

cpo

Josef Holbrooke
Violin Concerto »The Grasshopper«
The Raven · Auld Lang Syne

Judith Ingolfsson
Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt
Howard Griffiths

Deutschlandradio Kultur



Josef Holbrooke, 1899

Josef Holbrooke (1878–1958)

„Auld Lang Syne“

22'46

Variations No. 3 for Full-Orchestra op. 60

1	Thema. Andante espressivo	0'53
2	Var. 1 – J.H. L'istesso tempo	0'57
3	Var. 2 – F.B. Molto vivace	0'31
4	Var. 3 – A.B. Moderato	0'14
5	Var. 4 – C.T. Adagio sostenuto	0'52
6	Var. 5 – W.W. Maestoso molto	0'52
7	Var. 6 – B.D. Allegro vivace	0'45
8	Var. 7 – E.S. Andante espressivo	0'34
9	Var. 8 – R.W. Poco allegretto	1'25
10	Var. 9 – E.E. Allegretto giocoso	0'43
11	Var. 10 – F.D. Adagio sostenuto	1'37
12	Var. 11 – J.-S. [†] . Con fuoco	0'53

13	Var. 12 – F.C.N. Tempo Gavotte. Galante	1'06
14	Var. 13 – S.H. Allegro molto. Scherzando	0'41
15	Var. 14 – H.B. Allegro marchia	0'51
16	Var. 15 – C.F. Poco allegro moderato	1'01
17	Var. 16 – C.S. Molto lento. Thème inverso (à la Debussy)	1'39
18	Var. 17 – R.S. Tempo di Valse	1'53
19	Var. 18 – G.M. Tempo di Polka – Vivace	0'39
20	Var. 19 – J.H.F. Vivace	0'39
21	Var. 20 – G.B. Finale. Allegro maestoso molto	4'01

Concerto for Violin and Orchestra op. 59 26'20
„The Grasshopper“

22	Allegro con molto fuoco	7'06
23	Adagio non troppo con molto espressione	9'06
24	Maestoso – Vivace giocoso	10'08

Poem No. 1 for Orchestra op. 25**T.T.: 67'19****Judith Ingolfsson**, Violin**Brandenburgisches Staatsorchester
Frankfurt****Howard Griffiths**, Conductor**Aufführungsmaterial/Scores***Jean Holbrooke (1-21; 22-24)**The Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music (1-21; 25)***Dank/Words of Thanks**

*We would like to extend a special word of thanks to Jean Holbrooke,
Josef Holbrooke's daughter-in-law, and her son Richard as well as
Gareth Vaughan and John Owen Edwards for their kind assistance.*



Josef Holbrooke, 1913



Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt (© Tobias Tanzyna)

Von alten Freunden, lebenslustigen Insekten und Unglücksvögeln – Josef Holbrooke Orchestermusik

Mitte des 19. Jahrhunderts etablierte sich diesseits und jenseits des Kanals das Klischee von England als „Land ohne Musik“. Ein Klischee, das zu keinem Zeitpunkt mit der Realität übereinstimmte. Vielmehr hatte es seinen Ursprung in der für das 19. Jahrhundert typischen Problematik der „nationalen Identität“ – einer Problematik, die für Europa als kulturellem Raum in den beiden Jahrhunderten davor schlichtweg nicht existierte. Davon abgesehen, war das englische Musikleben gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu vielfältig, um es auf den Begriff des „Nationalen“ als ästhetische Kategorie festlegen zu können. Denn zu einer Zeit, als in Kontinentaleuropa noch niemand daran dachte, experimentierte etwa John Foulds in seinem 1898 komponierten *Streichquartett* mit Vierteltönen und entwickelte später auf der Grundlage indischer Tonleitern 90 Modi, die er den traditionellen europäischen Dur-Moll-Skalen als gleichwertig gegenüberstellte. Wenige Jahre nach Foulds’ weitgehend unbeachteten Vierteltonkompositionen wagte Josef Holbrooke in der Londoner Queen’s Hall ein frühes multi-mediales Experiment, indem er seine großformatig angelegte Dramatische Sinfonie „*Apollo and the Seaman*“ für Orchester und Männerchor vom abgedunkelten Orchester spielen ließ, während der Text des irischen Poeten Herbert Trench sowie entsprechende Bilder auf eine überdimensionale Leinwand projiziert wurden. Obwohl die Uraufführung von „*Apollo and the Seaman*“ am 20. Januar 1908 unter der Leitung von Thomas Beecham wegen technischer Probleme ein Misserfolg war, hatte sie für den damals knapp 30 Jahre alten Komponisten positive Folgen. Denn der Dichter Thomas Evelyn Scott-Ellis, seines Zeichens achter Lord

Howard de Walden, war von der Aufführung und vor allem von der Musik so angetan, dass er sich entschloss, den Komponisten finanziell zu unterstützen. Dies war auch dringend nötig. Denn obwohl Holbrooke bereits im Jahre 1900 mit dem Orchesterpoem „*The Raven*“ seinen ersten großen Erfolg erzielt hatte, waren seine ökonomischen Verhältnisse alles andere als gesichert.

Josef Holbrooke wurde am 5. Juli 1878 südlich von London in Croydon als drittes von fünf Kindern geboren. Der Geburtsort war eher zufällig und dem Umstand geschuldet, dass sein Vater Joseph Holbrooke den Lebensunterhalt der Familie als reisender Klavierbegleiter von damals bekannten Music-Hall-Entertainern sicherte. Von Josefs Geschwistern überlebten zur zwei Schwestern und bereits im Alter von zwei Jahren starb seine Mutter an den Folgen einer tödlichen Krankheit. Den ersten Unterricht auf dem Klavier und im Geigenspiel erhielt er von seinem Vater und innerhalb von zwei Jahren hatte er auf beiden Instrumenten beachtliche Fortschritte gemacht. Im Alter von neun Jahren komponierte er bereits Musik für den „Hausgebrauch“ und bald danach wurde er vom Vater in die Music Hall-Szene eingeführt. Er lernte die führenden Entertainer seiner Zeit kennen und schrieb in den nächsten Jahren zahlreiche Arrangements für sie. Sein stupendes musikalisches Talent war nicht zu übersehen und da Joseph Holbrooke seinem Sohn die Chancen bieten wollte, die er selbst nicht hatte, ermöglichte er ihm 1893 ein Studium an der Royal Academy of Music. Hier studierte er bei Frederick Westlake Klavier und bei Frederick Corder Komposition. Nachdem Holbrooke die Academy bereits im Frühjahr 1896 wieder verlassen hatte, gab er im Juni in der St. James’ Hall sein Solo-Debüt als Konzertpianist. Danach folgte ein unstetes und von finanziellen Nöten geprägtes Leben als Pianist, Dirigent und Arrangeur verschiedener Music-Hall-Gruppen, mit denen er durch das Königreich

tourte sowie als Musiklehrer und freischaffender Komponist in Harringay im Norden Londons, wo er sich 1897 niedergelassen hatte. Während dieser Zeit schrieb er sowohl für damals bekannte englische Solisten als auch für seine Schüler – den Söhnen und Töchtern aus der Aristokratie und der sogenannten ‚besseren‘ Gesellschaft – eine Vielzahl von Genrestücken für Klavier bzw. für Violine. Daneben beschäftigte er sich mit der Komposition größerer Orchesterwerke, deren Partituren er an renommierte Dirigenten wie August Manns oder Dan Godfrey sandte. Denn sowohl Manns als auch Godfrey hatten sich als Förderer junger einheimischer Komponisten einen Namen gemacht.

August Manns war es schließlich, der 1899 Holbrookes Orchesterpoem „*The Raven*“ zur Uraufführung für eines seiner Konzerte im Londoner Crystal Palace annahm und es dort am 3. März 1900 erstmals aufführte. Danach ging es Schlag auf Schlag: Am 19. August wurde in Liverpool das Orchesterpoem Nr. 2 „*The Skeleton in Armour*“ („*The Viking*“) unter der Leitung von Granville Bantock zum ersten Mal aufgeführt und am 9. November erklangen die „*Three Blind Mice*“-Variationen erstmals in einem von Henry Woods Londoner Promenadenkonzerten. In den folgenden zehn Jahren kamen vier weitere Orchesterpoeme, zwei Sinfonien, eine Chorsinfonie, drei Solokonzerte, drei Opern, ein Ballett sowie Orchesterlieder und Kammermusik hinzu, die Holbrookes Ruf als innovativen und originellen zeitgenössischen englischen Komponisten festigten. Darüber hinaus wurde seine Musik auf dem Kontinent vor allem in Deutschland und Österreich erfolgreich aufgeführt.

Sowohl wegen seiner groß dimensionierten Orchesterwerke als auch wegen seiner in den Jahren 1908 bis 1920 nach walisischen Legenden entstandenen mythologischen Operntrilogie „*The*

Cauldron of Anwyn“ auf ein Libretto von Howard de Walden – und nicht zuletzt wegen seiner Herkunft aus einfachen Verhältnissen – wurde Holbrooke von dem einflussreichen Journalisten und Theaterkritiker Hannen Swaffer als „Cockney-Wagner“ bezeichnet, was allerdings durchaus anerkennend gemeint war. Doch nach dem kometenhaften Aufstieg begann Holbrookes Stern nach dem 1. Weltkrieg allmählich zu sinken. Zwar war er durch Howard de Waldens finanzielle Unterstützung relativ unabhängig und in seinen Konzerten und Publikationen konnte er sich nicht nur für seine eigenen Werke, sondern auch für die seiner Kollegen einsetzen, doch vom offiziellen Konzertbetrieb Londons wurde Holbrooke zusehends gemieden. Hinzu kam seine seit Anfang der zwanziger Jahre allmählich zunehmende Schwerhörigkeit.

Dennoch komponierte Holbrooke bis in die fünfziger Jahre hinein, revidierte ältere Werke, schrieb an seiner Autobiographie und legte sich mit der BBC an, weil sie ihn seiner Ansicht nach in ihren Programmen nicht angemessen berücksichtigte. Als Howard de Walden 1946 starb, verlor er die Möglichkeit, seine Orchesterwerke unabhängig von Konzertveranstaltern und der BBC aufzuführen. Danach wurde er bis auf ganz wenige Ausnahmen auch in England kaum noch aufgeführt. Als der Komponist Cyril Scott im August 1958 in „*The Musical Times*“ eine Laudatio auf den musikalischen Weggefährten schrieb, wurde daraus unvermittelt ein Nekrolog auf einen fast Vergessenen. Denn am 5. August 1958, genau einen Monat nach seinem 80. Geburtstag, war Josef Holbrooke in London gestorben. Scott würdigte ihn als einen Komponisten, der nie „mit der Zeit“ gegangen wäre, sondern der sich wie jeder wahrhaft große Künstler nur innerhalb seines eigenen Idioms weiterentwickelt hätte. Holbrookes Idiom war aber der musikalischen Sprache des ausgehenden

19. Jahrhunderts mit dem Primat des Expressiven verhaftet, die er mit seiner ständigen Suche nach neuen Klangwirkungen bereicherte.

Musikalische Freundschaftsdienste? – Die Orchestervariationen über „Auld Lang Syne“

Dazu gehörten auch die im Juli 1906 vollendeten und am 8. Mai 1915 mit dem Londoner Queen's Hall Orchestra unter der Leitung von Basil Cameron erstmals aufgeführten „Auld Lang Syne“-Variationen für Orchester op. 60. Nach den beiden in den Jahren 1899 und 1900 entstandenen Variationen über das englische Volkslied „Three Blind Mice“ und das irische Volkslied „The Girl I Left Behind Me“ stellte Holbrooke in den Orchestervariationen über das im englischen Sprachraum beliebte und vor allem zum Jahreswechsel gern gesungene schottische Volkslied „Auld Lang Syne“ einmal mehr seine außerordentliche Fähigkeit unter Beweis, einfachen Liedformen mittels einer schier unerschöpflichen rhythmischen Erfindungsgabe und feinen harmonischen Gespürs eine subtile Ausdrucksvielfalt zu verleihen. Dabei nutzte er – ähnlich wie sieben Jahre zuvor Edward Elgar in seinen „Enigma“-Variationen – diese Form für die Zeichnung von zwanzig musikalischen Charakterportraits, und stellte jeder Variation die Initialen der betreffenden Person voran und bezeichnete seine „Auld Lang Syne“-Variationen als eine „Impression meiner musikalischen Freunde und ihrer Werke“. Allerdings veränderten sich im Laufe der Jahre nicht nur Holbrookes Einstellung gegenüber einigen der von ihm als musikalische Freunde bezeichneten Komponisten, sondern auch die zur Werkgestalt.

