



ELGAR SYMPHONY No. 2

Sospiri · Elegy

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA

SAKARI ORAMO

ELGAR, SIR EDWARD (1857–1934)

SYMPHONY NO. 2 IN E FLAT MAJOR, Op. 63 (1909–11)

54'44

① I. *Allegro vivace e nobilmente e semplice*

17'33

② II. *Larghetto*

14'00

③ III. Rondo. *Presto*

7'36

④ IV. *Moderato e maestoso*

15'02

⑤ SOSPURI, Op. 70 (1913–14)
for strings, harp and organ

3'50

⑥ ELEGY for strings, Op. 58 (1909)

4'14

TT: 63'54

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA

leader: JOAKIM SVENHEDEN

SAKARI ORAMO *conductor*

Edward Elgar's earliest ideas for his **Second Symphony** actually pre-date those of the First; a sketch fragment surviving from around 1903, at least a year before the first idea for Symphony No. 1, features a rising three note figure written in ink combined with a pencilled scribble in the bass of what eventually became the opening theme of the finale, the whole passage characteristically marked by the composer as 'good'. It eventually found its place in the finale as a piece of connective tissue between two major paragraphs. The passage can be heard on the present recording at 7'28 in Track 4.

The fragment tells us much about Elgar's methods and general attitude to his work. He tended to sketch randomly, often without any context, gradually accumulating material until eventually reaching a point where some sort of ordering began to suggest itself. Essential to that ordering was a predominantly contrapuntal approach to composition, where ideas were constantly being tested for polyphonic combination. The note of self-appraisal ('good') is also significant; like Rimsky-Korsakov before him and Schoenberg after him, Elgar was self-taught as a composer and his sketches are littered with such markings. These are by no means always self-congratulatory: 'bad' appears with equal frequency and, on one abortive sketch for *The Dream of Gerontius*, 'I hate this diminished seventh'. Having had little formal education, the autodidact sensibility extended to other aspects of Elgar's life, as the surviving volumes of his library clearly show: everything from theology to chemistry, classical scholarship to rabbit-keeping seems to have fascinated him.

As ideas for the First Symphony increasingly preoccupied him through 1907 and 1908, the material for the Second seems to have been pushed to the back of his mind. The eventual première of the First Symphony under Hans Richter in December 1908 was possibly the greatest triumph of Elgar's career, with around 100 further performances taking place internationally within the first year of its

existence. It is hardly surprising therefore that Elgar should have felt spurred on to complete its successor within a couple of years.

A major step in the symphony's evolution occurred in April 1910, when Elgar visited the spectacular medieval castle of Tintagel in Cornwall, a site steeped in romantic associations with the legend of King Arthur. On his return to London following the visit, Elgar is said to have sketched the symphony's slow movement. Accompanying him on the Tintagel visit were Charles and Alice Stuart-Wortley. Alice was one of several female confidants who surrounded Elgar at various periods of his life (with the evident encouragement of his wife, who also happened to be called Alice). Alice Stuart-Wortley was perhaps the one who knew him most intimately. Elgar nicknamed her 'Windflower' and one of the main themes of the Violin Concerto, the only major work separating the two symphonies, was associated with her and is often described as the 'Windflower theme'. What survives of their correspondence is of a passionate and confessional nature such as one would normally expect to read in the exchanges of lovers, yet (perhaps crucially to Elgar's creativity) it seems unlikely that their love was ever physically consummated. Since some of the correspondence seems to have been subsequently destroyed by Alice Stuart-Wortley's daughter, one can only speculate as to the full extent to which their love was declared in words; instead it is the Concerto and the Second Symphony that bear the most eloquent testimony to what their relationship meant, at least to Elgar.

Externally the Second Symphony would appear to be a public work. Elgar apparently planned to dedicate it to King Edward VII as 'a loyal tribute', but the monarch's sudden death in May 1910, led to the symphony being inscribed instead to his memory. The funeral slow movement inevitably came to be associated with the King's death, though, as we have seen, it was apparently conceived before this time. Indeed, there is further evidence to suggest an even earlier inspiration in the

sudden death in 1903 of Elgar's friend the Liverpool businessman Alfred Rodewald, an event that deeply shocked the composer at the time.

Whether this is true or not, there is no doubt that the work as a whole is riven with tensions and contradictions, chiefly between its grand outward-facing ambitions, epitomised by the first movement's ebullient opening theme, and an inner core of uncertainty and anxiety which, in the third movement's central span, spills over into violence and terror. In that sense, the symphony may be interpreted in the context of the rapid social change enveloping Britain at the time; a change that was gradually sweeping away the environment in which Elgar had grown up. The writer Ian Lace succinctly sums it up: 'There was clamour for Home Rule in Ireland; the Suffragettes were clamouring for the vote. In December 1910, the Liberals were laying the foundations of welfare-state socialism amid parliamentary opposition of a bitterness never seen through the whole of Edward VII's lifetime. There was the constitutional crisis over the power of the Lords, and the Land Tax began to squeeze the rich. There was widespread industrial unrest in 1911. World War I was only three years away. All this tension was undoubtedly reflected in the new symphony.'

At the head of the score Elgar added a quotation from Shelley: 'Rarely, rarely, comest thou, Spirit of Delight!' The opening theme of the first movement, which occurs in many forms throughout the symphony, is associated with the quotation, yet to understand fully what Elgar was seeking to convey, the wider context of the opening stanzas is needed:

*Rarely, rarely, comest thou,
Spirit of Delight!
Wherefore hast thou left me now
Many a day and night?
Many a weary night and day
'Tis since thou are fled away.*

*How shall ever one like me
Win thee back again?
With the joyous and the free
Thou wilt scoff at pain.
Spirit false! thou hast forgot
All but those who need thee not.*

But we must beware overly simplistic associations. Elgar himself noted that ‘To get near the mood of the Symphony the whole of Shelley’s poem may be read, but the music does not illustrate the whole of the poem, neither does the poem entirely elucidate the music.’

Unsurprisingly, the first performance of this complex music, at London’s Queen’s Hall on 23rd May 1911, was greeted with nothing like the near-hysterical acclaim its predecessor had enjoyed. According to press accounts, the work was received with enthusiasm, but Elgar, who was conducting, described the audience to W.H. Reed as ‘sit[ting] there like a lot of stuffed pigs’. Not until a decade later did the work begin to establish itself in the repertoire, largely thanks to the efforts of the conductor Sir Adrian Boult, who went on to make several fine recordings of the symphony.

