie münden. Doch dann landete die Musik in einem weniger umfangreichen Werk, das dennoch zu seiner Visitenkarte wurde: der **Pomp and Circumstance March in D-Dur**. Das war der erste in einer Reihe von vier Märschen, die Elgar zwischen 1901 und 1907 komponierte, auf die 1930 allerdings ein fünfter folgte (und, etwas fragwürdig womöglich, ein „sechster“, den Anthony Payne lang nach Elgars Tod 2006 aus unfertigen Entwürfen zusammenstellte).

Die Wahl des übergeordneten Titels *Pomp and Circumstance* ist mehrdeutig und stammt aus Shakespeares *Othello*. Der Titelheld glaubt sich hintergangen, er erwägt zornig, sich aus dem Militärdienst zurückzuziehen und sich zu verabschieden von „königlich Panier und alle[m] Glanz, Pracht, Pomp und Rüstung¹ des glorreichen Kriegs!“ Das kann man kaum eine Festrede nennen, und ebenso wenig festlich ist das einleitende Gedicht, das Elgar der Partitur des ersten Marschs beifügte; dort ist die Rede von „stolzer Musik, die Männer antreibt ... in kriegerischer Ekstase zu sterben.“ Das dient eher der Erinnerung daran, dass Großbritannien im Jahr 1901 noch mit großen Verlusten den Burenkrieg führte.

Dennoch war die gemeinsame Premiere der Märsche 1 und 2, die im Oktober 1901 erfolgte, der eindeutige

¹ In der Schlegel-Tieck-Übersetzung von Shakespeare wird „circumstance“ etwas irreführend wiedergegeben, eigentlich bedeutet es hier „Zeremoniell“ (A.d.Ü.).

Erfolg, auf den Elgar (mittlerweile gut vierzig) gewartet hatte, und sie legten das grundlegende Format für die noch folgenden Märsche fest – von denen jeder einem persönlichen Freund gewidmet sein würde (was für derart öffentliche Musik recht ungewöhnlich ist), zumeist Domorganisten.

March No. 1 ist nach wie vor der bekannteste wegen der großartigen Weise im Trio-Abschnitt, der, wie bei all diesen Märschen, einen abgeklärten Kontrast zur martialischen Einleitung bildet. Von Elgar war er ausschließlich instrumental konzipiert, doch im darauffolgenden Jahr erhielt er einen Text von dem in Cambridge wirkenden Gelehrten und Dichter A.C. Benson – *Land of Hope and Glory*, dem Land der Hoffnung und des Ruhms, in dem es keinen Tod gibt – und wurde damit in eine Ode anlässlich der Krönung König Edwards VII aufgenommen. Zudem wurde die Nummer zu einem in sich abgeschlossenen Lied für die Sopranistin Clara Butt. 1905 dann erklang die Musik erstmals bei den Proms, wo sie nach wie vor alljährlich ein fester Bestandteil der Last Night bildet – alle Versuche, daran etwas zu ändern, scheitern am heftigen Widerspruch der Öffentlichkeit.

March No. 2 in a-Moll (ebenfalls 1901) ist der kürzeste und einfachste der Reihe, **March No. 3 in c-Moll** (1904) der am schwersten fassbare und dunkelste. **March No. 4 in G-Dur** (1907) dann ist ein klassisches Beispiel nicht nur für Elgars Vorliebe für zweitaktige Phrasen, sondern auch für seine übliche Markierung von Partituren „Nobilmente“ – mit einem Trio-Abschnitt, der anlässlich der Eröffnung des Kingsway 1909 in London zum Lied abgewandelt wurde. **March No. 5 in C-Dur** schließlich ist eine faszinierende nachträgliche Ergänzung der anderen;

er wurde Jahre später geschrieben, allerdings ausgehend von einer kleinen Idee, die Elgar viele Jahre zuvor entworfen hatte, und zwar in einem Stück für Handwerksgesellen im Powick Asylum, wo er mit Anfang zwanzig als Kapellmeister gedient hatte.

Während diese Sequenz entstand, schrieb Elgar zudem einen **Coronation March** für die Thronbesteigung Georges V. im Jahr 1911. Zu der Zeit war er bereits anerkannter Meister der zeremoniellen Form – obwohl diese Nummer nicht gerade als Schablone fungieren kann, beginnt sie doch in einem düsteren, brütenden $\frac{3}{4}$ -Takt, ehe sie sich auf den Vierertakt eines echten Marschs einlässt. Der üppigen, fast Mahlerschen Klangfarben und dem „Nobilmente“ zum Trotz wirkt die Musik eher wütend als festlich. Womöglich spiegelt ihre Stimmung Elgars Weigerung, die Westminster Abbey zu betreten, um der Aufführung beizuwohnen – obwohl ihm im Rahmen der aus dem Anlass stattfindenden Coronation Honours der Verdienstorden verliehen wurde. Der Grund für seine Weigerung ist nach wie vor unbekannt, obwohl die Aussicht, sieben Stunden auf einem Platz zu verharren, von dem aus man offenbar einen schlechten Blick hatte, dabei eine Rolle gespielt haben mag. Wie dem auch sei, Elgar ließ sich zitieren mit den Worten: „Ich hasse Menschenmengen, selbst bei der Krönung eines Königs.“ Eine interessante Äußerung für einen Menschen, der eine solche Menge königliches Zeremoniell orchestrierte.

Einführungstext © Michael White
Übersetzung: © Ursula Wulfekamp

Sir Edward Elgar (1857–1934)

Im Profil

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 ausgerenkter 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 geadelt, 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
Übersetzung Anne Steeb/Bernd Müller

Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Fantasia on a Theme by Thomas Tallis (1910)

Vaughan Williams' bekannteste Phantasie geht auf gleich mehrere leidenschaftliche Interessen des Komponisten zurück. Da wäre seine Begeisterung für die Musik der Tudorzeit zu nennen, für das Sammeln englischer Volkslieder sowie der Umstand, dass er das Kirchengesangbuch *The English Hymnal* herausgegeben hatte, was ihn in den Jahren von 1904 bis 1906 fast vollständig ausfüllte. Mehrere der dort enthaltenen Melodien fanden Eingang in seine späteren Kompositionen, unter anderem der dritte der neun Psalmen, die Thomas Tallis vertont hatte, ein Komponist aus der Zeit Elisabeths I., und die erstmals im Liedpsalter des Erzbischofs Parker aus dem Jahr 1567 erschienen. Diese Melodie im phrygischen Modus² begleitet im *English Hymnal* die Worte „when rising from the bed of death“.

1910 erhielt Vaughan Williams den Auftrag, ein Stück für das Three Choirs Festival zu schreiben,

das zusammen mit Elgars *The Dream of Gerontius* in der Kathedrale von Gloucester zur Aufführung kommen sollte. Dessen *Introduction and Allegro* regte Vaughan Williams vermutlich dazu an, dieselbe Besetzung in einer Phantasie beruhend auf Tallis' Psalmenmelodie zu verwenden. Er dirigierte die Streicher des London Symphony Orchestra bei der Uraufführung des Werks am 6. September 1910. Insgesamt wurde das Stück von der Kritik kühl aufgenommen, und nach der Premiere in London im Februar 1913 überarbeitete Vaughan Williams es umfassend. Erst zwei Jahrzehnte später sollte es als kleines Meisterwerk gewürdigt werden und gilt seitdem als eines der beliebtesten und am häufigsten aufgeführten Werke des Komponisten.

Die Phantasie ist für zwei Streichorchester unterschiedlicher Größe geschrieben (das zweite besteht aus ganzen neun Instrumentalisten), bei denen die Konzertmeister jeder Gruppe bisweilen ein Soloquartett bilden. Ausgehend von Tallis' ursprünglicher Harmonisierung der modalen Melodie legte Vaughan Williams seinem Aufbau das Gruppenkonzept der Tudor-Phantasie zugrunde. Das Thema erklingt in diversen ausgeschmückten Variationen, ehe es im abschließenden Teil in seiner ursprünglichen Pracht wiederkehrt.

Einführungstext © Wendy Thompson
Übersetzung: © Ursula Wulfekamp

² Der phrygische Modus verdankt seinen Namen dem Königreich Phrygien, das vor rund dreitausend Jahren existierte und heute Teil der Türkei ist. Der Modus ist vage mit einer Moll-Tonleiter vergleichbar, sodass Musik im phrygischen Modus eine melancholische Stimmung hat, aber auch etwas Majestätisches und Gedankenvolles.

Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Kurze Biografie des Komponisten

Ralph Vaughan Williams wurde am 12. Oktober 1872 in Gloucestershire geboren und zog im Alter von zwei Jahren, nach dem Tod seines Vaters, nach Dorking in Surrey. Dort setzten sich seine Großeltern mütterlicherseits, Josiah Wedgwood (aus der Familie der Keramikhersteller) und dessen Frau Caroline (die Schwester Charles Darwins), für eine musikalische Erziehung des Jungen ein.

