



LSO Live

ELGAR SYMPHONY NO 3

Sketches elaborated by Anthony Payne

Sir Colin Davis

London Symphony Orchestra

SIR EDWARD ELGAR (1857–1934)

Symphony No 3 in C minor

Sketches elaborated by Anthony Payne

Sir Colin Davis conductor

London Symphony Orchestra

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

James Mallinson producer
Tony Faulkner sound engineer
Recorded live
13–14 December 2001
Barbican, London

A high density recording, recorded and edited at a sample rate of 176.4kHz

*Published by Boosey & Hawkes Music Publishers Limited

SIR EDWARD ELGAR (1857–1934)

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

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

Three factors appear to have been especially influential. Elgar's old friend George Bernard Shaw had nagged him repeatedly about writing another symphony, and there are signs that by the beginning of 1932 Elgar had begun to take the idea seriously. A commission for a new symphony from the BBC that same year (another result of Shaw's badgering) was a further stimulus. But perhaps most importantly of all, Elgar had fallen in love again, with an intelligent and sympathetic young violinist named Vera Hockman. Her effect on the new symphony can be felt in the first movement's lovely second theme (marked 'Vera's theme' in one of the sketches) – perhaps conceived as a 'feminine' contrast to the assertively 'masculine' first theme.

But the Elgar-Payne Symphony is of vastly more than historical interest. It is a formidable piece of composition in its own right. Payne has approached Elgar's ideas as a composer, not a musicologist – albeit a composer with an intimate understanding of the idiosyncrasies of Elgar's style. Payne has described the process as being like transplanting seeds and cuttings to a new soil, and allowing them to grow according to their own latent potential. Payne was struck by the vitality of Elgar's musical thoughts when he first saw the sketches for the Third Symphony in the early 1970s. But it wasn't until 1993, when BBC producer Paul Hindmarsh suggested that he put the sketches into some kind of performable order for a radio programme, that Payne's own creative work on the symphony began in earnest.

At first he wasn't sure that the four movements Elgar had indicated could all be worked out in full – there were, he felt, too many gaps. But closer examination of the sketches pointed to ways in which some of those gaps (like the apparently missing development and coda sections of the first movement) might be filled. 'It seemed', Payne writes, 'as if I was being impelled by forces outside myself'. This feeling grew when the Elgar family (who at first had opposed completion of the sketches) withdrew their objections and began to encourage Payne's efforts. At last he began to see how the biggest problem of all – the lack of any indication as to how the symphony might end – could be overcome. As he paced his room during a sleepless night, it suddenly struck Payne that the haunting crescendo-diminuendo repetitions of Elgar's orchestral miniature 'The Wagon Passes' (from the 1931 *Nursery Suite*) offered a way of treating the leading motif from the finale of the Third Symphony. 'I trusted my intuition', Payne tells us, 'and went ahead and wrote.'

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

At first glance the Scherzo seems familiar territory: Elgar the wistful miniaturist, the supremely gifted salon composer. But there is something elusive about the movement, in spirit and in form (though this is the clearest and most extensively planned movement in the sketches). The opening theme – a gently airborne dance-tune (the tambourine is clearly indicated by Elgar) – recurs in something like rondo-fashion, but at the end it seems simply to evaporate into thin air. The following slow movement probes dark emotions, like the *Larghetto* of the Second Symphony; though this *Adagio solenne* is more acutely personal. Elgar wrote that the opening bars of this movement would 'open some vast bronze doors into something strangely unfamiliar'. The

harmonies of the introductory figure, and of the elegiac first theme, may not be unfamiliar or new in terms of the early 1930s, but they certainly feel strange here: disturbing harmonic twists and dislocations, agonized chromaticism. A warmly consoling second theme brings respite, but not for long. The recapitulation intensifies the dark side of the main theme and its poignant introductory figure. At the end the introductory figure's quiet, anguished questioning is left unanswered, as Elgar clearly indicated.