Denn wie Gustav Mahler unterzog auch Holbrooke einen Teil seiner Kompositionen einem ständigen

Revisionsprozess. Dieser Revisionsprozess betraf allerdings weniger die kompositorische Struktur des jeweiligen Werkes, als vielmehr dessen Übertragung in einen anderen Zusammenhang, wie etwa bei der 1899 komponierten *Suite für Streicher* „Les Hommages“ op. 40, die er fünf Jahre später als *Sinfonie* Nr. 1 „Les Hommages“ op. 40 für großes Orchester bearbeitete oder die über vier Jahrzehnte sich herausbildenden diversen Fassungen des *Klarinettenquintetts* op. 27, die sich wiederum auf das 1890 komponierte Lied „Homeland“ und das *Hornquintett* g-Moll „Fate“ von 1901 bezogen. Bei den „Auld Lang Syne“-Variationen beschränkten sich diese Revisionen der ursprünglichen Partitur auf Veränderungen der Instrumentation – die vor allem den Bläasersatz betrafen – sowie der jeweiligen „Freunde“ betreffenden Initialen. So mutierte in der 7. Variation das E.S. von Ethel Smyth bzw. Edith Swepstone zum J.S. für den mit Holbrooke befreundeten Geiger John Saunders und in der 8. Variation wurde das für Richard Walthew stehende R.W. in ein W.S. für den englischen Maler Wilson Steer umgewandelt. In der 12. Variation musste das F.C.N. des Organisten und Komponisten Frederick Charles Nicholls dem S.H.S. des Malers und Bühnenbildners Sidney Herbert Sime weichen, während in der 14. Variation das Havergal Brian bezeichnende H.B. durch das D.G. des Dirigenten Dan Godfrey ersetzt wurde. Bei der 15. Variation war die Lage noch etwas eigenartiger: im Vorsatzblatt der 1920/21 bei Chester gedruckten Partitur stehen die Initiale C.I., während sie in der Partitur mit C.J. überschrieben ist. Man hat daher angenommen, dass es sich beim Vorsatzblatt um einen Druckfehler handelt und eigentlich C.J. für Cyril Jenkins gemeint ist. Allerdings war Jenkins zum Zeitpunkt der Komposition erst 17 bzw. 21 Jahre alt, lebte als Organist und Musiklehrer in dem walisischen Ort Treorchy in der Nähe von Swansea und

war als Komponist noch nicht sonderlich in Erscheinung getreten. Es ist daher ziemlich unwahrscheinlich, dass Holbrooke 1906 einen weithin unbekannten jungen walisischen Organisten zu seinen musikalischen Freunden zählte. Sehr wahrscheinlich war in der ursprünglichen Fassung von 1906 bei dieser Variation wohl eher der Komponist und Musiktheoretiker Cecil Forsyth gemeint, der schließlich in der letzten, zeitlich nicht eingzugrenzenden Revision mit seinen Initialen C.F. in die Partitur aufgenommen wurde. In dieser Fassung wurde auch das G.M. von Gustav Mahler 18. Variation durch das A.J. des Malerfreundes Augustus John ersetzt und in der 19. Variation das J.H.F. von John Herbert Foulds durch das J.I. des Geigers Joseph Ivey. Bezeichnend ist, dass Josef Holbrooke in dieser letzten Revision seiner „*Auld Lang Syne*“-Variationen an Künstler, zu denen er im Laufe seines Lebens in einem wirklichen freundschaftlichen Verhältnis stand, sich ganz im Sinne der „*Auld Lang Syne*“ – also der „guten alten Zeiten“ wegen – der „alten Bekanntschaften“ erinnerte und ihnen mit der jeweiligen Zueignung seine Reverenz erwies. Wahrscheinlich hätte Holbrooke die Initialen von Granville Bantock und Frederick Delius ebenfalls geändert, wenn er von deren über ihn geäußerten Geringschätzung erfahren hätte.

Der vorliegenden CD-Einspielung des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt unter der Leitung von Howard Griffiths liegt gleichwohl die ursprüngliche Fassung von 1906 zugrunde. Holbrooke sah für seine „*Auld Lang Syne*“-Variationen ein mit drei Flöten, zwei Oboen, einem Englischhorn, einer Es-Klarinette (ad lib.), zwei Klarinetten, einer Bassklarinette, einem Bassethorn (ad lib.), einem Kontrafagott, vier (oder acht) Hörnern, vier Trompeten, drei Posaunen, einem Euphonium (ad lib.) einer Kontrabasstuba, Pauken, umfangreichem Schlagwerk sowie Harfen, Celesta (ad lib.) und

Streichern ein großdimensioniertes Orchester vor, das er jedoch sehr differenziert einsetzte.

So wird das im einleitenden Andante espressivo von der Solo-Trompete zärtlich und leise intonierte G-Dur-Thema lediglich von vier Hörnern, schweren Blech und der 2. Trompete ebenso zärtlich expressiv begleitet und klingt dann *diminuendo* aus. Danach setzt im gleichen Tempo die erste Variation ein, in der sich Holbrooke selbst charakterisiert. Dabei wird das in den Streichern und Holzbläsern gleichmäßig aufgeteilte Thema zunächst in einer fließenden Viertelbewegung vorgestellt, ehe es im weiteren Verlauf der Variation mit vollen Akkorden einem ersten Höhepunkt zugeführt wird und dann wieder *pianissimo* verklingt. Dabei ist bezeichnend, dass Holbrooke in seinem Selbstporträt auf den Einsatz des Blechs und Schlagzeugs verzichtet. Auch in der 2. Variation, die Frank Bridge gewidmet ist, verzichtet Holbrooke auf das Blech und stellt den Komponisten und späteren Lehrer von Benjamin Britten *Molto vivace* und im 2/4-Takt zunächst mit markanten Sechzehntelfigurationen der Holzbläser vor, ehe sich Violinen, Bratschen und geteilt spielende Violoncelli hinzugesellen. In der 3. Variation verhält es sich bei der Charakterisierung des fünf Jahre jüngeren Arnold Bax genau umgekehrt. Hier erklingt das im pizzicato der Bratschen und Staccato der 2. Violinen aufgeteilte Thema über dem Tremolo der 1. Violinen. Der 4. Variation sind die Initialen C.T. vorangestellt, die für den 1875 geborenen und 1912 gestorbenen farbigen Komponisten Samuel Coleridge-Taylor stehen. Durch die Moll-Variante des teils in der Klarinette teils in den 2. Violinen und Bratschen *molto espressivo* vorgetragenen Themas, das durch das Tremolo der tiefen Streicher und der Pauken begleitet wird, bekommt diese Adagio *sostenuto*-Variation einen tragisch-melancholischen Ausdruck. Die 5. Variation

charakterisiert den spätromantischen schottischen Komponisten William Wallace mit schweren Blechbläserakkorden und dem gleichfalls vom Blech dominierten Thema, das von Achtfiguren der Holzbläser und Streicher kontrapunktiert wird. In der 6. Variation steht Holbrookes Studienkollege Benjamin Dale im Mittelpunkt. Dessen Stil war sehr von Liszt und Schumann sowie später von Debussy beeinflusst. In der Allegro vivace-Variation wird das Thema zu dezenten Triangelschlägen vom Solo-Horn im synkopierten 2/4-Takt intoniert, während es von den Holzbläsern in einer spielerischen 3/8-Bewegung mit kecken Sechzehntel- und 32stel-Figuren, zu denen die abwechselnd *arco* und *pizzicato* spielenden Violinen hinzutreten, reizvoll kontrapunktiert wird. Die ursprünglich Ethel Smyth gewidmete 7. Variation im 2/8-Takt wird vom *dolce* vorgetragenen Thema des Englischhorns über einem impressionistischen Klangteppich der *con sordino* spielenden Violinen und Bratschen sowie von den die elegische Stimmung dezent unterstreichenden Holzbläsern bestimmt. Später änderte Holbrooke lediglich die Initialie dieser Variation und widmete sie dem Geiger John Saunders, der als profundster Interpret von Holbrookes Kammermusik galt. In der 8. Variation, einem Poco allegretto im 5/8-Takt, zeichnete Holbrooke mit dem elegisch verfremdeten Thema in der Solobratsche und mit feinen Strichen der Bratschen und sordinierten Celli sowie graziösen Kommentaren der Flöten das Portrait des vor allem als Schöpfer von Kammermusik hervorgetretenen Komponisten Richard Walthew. In der 9. Variation, einem Allegro giocoso im 4/4-Takt, kommt wieder das ganze Orchester zur Geltung, wird doch kein Geringerer als Edward Elgar musikalisch portraitiert. Dabei geht das Lied-Thema fast ganz in zwei kontrastierenden Motiven unter, in denen Holbrooke das walisische Volkslied *All thro' the night*

antizipiert. In der 10. Variation, einem Adagio sostenuto im 8/4-Takt, kombiniert Holbrooke das *Auld Lang Syne*-Thema mit dem schottischen Volkslied *Auld Robin Gray*, das es schon Haydn in seinen Volksliedbearbeitungen angetan hatte, und liefert damit ein faszinierendes Porträt von Frederick Delius. In der 11. Variation, einem D-Dur-Con fuoco im 2/4-Takt, charakterisiert Holbrooke den damals vor allem durch seine Kammermusik bekannten Joseph Speaight und lässt das Thema – begleitet von nervösen Sechzehntelfiguren der Violinen und Bratschen – durch Oboen, Englischhorn, Fagotte und tiefen Streicher über die Hörner und Posaunen wandern, bis es mit sieghaften Trompetenfanfaren im vollen Orchesterklang erstrahlt. Nach einem *diminuendo* der Bläser und tiefen Streicher leitet die Es-Klarinette zur 12. Variation über, in der Holbrooke den Organisten und vor allen Dingen als Liedkomponisten bekannten Frederick Charles Nicholls in einer mit Holzbläsern und Streichern filigran orchestrierten Gavotte porträtiert. In der 13. Variation, einem witzigen Allegro molto im 4/4-Takt, wird – gleichsam dialogisch – im halbtaktigen Wechsel von aufsteigenden Sechzehntelketten der Streicher und Holzbläser gegen Achtfolgen der Blechbläser der vor allem durch seine Klaviermelodramen bekannte Stanley Hawley geschildert, während sich im tänzerischen und ragtimeartigen Geschwindmarsch der 14. Variation der Komponist Havergal Brian wiedererkannt haben dürfte. In der exotischen 15. Variation, einem Poco allegro moderato im 6/4-Takt, wird der Komponist und Musiktheoretiker Cecil Forsyth porträtiert. Dabei erscheint das abgewandelte Thema in der Soloposaune, begleitet von Xylophon- und Glockenspielklängen über Tonika- und Dominantpedaltonen der Holz- und gedämpften Blechbläser, während die Violinen durchgehend in tänzerischen Sechzehntelfiguren daherkommen. Die im impressionistischen Hell-Dunkel-Zwielicht schim-

mernde 16. Variation steht im Zeichen des von Claude Debussy beeinflussten Cyril Scott, dem Holbrooke hier durch die Umkehrung des Lied-Themas melodische Gestalt verleiht, während er es in der 17. Variation als G-Dur-Walzer im 6/4-Takt als Hommage an Richard Strauss behandelt. Kurios daran ist, dass Holbrooke bereits vier Jahre, bevor Strauss mit seinem „Rosenkavalier“ als Walzerkomponist wahrgenommen wurde, ihn mit einer typischen Wiener Walzer-Adaption charakterisierte. Ihr folgt in der 18. Variation mit allerlei schräg verrutschten Tönen und im Stil einer böhmischen Tanzkapelle eine lebhaft parodistische Polka, die Holbrooke als Charakteristikum Gustav Mahlers interpretiert. Die äußerst reizvolle 19. Variation, in der mit John Herbert Foulds einer der originellsten englischen Komponisten seiner Zeit porträtiert wird, beginnt mit Oktavpassagen der Violinen und Bratschen, sowie den gegenläufig geführten Oktavpassagen der Celli und Bässe, über denen die Blechbläser das Lied-Thema behaupten. Später flieht Holbrooke im Glockenspiel noch den ursprünglich englischen *Yankee Doodle* und das alte schottische *Annie Laurie* ein, ehe die „*Auld Lang Syne*“-Variationen mit einem, die üppige Klangfülle von Granville Bantocks Tongemälden antizipierenden *Allegro maestoso molto*, nicht ohne ein paar ironische Querverweise auf Wagners „*Meistersinger*“ und „*Tristan*“ – Holbrooke zitiert die Passage „Er kann ja nicht mal steh’n. Wie soll es mit dem geh’n?“ mit der sich die Nürnberger Festwiesener Bürger über Beckmesser lustig machen, um gleich darauf den Horruf des Nachtwächters ertönen zu lassen – mit dem vom Tutti *molto espressivo* intonierten Thema nach einem letzten *forte fortissimo*-Ausbruch in einem ersterbenden Adagio eindrucksvoll zu Ende gehen.