The symphony opens on the crest of a wave of melodic invention, which eventually subsides into the more lyrical and reflective second subject (if music so multi-faceted and varied can be pigeonholed in such crude terms). A central developmental span moves into darker, more disturbing territory, featuring an eerie episode that Lady Elgar labelled ‘Ghost’. (The passage can be heard on this recording at 6’55 in Track 1.) Whose ghost is being depicted is a matter for conjecture, but the pervading atmosphere of curiously sickly-sweetness, redolent of *fin-de-siècle* decadence, plays an almost subversive role in a work ostensibly celebrating monarchy, for it lingers in the mind long afterward, undermining the apparently confident end to the movement.

A similar passage, related in scoring though different in harmony and melody, can be found in the slow movement. It occurs twice (at 4'30 and 10'22 in track 2), in a movement that divides in half, with the second half a varied repeat of the first.

This extraordinary fantastical music, full of mysterious half-lights and nocturnal rustlings, was originally intended for a companion overture to the cheerful portrait of London town: *Cockaigne*. The projected work was to have been called *Cockaigne No. 2 – The City of Dreadful Night* and it would have been a dark companion indeed. The title comes from a long poem by the depressive poet James Thompson (1834–82) which paints an apocalyptic portrait of a dystopian London, a portrait no doubt closer to reality than the ‘stout and steaky’ idealism of Elgar’s *Cockaigne No. 1*. Written at the height of a wave of republican unrest in the early 1870s, in the fourth decade of Queen Victoria’s reign (often *in absentia*, since her widowed seclusion from society frequently took her far away from the capital to her beloved Balmoral in Scotland), the poem concludes:

*Titanic from her high throne in the north,
That City’s sombre Patroness and Queen,
In bronze sublimity she gazes forth
Over her Capital of teen and threne [...]
Her subjects often gaze up to her there:
The strong to drink new strength of iron endurance,
The weak new terrors; all, renewed assurance
And confirmation of the old despair.*

In place of a traditional scherzo, Elgar offers a rondo, a movement of dazzling invention and quick-fire orchestral virtuosity. At its centre, underpinned by the ‘Ghost’ theme of the first movement, comes an outburst of shattering violence, quite unlike anything else in Elgar’s music. Elgar frequently suffered from debilitating headaches (almost certainly migraine) and on one occasion explained this

passage to an orchestra: 'I want you to imagine that my music represents a man in a high fever. Some of you may know that dreadful beating that goes on in the brain; it seems to drive out every coherent thought. This hammering must gradually overwhelm everything. Percussion, you must give me all you're worth! I want you to gradually drown the rest of the orchestra.'

After the storms, stresses and uncertainties of the first three movements, the dignified finale, with its broad paragraphs and rolling sequences, comes as a kind of benediction. It builds slowly and inexorably to a magnificent, yet somehow serene climax where we again have Sir Adrian Boult to thank for preserving an amendment Elgar sanctioned in the score and which otherwise might not have come down to us: in a lecture given in 1947, Boult described how 'at the summit of the whole range, the 8th bar after fig. 165, Elgar would add a 32 or 64 foot organ pedal for 8 bars if it was available'. The present recording observes Elgar's modification at 11'47 in Track 4.

The conclusion offers neither despair nor hollow triumph. Instead a glowing sense of peace and contentment radiates through some of the most glorious pages of music Elgar ever wrote. And, in an aching final cadence, surely intended by Elgar as a reference to the concluding moments of *Tristan und Isolde*, one may well sense a longing for what might have been. Not for nothing did Elgar call this profound and complex masterpiece 'the passionate pilgrimage of a soul'.

Of Elgar's four works for string orchestra only one, the *Introduction and Allegro*, Op. 47, can be said to be a major work. The others, the early *Serenade* and the two pieces recorded here are short occasional compositions, with no aspirations to greatness. Yet they are as exquisitely crafted as anything in his output and their beauty and practicality (Elgar was himself a violinist and a consummate master of string writing) has assured them a place in the repertoire.

The touching little *Elegy* was dashed off in June 1909 at the request of Lon-

don's Worshipful Company of Musicians. One of the Company's junior wardens, Rev. Robert Haddon, had recently died under tragic circumstances and, following the funeral, it was suggested to Elgar that he might wish to compose a short 'musician's Dirge' for use at such occasions in the future. Elgar instantly obliged, sending the score along with a note: 'Here is the little Elegy you asked for – if it will not do, never mind – tear it up. It is not very original I fear, but it is well meant.' Happily, the score survived and remains as a gentle adornment ('quiet, somewhat sad & soothing', as Elgar put it) to the string orchestra repertoire.

Sospiri ('sighs' or 'Seufzer' as the score, published in Germany by Breitkopf & Härtel, called it) was composed in December 1913 and January 1914. The piece exists in two versions, the other for violin and piano, which seem to be been written simultaneously. It is possible that the work was originally intended as the slow movement of a sonata for Elgar's friend the violinist W.H. Reed, to whom *Sospiri* was eventually dedicated. No trace remains of any other movements; instead we have a single song-like movement of great eloquence: a passionate violin tune unfolding against simple chords, doubled in the version for strings by harp and optional organ (as on the present recording) or harmonium, with a repeat of the tune now magically transformed by a halo of high, shuddering *tremolando* strings.

© John Pickard 2012

The composer John Pickard is also General Editor of the Elgar Complete Edition.

Maintaining a tradition that has existed since 1902, the **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** (RSPO) of today enjoys great national and international acclaim. The Finnish conductor Sakari Oramo became its chief conductor and artistic advisor in 2008, continuing a significant period of development under Alan Gilbert (2000–08). Oramo has already led the orchestra through a series of high-profile projects and engagements which have included a highly successful major tour of Japan. Recent recordings have confirmed the high artistic standards. The RSPO works regularly with guest conductors such as Kurt Masur and Michael Tilson Thomas and soloists including Anne Sofie von Otter, Martin Fröst, Håkan Hardenberger and Leonidas Kavakos. The orchestra actively strives to renew and broaden the range of music for symphony orchestra, for instance by means of an annual international Composer's Festival and the Composer's Weekend featuring an up-and-coming Swedish composer. The RSPO participates annually in the Nobel Prize Ceremony as well as in the Nobel Prize Concert in partnership with Nobel Media. An extensive and highly regarded discography includes the recent *Eleven Gates*, a disc of music by Anders Hillborg [BIS-1406] which was awarded a Swedish Grammy in 2012.