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

© Stephen Johnson

SIR EDWARD ELGAR (1857–1934)

Elgar's father, a trained piano-tuner, ran a music shop in Worcester in the 1860s. Young Edward, the fourth of seven children, showed musical talent but was largely self-taught as a player and composer. During his early freelance career he suffered many setbacks, and he was forced to continue teaching long after the desire to compose full-time had taken hold. In later life Elgar likened the experience of teaching to turning a grindstone with a dislocated shoulder. A picture emerges of a frustrated, pessimistic man, whose creative impulses were restrained by his circumstances and apparent lack of progress. The cantata *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

COMPLETING ELGAR'S THIRD

Anthony Payne 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.

ANTHONY PAYNE

Born in London in 1936, Anthony Payne began to compose while still at school and went on to read music at Durham University. On leaving University he began a career as a freelance musicologist, journalist and lecturer, producing authoritative studies of Schoenberg and Bridge. In the mid-1960s, however, he began to compose his *Phoenix Mass*, and since then his reputation has grown steadily with each new work. He has received commissions from many important soloists and organisations, and in 1985 was chosen by the BBC to compose a piece in celebration of European Music Year: his *Spirit's Harvest* was one of the most exciting orchestral works of the season. In July 1990 *Time's Arrow* was given its world premiere in a BBC Promenade Concert by the BBC Symphony Orchestra conducted by Andrew Davis. *A Hidden Music*, for strings and single winds, was commissioned by the London Festival Orchestra and premiered in June 1992 at Westminster Cathedral. More recently Payne wrote the autobiographical *Orchestral Variations – The Seeds Long Hidden* for the English Chamber Orchestra (winter 1994) and *Empty Landscape – Heart's Ease* (spring 1995) for the Nash Ensemble. His 'elaboration on the sketches of Elgar's 3rd Symphony' (first performed in February 1998) was hailed by critics as the musical event of the decade.

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

SIR EDWARD ELGAR (1857–1934)

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

La réalisation effectuée par Anthony Payne de la Troisième Symphonie d'Elgar, à partir des esquisses laissées par le compositeur, a recueilli un succès public et critique considérable, qui ont obligé à examiner d'un œil nouveau les dernières années de la vie du musicien anglais. Selon la version couramment admise, la mort de son épouse, en 1920, avait peu ou prou mis un terme à sa carrière de compositeur: les rares partitions menées à bien après cet événement montraient le triste déclin de ses forces créatrices. Nous savons à présent que l'histoire est bien différente. Le travail effectué par Anthony Payne sur la Troisième Symphonie a révélé que, dans les deux dernières années de sa vie, Elgar vivait rien de moins qu'une véritable renaissance artistique. Et c'est là l'une de ses plus belles réussites.

Trois éléments semblent avoir été déterminants. George Bernard Shaw, un vieil ami d'Elgar, le 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 transparaît 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 basse est clairement noté par Elgar), revient régulièrement comme dans une sorte de rondo, mais il semble finalement s'évanouir dans les airs. Le mouvement lent qui s'ensuit explore de sombres sentiments, comme le *Larghetto* de la Deuxième Symphonie; cet Adagio solenne entraîne cependant sur un terrain beaucoup plus personnel. Elgar écrit que les premières mesures de ce mouvement «ouvraient d'imposantes portes de bronze sur quelque chose d'étrangement peu familier». En soi, les harmonies du motif d'introduction et du premier thème n'étaient en rien peu familières ou nouvelles pour des oreilles des années 1930, mais elles prennent certainement ici un aspect étrange, distordues et disloquées d'une manière troublante, traversées par un chromatisme angoissé. Le second thème, chaleureux et consolateur, apporte un répit certain, mais de courte durée. La récapitulation intensifie la noirceur du thème principal et du poignant motif qui l'introduit. C'est ce motif qui a le dernier mot; mais l'interrogation

qu'il lance, angoissée sous son calme apparent, reste sans réponse, comme Elgar l'indique clairement.

Après cela, le finale renoue avec le ton héroïque du premier mouvement: une fanfare, des figures pressantes aux cordes, un thème principal martial, flanqué d'un motif secondaire lyrique auquel s'applique sans aucun doute l'indication favorite d'Elgar, «noblement» (avec noblesse), et un éclatant apogée à 12/8, avec des cordes carillonnantes et des cuivres altiers. Produisant un effet de contraste, le second thème émerge graduellement de quelques bribes de motifs. Le développement fait intervenir un nouveau thème, issu des esquisses d'Elgar, et conduit au long et formidable crescendo construit par Payne et à la réexposition. Vient en dernier lieu le massif crescendo-diminuendo, avec son rythme insistant, inspiré par «The Wagon Passes» de la *Nursery Suite*. La musique militaire a cependant le dernier mot, marchant en cadence jusqu'au silence final.