Nur für Geigen cracks – Das Violinkonzert F-Dur „The Grasshopper“

Obwohl Josef Holbrooke seine Karriere als Konzertpianist begann – so gastierte er noch zwischen 1900 und 1903 beim Bournemouth Municipal Orchestra unter der Leitung seines Dirigentenfreundes Dan Godfrey u.a. mit Tschairowskys 1. und 3. *Klavierkonzert*, Rachmaninows 2. *Klavierkonzert* sowie Saint-Saëns’ „*Africa*“ – und er in den ersten Jahren seiner Komponistenkarriere für Freunde und Schüler zahlreiche Werke für Violine bzw. Klavier schrieb, wandte er sich erst relativ spät der Gattung des Solokonzertes zu. Und Dabei war das nach zwei zurückgezogenen Versuchen zwischen 1906 und 1908 entstandene 1. *Klavierkonzert* „*The Song of Gwyn ap Nudd*“ op. 52 eher eine Fortsetzung seiner großformatigen Orchesterdichtungen in der Nachfolge von Franz Liszt Sinfonischen Dichtungen. Danach sollte es allerdings nicht mehr lange dauern, bis sich der in seiner Jugend auch als Geiger Meriten sammelnde Komponist zum ersten und einzigen Mal der Form des klassisch-romantischen Violinkonzertes zuwandte und dies gleich in mehreren Versionen bzw. Entwicklungsschritten tat. Denn bei der – nicht mehr erhaltenen – im Juli 1914 in der Londoner Aeolian Hall von dem Bratscher Lionel Tertis aufgeführten *Romance in D* hat es sich sehr wahrscheinlich um die Violafassung des Mittelsatzes von Holbrookes *Konzert für Violine und Orchester F-Dur* op. 59 „*The Grasshopper*“ gehandelt. Das zwischen 1909 und 1916 entstandene Konzert wurde von Holbrooke in zwei – genaugenommen drei – Versionen als *Konzert für Violine mit Orchesterbegleitung* sowie als „*Concerto Lyrical*“, „*Sonata-Concerto*“ und als „*Romantische Sonata*“ jeweils für Violine und Klavier herausgebracht, wobei nicht ganz zu klären ist, welche

dieser Versionen die Henne und welche das Ei ist. Es spricht jedoch Einiges dafür, dass Holbrooke zunächst die Konzertversion und dann die reduzierte Fassung für Violine und Klavier niederschrieb, denn bei einer der Folgeaufführungen des „Sonaten-Konzertes“, bei der es im Programmheft als „Concerto Lyrical“ bezeichnet wurde, findet sich der Hinweis, dass es sich um „ein Arrangement in einer etwas vereinfachten Version als *Sonate für Violine- und Klavier*“ handle. Auf der anderen Seite spricht die mehrjährige Entstehungsgeschichte des Werkes dafür, dass Holbrooke es zunächst als eine Violinsonate konzipiert und es erst später konzertmäßig weiterentwickelt, den Violinpart deutlich schwerer angelegt und für den Solisten John Dunn, den er gegenüber Granville Bantock als „crack fiddler“ also Geigenrack bezeichnete, extra noch eine wahnwitzige Kadenz komponiert hatte. Wie auch immer – die Uraufführung der „*Romantischen Sonate*“ fand am 22. Januar 1917 mit dem Geiger John Dunn und Holbrooke am Klavier in der Liverpooler Crane Hall statt und drei Monate später spielten sie das Werk am 27. April nun unter dem Titel „*Sonata-Concerto*“ am gleichen Ort erneut. Die Londoner Erstaufführung der „*Romantischen Sonate*“ fand dann am 10. Oktober 1917 mit John Saunders als Geigensolist und Richard Walthew am Klavier in der Londoner Steinway Hall statt, die den Rezensenten der ‚Musical Times‘ zu der Feststellung veranlasste: „Hier zeigte sich der Komponist von seiner besten Seite und lässt die Musik gewissermaßen mit Milch und Honig überfließen.“ Knapp einen Monat später fand dann am 7. November in der Town Hall von Leeds die Uraufführung des nun als ‚Lyrical‘ betitelten *Violinkonzertes F-Dur op. 59* mit dem Hallé Orchestra unter Holbrookes Leitung mit wieder mit John Dunn als Solisten statt, den der Korrespondent der ‚Musical Times‘ als Widmungsträger des Konzertes bezeichnete.

Wie Holbrookes *Violinkonzert* zu seinem Beinamen „*The Grasshopper*“ kam, ist nicht ganz klar. Bei den ersten Aufführungen sowohl der Fassung mit Orchester als auch den Fassungen mit Klavier fehlte jeglicher Hinweis darauf. Als der Ricordi-Verlag im Januar 1920 eine Druckausgabe sowohl der „Sonaten“- als auch der Partiturfassung des *Violinkonzertes* ankündigte, geschah dies ebenfalls noch ohne den Beinamen und auch ohne die Erwähnung eines Widmungsträgers. Erst auf der mit zwei Jahren Verspätung 1922 erschienenen Druckausgabe erhielt das *Violinkonzert* den Untertitel „*The Grasshopper*“. Es wurde vermutet, dass Holbrooke sich durch das gleichnamige Gedicht des Renaissance-Poeten Richard Lovelace dazu anregen ließ. Wenn dies der Fall gewesen wäre, ist es jedoch merkwürdig, dass weder im Vorsatzblatt der Druckausgabe noch in der Partitur selbst das Gedicht bzw. markante Verse daraus abgedruckt sind, wie das bei Holbrookes vorangegangenen Orchesterdichtungen nach Poe, Longfellow und Trench oder etwa seinem 1. *Klavierkonzert* „*The Song of Gwyn ap Nudd*“ der Fall ist. Plausibler ist dagegen die Vermutung, dass sich Holbrooke als Vater von damals zwischen 4 und 14 Jahre alten fünf Kindern durch die 1919 von Milo Winter illustrierte Kinder-Ausgabe von Äsops Fabeln dazu anregen ließ. Wird doch bei der in der Fabel vom Grashüpfer und den Ameisen die leichtlebige und in den Tag hineinlebende Grille mit einer Geige unter dem Arm dargestellt. Am wahrscheinlichsten ist jedoch, dass sich Holbrooke für die Drucklegung seines *Violinkonzertes* durch dessen sowohl kapriziösen als auch elegischen Charakter zur popularisierenden Untertitelung entschloss. Dies wird auch nochmal durch Holbrookes Komponistenfreund und Kopist Havergal Brian unterstrichen. Im Jahre 1937 beschrieb er die beiden Ecksätze des „*Grasshopper*“-Konzertes „als flink

und schlagfertig ... voll rhythmischer Launenhaftigkeit, die der Titel suggeriert; der Mittelsatz jedoch ist eine sehr schön ausgehaltene Elegie, in der nicht nur der Solist, sondern auch das Orchester berechtigt singen.“ Dem überwiegend unbeschwert leichten Charakter des „Grashopper“-Konzertes entspricht auch das mit zweifachem Holz, vier Hörnern, zwei Trompeten, Pauken, Triangel und Becken filigran und durchsichtig besetzte Orchester, das gleichwohl mehr als nur eine das Solo-Instrument begleitende Rolle einnimmt. Dies beginnt schon im Allegro con molto fuoco-Kopfsatz, bei der es in der kurzen, aber markanten Maestoso-Einleitung mit einem wuchtigen nur von Streichern vorgetragenen und dann im Pizzicato diminuendo ausklingenden Motto den unbefangenen Hörer zunächst einmal auf eine falsche Fährte leitet. Erst im darauffolgenden Vivace setzt über fließenden Sechzehntel-Figuren der Klarinetten sowie hüpfenden Staccato-Achteln der Oboen und Fagotte die Solo-Violine mit dem das Maestoso-Motto aufgreifenden und kapriziös weiterführenden Hauptthema ein. Dessen im weiteren Verlauf bis zum dreigestrichenen b aufspringende Zieltöne lassen in der Tat an eine unvermittelt hin und her hüpfende Heuschrecke denken. An das kapriziöse Hauptthema schließt sich nach einer Brückenpassage – wiederum über fließenden Sechzehnteln der Klarinette – ein walzerartiges Gesangsthema der Solo-Violine an, das mit dezenten Trompetenfanfaren vom Orchester aufgegriffen und mit jodlerartigen Trillern der Klarinette ironisch kommentiert wird. Im weiteren Verlauf werden die beiden Themen delikat verarbeitet, bis der Kopfsatz nach einer harmonisch reizvollen sowohl natürlichen als auch künstlichen Flageolett-Passage der Solo-Violine in sechs Presto-Takten von Solo und Tutti entschlossen zupackend zu Ende geht.

Das dreiteilig angelegte Adagio non troppo con molto espressione in D-Dur wird von einem weitausgreifenden elegisch-kantablen Thema bestimmt, das nach einer kurzen Einleitung der sordinierten Streicher von der Solo-Violine intoniert wird. Durch behutsames Anziehen des Tempos mit einer in Doppelgriffen aufsteigenden Passage wird dessen nostalgisch-melancholischer Ausdruck noch intensiviert und gipfelt in einem schleppenden *fortissimo* der Solo-Violine, das in den Bläsern in eindringlichen Echorufen weiter- und dann *pianissimo* ausklingt. Danach leitet die Solo-Violine *pianissimo* zum Poco andante-Abschnitt über. Dessen *con sordino* vorgetragenes zärtliches A-Dur-Thema steuert im weiteren Verlauf, vom Orchester eindringlich begleitet, auf einen zweimaligen Agitato-Höhepunkt zu, um dann wieder zum Eingangsthema zurückzukehren, mit dem der Satz in einer wiegenliedartigen Begleitung des Orchesters *molto tranquillo* verklingt.

Der als Sonaten-Rondo in F-Dur angelegte Schlusssatz beginnt ähnlich wie der Kopfsatz mit einem markanten Maestoso-Motto im 4/4-Takt, ehe nach vier Takten das Orchester in eine Vivace giocoso-Passage im 2/4-Takt übergeht und den Boden für das zweiteilige Hauptthema bereitet. Im zweiten Teil dieses von der Solo-Violine vorgestellten kapriziös auf- und abspringenden Themas antizipiert Holbrooke im scherzoso-Abschnitt wie schon in den „Auld Lang Syne“-Variationen die „Er kann ja nicht mal steh'n“-Passage aus Wagners „Meistersinger von Nürnberg“, um dann nach einer abwärtslaufenden Brückenpassage im etwas langsameren Tempo (Poco meno mosso) mit markanten Sechzehntelfiguren des Fagotts zum kantablen zweiten Thema in C-Dur überzuleiten. Mit seiner fallenden Terz im Themenkopf und dem abfallenden Gang, der sich erst in der zweiten Hälfte des Themas in luftige Höhen schwingt, hat es einen tendenziell introvertiert melancholischen Charakter und

stellt so einen atmosphärischen Bezug zum langsamen Binnensatz her. Im weiteren Verlauf wird es vom Orchester aufgenommen und von der Solo-Violine mit atemberaubenden Figuren ausgeziert, die wiederum zum kapriziösen ersten Thema überleiten. Es wird zunächst von den Flöten intoniert, während die Solo-Violine ihre Sechzehntelsextolen und –triolen weiterführt, um in der Mitte des Satzes mit dem Orchester nach einem *fortissimo* zur kurzen, aber mit paganini-artigen Quadrupelgriffen, triolischen Sext- und stakkierten Terzparallelen sowie Ab- und Aufwärtsgängen im *prestissimo* wahnwitzigen Kadenz zu gelangen, aus der sie dann mit einem Triller auf dem dreigestrichenen *h* mit dem Zielton des viergestrichenen *c* herauskommt. Danach geht es in den Klarinetten und im Orchester mit dem ersten Teil des ersten Themas weiter, auf das sich die Solo-Violine mit dessen *scherzoso*-Teil zu Wort meldet und elegant zum zweiten Thema überleitet. Es wird im weiteren Verlauf vom Orchester und der Violine in seiner ganzen bitter-süßen Melancholie ausgekostet, ehe im rasanten Schlussabschnitt die beiden Themen von der Solo-Violine und dem Orchester in einer Art Überblendungstechnik kurz zusammengeführt werden und das „Grasshopper“-Konzert in der Coda mit einem letzten Statement des Hauptthemas rasant zu Ende geht.