Vaughan Williams besuchte die Charterhouse School und ab 1890, als Schüler Sir Hubert Parrys, das Royal College of Music. Den wöchentlichen Unterricht am RCM setzte er auch fort, als er ab 1892 am Trinity College in Cambridge studierte. Vaughan Williams' erste Komposition, mit der er auf sich aufmerksam machte, war das Lied „Linden Lea“, das 1902 veröffentlicht wurde.

Als er 1903 das Volksliedgut „entdeckte“, hatte das einen nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung seines Stils. 1908 studierte Vaughan Williams mit großem Erfolg mehrere Monate bei Maurice Ravel, wo er seinen eigenen Worten zufolge lernte, „nach Klangfarben und nicht nach Linien zu orchestrieren“. Als erstes Ergebnis dieser Erfahrung entstand der Liedzyklus *On Wenlock Edge*. Die *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* nach einer Melodie, die er studiert hatte, als er *The English Hymnal* herausgab, erlebte ihre Uraufführung 1910 in der Kathedrale von Gloucester. Mit diesen Werken machte er sich einen Namen, und diesen Ruf festigte er mit Kompositionen wie der *Pastoral Symphony* (Nr. 3), *Flos Campi* und der Messe in g-Moll.

1921 wurde er neben seiner Professur am RCM zum Dirigent des Bach Choir ernannt. Im Lauf seines langen Lebens leistete er Beiträge zu allen Musikgattungen, einschließlich der Filmmusik. Die größte Vielfalt seiner musikalischen Ausdruckskraft zeigen allerdings seine neun Sinfonien, die über fast fünfzig Jahre hinweg entstanden. Vaughan Williams starb am 26. August 1958, nur wenige Monate nach der Premiere seiner Neunten Sinfonie.

Biografie © Stephen Connock

Übersetzung: © Ursula Wulfekamp



Above: The LSO on stage at the Barbican in the 1990s. Many of these players performed in the Elgar recording sessions with Barry Tuckwell and Rafael Frühbeck de Burgos on this album.



Left: Sir Edward Elgar and the LSO at the Queen's Hall in 1911



Sir Colin Davis CH CBE (1927–2013) Conductor

Principal Conductor of the London Symphony Orchestra from 1995, and then President from 2006 until his death in 2013, Sir Colin Davis performed regularly with the LSO at the Barbican and on tour. As well as featuring on many LSO Live recordings, helping to provide the label with significant profile in its early days, he also recorded widely with Philips, BMG and Erato. His LSO Live releases have won numerous prizes, including Grammy and *Gramophone* Awards, and a *BBC Music Magazine* Award (2007), and have covered, among others, repertoire by Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius, Tippett, and Verdi.

Sir Colin was formerly Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra (1967–71), became the Music Director of the Royal Opera House, Covent Garden in 1971, and was Principal Guest Conductor of the New York Philharmonic from 1998 to 2003. Other orchestras he held prominent positions with include the Boston Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Dresden Staatskapelle, and the English Chamber Orchestra.

Sir Colin was awarded international honours by Italy, France, Germany and Finland. He was appointed CBE in 1965, knighted in 1980, appointed Companion of Honour in 2001, received the Queen's Medal for Music in December 2009, and was awarded an Honorary Doctorate for Music from Cambridge University in 2011. He was also awarded Classical BRIT awards (Best Male Artist, 2002 and 2008), and the Yehudi Menuhin Prize for his work with young people.

Chef principal du London Symphony Orchestra à partir de 1995 et président de 2006 à sa mort en 2013, Sir Colin Davis a dirigé le LSO régulièrement au Barbican et en tournée. Tout en apparaissant dans de nombreux CD chez LSO Live, contribuant à établir l'image de marque du label à ses débuts, il a également beaucoup enregistré pour Philips, BMG et Erato. Ses publications chez LSO Live ont remporté de nombreux prix, en particulier des Grammy et *Gramophone* Awards, et un prix du *BBC Music Magazine* (2007) ; son répertoire couvre notamment les œuvres de Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius, Tippett et Verdi.

Colin Davis fut auparavant premier chef de l'Orchestre symphonique de la BBC (1967-1971), devenant directeur musical de l'Opéra royal de Covent Garden (Londres) en 1971 ; il a été premier chef invité de l'Orchestre philharmonique de New York de 1998 à 2003. Parmi les orchestres où il a tenu des postes importants, citons l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, la Staatskapelle de Dresde et l'English Chamber Orchestra.

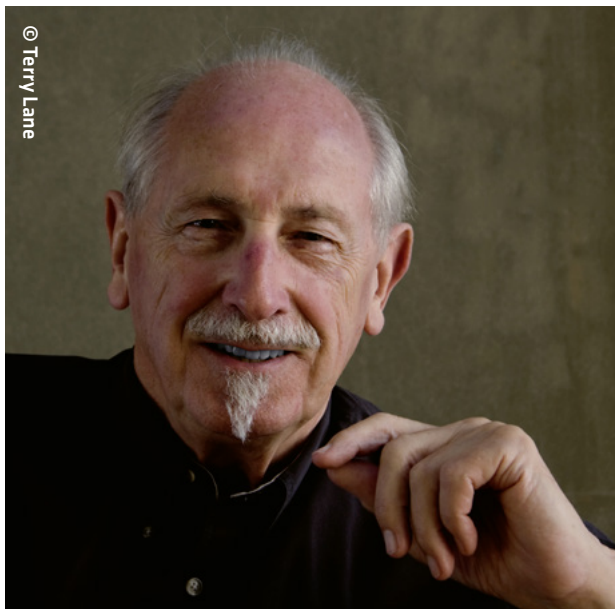
Colin Davis a reçu des distinctions internationales en Italie, en France, en Allemagne et en Finlande. Il a été fait commandeur de l'ordre de l'Empire britannique (CBE) en 1965, puis chevalier en 1980, et nommé compagnon d'honneur (CH) en 2001 ; il a reçu la médaille de la Reine pour la Musique en décembre 2009, et a été nommé docteur *honoris causa* en musique de l'université de Cambridge en 2011. Il a également été récompensé aux Classical BRIT Awards (meilleur artiste masculin, 2002 et 2008), et a reçu le prix Yehudi-Menuhin pour son action auprès des enfants.

Sir Colin Davis war seit 1995 Chefdirigent und dann von 2006 bis zu seinem Tod 2013 Präsident des London Symphony Orchester. Er trat regelmäßig mit dem LSO im Londoner Barbican und auf Tourneen auf. Neben seinen zahlreichen Einspielungen bei LSO Live, die dem jungen Label erheblich halfen, sich zu profilieren, hat Sir Colin Davis auch viel bei Philips, BMG und Erato aufgenommen. Seine LSO-Live-Interpretationen gewannen viele Preise, wie zum Beispiel *Grammy* und *Gramophone Awards* sowie einen *BBC Music Magazine Award* (2007),

und umfassen ein Repertoire von Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius bis zu Tippett und Verdi.

Sir Colin Davis war ehemals Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra (1967-71) und wurde 1971 Musikdirektor des Royal Opera House/ Covent Garden. Von 1998 bis 2003 hatte er die Stellung des Ersten Gastdirigenten der New York Philharmonic inne. Zu den anderen Orchestern, bei denen er bedeutende Stellungen einnahm, gehören u. a. das Boston Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Sächsische Staatskapelle Dresden und das English Chamber Orchestra.

Sir Colin Davis erhielt internationale Auszeichnungen von Italien, Frankreich, Deutschland und Finnland. Er wurde 1965 zum Komtur (commander – CBE) des britischen Ritterordens *Order of the British Empire* ernannt, 1980 geadelt, 2001 mit dem Orden *Companion of Honours* geehrt, 2009 mit der königlichen Musikauszeichnung *Queen's Medal for Music* ausgezeichnet und 2011 von der Cambridge University zum Ehrendoktor für Musik ernannt. Er war zudem Preisträger von *Classical BRIT Awards* (Bester männlicher Künstler 2002 und 2008) und erhielt den Yehudi-Menuhin-Preis für seine Arbeit mit jungen Menschen.



Barry Tuckwell OBE (1931–2020) Conductor

Australian French horn player and conductor, Barry Tuckwell was appointed Principal Horn of the LSO in 1955, following brief periods with the Hallé and the Bournemouth Symphony Orchestra. Widely regarded as the finest horn player of his generation, he assumed the roles of Acting Director and Chairman of the LSO, establishing the LSO Trust, which provided funding for orchestral tours and financial support for players. He was also involved with instigating the LSO's move to become resident orchestra at the Barbican, which was later achieved in 1982.