© Stephen Johnson

SIR EDWARD ELGAR (1857–1934)

Le père d'Elgar, un excellent accordeur de piano, tenait un magasin de musique à Worcester dans les années 1860. Le jeune Edward, quatrième de sept enfants, montra des talents musicaux mais fut largement autodidacte dans son apprentissage d'instrumentiste et de compositeur. Durant les premiers temps de sa carrière de musicien indépendant, il 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 du Festival de Leeds, apporta à Elgar une reconnaissance plus large; après sa création, en 1898, le rédacteur en chef du *Musical Standard* parla de «l'une des compositions les plus importantes de la musique britannique moderne». Les *Variations sur un thème original* («Enigma», 1898–1899) et l'oratorio *The Dream of Gerontius* (le Rêve de 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. A la fin de la Première Guerre mondiale, il entra dans une période assez cathartique consacrée à la musique de chambre, achevant le paisible mouvement lent de son Quatuor à cordes peu après l'Armistice. Le Quintette avec piano, achevé en février 1919, révèle la nostalgie qu'il porte aux temps passés. Dans ses dernières années, Elgar enregistra bon nombre de ses partitions avec le LSO et, malgré la maladie, réussit à esquisser les mouvements d'une troisième symphonie.

Portrait © Andrew Stewart

ACHEVER LA TROISIÈME SYMPHONIE D'ELGAR

Anthony Payne explique son rôle dans la reconstitution de la symphonie «perdue» d'Elgar

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 œuvre 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 œuvre. 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 réussisrais 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.

ANTHONY PAYNE

Né en 1936, Anthony Payne était encore au lycée lorsqu'il commença à composer. Il étudia ensuite la musique à l'université de Durham. Après avoir quitté l'université, il se lança dans une carrière de musicologue, de journaliste et de conférencier indépendant, avec notamment des écrits sur Schoenberg et Bridge faisant autorité. Au milieu des années 1960, il commença la composition de sa *Messe Phoenix*,

et depuis lors, sa réputation est allée grandissant à chaque nouvelle création. Il a reçu des commandes de solistes et d'institutions importants et, en 1985, fut choisi par la BBC pour écrire une pièce à l'intention des célébrations de l'Année européenne de la musique; son œuvre, *Spirit's Harvest*, fut une des créations orchestrales les plus passionnantes de la saison. En juillet 1990, *Time's Arrow* fut créé dans le cadre des Concerts promenades de la BBC par l'Orchestre symphonique de la BBC, sous la direction d'Andrew Davis. *A Hidden Music*, pour cordes et vents solistes, résulte d'une commande du London Festival Orchestra et a été créée en juin 1992 à la cathédrale de Westminster. Plus récemment, il a écrit une œuvre autobiographique, *Orchestral Variations – The Seeds Long Hidden*, pour l'English Chamber Orchestra (1994) et *Empty Landscape – Heart's Ease* (1995) pour le Nash Ensemble. Créée en février 1998, sa «réalisation de la Troisième Symphonie d'Elgar d'après les esquisses» fut saluée par les critiques comme l'événement musical de la décennie.

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

Traduction Claire Delamarque

SIR EDWARD ELGAR (1857–1934) Sinfonie Nr. 3 in c-Moll – Skizzen, ausgearbeitet von Anthony Payne

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

Drei Faktoren haben, wie es scheint, dazu insbesondere beigetragen. Elgars alter Freund George Bernard Shaw hatte ihn immer wieder gedrängt, noch eine Sinfonie zu schreiben, und es gibt Anzeichen dafür, dass Elgar Anfang 1932 begonnen hatte, sich ernsthaft mit dem Gedanken zu beschäftigen. Ein Auftrag der britischen Rundfunkgesellschaft BBC, die im selben Jahr eine neue Sinfonie bestellte (ebenfalls auf Shaw persönliches Drängen hin), war ein weiterer Anreiz. Am wichtigsten war aber wohl, dass Elgar sich noch einmal verliebt hatte, in eine intelligente und sympathische junge Geigerin namens Vera Hockman. Ihr Einfluss auf die neue Sinfonie macht sich im herrlichen zweiten Thema des ersten