„Evermore Nevermore“ – Das Orchesterpoem Nr. 1 „The Raven“

Schon bald nach Edgar Allan Poes Tod 1849 übten dessen düster-melancholische, die Nachtseiten des Unterbewussten und der menschlichen Existenz thematisierenden Erzählungen und Gedichte auf Dichter, bildende Künstler und vor allen Dingen auf Komponisten der nachfolgenden Generationen einen starken Reiz aus. So erschienen zwischen 1858 und 1890 allein in England von R.E. Best, Henry David Leslie, Charles Levey, Michael Balfe und Richard Walthew – jenem Musikerfreund, dem Holbrooke die 8. Variation in „Auld Lang Syne“ widmete – fünf Vertonungen von Poes letztem Gedicht „Annabel Lee“. Darüber hinaus schrieben unter anderem Arthur Sullivan, John Philip Sousa, Claude Debussy, Florent Schmitt, Sergej Rachmaninow und Darius Milhaud Werke nach Edgar Allan Poe. Doch so intensiv wie Josef Holbrooke – sowohl was die Anzahl der Werke als auch was den Zeitraum ihrer Entstehung betraf – setzte sich kein anderer Komponist mit Poe musikalisch auseinander. Denn zwischen 1899 und 1948 entstanden 35 sogenannte „Poeana“, von denen das Orchesterpoem „The Raven“ op.25 das erste ist. Es war allerdings nicht die erste Vertonung von Poes Gedicht über einen verzweifelden Ich-Erzähler, der seiner verstorbenen Geliebten nachtrauert und durch den mysteriösen mitternächtlichen Besuch eines Raben, der nach einem sanften Klopfen an seiner Tür auf einer Pallas Athene-Büste darüber Platz nimmt und auf die existenziellen sowie metaphysischen Fragen des Erzählers diesem immer wieder ein „Nevermore“ (Nimmermehr) entgegenkrächzt, bis er resignierend zu dem Schluss kommt, dass seine Seele sich niemals aus dem Schatten erheben wird, den der Rabe auf ihn wirft. Im Jahre 1876 hatte bereits Charles Levey

den „Raben“ als Klavierlied und 1894 hatte Stanley Hawley Poes Gedicht als Melodram vertont. Stanley Hawley war jener Komponistenfreund, dem Holbrooke in den „*Auld Lang Syne*“-Variationen die 13. Variation widmete und dem er im März 1907 in einem Artikel im *Musical Standard* erneut seine Reverenz erwies: „Meine Liebe zu Edgar Poe's Werken habe ich Mr. Hawley zu danken. Er war es, der mit seiner herrlichen Musik zu den „Glocken“ und zum „Raben“ meine Gedanken für Poes Unterwelten entzündete.“

Allerdings war Holbrooke der erste Komponist, der nicht lediglich den Text von Poes Gedicht vertonte, sondern es als poetische Grundlage für sein erstes „Orchesterpoem“ nutzte. Denn obwohl er bis dahin neben den beiden Suiten „*The Fairies*“ für kleines Orchester op. 10 und „*Pantomime*“ für Streichorchester op. 16 vor allem Lieder Kammermusik komponiert hatte, betrachtete Holbrooke die Orchestermusik als seine eigentliche Domäne. Hier war es vor allem die von Hector Berlioz und Franz Liszt initiierte Gattung der Programmmusik, die ihm mit ihrer relativen Freiheit von formalen Zwängen seinen künstlerischen Absichten besonders nahe lag, wie er es einige Jahre später noch einmal nachdrücklich betonte: „... Ich denke, die neue Kunstform wird kommen, die wir so dringend benötigen. All diese ‚Gedichte‘ für Orchester und ‚Tondichtungen‘ etc. sind wirklich nur Eingruppierungen hin zu dieser neuen Form. Die klassische Form ist vergangen!“ Und dabei kamen ihm nicht nur Poes Gedichte und Erzählungen, sondern auch dessen in Zusammenhang mit dem „Raben“ entstandener literaturästhetischer Essay „*The Philosophy of Composition*“ entgegen, den schon Holbrookes Kompositionslehrer Frederick Corder an der Royal Academy of Music für seine musiktheoretischen Vorlesungen als Grundlage auch für die Komposition von Musik angewandt hatte. Wenige

Jahre später äußerte sich dann Holbrooke in seinem Artikel „*The Modern Advance in Music*“ über Poe und dessen „Raben“ ähnlich: „Für mich ist Poe der modernste aller modernen Dichter, und er spricht mich als der am stärksten musikalische und kraftvoll rhythmischste aller Dichter an, die in der englischen Sprache geschrieben haben. Das Bemerkenswerte daran ist, dass Poe soviel ich weiß keine speziellen musikalischen Kenntnisse hatte. Dies macht ihn umso wunderbarer, und es zeigt darüber hinaus, dass ein wahrer Dichter auch wirklich ein Musiker ist, obwohl seine Ausdrucksmittel andere sind.“ So ist es nicht verwunderlich, dass sich Holbrooke gerade Poes „Rabe“ als literarische Vorlage für sein erstes Werk in der von ihm propagierten neuen Kunstform des Orchesterpoems auswählte: „Bereits während ich das Gedicht las, war ich von zwei Dingen fasziniert: von der nie endenden Trauer des Helden und von dem Unglücksraben mit seinem immerwährenden Refrain des ‚Nimmermehr‘. Das Wehklagemotiv dieses ‚Nimmermehr‘ kam mir – so wie es war – unmittelbar in den Sinn und kehrt so in der Komposition wieder, welche die Trauer widerspiegelt, die das vorherrschende Thema des Werkes ist. Denn Trauer ist eins der wenigen Dinge, die in Musik ausgedrückt werden können.“ Wie in Poes Gedicht erscheint auch bei Holbrooke dieses „immerwährende“ „Nevermore“-Motiv etwa in der Hälfte seines Orchesterpoem – bei Ziffer 16 (Takt 187 bzw. 11'16'') zum ersten Mal. Doch während Poe es in seinem siebzehnstrophigen Gedicht ab der achten Strophe am Ende der jeweiligen Strophe – also zehnmal – wiederkehren lässt, geht Holbrooke in seinem Orchesterpoem damit freier um und lässt es bis zum Ende insgesamt 12 Mal erklingen. Denn bei seiner musikalischen Gestaltung der beiden poetischen Themenfelder der Melancholie und der Wehklage orientierte er sich weniger an der periodischen

Strophenstruktur des Gedichts, als auf ein in vier Abschnitten sich entwickelndes sinfonisches Geflecht von Themen und Motiven, die wiederum auf einem zweiseitigen Thema basieren.

Es handelt sich dabei um ein im Solo-Kontrabass, vom taktweise begleitende hinzutretenden und wieder aussetzenden Solo-Cello und Solo-Viola, über 11 Takte rezitativisch sich entfaltendes Largo-Thema in h-Moll. Es wird ab dem achten Takt über dem gehaltenen *fis* des Kontrabasses von jeweils zwei *divisi* spielenden Violoncelli und Violon im schnelleren Tempo mit einem – in rhythmischer und melodischer Faktur nicht von ungefähr an das Eingangsmotto von Beethovens 4. Klavierkonzert erinnernden – charakteristisch tappenden Achtelmotiv abgeschlossen, das unsicher als die klangliche Entsprechung des sacht beharrlichen Klopfens an der Zimmertür auszumachen ist, welche den Ich-Erzähler in Poes Gedicht plötzlich aus seiner „trüb und traurigen“ mitternächtlichen Stimmung reißt, für welche das ausgedehnte Kontrabass-Rezitativ steht. Auf eine erste sequenzierende Themenwiederholung folgt ein zweite, in der es rhetorisch weiterentwickelt wird und aus dem sich Poco animato (Takt 27 bzw. 2'18") in den 32stel-Figurationen der hohen Holzbläser ein weiteres Thema herauszubilden scheint. In ihm ist ein fünftöniges Hornmotiv (Takt 31 bzw. 2'35") eingebettet, das von Holbrooke in der Partitur mit einer Klammer hervorgehoben wurde und das für das Gedenken des Ich-Erzählers an den kalten Dezember steht, als seine geliebte Lenore starb. Nach dem abschließenden „Klopf“-Motiv, kommt es Animato agitato (!) zu einer dritten Themenwiederholung, an die sich nahtlos Agitato animato (!) die ausgedehnte durchführungsartige vierte Themenwiederholung anschließt. In ihr nehmen das nacheinander im gestopften Horn, der Oboe, Englischhorn, Klarinette, Trompete und Posaunen

erklingende fünftönige ‚Gedenk‘-Motiv eine zentrale Rolle ein und leiten schließlich zum zweiten Abschnitt über.

Dieser zweite Animato-Abschnitt wird von einem leidenschaftlich schwärmerischen A-Dur-Thema (Takt 74 ff bzw. 5'49") der Violinen bestimmt, über das Holbrooke in der Partitur den Poe-Vers, „Presently my soul grow stronger, hesitating then no longer“ („Sogleich ward meine Seele stärker und ich zögerte nicht länger“), setzte. Denn das Gedenken an Lenore erweckt im Ich-Erzähler die euphorisierende Vorstellung, dass sie an seine Tür geklopft hätte, weshalb das ‚Lenore‘-Thema im weiteren Verlauf eine tänzerisch beschwingte Form annimmt und mit dem ‚Gedenk‘-Motiv in den Trompeten unterlegt wird. Diese gelöste und am Ende fast heitere D-Dur-Stimmung trübt sich zur Partitürüberschrift „Here I opened wide the door, darkness there and nothing more“ („Und ich machte auf das Tor. Nichts als Dunkel stand davor“) plötzlich langsam werdend mit leise drohenden Blechbläserakkorden (Takt 100 bzw. 8'00") ins Moll ein. Das ‚Lenore‘-Thema scheint nocheinmal voll schmerzlicher Leidenschaft in den Violinen auf, um dann von einer aus dem Anfangsrezitativ abgewandelten Klagefigur der tiefen Streicher abgelöst zu werden bis sie in einem leisen ‚Lenore‘-Echo des den Ich-Erzähler verkörpernden Celli und Violinen *piano pianissimo* (*ppp*) verklingt. Danach leitet das ebenfalls abgewandelte „Klopf“-Motiv gefolgt von einer in den Holzbläsern, hohen Streichern und Harfe schillernden Sechzehnte und 32stel-Figur zum dritten Abschnitt über.

Mit seinem aufrauschenden D-Dur-Thema im tänzerischen 6/8-Takt (Takt 125 ff bzw. 9'50") schildert dieser Allegro poco maestoso-Abschnitt zunächst das imponierende Erscheinen des „stattlichen Raben“. In gewisser Weise kann dabei man durchaus von einem Totentanz sprechen, denn in der Mitte

des dieses Tanzabschnittes erscheint das makabre „Nevermore“-Motiv – Holbrooke setzt über jeden der drei Bläserakkorde die entsprechende Silbe – zweimal aufeinander in den Trompeten und Hörnern und ein drittes Mal in den Oboen und im Englischhorn. Danach gewinnt der Totentanz noch einmal an Tempo und Energie und kulminiert einer Anti-Klimax mit einem Gongschlag (Takt 235 bzw. 12'20'') zu dem über der Partitur stehenden Ausruf „Gramprophet!“. Er geht mit in einer zweimaligen Wiederholung des „Nevermore“-Motivs in den Trompeten (Takt 259 bzw. 12'44'') und einer dreimaligen Wiederholung in den Posaunen und der Tuba (Takt 278 bzw. 13'20'') mit einer Reminiszenz des Allegro-Themas in den Oboen und des Englischhorns zu Ende und leitet Molto *slentando* mit dem langgezogenen „Nevermore“-Motiv (Takt 302 bzw. 14'06'') zum epilogartigen vierten Abschnitt über.

Dieses Animato con molto espressione wird von einem elegischen Es-Dur-Thema (Takt 311 ff bzw. 14'28'') der Streicher bestimmt und gleitet nach einer leidenschaftlichen Steigerung nach H-Dur. In einer vom „Gedenk“-Motiv eingeleiteten Agitato-Passage kommt es noch einmal zu einer kurzen dramatischen Zuspitzung, ehe Holbrookes erstes Orchesterpoem „The Raven“ mit zwei Wiederholungen des um ein Echo verlängerten „Nevermore“-Motivs in den Hörnern, Posaunen und Tuben und danach mit zwei Wiederholungen des ursprünglichen „Nevermore“-Motivs in der Klarinette und den Fagotten und in der Bassklarinette mit der kontrapunktisch geführten Reminiszenz an das rezitativische Eingangsthema im vierfachen *piano* friedlich und ergeben zu Ende geht.