OBE = Ordre de l'Empire britannique

Tuckwell left the LSO in 1968 to pursue a solo career and was appointed the first President of the International Horn Society in 1970. He would become one of the most recorded horn players of the 20th century, making over 50 recordings, including repertoire by Mozart, Richard Strauss and Benjamin Britten.

As a conductor he appeared with leading orchestras across Europe and the US. In 1982, Tuckwell founded the Maryland Symphony Orchestra, alongside work with the Tasmanian Symphony Orchestra, and enjoyed a long association with the Royal Northern Sinfonia. Tuckwell returned to conduct the LSO, recording music by Dvořák, Elgar and Wagner, between 1987 and 1988.

Cornettiste et chef d'orchestre australien, Barry Tuckwell a été nommé cor principal du LSO en 1955, après de brèves périodes passées au Hallé et au Bournemouth Symphony Orchestra. Largement considéré comme le meilleur corniste de sa génération, il a assumé les fonctions de directeur par intérim et de président du LSO, créant le *LSO Trust*, qui finance les tournées de l'orchestre et apporte un soutien financier aux musiciens. Il a été également parmi les instigateurs du projet du LSO de devenir orchestre résident du Barbican, ce qui a été réalisé plus tard, en 1982.

Tuckwell a quitté le LSO en 1968 afin de poursuivre une carrière de soliste et a été nommé premier président de l'*International Horn Society* en 1970. Il deviendra l'un des cornistes les plus enregistrés du XX^e siècle, avec plus de 50 disques, notamment

dans un répertoire dédié à Mozart, Richard Strauss et Benjamin Britten.

En tant que chef, il s'est produit avec les plus grands orchestres d'Europe et des États-Unis. En 1982, Tuckwell a fondé l'Orchestre symphonique du Maryland, tout en travaillant parallèlement avec l'Orchestre symphonique de Tasmanie, et a collaboré longtemps avec le Royal Northern Sinfonia. Tuckwell est revenu diriger le LSO, enregistrant des œuvres de Dvořák, Elgar et Wagner, entre 1987 et 1988.

Traduction : © Pascal Bergerault

Der australische Hornist und Dirigent Barry Tuckwell wurde 1955, nach Stationen beim Hallé-Orchester und dem Bournemouth Symphony Orchestra, zum Ersten Hornisten des LSO ernannt. Vielen galt er als bester Hornist seiner Generation. Er hatte beim LSO die Stelle des amtierenden Direktors und Vorsitzenden inne und rief den LSO Trust ins Leben, der Gelder für Orchestertourneen sowie für die finanzielle Unterstützung von Musiker:innen bereitstellte. Zudem wurde mit seiner Beteiligung in die Wege geleitet, dass das LSO im Barbican seine ständige Heimat fand; 1982 wurde das Projekt schließlich umgesetzt.

Tuckwell verließ das LSO 1968, um eine Solokarriere zu beginnen. 1970 wurde er zum ersten Präsidenten der Internationalen Horn-Gesellschaft ernannt. Im Lauf seiner Karriere machte er über fünfzig Einspielungen, darunter Werke von Mozart, Richard Strauss und Benjamin Britten, und wurde damit zu einem der am häufigsten aufgezeichneten Hornisten des 20. Jahrhunderts.

Als Dirigent trat er mit führenden Orchestern in ganz Europa und den USA in Erscheinung. 1982 gründete Tuckwell das Maryland Symphony Orchestra, wirkte aber auch mit dem Tasmanian Symphony Orchestra zusammen und hatte zudem eine langjährige Verbindung zur Royal Northern Sinfonia. Zwischen 1987 und 1988 kehrte Tuckwell zum LSO zurück, um es vom Pult aus zu leiten, und machte Musikaufzeichnungen von Dvořák, Elgar und Wagner.

Übersetzung: © Ursula Wulfekamp



Rafael Frühbeck de Burgos (1933–2014) Conductor

Trained at the conservatories in Bilbao and Madrid, Rafael Frühbeck de Burgos' conducting career began during three years of compulsory military service in the 1950s. Further training as a conductor took place at the Hochschule für Musik in Munich, before he was named Chief Conductor of the Bilbao Symphony Orchestra in 1958. This was to be the start of a career that established de Burgos as Spain's foremost conductor.

De Burgos was known as a great supporter of Spanish composers, showcasing the likes of Manuel

de Falla and Isaac Albéniz, but was not to be defined solely as a champion of music from the Iberian Peninsula. He made recordings of Mozart's *Requiem* (1968), Mendelssohn's *Elijah* (1968) and Haydn's *The Creation* (1978), receiving critical acclaim.

His career included posts as Musical Director of the Düsseldorf Symphony Orchestra (1966–71), Principal Guest Conductor for the National Symphony Orchestra in Washington during the 1980s, and Musical Director at Deutsche Oper Berlin (1992–97). De Burgos also enjoyed a steady line of guest-conducting jobs with the Boston Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic and the London Symphony Orchestra.

Formé dans les conservatoires de Bilbao et de Madrid, Rafael Frühbeck de Burgos commence sa carrière de chef d'orchestre pendant ses trois ans de service militaire obligatoire dans les années 1950. Il poursuit sa formation à la Hochschule für Musik de Munich avant d'être nommé chef principal de l'Orchestre symphonique de Bilbao, en 1958. C'est alors le début d'une carrière qui a fait de lui le plus grand chef espagnol.

Frühbeck de Burgos était connu comme un fervent défenseur des compositeurs espagnols, mettant en avant des artistes tels que Manuel de Falla et Isaac Albéniz, mais il ne se définissait pas uniquement comme un champion de la musique de la péninsule ibérique. Il a notamment enregistré le *Requiem* de Mozart (1968), *Elias* de Mendelssohn (1968) et *La Création* de Haydn (1978), autant de réalisations encensées par la critique.

Au cours de sa carrière, il a été directeur musical de l'Orchestre symphonique de Düsseldorf (1966-1971), premier chef invité de l'Orchestre symphonique national de Washington dans les années 1980, et directeur musical du Deutsche Oper Berlin (1992-1997). Frühbeck de Burgos a également été régulièrement invité à diriger l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et l'Orchestre symphonique de Londres (LSO).

Traduction : © *Pascal Bergerault*

Rafael Frühbeck de Burgos erhielt seine Ausbildung an den Konservatorien von Bilbao und Madrid. Seine Laufbahn als Dirigent begann in den Fünfzigerjahren während seines dreijährigen verpflichtenden Militärdienstes. Eine weiterführende Ausbildung zum Dirigenten machte er an der Hochschule für Musik in München, 1958 dann wurde er zum Chefdirigenten des Sinfonieorchesters von Bilbao ernannt. Das sollte der Beginn einer Karriere sein, in deren Verlauf de Burgos zum führenden Dirigenten Spaniens aufstieg.

De Burgos war bekannt als großer Unterstützer spanischer Komponisten und stellte häufig etwa Manuel de Falla und Isaac Albéniz aufs Programm, doch beschränkte er sich keineswegs auf die Rolle als Fürsprecher von Musik der Iberischen Halbinsel. So machte er Aufnahmen von Mozarts Requiem (1968), Mendelssohns *Elijah* (1968) und Haydns *Die Schöpfung* (1978), womit er bei der Kritik große Anerkennung fand.

Im Lauf seines Wirkens war de Burgos Musikdirektor der Düsseldorfer Sinfoniker (1966-1971), während der Achtzigerjahre Erster Gastdirigent des National Symphony Orchestra in Washington sowie Musikdirektor der Deutschen Oper Berlin (1992-1997). Zudem stand de Burgos regelmäßig als Gastdirigent auf dem Pult des Boston Symphony Orchestra, des Los Angeles Philharmonic Orchestra und des London Symphony Orchestra.

Übersetzung: © *Ursula Wulfekamp*



Sir Antonio Pappano (b 1959) Conductor

One of today's most sought-after conductors, acclaimed for his charismatic leadership and inspirational performances in both symphonic and operatic repertoire, Sir Antonio Pappano has been Music Director of the Royal Opera House, Covent Garden, since 2002. In September 2023 he became the London Symphony Orchestra's Chief Conductor Designate and will commence his tenure as Chief Conductor in autumn 2024. In 2023 he also stepped down as Music Director of the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, having held the position since 2005.

Nurtured as a pianist, répétiteur and assistant conductor at many of Europe's and North America's most important opera houses – including at the Lyric Opera of Chicago, and several seasons at the Bayreuth Festival as Musical Assistant to Daniel Barenboim – Pappano was appointed Music Director of Oslo's Den Norske Opera in 1990, and from 1992–2002 served as Music Director of the Théâtre Royal de la Monnaie (Brussels). From 1997–1999 he was Principal Guest Conductor of the Israel Philharmonic Orchestra.

