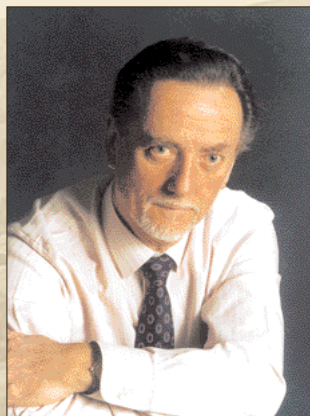


CHAN 214-21

Elgar

CHANDOS 241



Symphony No.1 • Symphony No.2
The Sanguine Fan • Froissart

London Philharmonic Orchestra
Bryden Thomson





Lebrecht Music & Arts Photo Library

Sir Edward Elgar

Sir Edward Elgar (1857–1934)

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 1, Op. 55

in A flat major · in As-Dur · en la bémol majeur

1	I Andante, nobilmente e semplice – Allegro	21:57
2	II Allegro molto –	7:26
3	III Adagio	13:05
4	IV Lento – Allegro	14:30

The Sanguine Fan, Op. 81

5	Moderato, maestoso –	4:42
6	Andantino –	3:32
7	Più moderato –	2:07
8	Allegro molto –	0:39
9	Grandioso –	1:29
10	Allegretto moderato –	3:03
11	Allegro –	1:09
12	Allegro –	0:57
13	Moderato	1:50

TT 76:40

COMPACT DISC TWO

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Froissart, Op. 19
Concert Overture | 14:28 |
|---|--|-------|

Symphony No. 2, Op. 63
in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur

- | | | |
|---|-------------------------------|----------|
| 2 | I Allegro vivace e nobilmente | 20:12 |
| 3 | II Larghetto | 15:23 |
| 4 | III Rondo. Presto | 9:09 |
| 5 | IV Moderato e maestoso | 16:33 |
| | | TT 76:00 |

London Philharmonic Orchestra
David Nolan leader
Bryden Thomson

Elgar: Symphonies Nos 1 and 2 and other works

Symphony No. 1, Op. 55

The two symphonies which Sir Edward Elgar himself completed stand among the greatest late romantic works in the genre, and in English music they for a considerable time stood alone. Partly because of this isolation they were for a long while misunderstood in terms of both their aesthetic intent and technical achievement. While their orchestration was always praised, they at one time were imagined to be rhapsodic and improvisational. In fact, their richly detailed organisation is exhaustively worked out at every level, the music being at once closely knit and highly original. Again, they were much derided as products of the supposedly complacent Edwardian age, whereas both works are full of conflict and contain many doubts and questionings. Their meaning should be sought not in Edwardian society but in the personality of the composer, and particularly, in these two works, in his desire to reconcile the contradictory public and private aspects of his own nature.

It was in 1898 that he had first seriously considered composing a symphony, and it was to have portrayed the life of General Gordon of Khartoum. However, the 'Enigma' Variations

(1898–99) and *The Dream of Gerontius* (1899–1900) more insistently demanded to be heard, and it was these two works that conclusively established Elgar as a major composer. It was only in 1907 that he again took up the idea of writing a symphony, one that was to be entirely unprogrammatic. Work continued on this during a visit to Rome, and the score was finished after an intensive effort that lasted from June to September 1908. He dedicated it to 'Hans Richter, true artist and true friend', who conducted the premiere at a concert given by the Hallé Orchestra in Manchester on 3 December 1908. Its reception was extremely enthusiastic, and after the *Adagio* there was such an outbreak of applause that Elgar had to go on to the platform to acknowledge it before the performance could be concluded. There were similar demonstrations in London a few days later, and in just over a year the piece was heard 100 times.

The first movement opens *Andante, nobilmente e semplice* in A flat major and 4/4 time. Quiet and grave, the initial theme is considerably more than a motto, and pervades the whole symphony. Its strength, logic and intensity become more evident when it is repeated in fuller harmony and orchestration,

this leading to a prolonged cadence and the start of the first movement proper, an *Allegro*. The shift of tonality at this juncture from A flat major to a remote D minor indicates a strong change of feeling, one that is confirmed by the short phrases of the restless, striving first subject with its emphasis on the second beat of what is now a 2/2 metre. This material leads to a climax reinforced by the second part of the motto theme against a counterpoint that anticipates the second subject.

A feature of the latter is a combination of duple and triple time. It is in fact a group of four themes, of which we have already glimpsed the first, though a cross-rhythm now changes it. Next comes a lyrical theme and its counterpoint, while the quiet third theme is an aspiring phrase supported by a modification of the cross-rhythm of the first theme of the group. The fourth theme uses the main outline of this cross-rhythm figure to bring back duple time.

Elgar's presentation of all this material has been described in some detail in order to give the listener an idea of the complexity of the movement as a whole. By this point in the music it is important that he should have a clear sense of the conflict to come, for the differences among the many themes, their different formal and tonal implications, must give rise to a struggle. This occupies much of the movement's remainder, and the length of

the development section (in conjunction with the brevity of the recapitulation) was in earlier times the source of much adverse comment. In reality that length was occasioned by the fertility of the themes, itself a reflection of Elgar's energetic invention.