© Franz Groborz

JUDITH INGOLFSSON, Violine

Die aus Island stammende Geigerin Judith Ingolfsson gab bereits im Alter von acht Jahren ihr Konzertdebüt. Ihr Musikstudium absolvierte sie in den USA. Im Alter von 14 Jahren wurde sie am Curtis Institute of Music in Philadelphia in die Klasse des legendären Violinisten und Pädagogen Jascha Brodsky aufgenommen. Der Mastertitel folgte am Cleveland Institute of Music in der Klasse von David Cerone, dann ein Aufbaustudium bei Donald Weilerstein. Parallel dazu nahm Judith Ingolfsson erfolgreich an zahlreichen Wettbewerben teil. So gewann sie neben der Goldmedaille in Indianapolis u.a. den 1. Preis bei der Concert Artists Guild Competition in New York und den 3. Preis bei dem internationalen Violinwettbewerb Premio Paganini in Genua. 1999 wurde sie von der amerikanischen Sendung Performance Today des National Public Radio als „Debüt-Künstlerin des Jahres“ ausgezeichnet. 2001 gewann sie den Chamber Music America/WQXR Record Award für ihre Debüt-CD mit Werken von Bloch, Rorem, Bach und Wieniawski. Darüber hinaus hat sie mittlerweile bei den Labels EDA, GENUIN und AUDITE vier weitere CDs eingespielt. Inzwischen hat Judith Ingolfsson auf vielen berühmten Bühnen in aller Welt konzertiert. Ihre Konzerte führten sie durch fast die gesamte USA und in viele weitere Länder, u.a. nach Deutschland, in die Tschechische Republik, nach Russland, Japan, Ungarn, Island, Puerto Rico, Panama und Macao. Als Solistin trat sie u. a. mit dem Philadelphia Orchestra dem National Symphony Orchestra, dem Indianapolis Symphony Orchestra, dem St. Louis Symphony Orchestra, dem Royal Chamber Orchestra von Tokio und dem Budapest Philharmonic Orchestra auf. Sie arbeitete mit namhaften Dirigenten wie Wolfgang Sawallisch, Leonard Slatkin, Raymond Leppard, Gilbert Varga, Jesús López-Cobos,

Rico Saccani und Gerard Schwarz. Auch bei Musikfestivals ist Judith Ingolfsson ein gern gesehener Gast. Sie folgt Einladungen zu Festivals in den USA, in Polen, in Finnland, in Deutschland, in der Schweiz und in den Niederlanden. Judith Ingolfsson ist nicht nur Solistin, sondern auch begeisterte Kammermusikerin. Regelmäßig tritt sie mit dem Pianisten Vladimir Stoupel im Ingolfsson-Stoupel Duo auf. Ihr besonderes Interesse gilt zu Unrecht vernachlässigten Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Szymon Laks und Halldi Hallgrímsson sowie den schwedischen Komponistinnen Amanda Maier und Laura Netzelt. Ebenso ist die historische Aufführungspraxis mit moderner Violine ein Interessenschwerpunkt von Judith Ingolfsson. Barocke Kompositionen wie wie etwa die Werke von Telemann und Tartini für Solo-Violine sind Teil ihres gängigen Konzertrepertoires. Immer wieder führt Judith Ingolfssons intensive Auseinandersetzung mit Kompositionen auch zur Zusammenarbeit mit Verlagen. So betätigt sie sich auch als Herausgeberin, wie z. B. bei den *Trois pièces de concert* von Szymon Laks, die demnächst in ihrer Bearbeitung für Violine und Klavier erscheinen werden. Nach einer Professur an der University of Colorado at Boulder/ USA ist Judith Ingolfsson seit Oktober 2008 Professorin an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart. Sie spielt eine Lorenzo-Guadagnini-Violine von 1750.

www.judithingolfsson.com

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt

Die Geschichte des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt reicht bis ins Jahr 1842 zurück. Nach der Einheit Deutschlands etablierte es sich dann innerhalb weniger Jahre als ein weit über die Landesgrenzen Brandenburgs hinaus wirkendes Sinfonieorchester. Dies spiegelt sich in der regen Gastspielstätigkeit wider, die das Brandenburgische Staatsorchester Frankfurt zu Konzertreisen durch zahlreiche Länder Europas, u.a. in den Vatikan zu einem Konzert zum 60. Jahrestag der Deklaration der Allgemeinen Menschenrechte, sowie nach Israel und Japan führte. Seit 1973 ist es ständiges Gastensemble beim Choriner Musiksommer und seit 2002 beim Festival der Kammeroper Schloss Rheinsberg. Mit seinen Konzerten in der Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ und im Kleist Forum sowie Veranstaltungen mit den Frankfurter Chören bildet es den musikalischen Dreh- und Angelpunkt der Oderstadt. Darüber hinaus gehört es mit seinen Gastspielen im Rahmen des Theater- und Orchesterverbundes in Potsdam und Brandenburg (Havell) und in anderen Städten des Landes zum prägenden Bestandteil des kulturellen Lebens in Brandenburg. Projekte mit osteuropäischen Nachbarländern bilden einen weiteren Schwerpunkt. Seit 1993 hat das Brandenburgische Staatsorchester Frankfurt durch zahlreiche und zum Teil prämierte CD-Ersteinspielungen bei CPO, Signum, Rondeau und Naxos sowie durch prämierte Filmmusikproduktionen wie etwa den 2011 auf der Berlinale für die beste Musik ausgezeichneten Dokumentarfilm „Unter der Erde, im Himmel“ auf sich aufmerksam gemacht. Darüber hinaus tragen Rundfunkschnitte des RBB und von Deutschlandradio Kultur zur medialen Verbreitung des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt bei. Neben der seit jeher gepflegten Jugendarbeit mit heranwachsenden Musikern kümmert

sich das Orchester seit 2008 mit eigens entwickelten „Education-Projekten“, die seit 2012 von der Schweizer „Drosos“-Stiftung nachhaltig unterstützt werden, um die musikalische Bildung von Heranwachsenden. Außerdem begleitet es seit 2010 die „Richard Wagner für Kinder“-Inszenierungen der Bayreuther Festspiele. Seit der Spielzeit 2007/08 ist Howard Griffiths der künstlerische Leiter und Generalmusikdirektor des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt.

<http://www.brandenburgisches-staatsorchester-frankfurt.de>

Howard Griffiths

Howard Griffiths wurde in England geboren und studierte am Royal College of Music in London. Seit der Saison 2007/08 ist er Generalmusikdirektor des Brandenburgischen Staatsorchesters und hat 2009 seinen Vertrag um weitere drei Jahre verlängert. Howard Griffiths lebt seit 1981 in der Schweiz.

Von 1996 bis 2006 war Howard Griffiths Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Zürcher Kammerorchesters, dessen lange und ausgezeichnete Tradition er in jeder Beziehung erfolgreich weiter geführt hat. Dazu gehörten auch ausgedehnte Tourneen in Europa, den USA und China. Publikum und Presse haben auf diese Zusammenarbeit sowohl in der Schweiz wie auch im Ausland begeistert reagiert.

Howard Griffiths tritt weltweit als Gastdirigent mit vielen führenden Orchestern auf: dazu gehören das Royal Philharmonic Orchestra London, das Orchestre National de France, das Tschaikowsky Sinfonieorchester des Moskauer Radios, das Israel Philharmonic Orchestra, das Orchestra of the Age of Enlightenment, die Warschauer Philharmonie, das Sinfonieorchester Basel, die London Mozart Players, das Orquesta Nacional de España, verschiedene Rundfunkorchester in Deutschland: das

WDR-Sinfonieorchester, die NDR-Radiophilharmonie und die Deutsche Radiophilharmonie, sowie das Polnische Kammerorchester, das English Chamber Orchestra und die Northern Sinfonia.

Howard Griffiths ist immer wieder für neue, außergewöhnliche Projekte zu begeistern: so führte er mit dem Sinfonieorchester Basel Gustav Mahlers 8. Sinfonie, die „Sinfonie der Tausend“ mit über tausend Mitwirkenden auf; mit verschiedenen Orchestern zusammen entstanden erfolgreiche Crossover-Projekte etwa mit Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Öcal oder Abdullah Ibrahim; mit großem Erfolg dirigierte er mit dem ZKO die Original-Musik zu Filmen von Charles Chaplin live zur Film-Projektion auf Großleinwand. Zudem ist Howard Griffiths seit mehreren Jahren Künstlerischer Leiter der Pocket Opera Zürich, die mit jeder ihren Produktionen (z.B. mit Operetten von Gilbert & Sullivan) große Erfolge feiert.

Rund 100 CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch u.a.) zeugen von Howard Griffiths' breitem künstlerischen Spektrum. Sie enthalten zum Beispiel Werke zeitgenössischer schweizer und türkischer Komponisten sowie Ersteinspielungen von wieder entdeckter Musik aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Seine Aufnahmen aller acht Sinfonien des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries haben von der Kritik weltweit grosses Lob erhalten. Die Leserschaft der englischen Zeitschrift Classic CD wählte Griffiths' Einspielung von Werken von Gerald Finzi als „Klassik-CD des Jahres“ in dieser Kategorie. Howard Griffiths musiziert mit zahlreichen renommierten Künstlerinnen und Künstlern, wie unter anderem mit Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher und Süher Pekinel, Mikhail Pletnev,

Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham und Thomas Zehetmair.

Abgesehen von der Zusammenarbeit mit renommierten Solisten und Orchestern ist Howard Griffiths äußerst engagiert in der Unterstützung und Förderung junger Musikerinnen und Musiker. Dies spiegelt sich in seiner Tätigkeit bei der Orpheum Stiftung zur Förderung junger Solistinnen und Solisten wider, deren künstlerischer Leiter er seit 2000 ist.

In der jährlichen „New Year's Honours List“, die Queen Elizabeth II jeweils zum Neujahrstag bekannt gibt, wurde Howard Griffiths 2006 wegen seiner Verdienste um das Musikleben in der Schweiz zum „Member of the British Empire“ (MBE) ernannt.

www.howardgriffiths.ch

Of Old Friends, Happy-Go-Lucky Insects, and Birds of Ill-Omen – Josef Holbrooke's Orchestral Music

During the mid-nineteenth century a cliché became current on both sides of the English Channel. This cliché, the idea that England was a country without music, at no time tallied with reality. It instead had originated during the debate concerning national identity – a question that was typical of the nineteenth century but during the two preceding centuries had simply not existed at all in considerations of the cultural space defined by Europe. Apart from these circumstances, English music culture toward the end of the nineteenth century was too diverse to be grasped merely in terms of the aesthetic category represented by the label »national.« After all, at a time when nobody on the European Continent was exploring similar innovations, John Foulds, for example, experimented with quarter tones in his String Quartet composed in 1898 and drew on Indian scales to develop ninety modes contrasting with the traditional European major-minor scales and treated as their equals. A few years after Foulds's largely neglected quarter-tone compositions, Josef Holbrooke dared to present an early multimedia experiment at the Queen's Hall in London. He had his large-format dramatic symphony *Apollo and the Seaman* for orchestra and male choir presented by an ensemble playing in the dark while the text by the Irish poet Herbert Trench and illustrative images were projected onto a huge screen. Although technical problems meant that the premiere of *Apollo and the Seaman* on 20 January 1908 under the conductor Thomas Beecham turned out to be a flop, it had positive consequences for the twenty-nine-year-old composer. The poet Thomas Evelyn Scott-Ellis, the Eighth Lord Howard de Walden, had enjoyed the performance and especially its music

so very much that he decided to offer the composer financial support. And Holbrooke was in urgent need of such support. Even though he had scored his first major success with the orchestral poem *The Raven* in 1900, his personal financial circumstances were anything but secure.

Joseph/Joseph Holbrooke, the third of five children, was born in Croydon on 5 July 1878. It was rather by accident that this locale south of London became his birthplace; his father Joseph Holbrooke supported the family as a traveling piano accompanist for music hall entertainers, and his wife happened to be there with him on that date. Of Josef's siblings, only two sisters survived childhood, and his mother died of a malignant disease when he was two years old. He received his initial instruction in piano and violin playing from his father and made substantial progress on both instruments during the course of a mere two years. At the age of nine he was composing music for »home use,« and soon thereafter his father introduced him to the music hall scene. He became acquainted with the leading entertainers of his time and penned numerous arrangements for them during the following years. His stupendous musical talent was very evident, and since Joseph Holbrooke wanted to offer his son opportunities that he himself had not had, he enabled him to enroll at the Royal Academy of Music in 1893. Here Holbrooke studied piano with Frederick Westlake and composition with Frederick Corder. After he had left the Academy in the spring of 1896, he presented his solo debut as a concert pianist at St. James's Hall in June of the same year. It was followed by a restless existence and a financially insecure life led not only as a pianist, conductor, and arranger for various music hall groups with whom he toured throughout the United Kingdom but also as a music teacher and freelance composer in Harringay, in northern London, where he

had settled in 1897. During this time he wrote many genre pieces for piano or violin for well-known English soloists of the time as well as for his pupils – the sons and daughters of the aristocracy and the upper middle class. On the side he occupied himself with the composition of orchestral works of larger scope and sent their scores to renowned conductors like August Manns and Dan Godfrey. Both Manns and Godfrey were famous as supporters of young English composers.