In high demand as an opera conductor, Pappano works regularly with the Metropolitan Opera, New York; Wiener Staatsoper and Staatsoper Berlin; Bayreuth and Salzburg Festivals; San Francisco Opera; Lyric Opera of Chicago; Théâtre du Châtelet; and the Teatro alla Scala. His wide-ranging repertoire at the Royal Opera House has generated critical acclaim, in productions including Verdi's *Otello*, Wagner's *Parsifal*, Rossini's *Semiramide*, Shostakovich's *Lady Macbeth of the Mtsensk District* and Turnage's *Anna Nicole*, whilst working with such illustrious singers as Jonas Kaufmann, Nina Stemme, Karita Mattila, Gerald Finley, Anna Netrebko and Bryn Terfel.

As a guest conductor, Pappano has appeared with many of the world's most prestigious orchestras, including the Berlin, Vienna, New York and Munich Philharmonic Orchestras, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Chicago and Boston Symphonies, the Philadelphia and Cleveland Orchestras, and the Orchestre de Paris. He maintains a particularly strong relationship with the Chamber Orchestra of Europe. He is actively committed to nurturing young singers and instrumentalists, and enjoys close associations with the Aldeburgh and Verbier Festivals.

An exclusive recording artist for Warner Classics (formerly EMI Classics) since 1995, Pappano's discography features many complete operas, including Verdi's *Aida*, hailed as "a magnificent achievement, of rare accomplishment" (*Gramophone*). Numerous orchestral discs document his work with the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Berlin Philharmonic Orchestra, and the orchestras of the Royal Opera House and the Théâtre Royal de la Monnaie. His recordings for LSO Live include Vaughan Williams' 4th and 6th symphonies and Sir Peter Maxwell Davies 10th symphony. Many productions from the Royal Opera House have been released on DVD/Blu-ray, and his recordings have garnered accolades including Classic BRIT, ECHO Klassik, *BBC Music Magazine* and *Gramophone Awards*.

As a pianist, Antonio Pappano has accompanied some of the most celebrated singers, including Joyce DiDonato, Diana Damrau, Gerald Finley and Ian Bostridge. He has also partnered singers and instrumental soloists on disc, including operatic and chamber recitals with Barbara Bonney, Ian Bostridge, Joyce DiDonato, Plácido Domingo, Jonas Kaufmann, Anna Netrebko and Nina Stemme, and concerto recordings with Leif Ove Andsnes, Maxim Vengerov, Janine Jansen, Jan Lisiecki and Beatrice Rana.

Sir Antonio Pappano was born in London to Italian parents, and moved with his family to the United States at the age of 13. He studied piano with Norma Verrilli, composition with Arnold Franchetti and conducting with Gustav Meier. His awards and honours include *Gramophone's* 'Artist of the Year' (2000), the 2003 Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera, the 2004 Royal Philharmonic Society Music Award, and the Académie du Disque

Lyrique's Bruno Walter prize. In 2012 he was made a Cavaliere di Gran Croce of the Republic of Italy, and a Knight of the British Empire for his services to music, and in 2015 he was named the 100th recipient of the Royal Philharmonic Society's Gold Medal, the body's highest honour. He has also developed a notable career as a speaker and presenter, and has fronted several critically-acclaimed BBC Television documentaries including *Opera Italia*, *Pappano's Essential Ring Cycle* and *Pappano's Classical Voices*.

Sir Antonio Pappano – l'un des chefs d'orchestre les plus recherchés d'aujourd'hui – est régulièrement acclamé pour son leadership charismatique et ses exécutions particulièrement inspirées dans les répertoires symphonique aussi bien que lyrique. Il est directeur musical de la Royal Opera House, Covent Garden, depuis 2002. En septembre 2023, il a été désigné pour diriger le London Symphony Orchestra, et il commencera son mandat de chef d'orchestre principal à l'automne 2024. En 2023, il a également quitté son poste de directeur musical de l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia à Rome, qu'il occupait depuis 2005.

Fort de son expérience de pianiste, puis de répétiteur et de chef d'orchestre assistant dans de nombreuses maisons d'opéra européennes et nord-américaines parmi les plus importantes – notamment au Lyric Opera de Chicago, et pendant plusieurs saisons au Festival de Bayreuth, en tant qu'assistant musical de Daniel Barenboim – Pappano a été nommé directeur musical du Norske Opera d'Oslo en 1990, et, de 1992 à 2002, a été directeur musical du Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles). De 1997

à 1999, il a été premier chef invité de l'Orchestre philharmonique d'Israël.

Très demandé en tant que chef d'orchestre d'opéra, Pappano travaille régulièrement avec le Metropolitan Opera de New York, le Wiener Staatsoper et le Staatsoper de Berlin, les Festivals de Bayreuth et de Salzbourg, l'Opéra de San Francisco, le Lyric Opera de Chicago, le Théâtre du Châtelet et le Teatro alla Scala. Le vaste répertoire dont il s'est occupé à la Royal Opera House a été salué par la critique, dans des productions telles que *Otello* de Verdi, *Parsifal* de Wagner, *Semiramide* de Rossini, *Lady Macbeth du District de Mtsensk* de Chostakovitch et *Anna Nicole* de Turnage, à l'occasion de son travail avec des chanteurs aussi illustres que Jonas Kaufmann, Nina Stemme, Karita Mattila, Gerald Finley, Anna Netrebko et Bryn Terfel.

En tant que chef invité, Pappano s'est produit avec de nombreux orchestres parmi les plus prestigieux du monde, notamment les orchestres philharmoniques de Berlin, Vienne, New York et Munich, l'orchestre du Royal Concertgebouw, les orchestres symphoniques de Chicago et Boston, les orchestres de Philadelphie et Cleveland, et l'Orchestre de Paris. Il a développé des relations particulièrement fortes avec l'Orchestre symphonique de Londres et l'Orchestre de chambre d'Europe. Il est très impliqué dans la formation des jeunes chanteurs et instrumentistes, et entretient des liens étroits avec les festivals d'Aldeburgh et de Verbier.

Pappano enregistre en exclusivité pour Warner Classics (anciennement EMI Classics). Sa discographie compte notamment de nombreux opéras intégraux, dont *Aida* de Verdi, salué comme

« une magnifique réalisation, d'une rare valeur » (*Gramophone*). De nombreux disques documentent également son travail purement orchestral avec l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, les orchestres symphoniques de Londres et de Berlin, et les orchestres de la Royal Opera House et du Théâtre royal de la Monnaie. Nombre de productions de la Royal Opera House ont été publiées en DVD/Blu-ray, et ses enregistrements ont été récompensés dans le cadre des Classic BRIT, ECHO Klassik, *BBC Music Magazine* et *Gramophone Awards*.

En tant que pianiste, Antonio Pappano a accompagné en concert certains des chanteurs les plus célèbres, dont Joyce DiDonato, Diana Damrau, Gerald Finley et Ian Bostridge. Il a également été le partenaire de chanteurs et de solistes instrumentaux au disque, notamment pour des récitals d'airs d'opéra et des concerts de musique de chambre, avec Barbara Bonney, Ian Bostridge, Joyce DiDonato, Plácido Domingo, Jonas Kaufmann, Anna Netrebko et Nina Stemme, et des enregistrements de concertos avec Leif Ove Andsnes, Maxim Vengerov, Janine Jansen, Jan Lisiecki et Beatrice Rana.

Né à Londres de parents italiens, Antonio Pappano s'est installé avec sa famille aux États-Unis à l'âge de 13 ans. Il a étudié le piano avec Norma Verrilli, la composition avec Arnold Franchetti et la direction d'orchestre avec Gustav Meier. Parmi les prix et distinctions qu'il a reçus, citons le titre d'« Artist of the Year » (« Artiste de l'année ») décerné par *Gramophone* (2000), l'Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera 2003 (Prix Laurence Olivier 2003 pour ses réalisations exceptionnelles dans le domaine de l'opéra), le Royal Philharmonic Society Music Award 2004 (Prix de musique 2004 de la

Royal Philharmonic Society) et le prix Bruno Walter de l'Académie du disque lyrique. En 2012, il a été fait Cavaliere di Gran Croce de la République d'Italie et Chevalier de l'Empire britannique pour ses services rendus à la musique, et, en 2015, il a été le 100e récipiendaire de la Médaille d'or de la Royal Philharmonic Society, la plus haute distinction accordée par ladite société. Il a également accompli une carrière remarquable en qualité de speaker et de présentateur, et a été à l'origine de plusieurs documentaires télévisés de la BBC, acclamés par la critique, notamment *Opera Italia*, *Pappano's Essential Ring* et *Pappano's Classical Voices*.