Satzes bemerkbar (es wird in einer der Skizzen als "Veras Thema" bezeichnet) –, das als Kontrast zum forsch "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 anfang,

Payne in seinen Bemühungen zu unterstützen. Schließlich begann er zu erkennen, wie das größte Problem von allen gelöst werden konnte – das Fehlen jeglicher Hinweise, wie die Sinfonie enden sollte. Als er in einer schlaflosen Nacht in seinem Zimmer auf und ab ging, kam Payne der Gedanke, dass die betörenden Crescendo-Diminuendo-Wiederholungen in Elgars Orchesterminiatur "The Wagon Passes" (aus der *Nursery Suite* von 1931) eine Methode waren, das Leitmotiv des Finales der Dritten Sinfonie zu bearbeiten. "Ich habe auf meine Intuition vertraut", be-richtet uns Payne, "und habe drauflos geschrieben."

Leere Quinten und Oktaven in 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 "Expo-sition" (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 Hauptthemas und seiner herzzerreißenden 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 Marschschritt ausklingt.

© Stephen Johnson

SIR EDWARD ELGAR (1857–1934)

Elgars Vater, ein ausgebildeter Klavierstimmer, führte in den 1860er-Jahren eine Musikalienhandlung im westenglischen Worcester. Der junge Edward, das vierte von sieben Kindern, zeigte musikalische Begabung, war jedoch als Interpret und Komponist weitgehend Autodidakt. Während seiner frühen freiberuflichen Karriere erlitt er zahlreiche Rückschläge und sah sich noch lange, nachdem er sich eigentlich dem Komponieren als Hauptberuf widmen

wollte, dazu gezwungen, Unterricht zu geben. Im späteren Leben verglich Elgar die Erfahrung als Lehrer damit, mit 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

Die Vollendung von Elgars Dritter

Anthony Payne erläutert seinen Anteil an der Rekonstruktion von Elgars "verlorener" Sinfonie

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 Bühnenmusik 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 hundertdreißig 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 nieder-geschrieben, 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 anhält.

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 Lyriismus des ersten Satzes, die leichtere Musik, deren Einsatz im zweiten weit über Elgars gewohnte Praxis sinfonischer Komposition hinausgeht, und die sengende Eindringlichkeit des tragisch bedeutsamen

Adagio; das Finale gab Einblick in eine ritterliche und hochdramatische 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.

ANTHONY PAYNE

Der 1936 in London geborene Anthony Payne begann schon als Schüler zu komponieren und studierte dann Musik an der Universität Durham. Nach dem Studienabschluss durchlief er eine Periode kreativer Ungewissheit und schlug die Laufbahn eines freischaffenden Musikforschers, Journalisten und Dozenten ein, in deren Verlauf er autoritative Studien zu Schönberg und Bridge verfasste. Mitte der 60er-Jahre begann er jedoch seine *Phoenix Mass* zu komponieren, mit der er schließlich zu einer persönlichen Ausdrucksform fand. Seither hat Paynes Renommee mit jedem neuen Werk stetig zugenommen. Er hat von vielen bedeutenden Solisten und Organisationen Kompositionsaufträge erhalten, und 1985 war er einer der wenigen, die von der BBC dazu auserwählt wurden, ein Stück zur Feier des Europäischen Jahres der Musik zu schreiben: Sein *Spirit's Harvest* war eines der aufregendsten Orchesterwerke jener Saison. Im Juli 1990 erhielt *Time's Arrow* seine Uraufführung bei einem BBC Promenade Concert, gespielt vom BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Andrew Davis. *A Hidden Music* für Streicher und einzelne Bläser wurde vom London Festival Orchestra in Auftrag gegeben und im Juni 1992 in der Westminster Cathedral uraufgeführt. In jüngerer Zeit hat er das autobiographische Werk *Orchestral Variations – The Seeds Long Hidden* (Winter 1994) für

das English Chamber Orchestra geschrieben, sowie *Empty Landscape – Heart's Ease* (Frühjahr 1995) für das Nash Ensemble. Seine "Ausarbeitung der Skizzen zu Elgars Dritter Sinfonie" (erstmalig im Februar 1998 aufgeführt) wurde von der Kritik als das musikalische Ereignis des Jahrzehnts begrüßt.