In the end it was August Manns who in 1899 accepted Holbrooke's orchestral poem *The Raven* for a premiere at one of his concerts in London's Crystal Palace, performing it there for the first time on 3 March 1900. Performances of further works then followed in rapid succession. *The Skeleton in Armour* (*The Viking*), Holbrooke's second orchestral poem, was first presented under the conductor Granville Bantock on 19 August in Liverpool, and the first performance of the »Three Blind Mice« Variations was held on 9 November at one of Henry Woods's Promenade Concerts in London. Four more poems for orchestra, two symphonies, a choral symphony, three solo concertos, three operas, a ballet, orchestral songs, and chamber music followed over the next ten years and consolidated Holbrooke's reputation as an innovative and original contemporary English composer. Moreover, his music was performed with success on the Continent, above all in Germany and Austria.

The influential journalist and theater critic Hannen Swaffer dubbed Holbrooke »the Cockney Wagner« – which was very much intended as a compliment – because of his orchestral works of magnificent scope and his mythological opera trilogy *The Cauldron of Annwyn* based on Welsh legends and set to a libretto by Howard de Walden from 1908 to 1920. However, after Holbrooke's meteoric rise to fame, his star gradually

began to decline after World War I. Financial support from Howard de Walden made him relatively independent, and in his concerts and publications he was able to promote not only his own works but also those of his fellow composers. However, London's official concert world increasingly neglected him. Another factor contributing to his isolation was the impairment of his hearing, a condition that steadily worsened beginning in the early 1920s.

Nevertheless, Holbrooke continued to compose into the 1950s, revised earlier compositions, worked on his autobiography, and took on the BBC because in his view it did not pay proper attention to him in its programs. After Howard de Walden's death in 1946 Holbrooke no longer had the opportunity to perform his orchestral works without endorsements from concert organizers and the BBC. After this date his music with only a very few exceptions hardly continued to be performed even in England. The composer Cyril Scott's praise of his musical comrade-in-arms, published in *The Musical Times* in August 1958, unexpectedly turned out to be an obituary in honor of a practically forgotten man. On 5 August 1958, exactly a month after his eightieth birthday, Josef Holbrooke had died in London. Scott paid tribute to Holbrooke as a composer who had never followed the trends of the times but like every truly great artist had continued to develop solely within his own idiom. Holbrooke's idiom was obliged to the musical language of the late nineteenth century and the primacy of expression going along with it, and he enriched it during his constant quest for new tonal effects.

Musical Good Turns for Friends? – The Orchestral Variations on »Auld Lang Syne«

The »Auld Lang Syne« Variations for Orchestra op. 60 completed in July 1906 and first performed on 8 May 1915 by the Queen's Hall Orchestra of London under the conductor Basil Cameron formed part of this quest. Following the two variations based on the English folk song »Three Blind Mice« and the Irish folk song »The Girl I Left Behind Me« and composed in 1899 and 1900, Holbrooke turned to orchestral variations on the Scottish folk song »Auld Lang Syne« so very popular in the English-speaking world and often sung on New Year's Eve. Once again he demonstrated his extraordinary talent for endowing simple song forms with subtle expressive variety: here he could draw on his absolutely inexhaustible powers of rhythmic invention and fine harmonic intuition. Recalling Edward Elgar's practice seven years before him in the »Enigma« Variations, Holbrooke employed this form to sketch twenty musical character portraits and included the initials of each person concerned at the beginning of each variation. He described his »Auld Lang Syne« Variations as »an impression of my musical friends and their works.« However, over the years Holbrooke's stance changed, not only toward some of the composers designated by him as his musical friends but also toward the design of the work itself.

Like Gustav Mahler, Holbrooke regularly submitted some of his compositions to a constant process of revision. However, Holbrooke's revisions involved not so much the compositional structure of a particular composition as its transfer to a different work context. Examples here would include the Suite for Strings »Les Hommages« op. 40 composed in 1899, which he reworked five years later as his Symphony No. 1 »Les Hommages« op. 40 for full orchestra, and the various versions of the

Clarinet Quintet op. 27 produced over the course of four decades and referring to the song »Homeland« composed in 1890 and the Horn Quintet in G minor »Fate« of 1901. In the »Auld Lang Syne« Variations Holbrooke's revisions of the original score were limited to changes to the instrumentation – above all concerning the brass instruments – and to the initials referring to his particular »friends.« For example, in the seventh variation the E. S. for Ethel Smyth or Edith Swepstone became J. S. for the violinist John Saunders, who was on friendly terms with Holbrooke, and in the eighth variation the R. W. for Richard Walthew became a W. S. for the English painter Wilson Steer. In the twelfth variation the F. C. N. of the organist and composer Frederick Charles Nicholls became the S. H. S. of the painter and stage designer Sidney Herbert Sime, while in the fourth variation the H. B. standing for Havergal Brian was replaced by the D. G. standing for the conductor Dan Godfrey. The circumstances surrounding the fifteenth variation were somewhat more peculiar. The initials C. I. appear on the flyleaf printed by Chester in 1920–21, while the initials C. J. are printed over the score. Therefore it has been assumed that a printing error was made on the flyleaf: C. J. refers to Cyril Jenkins. However, when Holbrooke composed this work, Jenkins was only seventeen to twenty-one years old, living and working as an organist and music teacher in Treorchy, a Welsh town near Swansea, and had not yet really come forward as a composer. It is therefore rather unlikely that in 1906 Holbrooke would have included a largely unknown young Welsh organist among his musical friends. It is highly likely that the composer and music theorist Cecil Forsyth instead was the honoree intended for this variation in the original version of 1906; after all, in the last revision (date unknown) his initials C. F. were included in the score. In this version the G. M. for Gustav Mahler

in the eighteenth variation and the J. H. F. for John Herbert Foulds in the nineteenth variation yielded to the A. J. of Holbrooke's painter friend Augustus John and the J. I. of the violinist Joseph Ivimey. Significantly, in this last revision of his »Auld Lang Syne« Variations Josef Holbrooke remembered artists with whom he had really cultivated friendships over the course of his life – very much in keeping with »Auld Lang Syne« and its »good old days« with »old acquaintances« – and honored them with individual tributes. Holbrooke probably would have made substitutions for the initials representing Granville Bantock and Frederick Delius if he had been aware of the negative views they had expressed about his music.

Even though this composition evolved over the years, the present CD recording by the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt an der Oder under the conductor Howard Griffiths is based on the original version of 1906. Holbrooke prescribed a fully dimensioned orchestra for his »Auld Lang Syne« Variations but made very subtle use of it. The instruments include three flutes, two oboes, an English horn, an E flat clarinet (*ad lib.*), two clarinets, a bass clarinet, a basset horn (*ad lib.*), a double bassoon, four (or eight) horns, four trumpets, three trombones, a euphonium (*ad lib.*), a contrabass tuba, timpani, an extensive percussion section, harps, celesta (*ad lib.*), and strings.

The solo trumpet tenderly and quietly intones the G major theme in the introductory Andante espressivo. It is accompanied with just as much tender expression merely by the four horns, heavy brass instruments, and the second trumpet and then fades away in *diminuendo*. The first variation, in which Holbrooke characterizes himself, then ensues in the same tempo. Here the theme shared equally by the strings and woodwinds is initially presented in flowing quarter motion. During the further course of the variation the theme is led to a first high point with

full chords and then fades away in *pianissimo*. Significantly, Holbrooke did not include the use of brass and percussion instruments in his self-portrait. In the second variation, dedicated to Frank Bridge, Holbrooke again abstains from the use of brass instruments. He initially presents this composer, who would later become Benjamin Britten's teacher, in *Molto vivace* and 2/4 time and with sixteenth figurations in the wind instruments, which later are joined by the violins, violas, and divisi violoncellos. The opposite occurs in the third variation, which characterizes Arnold Bax, who was five years Holbrooke's junior. Here the theme assigned to the pizzicato of the violas and the staccato of the second violins is heard over the tremolo of the first violins. The initials C. T. heading the *Adagio sostenuto* fourth variation stand for Samuel Coleridge-Taylor, a black composer who was born in 1875 and died in 1912. The theme is marked *molto espressivo*, presented in part by the clarinets and in part by the second violins and violas, and accompanied by the tremolo of the low strings and the timpani. The theme's minor variant colors the variation with tragic and melancholy expression. The fifth variation characterizes the late-romantic Scottish composer William Wallace with heavy brass chords and a theme – it too dominated by the brass instruments – with a counterpoint consisting of eighth figurations in the woodwinds and strings. Holbrooke's fellow student Benjamin Dale forms the focus of the sixth variation. His style was very much influenced by Liszt and Schumann and later by Debussy. In the *Allegro vivace* variation the theme is intoned by the solo horn in syncopated 2/4 time to discreet triangle beats, while the woodwinds delightfully counterpoint it in playful 3/8 motion with jaunty sixteenth and thirty-second figures joined by the violins alternately playing in *arco* and *pizzicato*. The dominant elements in the seventh variation in 2/8 time, originally

dedicated to Ethel Smyth, are the theme, which is presented in *dolce* by the English horn over a sound fabric woven by the violins and violas playing *con sordino*, and the woodwinds, which discreetly underscore the elegiac mood. Later Holbrooke merely changed the initials of this variation, dedicating it to the violinist John Saunders, who was regarded as a profound interpreter of the composer's chamber music. In the eighth variation, a *Poco allegretto* in 5/8 time, Holbrooke employed an elegiacally inflected theme in the solo viola, fine brushstrokes in the violins and cellos, and graceful commentaries by the flutes to sketch the portrait of Richard Walthew, who above all distinguished himself as a composer of chamber music. In the ninth variation, an *Allegro giocoso* in 4/4 time, the full orchestra again comes to the fore; after all, it is a musical portrait of the great Edward Elgar. Here the song theme almost entirely submerges in two contrasting motives in which Holbrooke anticipates the Welsh folk song »All Through the Night.« In the tenth variation, an *Adagio sostenuto* in 8/4 time, Holbrooke combines the »Auld Lang Syne« theme with the Scottish folk song »Auld Robin Gray« (that had delighted Haydn so much when he set his folk songs) and with it produces a fascinating portrait of Frederick Delius. In the eleventh variation, a *Con fuoco* in D major and 2/4 time, Holbrooke characterizes Joseph Spaight, who then was known above all for his chamber music, and has the theme – accompanied by nervous sixteenth figures in the violins and violas – migrate through the oboes, English horn, bassoons, and low strings by way of the horns and trombones until it radiantly shines with triumphant trumpet fanfares in the full sound of the orchestra. After a *diminuendo* of the winds and low strings the E flat clarinet forms a transition to the twelfth variation, in which Holbrooke portrays the organist Frederick Charles Nicholls, who was known above all for his song

compositions, in a gavotte with filigree orchestration provided by the woodwinds and strings. The thirteenth variation, a witty Allegro molto in 4/4 time, depicts Stanley Hawley, who was known above all for his piano melodramas, with the dialogic half-time alternation of ascending sixteenth chains of the strings and woodwinds set in opposition to the eighth sequences of the brass instruments. The composer Havergal Brian surely would have recognized himself in the fast march of dance and ragtime character in the fourteenth variation. The exotic fifteenth variation, a Poco allegro moderato in 6/4 time, portrays the composer and music theorist Cecil Forsyth. Here the modified theme appears in the solo trombone, accompanied by xylophone and glockenspiel tones over tonic and dominant pedal tones in the woodwinds and muted brass instruments, while the violins continuously operate with dancy sixteenth figurations. The impressionistic sixteenth variation shimmering in the bright-dark twilight is a tribute to Cyril Scott, who was influenced by Debussy. Holbrooke's inversion of the song theme here represents a sort of melodic embodiment of this composer. The seventeenth variation, a G major waltz in 6/4 time, pays homage to Richard Strauss. Curiously, Holbrooke characterized Strauss with a typical Viennese waltz adaptation four years before Strauss had attracted attention as a waltz composer with *Der Rosenkavalier*. The eighteenth variation, a lively polka parody full of all sorts of «crazy-mixed-up notes» and in the style of a Bohemian dance band, is Holbrooke's take on the characteristics defining Gustav Mahler. The extremely appealing nineteenth variation, a portrait of John Herbert Foulds, one of the most original English composers of his time, begins with octave passages of the violins and violas and opposing octave passages of the cellos and basses over which the brass instruments present the song theme. Later Holbrooke weaves in glockenspiel

renderings of the originally English »Yankee Doodle« and the old Scottish song »Annie Laurie.« The twentieth variation, an Allegro maestoso molto anticipating the lavishly rich sonority of Granville Bantock's tone paintings, concludes the »Auld Lang Syne« Variations – but not without a couple of ironic cross-references to Wagner's *Meistersinger* and *Tristan*. Holbrooke cites the passage »Er kann ja nicht mal steh'n. Wie soll es mit dem geh'n?« with which the Nuremberg townspeople on the festival grounds poke fun at Beckmesser and then has the night watchman's horn sound. After one last *forte fortissimo* outburst the theme intoned by the tutti in *molto espressivo* impressively concludes the work with an adagio fading away into silence.