Traduction : © Pascal Bergerault

Als einer der begehrtesten Dirigenten unserer Zeit wird Sir Antonio Pappano ebenso wegen seiner charismatischen Führung gewürdigt wie wegen seiner inspirierenden Darbietungen des sinfonischen und auch des operatischen Repertoires. Seit 2002 ist er Musikdirektor des Royal Opera House Covent Garden in London. Im September 2023 wurde er zum Designierten Ersten Gastdirigenten des London Symphony Orchester, eine Stelle, die er im Herbst 2024 tatsächlich antreten wird. Ebenfalls 2023 legte er das Amt als Musikdirektor des Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom nieder, das er seit 2005 innehatte.

Nach Lehrjahren als Pianist, Korrepetitor und Assistent des Dirigenten an vielen bedeutenden Opernhäuser Europas und Nordamerikas – unter anderem an der Lyric Opera of Chicago sowie während mehrerer Spielzeiten bei den Bayreuther

Festspielen als Assistent von Daniel Barenboim – wurde Pappano 1990 zum Musikdirektor von Den Norske Opera in Oslo ernannt, von 1992 bis 2002 war er als Musikdirektor am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel tätig. Zwischen 1997 und 1999 war er zudem Erster Gastdirigent des Israel Philharmonic Orchestra.

Als gefragter Operndirigent ist Pappano regelmäßig zu Gast an der Metropolitan Opera, New York, der Wiener Staatsoper und der Staatsoper Berlin, bei den Festspielen in Bayreuth und Salzburg, an der San Francisco Opera, der Lyric Opera of Chicago, am Théâtre du Châtelet sowie am Teatro alla Scala. Sein umfassendes Repertoire am Royal Opera House fand immer wieder den Anklang der Kritik, etwa die Produktionen von Verdis *Otello*, Wagners *Parsifal*, Rossinis *Semiramide*, Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* und Turnages *Anna Nicole*; dabei hat er mit gefeierten Sängerinnen und Sängern wie Jonas Kaufmann, Nina Stemme, Karita Mattila, Gerald Finley, Anna Netrebko und Bryn Terfel zusammengearbeitet.

Als Gastdirigent stand Pappano am Pult vieler renommierter Orchester weltweit, etwa der Philharmoniker von Berlin, Wien, New York und München, des Royal Concertgebouw Orchestra, der Sinfoniker von Chicago und Boston, der Orchester von Philadelphia und Cleveland sowie des Orchestre de Paris. Besonders gut sind seine Beziehungen allerdings zum London Symphony Orchestra und dem Chamber Orchestra of Europe. Ihm ist es ein Herzensanliegen, junge Sängerinnen und Sänger, Instrumentalistinnen und Instrumentalisten zu fördern, zudem unterhält er enge Verbindungen zu den Festspielen von Aldeburgh und Verbier.

Zur Diskografie Pappanos, der seit 1995 exklusiv bei Warner Classics (früher EMI Classics) unter Vertrag steht, gehören viele vollständige Opernaufführungen, etwa Verdis *Aida*, die als „großartige Leistung von seltener Qualität“ gepriesen wurde (*Gramophone*). Zahlreiche orchestrale CDs dokumentieren sein Wirken mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem London Symphony Orchestra und den Berliner Philharmonikern sowie den Orchestern des Royal Opera House und des Théâtre Royal de la Monnaie. Viele Produktionen am Royal Opera House wurden auf DVD/Blu-ray veröffentlicht. Pappanos Einspielungen wurden häufig mit Preisen gewürdigt, unter anderem dem Classic BRIT, ECHO Klassik, der Auszeichnung des *BBC Music Magazine* und von *Gramophone*.

Als Pianist hat Antonio Pappano einige der berühmtesten Sängerinnen und Sänger begleitet, unter anderem Joyce DiDonato, Diana Damrau, Gerald Finley und Ian Bostridge. Darüber hinaus wirkte er mit Sängern und Instrumentalsolisten auf CDs zusammen, ob für Opern- oder Kammermusikrecitals mit Barbara Bonney, Ian Bostridge, Joyce DiDonato, Plácido Domingo, Jonas Kaufmann, Anna Netrebko und Nina Stemme oder für Konzertaufnahmen mit Leif Ove Andsnes, Maxim Vengerov, Janine Jansen, Jan Lisiecki und Beatrice Rana.

Antonio Pappano wurde als Sohn italienischer Eltern in London geboren und zog mit ihnen im Alter von 13 Jahren in die Vereinigten Staaten. Er studierte Klavier bei Norma Verrilli, Komposition bei Arnold Franchetti und Dirigieren bei Gustav Meier. Zu seinen Auszeichnungen gehören Artist of the Year (2000) von *Gramophone*, der Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera

2003, der Royal Philharmonic Society Music Award 2004 sowie der Bruno-Walter-Preis der Académie du Disque Lyrique. 2012 wurde er wegen seiner Verdienste um die Musik von der Republik Italien zum Cavaliere di Gran Croce ernannt sowie zum Knight of the British Empire, 2015 wurde er als 100. Empfänger mit der Goldmedaille der Royal Philharmonic Society gewürdigt. Zudem hat er sich einen Namen als Sprecher und Moderator gemacht und präsentierte mehrere hochgelobte Dokumentarfilme von BBC Television, unter anderem *Opera Italia*, *Pappano's Essential Ring Cycle* und *Pappano's Classical Voices*.

Übersetzung: © Ursula Wulfekamp



Felix Schmidt

Cello

Felix Schmidt started having cello lessons when he was five years old at the Wurzbürger Musik Hochschule in Germany. Two years later he had the great fortune to play for the French Cellist Maurice Gendron who took him on as his youngest ever pupil. He later came to England to study with him at the Yehudi Menuhin School with a full scholarship, and then at the Paris Conservatoire. Felix Schmidt went on to study with William Pleeth in London and latterly worked with Mstislav Rostropovich.

Felix Schmidt gave recitals and took part in many chamber music concerts in European festivals with

Yehudi Menuhin, Lily Laskine, Martha Argerich and Sir Georg Solti. He has given recitals throughout Europe and the Far East with his wife the pianist Annette Cole and has appeared as soloist with most of the major British as well as European orchestras.

He has broadcast on TV and radio networks in over nine countries including a performance of Tchaikovsky's *Variations on a Rococo Theme* with the Central Philharmonic of China, broadcast live to an audience of over 200 million TV viewers. Highlights of his career include performances of Brahms' Double Concerto with Yehudi Menuhin in Berlin and Edinburgh, as well as a performance of Dutilleux's *Tout un monde lointain* for the Royal Philharmonic Society with the LPO conducted by Yan Pascal Tortelier.

His recordings both as soloist and with the Trio Zingara include Beethoven's Triple Concerto and Boccherini G major Cello Concerto with the English Chamber Orchestra and Edward Heath; Elgar's Cello Concerto with the London Symphony Orchestra conducted by Rafael Frühbeck de Burgos; a cello and piano recital disc with Annette Cole; as well as numerous recordings with the Trio Zingara of which their Beethoven "Archduke Trio" was nominated for a *Gramophone* award.

Felix Schmidt is a professor at the Royal Academy of Music in London and has a busy schedule of private pupils. He lives in North London with his wife Annette Cole and son Gordon. Felix was appointed an Honorary Associate of the Royal Academy of Music in 2010.

Felix Schmidt commence à prendre des leçons de violoncelle dès l'âge de cinq ans, à la Wurzbürger Musik Hochschule, en Allemagne. Deux ans plus tard, il a l'immense chance de jouer pour le violoncelliste français Maurice Gendron, qui en fait son plus jeune élève. Il vient ensuite en Angleterre pour étudier avec lui à la Yehudi Menuhin School, après avoir obtenu une bourse ; puis au Conservatoire de Paris. Felix Schmidt étudiera encore avec William Pleeth, à Londres, et travaillera par la suite avec Mstislav Rostropovich.

Felix Schmidt a donné maints récitals et pris part à de nombreux concerts de musique de chambre dans des festivals européens, avec Yehudi Menuhin, Lily Laskine, Martha Argerich et Sir Georg Solti. Il a joué dans toute l'Europe et en Extrême-Orient avec sa femme, la pianiste Annette Cole, et s'est produit en tant que soliste avec la plupart des grands orchestres britanniques et européens.

On a pu le voir à la télévision et l'entendre à la radio dans une dizaine de pays, et il a notamment interprété les *Variations sur un thème rococo* de Tchaïkovsky avec l'Orchestre symphonique national de Chine, un concert retransmis en direct devant plus de 200 millions de téléspectateurs. Parmi les temps forts de sa carrière, on retiendra particulièrement des interprétations du *Double Concerto* de Brahms avec Yehudi Menuhin, à Berlin et à Édimbourg, ainsi que celle de *Tout un monde lointain* de Dutilleux, pour la Royal Philharmonic Society, avec le London Philharmonic Orchestra (LPO), sous la direction de Yan Pascal Tortelier.