Sakari Oramo began his musical career as a violinist, and for some years was leader of the Finnish Radio Symphony Orchestra. He made his breakthrough as a conductor in 1993, since when he has conducted many of the world's most prestigious orchestras including the Vienna, Berlin and New York Philharmonic Orchestras, Dresden Staatskapelle and San Francisco Symphony. Between 1998 and 2008 he was music director of the City of Birmingham Symphony Orchestra; during this time he was awarded honorary doctorates by two English universities, the Elgar Medal and the title of Birmingham's most popular cultural personality, and in 2009 he was honoured with an OBE for his services to music in the city.

Oramo is currently principal conductor and artistic advisor of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, and after nine years as chief conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra, takes up the same post with the BBC Symphony Orchestra in 2013. He is also principal conductor of the West Coast Kokkola Opera and, starting in 2013, the Ostrobothnian Chamber Orchestra. Sakari Oramo appears on a large number of highly praised recordings, primarily as a conductor but also as a violinist and chamber musician.

Die ersten Ideen für seine Zweite Symphonie notierte Edward Elgar noch vor denen zur Ersten; ein Skizzenfragment, das um 1903 entstanden sein dürfte – mindestens ein Jahr vor der ersten Idee zur Symphonie Nr. 1 –, zeigt eine mit Tinte geschriebene aufsteigende Dreitonfigur zusammen mit Bleistifteinträgen im Bass: das spätere Eingangsthema des Finales. Die gesamte Passage hat der Komponist typischerweise mit dem Vermerk „gut“ versehen. Ihren endgültigen Platz fand sie im Finale als Bindeglied zwischen zwei großen Abschnitten. (Auf der vorliegenden Aufnahme ist sie ab 7'28 in Track 4 zu hören.)

Das Fragment gibt uns Aufschluss über Elgars Methoden und seine allgemeine Arbeitsauffassung. Er neigte dazu, zufällig skizzieren, oft ohne Zusammenhang, und schrittweise Material anzuhäufen, bis schließlich ein Punkt erreicht war, an dem sich eine wie auch immer geartete Ordnung von selbst herausbildete. Wesentlich für diese Ordnung war ein vorwiegend kontrapunktischer Kompositionsansatz, bei dem Ideen ständig im Hinblick auf ihre mögliche polyphone Kombination geprüft wurden. Die Selbstbeurteilung („gut“) ist ebenfalls signifikant; wie Rimsky-Korsakow vor ihm und Schönberg nach ihm, war Elgar als Komponist Autodidakt, und seine Skizzen sind übersät mit solchen Vermerken. Es handelt sich dabei keineswegs immer um Eigenlob: „schlecht“ erscheint mit gleicher Häufigkeit, und auf einer verworfenen Skizze zu *The Dream of Gerontius* steht: „Ich hasse diese verminderte Septime“. Elgar hatte nur wenig formale Ausbildung erhalten, und so erstreckte sich die Sensibilität des Autodidakten auch auf andere Aspekte seines Leben, wie die erhaltenen Bände seiner Bibliothek zeigen: Von Theologie zu Chemie, von klassischer Philologie bis hin zur Kaninchenzucht scheint ihn so gut wie alles fasziniert zu haben.

In dem Maße, wie ihn in den Jahren 1907/08 die Erste Symphonie immer stärker beschäftigte, ist das Material für die Zweite zunächst in den Hintergrund getreten. Die Uraufführung der Ersten Symphonie unter Hans Richter im Dezember

1908 war vielleicht der größte Triumph in Elgars Karriere; innerhalb des ersten Jahres fanden international rund 100 Aufführungen statt. Es ist also kaum verwunderlich, dass Elgar sich angespornt fühlte, den Nachfolger innerhalb weniger Jahren abzuschließen.

Ein wichtiger Schritt in der Entstehungsgeschichte der Symphonie erfolgte im April 1910, als Elgar die eindrucksvolle mittelalterliche Burg Tintagel in Cornwall besuchte, ein Ort voller romantischer Assoziationen an die Legende von König Arthur; nach London zurückgekehrt, entwarf Elgar den langsamen Satz der Symphonie. Bei dem Tintagel-Ausflug hatten ihn Charles und Alice Stuart-Wortley begleitet; Alice war eine von mehreren weiblichen Vertrauten, die Elgar in verschiedenen Perioden seines Lebens umgaben (mit der offenkundigen Unterstützung seiner Frau, die übrigens ebenfalls Alice hieß). Alice Stuart-Wortley war vielleicht diejenige, die ihn am besten kannte. Elgar gab ihr den Spitznamen „Windflower“ („Buschwindröschen“); eines der Hauptthemen des Violinkonzerts – das einzige größere Werk zwischen den beiden Symphonien – ist mit ihr in Verbindung gebracht und daher oft „Windflower-Thema“ genannt worden. Was von der gemeinsamen Korrespondenz erhalten ist, ist von einer leidenschaftlichen und bekenntnishaften Art, wie man sie normalerweise im Austausch zweier Liebender erwarten würde, doch (und vielleicht entscheidend für Elgars Kreativität) scheint es unwahrscheinlich, dass ihre Gefühle physische Erfüllung fanden. Da Teile des Briefwechsels später offenbar von Alice Stuart-Wortleys Tochter vernichtet wurden, kann man nur darüber spekulieren, wie weit ihre Liebe Worte fand; jetzt sind das Konzert und die Zweite Symphonie die beredtesten Zeugnisse über die Art ihrer Beziehung – zumindest aus Elgars Sicht.

Äußerlich betrachtet, scheint die Zweite Symphonie ein an die Öffentlichkeit gerichtetes Werk zu sein. Elgar hatte offenbar geplant, sie König Edward VII. als „loyalen Tribut“ zu widmen, doch der plötzliche Tod des Monarchen im Mai 1910

führte dazu, dass die Symphonie stattdessen seinem Andenken gewidmet wurde. Der langsame Satz, eine Art Trauermarsch, wurde unweigerlich mit dem Tod des Königs in Verbindung gebracht, obwohl er, wie wir gesehen haben, offenbar vor dieser Zeit konzipiert wurde. Tatsächlich lassen manche Belege eine frühere Inspiration vermuten: Im Jahr 1903 nämlich hatte ihn der plötzliche Tod seines Freundes Alfred Rodewald, eines Liverpooleser Geschäftsmanns, zutiefst erschüttert.