For »Crack Fiddlers« Only – The Violin Concerto in F major »The Grasshopper«

Josef Holbrooke began his career as a concert pianist. For example, even between 1900 and 1903 he performed works such as Tchaikovsky's Piano Concertos Nos. 1 and 3, Rachmaninov's Piano Concerto No. 2, and Saint-Saëns' *Africa* as a guest with the Bournemouth Municipal Orchestra led by his conductor friend Dan Godfrey. It is also true that he wrote numerous works for violin and piano for friends and pupils during the initial years of his compositional career. Nevertheless, it was only relatively late that he turned to the solo concerto genre – and even so the Piano

Concerto No. 1 »The Song of Gwyn ap Nudd« op. 52 composed between 1906 and 1908 after two withdrawn attempts was more like a continuation of his large-format orchestral poems in the succession of Franz Liszt's symphonic poems. Thereafter, however, it was not long before the composer, who during his youth had earned accolades as a violinist, for the first and only time

turned to the form of the classical-romantic violin concerto during a writing process producing several versions and passing through several developmental stages. The Romance in D, which is no longer extant but was performed by the violist Lionel Tertis at the Aeolian Hall in London in July 1914, was quite probably the viola version of the middle movement of Holbrooke's Concerto for Violin and Orchestra in F major op. 59 »The Grasshopper«. Holbrooke worked on this concerto between 1909 and 1916 and presented it in two versions – or, more precisely, three – as the Concerto for Violin with Orchestral Accompaniment, the Concerto Lyrical or Sonata-Concerto, and the Romantic Sonata, in each case for violin and piano. It cannot be determined which of these versions was the chicken and which the egg. However, some evidence suggests that Holbrooke initially first wrote the concerto version and then the reduced version for violin and piano: for one of the subsequent performances of the Sonata-Concerto, which is designated as the »Concerto Lyrical« in the relevant program booklet, there is a reference to the fact that it involved an arrangement in a somewhat simplified version as a sonata for violin and piano. On the other hand, the work's history of composition extending over several years favors the hypothesis that Holbrooke initially designed it as a violin sonata but then only later developed it to meet the criteria of a concerto, made the violin part more difficult, and composed an extra daredevil cadenza for the soloist John Dunn, whom he described as a »crack fiddler« to Granville Bantock. Whatever the case, the premiere of the Romantic Sonata was held at Liverpool's Crane Hall on 22 January 1917 with the violinist John Dunn and Holbrooke at the piano. Three months later, on 27 April, they performed the same work, now entitled the Sonata-Concerto, in the same hall. The London premiere of the Romantic Sonata then was held at that city's Steinway

Hall on 10 October 1917 with John Saunders as the violin soloist and Richard Walthew at the piano, moving the reviewer for *The Musical Times* to state, »Here the composer was at his best: the music may almost be said to be overflowing with milk and honey.« Hardly a month later, on 7 November, the premiere of the Violin Concerto in F major op. 59, now termed the »Lyrical«, was held at the Leeds Town Hall with the Hallé Orchestra. Holbrooke was the conductor and John Dunn, identified as the concerto's dedicatee by the correspondent for *The Musical Times*, was again the soloist.

It is not entirely clear how Holbrooke's Violin Concerto came to be known as »The Grasshopper.« No mention was made of this name in conjunction with the first performances of the version with orchestra or the versions with piano. When Ricordi announced the publication of a printed edition both of the »sonatas« and the score version of the Violin Concerto in January 1920, this likewise occurred without the additional name or any mention of a dedicatee. It was not until the printed version, which appeared with a delay of two years in 1922, that the Violin Concerto received »The Grasshopper« as its subtitle. It has been conjectured that the poem of the same name by the Renaissance poet Richard Lovelace was Holbrooke's source of inspiration here. If this had been the case, however, then it is unusual that neither the poem nor significant verses from it are printed on the flyleaf of the printed version or in the score itself – which had been Holbrooke's practice with his previous orchestral poems based on Poe, Longfellow, and Trench or even with his Piano Concerto No. 1 »The Song of Gwyn ap Nudd.« A more plausible hypothesis is that Holbrooke, who by then was the father of five children between the ages of four and fourteen, was inspired by the children's edition of Aesop's fables illustrated by Milo Winter in 1919. After all, here the

happy-go-lucky grasshopper living for the day is pictured with a violin under his arm in the Fable of the Ant and the Grasshopper. What is most probable, however, is that the Violin Concerto's capricious as well as elegiac character moved Holbrooke to choose a popularizing subtitle when he had it published. A statement by his composer friend and copyist Havergal Brian further supports this idea. In 1937 he described the two outer movements of the »Grasshopper« Concerto »as nimble and quick-witted ... full of rhythmical capriciousness suggestive of the title; but the middle movement is a finely sustained elegy in which not only the soloist but also the orchestra eloquently sing.« The filigree and transparent instrumentation of the orchestra with two woodwinds each, four horns, two trumpets, timpani, triangle, and cymbals also corresponds to the carefree lightness mostly characterizing the »Grasshopper« Concerto. Nevertheless, the orchestra is assigned a function amounting to much more than that of accompanying the solo instrument. This role begins already in the Allegro con molto fuoco first movement. In its short but impressive Maestoso introduction the mighty motto presented only by the strings and then fading away in *diminuendo* and pizzicato initially misleads the unsuspecting listener. It is not until the following Vivace that the solo violin, over flowing sixteenth figures of the clarinets and hopping staccato eighths of the oboes and bassoons, enters with the main theme drawing on the Maestoso motto and capriciously continuing it. Its top tones leaping up to three-line *b flat* in the further course of the music do indeed bring to mind a grasshopper's sudden jumping here and there. After a bridge passage – again over flowing sixteenths in the clarinet – the capricious main theme is followed by a song theme of waltz character played by the solo violin; the orchestra takes it up with discreet trumpet fanfares, and the clarinet ironically comments on it with

trills suggesting yodeling. During the further course of the music the two themes are delicately elaborated. After a flageolet passage in the solo violin, harmonically appealing as well as natural and artificial, the first movement determinedly and grippingly concludes with six *presto* measures by the solo and tutti.

An elegiac cantabile theme of great breadth intoned by the solo violin after a short introduction by the muted strings dominates the tripartite Adagio non troppo con molto espressione in D major. The careful regulation of the tempo with a passage ascending in double stops intensifies its nostalgic and melancholy character even more. This character culminates in a dragging *fortissimo* of the solo violin that continues in the winds in forceful echo calls and then fades away in *pianissimo*. Thereafter the solo violin forms a *pianissimo* transition to the Poco andante section. During the further course of the music its tender A major theme, presented *con sordino* and forcefully accompanied by the orchestra, moves toward a twofold Agitato high point but then returns to the introductory theme, with which the movement fades away in *molto tranquillo* to the lullaby-like accompaniment of the orchestra.

Like the first movement, the last movement, designed as a sonata rondo in F major, begins with an impressive Maestoso motto in 4/4 time. After four measures the orchestra then goes over into a Vivace giocoso passage in 2/4 time and lays the groundwork for the bipartite main theme. The solo violin presents the theme, which capriciously jumps up and down, and in its second part Holbrooke has a *scherzoso* section anticipating, as already in the »Auld Lang Syne« Variations, the »Er kann ja nicht mal steh'n« passage from Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*. After a descending bridge passage taken at a somewhat slower tempo (Poco meno mosso) he forms a transition to the cantabile second

theme in C major with sixteenth figures in the bassoon. Its descending third in the theme head and the downward motion swinging up to airy heights first in the second half of the theme mean that it tends to have an introverted melancholy character relating it atmospherically to the slow middle movement. During the further course of the music the orchestra picks up on it, and the solo violin embellishes it with breathtaking figures again forming a transition to the capricious first theme. The flute initially intones the theme, while the solo violin continues its sixteenth sextuplets and triplets and then in the middle of the movement, after a *fortissimo*, makes its way with the orchestra to short but Paganini-like quadruple stops, triplet-sixth and staccato-third parallels, and descending and ascending runs in the daredevil *prestissimo* cadenza. The violin then finds its way out of the cadenza with a trill on three-line *b* with four-line *c* as its final tone. Thereafter things continue with the first part of the first theme in the clarinets and the orchestra, whereupon the solo violin replies with its *scherzoso* part and forms an elegant transition to the second theme. During the further course of the music the orchestra and violin savor its whole bittersweet melancholy. In the high-speed concluding segment fade technique briefly enables the solo violin and orchestra to unite the two themes, and the »Grasshopper« Concerto swiftly comes to its close with one last statement of the main theme in the coda.

»Evermore Nevermore« – The Poem for Orchestra No. 1 »The Raven«

Soon after Edgar Allan Poe's death in 1849 his gloomy and melancholy stories and poems thematizing the dark sides of the unconscious in human existence very much began fascinating poets, visual artists, and above all composers of the following generations. For example, five settings of Poe's last poem, »Annabel Lee,« appeared in England alone between 1858 and 1890; they were by E. R. Best, Henry David Leslie, Charles Levey, Michael Balfe, and Richard Walthew, the musical friend to whom Holbrooke dedicated the eighth variation in »Auld Lang Syne.« Moreover, Arthur Sullivan, John Philip Sousa, Claude Debussy, Florent Schmitt, Sergei Rachmaninov, and Darius Milhaud, among other composers, wrote works based on Edgar Allan Poe. However, no other composer occupied himself so intensively with Poe in his music as did Josef Holbrooke, both in numbers of works and overall length of time. Between 1899 and 1948 Holbrooke wrote thirty-five works that might be termed »Poena,« and the Poem for Orchestra No. 1 »The Raven« op. 25 was the first of these works. It was not the first setting of Poe's poem, in which a despondent first-person narrator mourns his deceased love and receives a mysterious midnight visit from a raven. After gentle knocking at the door the raven perches on a bust of Pallas Athena over it and repeatedly answers the narrator's existential and metaphysical questions by cawing »Nevermore.« The narrator finally resignedly comes to the conclusion that his soul will never emerge from the shadow that the raven casts on him. In 1876 Charles Levey had set »The Raven« as a song with piano accompaniment, and in 1894 Stanley Hawley had set Poe's text as a melodrama. Stanley Hawley was the composer friend to whom Holbrooke dedicated the thirteenth »Auld Lang

Syne« variation. In an article in *The Musical Standard* in March 1907 he then again paid tribute to him: »I have to credit Mr. Hawley with my love for Edgar Poe's works. He it was who first fired my mind into the nether world, with his splendid music to the 'Bells' and the 'Raven.'«

However, Holbrooke was the first composer who did not merely set Poe's text but instead used it as the poetic basis for his first »poem for orchestra.« Although until then he had above all composed songs and chamber music in addition to the two suites »The Fairies« for Small Orchestra op. 10 and »Pantomime« for String Orchestra op. 16, Holbrooke viewed orchestral music as his genuine domain. Here it was above all the genre of program music introduced by Hector Berlioz and Franz Liszt and offering relative freedom from formal constraints that was especially close to his artistic intentions – as he some years later emphatically stated: »... something may come to give us the 'new art form' we want so much. All these 'poems' for orchestra, and 'tones-poems' etc., really are only gropings toward a new form. The classical form has gone, I think.« And not only Poe's poems and stories but also »The Philosophy of Composition«, his essay on literary aesthetics penned along with »The Raven,« appealed to Holbrooke. Frederick Corder, his composition teacher at the Royal Academy of Music, had used it in his lectures on music theory. A few years later Holbrooke had similar things to say about Poe and »The Raven« in his article »The Modern Advance in Music:« »To me, Poe is the most modern of all modern poets, and he appeals to me as the most strongly musical and powerfully rhythmical of all the poets who have written in the English language. The remarkable thing is that, as far as I am aware, Poe had no special knowledge of music. That makes him all the more wonderful, and it also shows that a true poet is really a musician himself, though his medium of expression is different.« It is thus

not surprising that Holbrooke chose precisely Poe's »The Raven« as the literary source for the first work of the new art form of the poem for orchestra propagated by him: »As soon as I read the poem I was enchanted by two things: the never ending sorrow of the hero and the bird of ill-omen with its everlasting refrain of 'Never more.' The wailing motive of that 'Never more' leaped, as it were, into my mind at once and it is repeated through the composition, which reflects the sorrow which is the dominant note of the work – for sorrow is one of the few things which can be suggested in music.« As in Poe's text, this »everlasting Nevermore motive« appears about halfway through Holbrooke's orchestral poem – for the first time at No. 16 (in bar 187/at 11'16"). While Poe introduces this motive at the end of the eighth stanza and then repeats it in this position for a total of ten through to the end of his poem of seventeen stanzas, in his orchestral poem Holbrooke treats this motive with greater freedom, repeating it twelve times through to the end. He did so because in his musical design of the two poetic thematic areas of melancholy and lament he followed not so much the periodic stanzaic structure of the poem but instead the symphonic texture developing in four parts and displaying themes and motives based on a bipartite theme.