Ses enregistrements, tant en qualité de soliste qu'avec le Trio Zingara, comprennent le *Triple*

Concerto de Beethoven et le *Concerto pour violoncelle en sol majeur* de Boccherini, avec l'English Chamber Orchestra et Edward Heath ; le *Concerto pour violoncelle* d'Elgar, avec le London Symphony Orchestra (LSO), dirigé par Rafael Frühbeck de Burgos ; un disque de récital violoncelle et piano, avec Annette Cole ; ainsi que de nombreux enregistrements avec le Trio Zingara, dont leur *Trio à l'Archiduc* de Beethoven, nommé pour un *Grammy Award*.

Felix Schmidt est professeur à la Royal Academy of Music de Londres et dispense par ailleurs de nombreux cours particuliers. Il vit dans le nord de Londres avec sa femme Annette Cole et leur fils Gordon. Felix Schmidt a été nommé *Honorary Associate* de la Royal Academy of Music en 2010.

Traduction : © Pascal Bergerault

Felix Schmidt bekam den ersten Cellounterricht im Alter von fünf Jahren an der Hochschule für Musik Würzburg. Zwei Jahre später hatte er das große Glück, dem französischen Cellisten Maurice Gendron vorzuspielen, der ihn als den jüngsten seiner Schüler überhaupt annahm. Später studierte er in England mit einem Vollstipendium an der Yehudi Menuhin School und in der Folge am Pariser Konservatorium. Des Weiteren studierte Felix Schmidt bei William Pleeth in London und arbeitete zudem mit Mstislav Rostropowitsch.

Felix Schmidt gab Recitalabende und nahm mit Yehudi Menuhin, Lily Laskine, Martha Argerich und Sir Georg Solti bei europäischen Festivals an

zahlreichen Kammermusikkonzerten teil. Gemeinsam mit seiner Frau, der Pianistin Annette Cole, hat er Recitalabende in Europa und dem Fernen Osten gegeben, als Solist ist er überdies mit den meisten bedeutenden britischen und europäischen Orchestern aufgetreten.

Seine Auftritte wurden in mehr als neun Ländern in Rundfunk und Fernsehen übertragen, unter anderem eine Aufführung von Tschaikowskis *Rokoko-Variationen* mit dem Central Philharmonic of China, das einem Publikum von über 200 Millionen TV-Zuschauern live übertragen wurde. Zu den Höhepunkten seiner Karriere gehören Darbietungen von Brahms' Doppelkonzert mit Yehudi Menuhin in Berlin und Edinburgh sowie Aufführungen von Dutilleux' *Tout un monde lointain* für die Royal Philharmonic Society mit dem LPO unter der Leitung von Yan Pascal Tortelier.

Seine Einspielungen sowohl als Solist als auch mit dem Trio Zingara umfassen Beethovens Tripelkonzert und Boccherinis Cellokonzert in G-Dur mit dem English Chamber Orchestra und Edward Heath, Elgars Cellokonzert mit dem London Symphony Orchestra unter Rafael Frühbeck de Burgos, ein Cello-Klavier-Recital auf CD mit Annette Cole sowie zahlreiche Aufzeichnungen mit dem Trio Zingara; dessen Aufnahme von Beethovens dem Erzherzog gewidmeten Trio wurde für einen *Gramophone* Award nominiert.

Felix Schmidt ist ein Professor an der Royal Academy of Music in London und hat rege Verpflichtungen mit Privatschülern. Er lebt mit seiner Frau Annette Cole und dem Sohn Gordon in Nord-London. 2010

wurde Felix zum Honorary Associate der Royal Academy of Music ernannt.

Übersetzung: © Ursula Wulfekamp

Orchestra featured on this recording (Symphonies Nos 1, 2 & 3)

First Violins

Radosław Szulc *Guest Leader*^{1,2}
Gordan Nikolić *Leader*³
Lennox Mackenzie
Michael Humphrey
Nigel Broadbent
Ian Rhodes^{1,2}
Nicole Wilson
Colin Renwick
Robin Brightman
Ginette Decuyper
Maxine Kwok
Carmine Lauri¹
Claire Parfitt^{1,2}
Elizabeth Pigram^{2,3}
Laurent Quénelle^{1,2}
Sylvain Vasseur
Adrian Adlam³
Pierre Bensaïd³
Elizabeth Cooney³
Robert Retallick^{1,2}
Ruth Rogers
Helena Wood³
Yuki Nanjo^{3 (SE)}

Second Violins

David Alberman *
Warwick Hill
Thomas Norris
Matthew Gardner
Ian McDonough

Andrew Pollock^{1,3}
David Ballesteros³
Richard Blayden³
Norman Clarke¹
David Goodall^{1,2}
Belinda McFarlane³
Joyce Nixon
Sarah Quinn
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton
Hazel Mulligan^{1,2}
Pierre Bensaïd²
Victoria Hands^{3 (SE)}

Violas

Paul Silverthorne *^{1,2}
Edward Vanderspar *³
Gillianne Haddow^{1,2}
Malcolm Johnston^{2,3}
Maxine Moore
Robert Turner
Peter Norriss
Duff Burns
Elizabeth Varlow^{1,2}
Jonathan Welch^{2,3}
Gina Zagni
Karen Bradley^{1,3}
Elizabeth Davies³
David Hume³
Laura Moeckel³

Caroline O'Neill^{1,2}
Kathleen Ruse¹
Claire Smith^{1,2}
Natalia Gomes^{3 (SE)}

Cellos

Tim Hugh *^{1,2}
Mick Sterling **³
Raymond Adams^{1,3}
Raphaël Chrétien²
Nicholas Gethin
Francis Saunders
Mary Bergin
Alastair Blayden
Noël Bradshaw
Keith Glossop
Hilary Jones
Emma Pritchard

Double Basses

Rinat Ibragimov *³
Håkan Ehrén *^{1,2}
Colin Paris
Nicholas Worters^{1,2}
Patrick Laurence
Axel Bouchaux
Matthew Gibson^{1,3}
Thomas Goodman^{1,3}
Gerald Newson
Jonathan Vaughan²
Roger Linley^{2,3}

Orchestra featured on this recording (Symphonies Nos 1, 2 & 3)

Flutes

Paul Edmund-Davies *
Martin Parry
Sharon Williams

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Roy Carter * 1,2
Kieron Moore * 3
John Lawley

Cor Anglais

Christine Pendrill *

Clarinets

Andrew Marriner * 1,2
Timothy Lines * 3
Chi-Yu Mo

E-Flat Clarinet

Douglas Mitchell ** 2

Bass Clarinet

John Stenhouse *

Bassoons

Rachel Gough * 1,2
Robert Bourton * 3
Nicholas Hunka

Contrabassoon

Dominic Morgan *

Horns

Timothy Jones *
Neill Evans
John Ryan
Jonathan Lipton
Neil Shewan ¹
Brendan Thomas ²
Jeffrey Bryant ³

Trumpets

Maurice Murphy * ¹
Roderick Franks * ^{2,3}
Gerald Ruddock
Nigel Gomm ¹
Joseph Atkins ²
David Archer ³

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard ^{1,2}
Helen Vollam ³

Bass Trombone

Robert Hughes *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Simon Carrington * 1,2
Neil Percy * 3

Percussion

Neil Percy * 1,2
David Jackson *
Ray Northcott ^{2,3}
Christopher Thomas

Harps

Bryn Lewis * 1,2
Karen Vaughan *
Gabriella Dall'olio ³

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

^{SE} *String Experience Scheme*

¹ *Symphony No 1 only*

² *Symphony No 2 only*

³ *Symphony No 3 only*

(Players without numbers played on all three symphonies.)

The status or position of players (e.g. Principal) is listed as at the time of recording. Players now with a different name (e.g. married) are listed here with their name at the time.