Wie dem auch sei: Ohne Zweifel wird das gesamte Werk von Spannungen und Widersprüchen zerrissen – vor allem zwischen den großen, nach außen gerichteten Ambitionen, die das überschwängliche Eingangsthema des Kopfsatzes verkörpert, und einem inneren Kern aus Unsicherheit und Angst, der im Mittelteil des dritten Satzes in Gewalt und Terror umschlägt. In diesem Sinne kann die Symphonie im Kontext des raschen sozialen Wandels gedeutet werden, der Großbritannien damals prägte; ein Wandel, der allmählich das Umfeld hinwegfegte, in dem Elgar aufgewachsen war. Der Autor Ian Lace resümiert prägnant: „In Irland forderte man Selbstverwaltung; die Suffragetten kämpften für das Wahlrecht. Gegen eine parlamentarische Opposition, deren verbitterter Widerstand jedes zu Edwards VII. Lebzeiten bekannte Maß weit überstieg, legten die Liberalen im Dezember 1910 die Grundlagen für den sozialen Wohlfahrtsstaat. Über die Frage der Macht der Lords kam es zu einer Verfassungskrise, und die Grundsteuer begann, die Reichen zu bedrängen. 1911 gab es allerten Arbeiterunruhen. Der Erste Weltkrieg war nur drei Jahre entfernt. Diese angespannte Gesamtsituation spiegelte sich zweifellos in der neuen Symphonie wider.“

An den Anfang der Partitur setzte Elgar ein Shelley-Zitat: „Selten, selten, kommst Du, Geist der Freude!“ Man hat das erste Thema des Kopfsatzes, das in der gesamten Symphonie in mannigfacher Gestalt auftritt, mit diesem Zitat in Verbindung gebracht, doch um ganz zu verstehen, was Elgar ausdrücken wollte, ist der Zusammenhang, in dem die Eröffnungszeilen stehen, zu beachten:

*Selten, selten, kommst Du,
Geist der Freude!
Warum hast du mich verlassen nun
Viele Tage und Nächte?
Viele müde Tage und Nächte
Sind vergangen, seit Du entflohen bist.
Wie soll einer wie ich
Dich je zurückgewinnen?
Mit den Frohen und den Freien
Wirst Du der Schmerzen spotten.
Falscher Geist! Vergessen hast Du
Alle außer jenen, die Deiner nicht bedürfen.*

Freilich müssen wir uns vor allzu simplen Assoziationen hüten. „Um sich der Stimmung der Symphonie anzunähern“, so merkte Elgar selber an, „mag man das Gedicht Shelleys als Ganzes lesen, doch weder illustriert die Musik das gesamte Gedicht, noch erklärt das Gedicht die Musik vollends.“

Es überrascht nicht, dass diese komplexe Symphonie bei der Uraufführung in der Londoner Queen's Hall am 23. Mai 1911 nicht mit jenem fast hysterischen Beifall begrüßt wurde, den ihre Vorgängerin hatte genießen können. Den Presseberichten zufolge wurde das Werk mit Begeisterung aufgenommen, aber Elgar, der die Aufführung geleitet hatte, schrieb an den mit ihm befreundeten Geiger W.H. Reed, das Publikum habe dagesessen „wie eine Menge ausgestopfter Tiere.“ Es sollte ein Jahrzehnt vergehen, bis das Werk sich einen Platz im Repertoire erobert hatte; besondere Verdienste hierbei erwarb sich der Dirigent Sir Adrian Boult, der später auch mehrere exzellente Aufnahmen der Symphonie vorlegte.

Die Symphonie beginnt auf dem Höhepunkt melodischen Elans, um schließlich in das lyrische, nachdenkliche zweite Thema zu münden (wenn eine so facettenreiche und vielfältige Musik mit derart groben Begriffen überhaupt zu fassen ist). Ein zentraler, durchführungsartiger Abschnitt begibt sich in dunkleres,

beunruhigenderes Gebiet; einer besonders unheimlichen Passage hat Lady Elgar den Titel „Ghost“ („Geist“) gegeben. (Diese Passage ist ab 6'55 in Track 1 zu hören.) Wessen Geist hier dargestellt wird, darüber kann nur spekuliert werden, doch die durchdringende Atmosphäre eigenartiger Süßlichkeit, die an die Dekadenzen des Fin-de-siècle erinnert, spielt in einem Werk, das die Monarchie zu feiern vorgibt, eine beinahe subversive Rolle; lange bleibt sie in Erinnerung und untergräbt noch die scheinbare Zuversichtlichkeit des Satzendes.

Eine instrumentationstechnisch ähnliche, harmonisch und melodisch aber andersartige Passage findet sich im langsamen Satz. Sie begegnet zweimal (ab 4'30 und ab 10'22 in Track 2) in einem zweigeteilten Satz, dessen zweite Hälfte eine variierte Wiederholung der ersten ist.

Diese außergewöhnliche, fantastische Musik, voll geheimnisvollem Dämmerlicht und nächtlichem Geraschel, war ursprünglich für ein Ouvertüren-Pendant zu *Cockaigne*, dem frohgemuten Portrait der Stadt London, vorgesehen. Titel des geplanten Werks war: *Cockaigne Nr. 2 – The City of Dreadful Night (Die Stadt der furchtbaren Nacht)*, und es wäre wahrlich ein düsterer Begleiter geworden. Der Titel leitet sich von einem umfangreichen Gedicht des depressiven Dichters James Thompson (1834–1882) ab, das ein apokalyptisches Portrait eines dystopischen London entwirft – ein Portrait, das zweifellos näher an der Realität war als die „feiste“ Idealisierung von *Cockaigne Nr. 1*. Geschrieben auf dem Höhepunkt einer Welle republikanischer Unruhen Anfang der 1870er Jahre, in der vierten Dekade von Queen Victorias Amtszeit (oft in absentia, da sie in ihrer verwitweten Zurückgezogenheit von der Gesellschaft ihre Zeit häufig fern der Hauptstadt, in ihrem geliebten Balmoral in Schottland, verbrachte), endet das Gedicht mit den Worten:

*Titanic, von ihrem hohen Thron im Norden,
Düstere Schutzherrin und Königin dieser Stadt,
In bronzener Erhabenheit überblickt sie
Ihre Hauptstadt des Leids und der Klagen [...]
Ihre Untertanen schauen oft zu ihr auf:
Die Starken trinken neue Kraft von eiserner Härte,
Die Schwachen neue Schrecken; alle aber neue Gewissheit
Und Bestätigung der alten Verzweiflung.*