What is involved here is a Largo theme in B minor unfolding over eleven measures in the manner of a recitative in the solo double bass with the solo cello and solo viola joining it in an accompaniment function in some measures and abandoning it in others. Beginning with the eighth measure it is capped by an eighth motive of groping character executed by two divisi violoncellos and violas at a faster tempo over the held *f sharp* of the double bass. The rhythmic and melodic design of this motive does not merely coincidentally recall the opening motive of Beethoven's Piano Concerto No. 4; it can also

be identified without any difficulty at all as the tonal equivalent of the gentle but persistent rapping at the chamber door suddenly rousing Poe's first-person narrator from his »dark and dreary« midnight mood, which is represented by the extended double bass recitative. The first sequencing repetition of the theme is followed by a second such repetition developing the theme rhetorically. A second theme seems to take shape in Poco animato (bar 27/2'18'') in the thirty-second figurations of the high woodwinds. A five-note horn motive (bar 31/2'35'') is embedded in this apparent theme. Holbrooke emphasizes it with a bracket in the score, and it stands for the first-person narrator's recollection of the cold December night when his Lenore died. After the concluding »rapping motives« there is a third repetition of the theme in Animato agitato (!), which is immediately followed by an extended fourth repetition of the theme in Agitato animato (!) and of development character. The five-note »remembrance motive« heard in succession in the stopped horn, oboe, English horn, clarinet, trumpet, and trombones plays a central role in this repetition and ends up forming a transition to the second section.

The passionately rapturous A major theme of the violins (bars 74ff./5'49'') dominates in this Animato second section. In the score Holbrooke wrote the Poe verse »Presently my soul grew stronger, hesitating then no longer« over this theme. The remembrance of Lenore arouses in the first-person narrator the euphoric notion that she was the one knocking at the door – which is why in the further course of the music the »Lenore theme« assumes dancy animation and is underlaid with the »remembrance motive« in the trumpets. This D major mood, not so tense and in the end almost mirthful, darkens to minor at the score heading »Here I opened wide the door, darkness there, and nothing more«, unexpectedly slackening with quietly threatening brass

chords (bar 100/8'00''). The »Lenore theme« appears once again, full of painful passion in the violins, and then is succeeded by a lament figure in the low strings derived from the initial recitative, until it fades away in *piano pianissimo* (*ppp*) in a quiet »Lenore echo« of the cellos and violins, which represent the first-person narrator. Then the »rapping motive«, it too in modified form, is followed by a sixteenth and thirty-second figure in the woodwinds, high strings, and harp and forms a transition to the third section.

This Allegro poco maestoso section with a D major theme in rustling ascent and in a dance 6/8 time (bars 125ff/9'50'') initially depicts the imposing appearance of the »stately raven.« In a certain way we may very much regard this as a danse macabre inasmuch as in the middle of this dance section the macabre »Nevermore motive« appears: Holbrooke sets each one of its syllables over each of the three wind chords, two times, one after the other, in the trumpets and horns and a third time in the oboes and English horn. In what follows the danse macabre again assumes a faster pace and more energy and culminates in an anticlimax with a gong beat (bar 235/12'20'') to the shout »Prophet, thing of evil!« inscribed over the score. Along with a twofold repetition of the »Nevermore motive« in the trumpets (bar 259/12'44'') and a threefold repetition in the trombones and tuba (bar 278/13'20''), it concludes with a reminiscence of the Allegro theme in the oboes and the English horn and forms a Molto slentando transition with the long-drawn-out »Nevermore motive« (bar 302/14'06'') to the fourth section of epilogue character.

An elegiac E flat major theme in the strings (bars 311ff./14'28'') dominates this Animato con molto espressione, which after an impassioned intensification glides into B major. A short dramatic intensification occurs in an Agitato passage introduced by the »remembrance

motive.« Two repetitions of the »Nevermore motive« lengthened by an echo in the horns, trombones, and tubas are followed by two repetitions of the original »Nevermore motive« in the clarinet and the bassoons and in the bass clarinet before Holbrooke's first poem for orchestra, »The Raven,« peacefully and resignedly concludes in *quadruple piano* with a contrapuntally led reminiscence of the recitative opening theme.

Franz Groborz

Translated by Susan Marie Praeder

Judith Ingolfsson, violin

The violinist Judith Ingolfsson was born in Iceland, presented her concert debut at the young age of eight, and studied music in the United States. At the age of fourteen she was accepted to the legendary violinist Jascha Brodsky's class at the Curtis Institute of Music in Philadelphia. She earned her master's degree in David Cerone's class at the Cleveland Institute of Music prior to completing further training with Donald Weilerstein. During her studies she successfully participated in numerous competitions. For example, she won the Gold Medal in Indianapolis, the first prize at the Concert Artists Guild Competition in New York, and the third prize at the Premio Paganini International Violin Competition in Genoa. In 1999 the American Performance Today program on National Public Radio named her the »Debut Artist of the Year.« In 2001 she won the Chamber Music America/WQXR Record Award for her debut CD featuring works by Bloch, Rorem, Bach, and Wieniawski. She has recorded four more CDs on the EDA, GENUIN, and AUDITE labels and has concertized on many renowned stages around the world. Her concerts have taken her throughout most of the United States and to many other countries, including Germany,

the Czech Republic, Russia, Japan, Hungary, Iceland, Puerto Rico, Panama, and Macau. As a soloist she has appeared with ensembles such as the National Symphony Orchestra, Indianapolis Symphony Orchestra, St. Louis Symphony Orchestra, Royal Chamber Orchestra of Tokyo, and the Budapest Philharmonic Orchestra. She has performed with renowned conductors such as Wolfgang Sawallisch, Leonard Slatkin, Raymond Leppard, Gilbert Varga, Jesús López Cobos, Rico Saccani, and Gerard Schwarz. Judith Ingolfsson is also a welcome guest at music festivals and has received invitations to festivals in the United States, Poland, Finland, Germany, Switzerland, and the Netherlands. She is not only a soloist but also an avid chamber musician. She regularly performs with the pianist Vladimir Stoupel in the Ingolfsson-Stoupel Duo and has a special interest in wrongly neglected composers of the twentieth century like Szymon Laks and Halldi Hallgrímsson and in the Swedish composers Amanda Maier and Laura Netzelt. Historical performance practice with the modern violin forms another focus in her work. Baroque compositions such as the works of Telemann and Tartini for solo violin are part of her regular concert repertoire. Judith Ingolfsson's intensive occupation with women composers has also repeatedly led to cooperation with publishers. In addition, she is active as an editor, for example, of the *Trois pièces de concert* by Szymon Laks, soon to be published in her arrangement of it for violin and piano. She formerly held a professorship at the University of Colorado at Boulder and has been a professor at the Stuttgart College of Music and the Performing Arts since October 2008. She plays a Lorenzo Guadagnini violin from 1750.

www.judithingolfsson.com



Judith Ingolfsson

Brandenburg State Orchestra of Frankfurt

The history of the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt goes back to 1842. Following the reunification of Germany it established itself within a few years as a symphony orchestra known far beyond the borders of the Land of Brandenburg. This influence is reflected in the frequent guest performances that have taken the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt on concert tours through numerous European countries, to the Vatican for a concert on the sixtieth anniversary of the Universal Declaration of Human Rights, and to Israel and Japan. The orchestra has been a regular guest ensemble at the Choral Music Summer since 1973 and at the Rheinsberg Castle Chamber Opera Festival since 2002. The orchestra's concerts at the Carl Philipp Emanuel Bach Concert Hall and at the Kleist Forum and events with Frankfurt's choirs make it the musical focus and hub of Frankfurt an der Oder. Moreover, it plays an influential role in Brandenburg's cultural life with its guest performances forming part of the Theater and Orchestral Union in Potsdam and Brandenburg (Havel) and in other cities in the region. Projects with neighboring Eastern European countries form an additional focus. Since 1993 the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt has gained notice with numerous CD premiere recordings, including prizewinning productions with **cpo**, Signum, Rondeau, and Naxos, and with distinguished film music productions such as the documentary film *Unter der Erde, im Himmel*, which was awarded the prize for the best music at the Berlin Film Festival in 2011. Moreover, live radio recordings of the RBB and Deutschlandradio Kultur have contributed to the spread of the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt's renown in the broadcast media. For many years the orchestra has presented youth programs for budding musicians, and since

2008 it has developed its own »Education Projects« for the education of young people. Since 2012 these projects have received regular support from the Drosos Foundation of Switzerland. In addition, since 2010 the orchestra has accompanied the »Richard Wagner for Children« productions at the Bayreuth Festival. Since the 2007/08 season Howard Griffiths has been the artistic director and general music director of the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt.

<http://www.brandenburgisches-staatsorchester-frankfurt.de>

Howard Griffiths

Howard Griffiths was born in England and studied at the Royal College of Music in London. He has been the general music director of the Brandenburg State Orchestra since the 2007/08 season and renewed his contract for three further years in 2009. He has resided in Switzerland since 1981.

From 1996 to 2006 Howard Griffiths was the artistic director and principal conductor of the Zurich Chamber Orchestra and in every respect successfully continued its long and distinguished tradition. His work with it included extended tours in Europe, the United States, and China. The public and press reacted with enthusiasm to his work with the orchestra both in Switzerland and in foreign countries.

Howard Griffiths appears worldwide as a guest conductor with leading orchestras such as the Royal Philharmonic Orchestra of London, Orchestre National de France, Tchaikovsky Symphony Orchestra of the Moscow Radio, Israel Philharmonic Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, Warsaw Philharmonic, Basel Symphony Orchestra, London Mozart Players, Orquesta Nacional de España, German radio orchestras

including the WDR Symphony Orchestra, NDR Radio Philharmonic, and German Radio Philharmonic, and the Polish Chamber Orchestra, English Chamber Orchestra, and Northern Sinfonia.

Howard Griffiths has repeatedly shown his enthusiasm for new, extraordinary projects. For example, he performed Gustav Mahler's Symphony No. 8, the »Symphony of a Thousand,« with the Basel Symphony Orchestra and a thousand participants; successful cross-over projects have been realized with artists such as Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Öçal, and Abdullah Ibrahim in cooperation with various orchestras; and he conducted the original music to films by Charlie Chaplin with great success with the Zurich Chamber Orchestra in live performances during the projection of the films on a large screen. In addition, for a number of years Griffiths has been the artistic director of the Zurich Pocket Opera, which celebrates great successes with each of its productions (e.g., with operettas by Gilbert and Sullivan).

More than 100 CD recordings on various labels (Warner, Universal, cpo, Sony, Koch, etc.) attest to Howard Griffiths' broad artistic spectrum. They contain, for example, works by contemporary Swiss and Turkish composers as well as first recordings of rediscovered music of the eighteenth and nineteenth centuries. His recording of all eight symphonies by the Beethoven pupil Ferdinand Ries has earned high praise from critics around the globe. The readership of the English magazine *Classic CD* voted Griffiths' recording of works by Gerald Finzi the »Classic CD of the Year« in its category. Griffiths performs with many renowned artists including Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher and Süher

Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham, and Thomas Zehetmair.

Apart from his cooperation with renowned soloists and orchestras, Howard Griffiths engages himself very much in the support and promotion of young musicians. This is reflected in his work with the Orpheum Foundation for the promotion of young soloists, with which he has served as artistic director since 2000.

In 2006 Howard Griffiths was named Member of the British Empire (MBE) in recognition of his contributions to music life in Switzerland on the annual »New Year's Honours List« announced on New Year's Day by Queen Elizabeth II.

www.howardgriffiths.ch



Howard Griffiths (© Tobias Tanzyna)

cpo

Josef Holbrooke
Amontillado · The Viking · Ulalume

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt
Howard Griffiths



Deutschlandradio Kultur

Already available: **cpo** 777 442-2



Josef Holbrooke
Clarinet Chamber Music

Robert Plane

Lucy Gould · Mia Cooper · Scott Dickinson
David Adams · Alice Neary · Sophia Rahman

Already available: **cpo** 777 731-2



Howard Griffiths (© Tobias Tanzyna)

cpo 777 636-2