Orchestra featured on this recording (Enigma Variations)

First Violins

Gordan Nikolić *Leader*
Lennox Mackenzie
Carmine Lauri
Jeanyi Kim
Ginette Decuyper
Maxine Kwok
Robin Brightman
Nigel Broadbent
Jörg Hammann
Claire Parfitt
Laurent Quénelle
Harriet Rayfield
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur
Nicole Wilson
Nicholas Wright

Second Violins

Evgeny Grach *
Thomas Norris
Sarah Quinn
Miya Ichinose
David Ballesteros
Richard Blayden
Norman Clarke
Matthew Gardner
Philip Nolte
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Hazel Mulligan
Iwona Muszynska
Gabrielle Painter

Violas

Paul Silverthorne *
Malcolm Johnston
Robert Turner
Regina Beukes
Richard Holttum
Peter Norriss
Jonathan Welch
Natasha Wright
Gina Zagni
Karen Bradley
Caroline O'Neill

Cellos

Alexander Somov **
Rebecca Gilliver
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Mary Bergin
Noël Bradshaw
Keith Glossop
Hilary Jones
Francis Saunders
Amanda Truelove

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Axel Bouchaux
Michael Francis
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Jani Pensola

Orchestra featured on this recording (Enigma Variations)

Flutes

Gareth Davies *
Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Emanuel Abbühl *
Daniel Bates

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Christopher Gunia

Contrabassoon

Dominic Morgan *

Horns

Timothy Jones *
Angela Barnes
John Ryan
Jonathan Lipton
Jeffrey Bryant

Trumpets

Maurice Murphy *
Gerald Ruddock
Nigel Gomm

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard

Bass Trombone

Paul Milner *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy *
David Jackson
Christopher Thomas

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

The status or position of players (e.g. Principal) is listed as at the time of recording. Players now with a different name (e.g. married) are listed here with their name at the time.

Orchestra featured on this recording (Introduction and Allegro for Strings)

SOLO QUARTET

Gordan Nikolić *Leader, 23 Sep*
Carmine Lauri *Leader, 4 Dec*
David Alberman *Second Violin*
Edward Vanderspar *Viola*
Tim Hugh *Cello*

ORCHESTRA

First Violins

Carmine Lauri *Leader, 23 Sep*
Lennox Mackenzie *Leader, 4 Dec*
Michael Humphrey
Nigel Broadbent
Colin Renwick
Maxine Kwok
Nicole Wilson
Sylvain Vasseur
Nicholas Wright
Ginette Decuyper
Robin Brightman
Jörg Hammann
Claire Parfitt
Laurent Quénelle (23 Sep)
Harriet Rayfield (4 Dec)
Ian Rhodes
Zoe Beyers (4 Dec)

Second Violins

Thomas Norris *
Sarah Quinn
Matthew Gardner
Stephen Rowlinson
Philip Nolte
Paul Robson
David Ballesteros
Richard Blayden
Norman Clarke
Belinda McFarlane
Andrew Pollock (4 Dec)
Harriet Rayfield (23 Sep)
Hazel Mulligan
Iwona Muszynska

Violas

Gillianne Haddow *
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Robert Turner
Duff Burns
Peter Norriss
Jonathan Welch
Gina Zagni
Nancy Johnson
Claire Maynard
Caroline O'Neill

Cellos

Rebecca Gilliver *
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Nicholas Gethin
Francis Saunders
Ray Adams
Mary Bergin
Noël Bradshaw
Hilary Jones

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Michael Francis
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Gerald Newson

Orchestra featured on this recording (Fantasia on a Theme by Thomas Tallis)

ORCHESTRA I

First Violins

Duncan Riddell *Guest Leader*

Clare Duckworth

Sylvain Vasseur

Colin Renwick

Ginette Decuyper

Laura Dixon

William Melvin

Elizabeth Pigram

Laurent Quénelle

Eleanor Fagg

Hilary Jane Parker

Madeleine Pickering

Erzsebet Racz

Julia Rumley

Second Violins

Julián Gil Rodríguez *

Thomas Norris

Miya Väisänen

Paul Robson

Matthew Gardner

Naoko Keatley

Belinda McFarlane

Iwona Muszynska

Andrew Pollock

Camille Joubert

Gordon MacKay

Hazel Mulligan

Violas

Rachel Roberts **

Malcolm Johnston

Julia O'Riordan

German Clavijo

Robert Turner

Lisa Bucknell

May Dolan

Felicity Matthews

Shiry Rashkovsky

Cellos

Rebecca Gilliver *

Jennifer Brown

Noël Bradshaw

Eve-Marie Caravassilis

Hilary Jones

Laure Le Dantec

Victoria Harrild

Deborah Tolksdorf

Double Basses

David Desimpelaere **

Patrick Laurence

José Moreira

Matthew Gibson

Thomas Goodman

Joe Melvin

Gyunam Kim

Gabriel Abad Varela ^{SE}

ORCHESTRA II

First Violins

Rhys Watkins *

Maxine Kwok

Second Violins

Sarah Quinn *

Csilla Pogany

Violas

Carol Ella *

Sofia Silva Sousa

Cellos

Alastair Blayden *

François Thirault

Double Bass

Colin Paris *

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

^{SE} *String Experience scheme*

The status or position of players (e.g. Principal) is listed as at the time of recording. Players now with a different name (e.g. married) are listed here with their name at the time.

Orchestra featured on this recording (Pomp & Circumstance Marches)

First Violins

Ashley Arbuckle *Leader*
Lennox Mackenzie
Nigel Broadbent
Michael Humphrey
Robert Clark ^B
Sydney Colter
Gillian Findlay ^B
Colin Renwick
Cyril Reuben ^B
David Goodall ^B
Joyce Nixon ^B
John Davies ^A
Damian Falkowski
Catherine Frith ^A
Hans Geiger ^A
Richard Kirkland ^A
Bernard Newland ^A
Juliet Snell
Aaron Tighe

Second Violins

Neil Watson ^{*}
Samuel Artis
Stanley Castle
William Brown
Geoffrey Creese
Terence Morton

Thomas Swift ^B
Andrew Pollock ^B
Stephen Rowlinson ^B
Rachel Allen ^A
Edward Barry ^A
Nick Hayley ^A
Wolfgang Kellerman ^A
David Richmond ^A
Matthew Taylor
Richard Kirkland ^B
Mark Thomas ^B

Violas

Brian Clarke ^{*}
Peter Norriss
Patrick Hooley ^B
William Sumpton
David Hume ^B
Duff Burns
Richard Holttum
Patrick Vermont ^A
Jonathan Welch
John Forrester
Martin Hooley ^A
Brian Mack ^A
M Wright ^B

Cellos

Douglas Cummings ^{* B}
Roderick McGrath ^{*}
Raymond Adams
Nicholas Gethin
Jennifer Brown ^B
Noël Bradshaw ^B
Nicholas Cooper ^B
Francis Saunders ^B
Mary Bergin ^A
James Christie ^A
Joanne Cole ^A
Hilary Jones ^A
Amanda Truelove ^A

Double Basses

Bruce Mollison ^{* B}
Paul Marrison ^{*}
Nicholas Worters
Patrick Laurence
John Cooper
Gerald Newson ^B
Simon Hetherington ^A
Clive Brown ^A

Orchestra featured on this recording (Pomp & Circumstance Marches)

Flutes

Paul Davies *
Kathryn Lukas

Piccolos

Martin Parry *
James Gregory **

Oboes

Roy Carter *
Christopher Hooker

Cor Anglais

John Lawley *

Clarinets

Thomas Kelly **
Ronald Moore

Bass Clarinet

John Stenhouse *

Bassoons

Martin Gatt *
Robert Bourton
Nicholas Hunka
Helen Peller ^{B (PM only)}

Contrabassoon

Peter Francis *

Horns

Hugh Seenan * ^A
Timothy Jones * ^B
John Thurgood
James Brown OBE
Jonathan Lipton
Timothy Jones ^A
Richard Clews ^B

Trumpets

Maurice Murphy *
Malcolm Hall

Cornets

Malcolm Smith *
Nigel Gomm *
Roderick Franks ^{B (PM only)}

Trombones

Eric Crees *
Simon Willis
Roger Harvey ^A
Lindsay Shilling ^B

Bass Trombone

Frank Mathison *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Kurt-Hans Goedicke *

Percussion

Ray Northcott *
Stephen Wardle
Nigel Charman ^A
Peter Greenham ^B
Stephen Lees ^A
Alasdair Malloy
John McCutcheon

Harps

Osian Ellis *
Karen Vaughan

Organ

Roderick Elms **

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

^A *26 April 1988 only*

^B *27 April 1988 only*

Those without letters played for all sessions on 26 & 27 April 1988.

The status or position of players (e.g. Principal) is listed as at the time of recording. Players now with a different name (e.g. married) are listed here with their name at the time.