An die Stelle eines herkömmlichen Scherzos setzt Elgar ein Rondo von schillernder Erfindungsfülle und rasanter orchestraler Virtuosität. In seinem Zentrum steht, unterstützt von dem „Geisterthema“ des ersten Satzes, ein Ausbruch von erschütternder Gewalt, der in Elgars Musik ohnegleichen ist. Elgar litt häufig unter lähmenden Kopfschmerzen (höchstwahrscheinlich Migräne); einem Orchester erklärte er diese Passage einmal folgendermaßen: „Stellen Sie sich vor, dass meine Musik einen Mann mit hohem Fieber darstellt. Einige von Ihnen kennen vielleicht das furchtbare Pochen im Hirn; es macht jeden zusammenhängenden Gedanken unmöglich. Dieses Hämmern muss allmählich alles andere überwältigen. Schlagwerk: Geben Sie mir alles, was Sie haben! Ich möchte, dass Sie den Rest des Orchesters nach und nach übertönen.“

Nach den Stürmen, Spannungen und Unsicherheiten der ersten drei Sätze erscheint das würdevolle Finale mit seinen breiten Abschnitten und Sequenzketten wie eine Art Segen. Es baut sich langsam und unaufhaltsam zu einem prächtigen, aber irgendwie heiteren Höhepunkt auf; auch hier haben wir Sir Adrian Boult für die Bewahrung einer Änderung in der Partitur zu danken, die Elgar billigte und die uns sonst vielleicht nicht bekannt geworden wäre: In einem 1947 gehaltenen Vortrag schilderte Boult, dass Elgar „auf dem Höhepunkt des gesamten Bereichs (achter Takt nach Ziffer 165) ein 32'- oder 64'-Orgelregister hinzufügte – sofern vorhanden“. Die vorliegende Aufnahme berücksichtigt

Elgars Änderung (ab 11'47 in Track 4).

Der Schluss bietet weder Verzweiflung noch hohlen Triumph. Stattdessen erleuchtet ein Gefühl von Ruhe und Zufriedenheit einige der herrlichsten Abschnitte, die Elgar je geschrieben hat. Und in einer schmerzvollen Schlusskadenz, mit der Elgar sicherlich auf die letzten Momente in *Tristan und Isolde* verweisen wollte, klingt auch die Sehnsucht an nach dem, was hätte sein können. Nicht ohne Grund nannte Elgar dieses tiefe und komplexe Meisterwerk „die leidenschaftliche Pilgerreise einer Seele“.

Von Elgars vier Werken für Streichorchester kann nur ein einziges – *Introduction und Allegro* op. 47 – ein Hauptwerk genannt werden. Die anderen – die frühe *Serenade* und die beiden hier eingespielten Stücke – sind kurze Gelegenheitskompositionen, die nicht nach Höherem streben. Dennoch sind sie nicht minder vorzüglich gearbeitet wie seine anderen Werke; ihre Schönheit und Zweckmäßigkeit (Elgar spielte selbst Geige und war ein vollendeter Meister des Streichersatzes) hat ihnen einen Platz im Repertoire verschafft.

Die bewegende kleine *Elegie* entstand auf Anfrage der Londoner Worshipful Company of Musicians im Juni 1909 in kürzester Zeit. Einer der stellvertretenden Vorsitzenden der Company, Hochwürden Robert Haddon, war kürzlich unter tragischen Umständen ums Leben gekommen; nach der Beerdigung wurde Elgar gefragt, ob er nicht vielleicht für künftige Anlässe dieser Art einen kurzen „Trauergesang eines Musikers“ komponieren wolle. Elgar machte sich sogleich an die Arbeit und übersandte die Partitur mit einer Begleitnotiz: „Hier ist die kleine *Elegy*, um die Sie baten – wenn sie nicht taugt, egal – zerreißen Sie sie. Sie ist, fürchte ich, nicht sehr originell, aber sie ist gut gemeint.“ Glücklicherweise blieb die Partitur intakt und ist nun eine zarte Zierde („still, etwas traurig & besänftigend“, so Elgar) des Streichorchester-Repertoires.

Sospiri (oder „Seufzer“, wie es in der bei Breitkopf & Härtel in Deutschland

verlegten Partitur heißt) wurde im Dezember 1913 und Januar 1914 komponiert. Das Werk existiert in zwei, offenbar gleichzeitig entstandenen Fassungen: eine für Streichorchester, die andere für Violine und Klavier. Möglich, dass das Stück ursprünglich als langsamer Satz einer Sonate für W.H. Reed geplant war, dem *Sospiri* schließlich gewidmet wurde. Von anderen Sätzen sind keinerlei Spuren erhalten, so dass wir nur diesen einzigen, liedhaften Satz von großer Eloquenz haben: eine leidenschaftliche Geigenmelodie, die sich über schlichten Akkorden entfaltet und in der Streicherfassung von Harfe sowie, optional, Orgel (wie auf der vorliegenden Aufnahme) oder Harmonium verdoppelt wird. In der Reprise wird die Melodie auf magische Weise von einem Schleier aus hohen, bebenden Tremolando-Streichern verwandelt.

© **John Pickard 2012**

Der Komponist John Pickard ist Herausgeber der Elgar-Gesamtausgabe.

Das **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** (RSPO), Erbe einer 1902 begründeten Tradition, genießt große nationale und internationale Anerkennung. Seit 2008 ist der finnische Dirigent Sakari Oramo Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Ensembles, womit er die bedeutende Periode der Weiterentwicklung unter Alan Gilbert (2000–08) fortsetzt. Mit Oramo hat das Orchester bereits eine Reihe von hochkarätigen Projekten und Engagements realisiert, darunter eine sehr erfolgreiche große Japan-Tournee. Die aktuellen Einspielungen bestätigen das hohe künstlerische Niveau. Das RSPO arbeitet regelmäßig mit Gastdirigenten wie Kurt Masur und Michael Tilson Thomas und Solisten wie Anne Sofie von Otter, Martin Fröst, Håkan Hardenberger und Leonidas Kavakos zusammen. Das RSPO bemüht sich aktiv darum, das symphonische Repertoire zu

verjüngen und zu erweitern, u.a. mit einem jährlich stattfindenden internationalen Komponisten-Festival und dem Komponisten-Wochenende, das jeweils einem aufstrebenden schwedischen Komponisten gewidmet ist. Das RSPO wirkt jährlich an der Nobelpreisverleihung sowie am Nobelpreiskonzert in Zusammenarbeit mit Nobel Media mit. Zu der umfangreichen und hoch geschätzten Diskographie des RSPO gehört die unlängst erschienene CD *Eleven Gates* mit Musik von Anders Hillborg [BIS-1406], die 2012 mit einem schwedischen Grammy ausgezeichnet wurde.