Neben seiner Orchestermusik werden auch Paynes Kammermusikwerke – insbesondere *A Day in the Life of a Mayfly*, komponiert für das Ensemble *The Fires of London* – häufig innerhalb und außerhalb Großbritanniens aufgeführt. Seine Gesangs- bzw. Chorkompositionen offenbaren sowohl seine umfassenden literarischen Kenntnisse als auch seinen sensiblen Umgang mit Sprache. Seine Schriften zur Musik sind als stivoll und autoritativ anerkannt, und seine Redegewandtheit macht ihn zur beliebten und gefragten Rundfunkpersönlichkeit.

Übersetzung Anne Steeb/Bernd Müller



Sir Colin Davis conductor

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

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

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

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

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

President

Sir Colin Davis CH

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

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

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

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

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

For further information and licensing enquiries please contact:

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

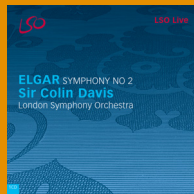
Also available on **LSO Live**:

ELGAR Symphony No 1
Sir Colin Davis conductor



LSO0017

ELGAR Symphony No 2
Sir Colin Davis conductor

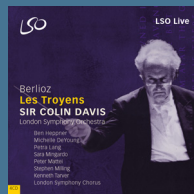


LSO0018

“Magnificent”
EDITOR’S CHOICE
GRAMOPHONE, Apr 2002

“remarkable”
THE INDEPENDENT
Rob Cowan, 5 Apr 2002

BERLIOZ Les Troyens
Sir Colin Davis conductor
Ben Heppner Michelle DeYoung
Petra Lang



LSO0010

Winner of BEST CLASSICAL
and BEST OPERA awards,
GRAMMY AWARDS, 2002

Also available on LSO Live as part of
Sir Colin Davis’s Berlioz Odyssey series:
Béatrice et Bénédict, La damnation de
Faust, Roméo et Juliette, Symphonie
fantastique



LSO Live

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

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

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



ELGAR **Symphony No 3**

Sketches elaborated by Anthony Payne

London Symphony Orchestra **Sir Colin Davis** conductor

Sir Edward Elgar completed his first two symphonies in 1908 and 1911 respectively, yet despite international acclaim he never finished another. Shortly before his death in 1934, he was commissioned to write a third but it was not until over 60 years later that Anthony Payne elaborated Elgar's sketches for one final masterpiece.

Sir Edward Elgar acheva ses deux premières symphonies en 1908 et 1911 respectivement, mais malgré la gloire mondiale qu'elles lui valurent, il n'en acheva jamais aucune autre. Peu avant sa mort en 1934, il reçut la commande d'une troisième symphonie. Mais il fallut attendre plus de soixante ans pour qu'Anthony Payne donne forme à ce chef-d'oeuvre ultime, d'après les esquisses laissées par le compositeur.

Sir Edward Elgar schuf seine ersten beiden Sinfonien 1908 bzw. 1911, sollte jedoch trotz des Beifalls, den man ihm international zollte, nie eine weitere vollenden. Kurz vor seinem Tod 1934 erhielt er den Auftrag, eine dritte Sinfonie zu schreiben, doch es vergingen noch über 60 Jahre, bis Anthony Payne Elgars Skizzen zu seinem abschließenden Meisterwerk verarbeiten konnte.

Booklet in English/en français/auf deutsch

1 **Allergo molto maestoso**

15'50"

3 **Adagio solenne**

16'12"

2 **Scherzo: Allegretto**

9'41"

4 **Allegro**

15'50"

Total 57'33"

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

DDD

Recorded live December 2001 Barbican Centre, London

A high density recording **James Mallinson** producer **Tony Faulkner** sound engineer

© 2002 London Symphony Orchestra, London UK © 2002 London Symphony Orchestra, London UK

www.lso.co.uk

LSO0019