Orchestra featured on this recording (Imperial March & Coronation March)

First Violins

Ashley Arbuckle *Leader*
Lennox Mackenzie
Nigel Broadbent
Michael Humphrey
Robert Clark
Sydney Colter
Gillian Findlay
Colin Renwick
Cyril Reuben
David Goodall
Joyce Nixon
Damian Falkowski
Juliet Snell
Aaron Tighe

Second Violins

Neil Watson *
Samuel Artis
Stanley Castle
William Brown
Geoffrey Creese
Terence Morton
Thomas Swif
Andrew Pollock
Stephen Rowlinson
Richard Kirkland
Matthew Taylor
Mark Thomas

Violas

Brian Clarke *
Peter Norriss
Patrick Hooley
William Sumpton
David Hume
Duff Burns
Richard Holttum
Jonathan Welch
John Forrester
M Wright

Cellos

Douglas Cummings *
Roderick McGrath
Raymond Adams
Jennifer Brown
Noël Bradshaw
Nicholas Cooper
Nicholas Gethin
Francis Saunders

Double Basses

Bruce Mollison *
Paul Marrion
Nicholas Worters
John Cooper
Patrick Laurence
Gerald Newson

Orchestra featured on this recording (Imperial March & Coronation March)

Flutes

Paul Davies *
Martin Parry
James Gregory ^l

Piccolos

Martin Parry * ^l
James Gregory ** ^c

Oboes

Roy Carter *
Christopher Hooker

Cor Anglais

John Lawley * ^c

Clarinets

Roy Jowitt *
Ronald Moore

Bass Clarinet

John Stenhouse * ^c

Bassoons

Martin Gatt *
Nicholas Hunka

Contrabassoon

Peter Francis *

Horns

Hugh Seenan *
Timothy Jones *
John Thurgood
James Brown OBE
Jonathan Lipton

Trumpets

Maurice Murphy *
Malcolm Smith *
Malcolm Hall
Roderick Franks

Trombones

Eric Crees *
Simon Willis
Lindsay Shilling

Bass Trombone

Frank Mathison *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Kurt-Hans Goedicke *

Percussion

Ray Northcott *
Stephen Wardle
Eric Allen
Peter Greenham

Harps

Osian Ellis * ^c
Karen Vaughan ^c

Organ

Roderick Elms ** ^c

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

^l *Imperial March only*

^c *Coronation March only*

The status or position of players (e.g. Principal) is listed as at the time of recording. Players now with a different name (e.g. married) are listed here with their name at the time.

Orchestra featured on this recording (Cello Concerto)

First Violins

John Bradbury *Guest Leader*
Lennox Mackenzie
Nigel Broadbent
Michael Humphrey
Robin Brightman
Robert Clark
Sydney Colter
Gillian Findlay
Colin Renwick
Robert Retallick
Cyril Reuben
Michael Spencer
David Goodall
Karen Leach

Second Violins

Warwick Hill *
David Williams
Norman Clarke
Stanley Castle
William Brown
Andrew Pollock
Thomas Swift
Stephen Rowlinson
Neil Barclay
Marjorie Hodge
Richard Kirkland
Claire Parfitt

Violas

Alexander Taylor *
Peter Norriss
David Hume
Duff Burns
Jonathan Welch
Patrick Vermont
Martin Fenn
John Forrester
Martin Hooley
Timothy Welch

Cellos

Douglas Cummings *
Roderick McGrath
Jennifer Brown
Noël Bradshaw
Mary Bergin
James Christie
Keith Glossop
Jane Hyland

Double Basses

Bruce Mollison *
Paul Marrion
Nicholas Worters
Colin Paris
Patrick Laurence
Gerald Newson

Orchestra featured on this recording (Cello Concerto)

Flutes

Paul Davies *
Francis Nolan

Piccolo

Francis Nolan **

Oboes

Roy Carter *
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner *
Ronald Moore

Bassoons

Martin Gatt *
Nicholas Hunka

Horns

Timothy Jones *
William Haskins
James Brown OBE
Jonathan Lipton

Trumpets

Roderick Franks *
Malcolm Hall

Trombones

Ian Bousfield *
Eric Crees

Bass Trombone

Frank Mathison *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Kurt-Hans Goedicke *

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

The status or position of players (e.g. Principal) is listed as at the time of recording. Players now with a different name (e.g. married) are listed here with their name at the time.

London Symphony Orchestra

The Patron of the LSO was
Her Late Majesty Queen Elizabeth II
Chief Conductor Designate Sir Antonio Pappano
Conductor Emeritus Sir Simon Rattle **OM CBE**
Principal Guest Conductor Gianandrea Noseda
Principal Guest Conductor François-Xavier Roth
Conductor Laureate Michael Tilson Thomas
Associate Artist Barbara Hannigan
Associate Artist André J Thomas
Assistant Conductor Nicolò Umberto Foron
Choral Director Mariana Rosas

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. From 2017–2023, Sir Simon Rattle was the Music Director of the LSO, following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas, Sir Colin Davis and Valery Gergiev, among others. From September 2024, Sir Antonio Pappano will become the orchestra's Chief Conductor. 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. De 2017 à 2023, Sir Simon Rattle a été Directeur musical du London Symphony Orchestra, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas, Sir Colin Davis et Valery Gergiev entre autres. En septembre 2024, Sir Antonio Pappano occupera

le poste de Chef principal de l'orchestre. 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. Von 2017 bis 2023 war Sir Simon Rattle Musikdirektor des LSO. Er trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas, Sir Colin Davis, Valery Gergiev und anderen. Ihm folgt im September 2024 Sir Antonio Pappano als Chefdirigent des Orchesters. 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, Silk Street,
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

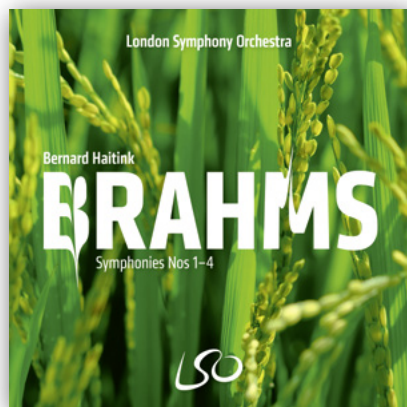
T +44 (0)20 7588 1116 **E** Isolive@Iso.co.uk
W Isolive.Iso.co.uk

Also available on LSO Live

Available on disc and via all major digital music services

For further information on the entire LSO Live catalogue, previews and to order online visit Isolive.co.uk

Brahms Symphonies Nos 1-4
Double Concerto, Tragic Overture
Serenade No 2
Bernard Haitink, LSO



4SACD (LSO0570)

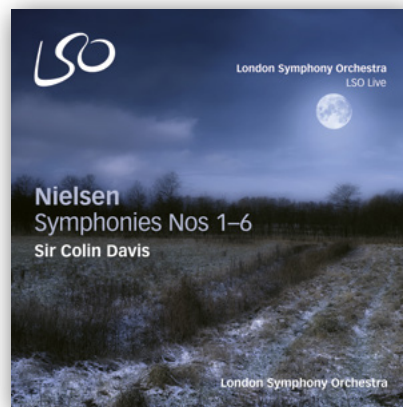
Benchmark Recording
BBC Music Magazine
[Symphony No 3, Serenade No 2]

Editor's Choice *Gramophone*
[Symphony No 2 & Double Concerto]

Disc of the Month
Artistique 10 / Technique 10
ClassicsTodayFrance
[Symphony No 4]

CD of the Week
Classic FM
[Symphony No 2 & Double Concerto]

Nielsen
Symphonies Nos 1-6
Sir Colin Davis, LSO



3SACD + BDA (LSO0789)

Multichannel Set of the Month
Audiophile Audition

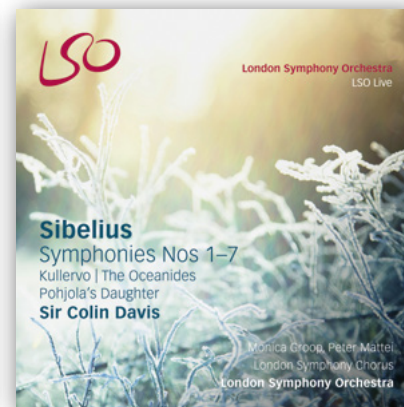
CD of the Week
NDR Kultur

Editor's Choice *Gramophone*
[Symphonies Nos 4 & 5]

CD of the Week *The Sunday Times*
[Symphonies Nos 1 & 6]

********* *Audiophile Audition*
[Symphonies Nos 2 & 3 and
Symphonies Nos 1 & 6]

Sibelius Symphonies Nos 1-7
Kullervo, The Oceanides,
Pohjola's Daughter
Sir Colin Davis, LSC, LSO



5SACD + BDA (LSO0675)

Best Choral Recording, 2007 Awards
BBC Music Magazine [Kullervo]

Best Discs of the Year, 2008
Audiophile Audition
[Symphonies Nos 1 & 4]

Choc de l'année, 2007
Le Monde de la Musique (Classica)
[Symphony No 2, Pohjola's Daughter]

Disc of the Month
Gramophone [Symphony No 2]

Editor's Choice
Gramophone [Symphonies Nos 3 & 7]