Sakari Oramo begann seine musikalische Laufbahn als Geiger und war einige Jahre lang Konzertmeister des Finnischen Radio-Symphonieorchesters. Seinen Durchbruch als Dirigent erlebte er im Jahr 1993; seither hat er viele der weltweit renommiertesten Orchester dirigiert, darunter die Wiener, die Berliner und die New Yorker Philharmoniker, die Staatskapelle Dresden und das San Francisco Symphony Orchestra. Zwischen 1998 und 2008 war er Musikalischer Leiter des City of Birmingham Symphony Orchestra; in dieser Zeit ernannten ihn zwei englische Universitäten zum Ehrendoktor, er erhielt die Elgar-Medaille und den Titel „Birminghams beliebteste kulturelle Persönlichkeit“; 2009 wurde er für seine Verdienste um die Musik in Birmingham zum „Officer of the Order of the British Empire“ ernannt. Oramo ist derzeit Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra; nach neun Jahren als Chefdirigent des Finnischen Radio-Symphonieorchesters tritt er 2013 das gleiche Amt beim BBC Symphony Orchestra an. Außerdem ist er Chefdirigent der West Coast Kokkola Opera und, ab 2013, des Ostrobothnian Chamber Orchestra. Sakari Oramo ist auf einer großen Anzahl von hoch gelobten Einspielungen vertreten – in erster Linie als Dirigent, aber auch als Geiger und Kammermusiker.

Les premières idées d'**Edward Elgar** pour sa **seconde Symphonie** sont en fait antérieures à celles de la première. Le fragment d'une esquisse datant de 1903 subsiste, une année au moins avant que la première idée pour sa première Symphonie ne soit notée, et fait voir un motif ascendant de trois notes écrit à l'encre combiné à une inscription au crayon à la basse qui allait par la suite devenir le premier thème du finale. Tout le passage se voit également qualifié de « bon » par le compositeur. Ce fragment allait par la suite prendre place dans le finale en tant que partie d'un lien entre deux paragraphes majeurs. Ce passage se retrouve sur cet enregistrement à 7'28 de la page 4.

Ce fragment est révélateur des méthodes d'Elgar et de son attitude générale envers son travail. Il avait tendance à écrire des esquisses de toute sorte, souvent sans contexte et à progressivement accumuler du matériel jusqu'à parvenir à un point où une sorte d'ordre commençait à s'imposer de lui-même. L'un des éléments essentiels de cet ordre était une approche avant tout contrapuntique de la composition dans laquelle les idées étaient constamment testées pour parvenir à une combinaison polyphonique. Le commentaire appréciateur (« bon ») est également significatif. Comme Rimski-Korsakov avant lui et, plus tard, Schoenberg, Elgar était un compositeur autodidacte. Ses esquisses sont remplies de tels commentaires qui ne peuvent en aucune manière être considérés comme auto-congratulateurs : « mauvais » apparaît tout aussi fréquemment et sur l'une des esquisses rejetées de *The Dream of Gerontius*, on peut lire : « Je déteste cette septième diminuée ». Elgar n'avait reçu que peu d'éducation formelle et sa sensibilité autodidacte s'étendait à d'autres aspects de sa vie ainsi que les livres de sa bibliothèque qui nous sont parvenus en témoignent : de la théologie à la chimie, de l'éducation classique à la chasse au lapin, tout semble l'avoir fasciné.

Alors que des idées pour la première Symphonie l'ont tenu de plus en plus occupé en 1907 et 1908, le matériau pour la seconde semble avoir été remisé

dans le derrière de sa tête. La création de la première Symphonie sous la direction de Hans Richter en décembre 1908 a probablement été le plus grand succès de la carrière d'Elgar alors qu'une centaine d'autres exécutions à travers le monde suivirent au cours de la première année de l'existence de l'œuvre. On ne s'étonnera donc pas qu'Elgar ait pu se sentir poussé à compléter un successeur dans les années suivantes.

Une étape importante dans l'évolution de la symphonie survint en avril 1910 alors qu'Elgar visita le spectaculaire château médiéval de Tintagel en Cornouailles, un site chargé d'associations romantiques avec la légende du Roi Arthur. À son retour à Londres après cette visite, Elgar aurait esquissé le mouvement lent de la symphonie. Charles et Alice Stuart-Wortley l'avaient accompagné dans sa visite de Tintagel. Alice était l'une des nombreuses confidentes qui firent partie de l'entourage d'Elgar tout au long de sa vie (avec l'encouragement manifeste de sa femme qui s'appelait également Alice). Alice Stuart-Wortley fut probablement celle qui le connaissait le plus intimement. Elgar la surnomma « windflower » [Anémone] et l'un des thèmes principaux du Concerto pour violon (qui lui est associée et la seule œuvre majeure produite entre les deux symphonies) est souvent nommé le « thème d'Anémone ». Ce qui nous est parvenu de leur correspondance est de nature passionnée et confidentielle tel qu'on pourrait s'attendre à lire dans une correspondance entre deux amants bien qu'il semble que leur amour ne sera que platonique (ce qui sera d'une importance fondamentale pour la créativité d'Elgar). Puisque certaines lettres semblent avoir été par la suite détruites par la fille d'Alice Stuart-Wortley, on ne peut que spéculer dans quelle mesure cet amour fut exprimé par des mots. Ce sont le Concerto et la seconde Symphonie qui témoignent le mieux de la nature de cette relation, du moins pour Elgar.

D'un point de vue extérieur, la seconde Symphonie apparaît comme une œuvre publique. Elgar avait semble-t-il planifié de la dédier au roi Edouard VII

en tant qu'« hommage loyal » mais la mort soudaine du monarque en mai 1910 eut pour effet de changer la dédicace de l'œuvre qui devint « à sa mémoire ». Le mouvement lent à l'allure funèbre semble inévitablement associé à la mort du roi bien que, comme nous l'avons vu, il fut conçu auparavant. En effet, il semble que le mouvement lui fut inspiré par la mort subite en 1903 d'un ami, l'homme d'affaires de Liverpool Alfred Rodewald qui bouleversa profondément le compositeur.

Que cela soit vrai ou non, il n'existe aucun doute que l'œuvre prise dans son entier est déchirée par des tensions et des contradictions, surtout dans ses grandioses ambitions « ouvertes sur l'extérieur », illustrées par le thème à l'allure bouillonnante qui ouvre le premier mouvement et un noyau fait d'incertitude et d'anxiété qui, dans la section centrale du troisième mouvement, déverse sa violence et sa terreur. On peut, dans ce sens, interpréter la symphonie dans le contexte des changements sociaux rapides qui survinrent en Grande-Bretagne à cette époque et qui allaient graduellement balayer l'environnement dans lequel Elgar avait grandi. L'écrivain Ian Lace a résumé cette situation en ces termes : « On a réclamé l'autonomie de l'Irlande ; les suffragettes réclamaient le droit de vote. En décembre 1910, les libéraux établissaient les fondations du socialisme de l'état-providence malgré l'opposition parlementaire dans une âpreté jamais vue tout au long du règne d'Édouard VII. Il y eut la crise constitutionnelle au sujet du pouvoir des Lords et l'impôt foncier commença à presser les riches. Il y eut de fréquents troubles sociaux tout au long de 1911. La première Guerre Mondiale allait survenir trois ans plus tard. Toute cette tension se manifeste incontestablement dans cette nouvelle symphonie. »

En tête de la partition, Elgar a ajouté une citation du poème *Invocation* de Percy Shelley : « Rarement, rarement viens-tu, Esprit du Délice ! » Le premier thème du premier mouvement qui reviendra sous diverses formes tout au long de

la symphonie est associé avec cette citation mais pour mieux comprendre ce qu'Elgar souhaitait exprimer, il nous faut connaître les deux premières strophes :

Rarement, rarement viens-tu

Esprit du Délice !

Pourquoi m'as-tu maintenant laissé

Plusieurs jours et plusieurs nuits ?

Plusieurs nuits et jours, las

Depuis que tu t'es enfuie.

Comment quelqu'un comme moi

Peut-il te regagner ?

Avec le joyeux et le libre

Tu te moqueras de la douleur

Mauvais esprit ! tu as oublié

Tout le monde sauf ceux qui n'ont pas besoin de toi.

Il faut cependant se méfier des associations exagérément simplistes. Elgar lui-même soulignait que « Pour s'approcher de l'atmosphère de la symphonie, le poème en entier de Shelley peut être lu mais la musique n'illustre pas l'ensemble du poème, pas plus que le poème n'élucide complètement la musique. »

On ne s'étonnera pas que la création de cette œuvre complexe au Queen's Hall de Londres, le 23 mai 1911, ne fut pas célébrée avec les acclamations quasi-hystériques de la symphonie précédente. Selon les comptes rendus de la presse, l'œuvre fut accueillie avec enthousiasme mais Elgar, qui était au pupitre, décrit le public à W.H. Reed comme « étant assis comme des cochons empaillés ». Ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard que l'œuvre commença à s'établir au répertoire, en grande partie grâce aux efforts du chef Adrian Boult qui laissera plusieurs bons enregistrements de cette symphonie.

La symphonie commence sur la crête d'une vague d'une invention mélodique qui finit par disparaître dans le second thème plus lyrique et plus posé (dans la mesure où l'on peut catégoriser une musique si complexe et si variée en termes

prosaïques). Une section développante nous entraîne vers des territoires plus sombres et plus perturbants au sein desquels se distingue un épisode angoissé que Lady Elgar intitula « Fantômes ». (On entend ce passage à 6'55 de la page 1 sur cet enregistrement). On ne peut que spéculer sur l'identité des fantômes décrits ici mais l'atmosphère envahissante curieusement malade et douce à l'arôme de décadence fin-de-siècle joue un rôle presque subversif dans une œuvre célébrant la monarchie avec une telle ostentation car elle reste présente à l'esprit bien longtemps après, minant la conclusion en apparence confiante du mouvement.

On retrouve un passage semblable, à l'écriture similaire mais cependant différent au niveau harmonique et mélodique, dans le mouvement lent. Il survient à deux reprises (à 4'30 et 10'22 de la page 2 dans un mouvement divisé en deux et dont la seconde moitié est une reprise modifiée de la première.

Cette musique extraordinairement fantastique, pleine de demi-teintes et de bruissements nocturnes se destinait initialement à une ouverture qui aurait été la sœur du portrait joyeux de la ville de Londres : *Cockaigne*. L'œuvre se serait appelée *Cockaigne n° 2 – The City of Dreadful Night* [La ville de nuit redoutable] et aurait constitué un pendant sombre. Le titre provient d'un long poème du poète dépressif James Thompson (1834–82) qui peint un portrait apocalyptique et contre-utopique de Londres, un portrait sans aucun doute plus près de la réalité que l'idéalisme « solide et robuste » de *Cockaigne n° 1* d'Elgar. Écrit au plus fort de la vague de troubles républicains du début des années 1870, durant la quatrième décennie du règne de la reine Victoria (souvent absente car sa réclusion liée à son veuvage l'emmenait souvent loin de la capitale à son cher Balmoral en Écosse), le poète conclut :

*Titanesque de son haut trône dans le nord
La patronne et reine sombre de cette ville
Dans sa sublimité de bronze, elle regarde en avant
Sa capitale de souffrance et de lamentation [...]
Ses sujets l'admirent souvent :
Les forts pour absorber une force renouvelée pour leur résistance
Les faibles, de nouvelles terreurs ; tous, une assurance renouvelée
Et une confirmation de l'ancien désespoir.*

À la place du scherzo traditionnel, Elgar présente un rondo, un mouvement à l'invention éblouissante et à la virtuosité orchestrale emportée. Au milieu, appuyée par le thème « fantomatique » du premier mouvement, on assiste à une éruption de violence terrible qui ne ressemble à rien d'autre au sein de l'œuvre d'Elgar. Le compositeur souffrait fréquemment de maux de tête lancinant (vraisemblablement de migraine) et expliqua en ces termes ce passage à un orchestre : « Je veux que vous vous imaginiez que ma musique représente un homme souffrant d'une forte fièvre. Certains d'entre vous connaissez probablement ces pulsations horribles qui se poursuivent dans le cerveau. On dirait qu'elles chassent toute pensée cohérente. Ces pulsations doivent progressivement tout submerger. Les percussions, donnez-moi tout ce dont vous êtes capable ! Je veux que vous noyiez progressivement le reste de l'orchestre. »

Après les tempêtes, les tensions et les incertitudes des trois premiers mouvements, le finale, digne, avec ses grands paragraphes et ses séquences roulantes, apparaît comme une sorte de bénédiction. Il évolue lentement et inexorablement vers un magnifique point culminant, de courte durée et quelque peu serein où il faut encore une fois remercier Adrian Boult pour sa contribution à la partition – avec l'approbation d'Elgar – et qui ne nous serait pas parvenu autrement : dans une conférence donnée en 1947, Boult décrit comment « au point culminant, à la huitième mesure après le numéro 165, Elgar aurait ajouté une note au jeu de

trente-deux ou de soixante-quatre pieds à l'orgue pendant huit mesures s'il y en avait un à disposition ». Cet enregistrement tient compte de la modification d'Elgar que l'on peut entendre à 11'47 de la page 4.

La conclusion ne présente ni désespoir, ni triomphe forcé. À la place, nous avons un sentiment de paix et de satisfaction qui irradie de quelques-unes des pages les plus glorieuses qu'Elgar composa. Et, dans une cadence finale douloureuse, sûrement voulue comme telle par Elgar en référence aux dernières minutes de l'opéra *Tristan et Isolde* de Wagner, on peut très bien ressentir un sentiment de nostalgie envers ce qui aurait pu se produire. Ce n'est pas sans raison qu'Elgar nomma ce chef d'œuvre profond et complexe « le pèlerinage passionné d'une âme ».

Des quatre œuvres pour orchestre à cordes seules, seul l'*Introduction et Allegro* op. 47 peut être considérée comme une œuvre majeure. Les autres, la *Sérénade* qui date du début de sa carrière et les deux autres pièces que l'on retrouve ici sont de courtes compositions de circonstances sans prétention à une quelconque grandeur. Et pourtant, ces œuvres sont aussi exquises que n'importe quelle autre de son catalogue et leur beauté ainsi que leur « practicalité » (Elgar était violoniste et était passé maître dans l'écriture pour les cordes) leur a assuré une place dans le répertoire.

La touchante petite *Elegy* a été conçue en juin 1909 suite à une requête de la London's Worshipful Company of Musicians. Après la mort dans des circonstances tragiques de l'un des directeurs juniors de la compagnie, Robert Haddon, on suggéra à Elgar de composer un « chant funèbre pour un musicien » de petite dimension que l'on pourrait utiliser à de telles occasions. Elgar s'exécuta immédiatement et envoya la partition avec une note : « Voici la petite élégie que avez demandée – si elle ne convient pas, ne vous en faites pas – déchirez-la. Je crains qu'elle ne soit pas très originale mais elle est bien intentionnée. » Heureusement,

la partition nous est parvenue et s'est établie dans le répertoire pour orchestre à cordes comme une parure (« calme, quelque peu triste et consolatrice » pour reprendre les mots d'Elgar).

Sospiri (« soupirs » ou « Seufzer » ainsi que la partition publiée en Allemagne par Breitkopf & Härtel l'indique) a été composée en décembre 1913 et janvier 1914. Il existe deux versions de cette pièce, l'une pour orchestre à cordes, l'autre pour violon et piano qui semblent avoir été écrites simultanément. Il est possible que l'œuvre ait été originellement conçue comme mouvement lent d'une sonate pour le violoniste W.H. Reed, un ami d'Elgar, à qui *Sospiri* sera par la suite dédiée. Il n'existe aucune trace d'autres mouvements. À la place, nous avons un simple mouvement doté d'une grande éloquence rappelant un chant : une mélodie passionnée exposée par le violon qui se déploie sur des accords simples, redoublés dans la version pour orchestre à cordes à la harpe et un orgue optionnel (comme sur cet enregistrement) ou un harmonium avec une reprise de la mélodie cette fois magiquement transformée par un halo de cordes aiguës, frémissantes et *tremolando*.

© **John Pickard 2012**

Le compositeur John Pickard est également rédacteur en chef de l'édition complète des œuvres complètes d'Elgar.

Poursuivant une tradition qui existe depuis 1902, l'**Orchestre philharmonique royal de Stockholm** (RSPO) jouit aujourd'hui d'une grande réputation nationale et internationale. Le chef finlandais Sakari Oramo en est devenu le chef principal et le conseiller artistique en 2008 et poursuit une importante période de développement amorcée sous Alan Gilbert (2000–8). Oramo a déjà mené l'orchestre

vers des projets de haut niveau et des engagements incluant une tournée importante couronnée de succès au Japon. Les enregistrements récents ont confirmé son haut niveau artistique. Le RSPO travaille régulièrement avec des chefs invités tels Kurt Masur et Michael Tilson Thomas ainsi que des solistes tels Anne Sofie von Otter, Martin Fröst, Håkan Hardenberger et Leonidas Kavakos. Le RSPO travaille activement à renouveler et étendre le répertoire de la musique pour orchestre symphonique notamment dans le cadre d'un festival international de composition annuel et le « Weekend du compositeur » qui met en vedette un compositeur suédois de la nouvelle génération. Le RSPO participe à chaque année à la cérémonie de la remise du Prix Nobel ainsi qu'au concert du Prix Nobel en collaboration avec Nobel Media. Parmi sa discographie importante et enviée, mentionnons parmi les réalisations récentes *Eleven Gates* consacré aux œuvres d'Andres Hillborg [BIS-1406] qui s'est mérité un Grammy suédois en 2012.

Sakari Oramo a commencé sa carrière en tant que violoniste et a été pendant quelques années le premier violon de l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise. Il a fait ses débuts de chef en 1993 et depuis, a dirigé plusieurs des orchestres les plus prestigieux au monde incluant les philharmoniques de Vienne, Berlin et New York, la Staatskapelle de Dresde ainsi que l'Orchestre symphonique de San Francisco. Il fut entre 1998 et 2008 directeur musical de l'Orchestre symphonique de la ville de Birmingham et reçut, pendant cette période, des doctorats honorifiques de deux universités anglaises, la Médaille Elgar et le titre de personnalité culturelle la plus populaire de Birmingham. En 2009, il reçoit l'Ordre de l'Empire britannique honoraire pour ses services rendus à la musique. En 2012, Oramo était chef principal et conseiller artistique de l'Orchestre symphonique royal de Stockholm et après neuf ans en tant que chef principal de l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise, prendra les mêmes fonctions à l'Orchestre

symphonique de la BBC en 2013. Il était également chef principal de l'Opéra de Kokkola et, à partir de 2013, de l'Orchestre de chambre ostrobothnien. On peut entendre Sakari Oramo sur de nombreux enregistrements primés, principalement en tant que chef mais également en tant que violoniste ou chambriste.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: June 2011 (Symphony, Sospiri) and August 2012 (Elegy) at the Stockholm Concert Hall, Sweden
Producers: Marion Schwebel (Symphony, Sospiri), Jens Braun (Elegy)
Sound engineers: Fabian Frank (Symphony, Sospiri), Matthias Spitzbarth (Elegy)
Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 44.1 kHz / 24-bit (Symphony, Sospiri); 96 kHz / 24-bit (Elegy)
Post-production: Editing: Christian Starke, Matthias Spitzbarth, Jens Braun
Mixing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Pickard 2012
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: *St Paul's from the River*, oil painting by George Hyde Pownall (1876–1932)
Back cover photo: © Jan-Olav Wedin
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-1879 SACD © & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.