The F sharp minor tonality of the second movement, an *Allegro molto scherzo* in 2/4 time, was hinted at by the sustained trumpet note at the climax of the previous movement's coda. The scherzo is strenuous, even nervous, with a *perpetuum mobile* main theme marked by interruptions, and a subsidiary march-like tune in C sharp minor that is exposed fugally. The trio, in B flat major, also has two themes and provides a repose which, almost paradoxically, is achieved through the use of dance rhythms, as in the dream interludes of Elgar's *Falstaff*.

The scherzo is not merely linked to the third movement, an *Adagio* in D major and 4/8 time: the two are indivisibly one, and the transition is among the symphony's most remarkable passages. It is far more than a question of the slow movement's chief theme employing the same notes as that of the scherzo, or of the time values of these notes gradually increasing as the music slows down. Rather does the symphony's life imperceptibly change from energetic assertion to a stately flow of lyrical sound which, as Elgar's friend A.J. Jaeger said, 'brings us near to Heaven'.

The motto theme is again at work, intensifying the serenity.

A wholly apt continuation of the quiet depths which the music has now reached is effected by the finale's opening *Lento* (D minor, 4/4), although this introduction also represents a mysterious reawakening. Various phrases are heard, anticipating the thematic material to come, and part of the motto theme itself reappears. By now we are aware that the latter is the source as well as the sustaining power of the symphony's life. As the introduction ends the music is flooded with renewed energy, although the themes are developed at more modest length than in the first movement. Eventually the music takes on a kind of remoteness; D minor is finally escaped, although the home key of A flat major is only achieved via the reappearance of one of the themes, a march-like idea, in the closely related F minor. In the coda the motto blazes forth in apotheosis, all conflict behind it, its transformations and engagements with other themes justified, as are the symphony's numerous departures from formal orthodoxy. Every note has been essential.

© Max Harrison

The Sanguine Fan, Op. 81

Elgar composed the ballet music for *The Sanguine Fan* in 1917 for inclusion in a war charity matinee. The author of the

scenario, Ina Lowther, based it on a sylvan fan design in sanguine by the artist Charles Conder, which showed Pan and Echo with eighteenth-century couples in Louis XV dress. The story she devised was simple and conventional, but coherent and logical.

A man enters a glade to the strains of a minuet and stands waiting by a statue of Eros. Soon two ladies appear. One of them attracts the attention of the man and they dance (lovers' theme) before leaving the scene together. Echo (flute) wakes the sleeping Pan (clarinet) who at first is angered, but she dances for him and he falls in love with her. Happy, he returns to his sleep to the accompaniment of a melody on solo cello.

The man and woman reappear, but they have had an argument and the man flings a curse at the statue of Eros. Echo steals the pipes of the sleeping Pan and performs a coquettish dance with the man. Pan awakes once more and discovers the dancing pair. Enraged, he chases the terrified man who, to the sound of the full orchestra, runs to seek protection from Eros. But the god of Love rejects the plea from the man who earlier had cursed him and with a bolt from his flaming torch strikes the man down. Echo begs forgiveness from Pan, who grants it and carries her off into the woods. Meanwhile the woman returns, seeking her lover, and

mournfully kneels beside his prostrate body. Pan glances back and with godly superiority dismisses the scene of mortal sorrow with a burst of laughter.

This slight plot drew from Elgar a score in his lightest nostalgic vein, that of the Elgar of *Chanson de matin* and *The Wand of Youth*. He recorded some extracts from the ballet, after which the music remained unplayed until Sir Adrian Boult resurrected it in 1973.

© Michael Kennedy/Chandos Records Ltd

Froissart, Op. 19

Elgar earned a reputation as a remarkable orchestrator. In an essay on the composer's *In the South* Donald Tovey, Reid Professor at Edinburgh University and as canny a practical musician as he was a theorist, wrote of conducting the overture with a student orchestra:

I shall not easily forget my impression when, on first attacking [it] with considerable fear and expectation of its being as difficult as it was brilliant, I found that it simply carried the orchestra away with it, and seemed to play itself at the first rehearsal... I and my students had never had a more impressive demonstration of the enormous efficiency of Elgar's scoring.

That this efficiency, besides being self-taught, was quickly and unequivocally acquired from the beginning is suggested by the fact that

Elgar rarely altered or modified his scores, even after conducting them in performance, and that he to the end of his life retained an affection for *Froissart*, his first orchestral work of real significance. 'It is difficult to believe that I wrote it in 1890!' he exclaimed with typical ingenuousness to Fred Gaisberg of His Master's Voice after recording the work in February 1933, 'it sounds so brilliant and fresh.'

Incentive to write it had come in the form of a commission from the Worcester Festival – a faintly ironic stroke of luck, as Elgar, born in Broadheath and at last experiencing wider recognition as a composer, had recently settled in London. The idea for this Concert Overture was suggested by a line from Keats which Elgar placed at the top of the score and which epitomises the tales of Jean Froissart, the chronicler and historian: 'When Chivalry/Lifted up her lance on high'. As the valiant opening suggests, the image was of a kind which stirred Elgar's imagination (cf. the flashing splendour of the violin line beneath the words 'Bring me my arrows of desire' in Elgar's orchestration of Parry's *Jerusalem*), and though, within the decade, he was to produce several works of sounder structure, the grandeur of the writing throughout *Froissart* is entirely characteristic. The dismissal by some of the lyrical middle section as in the style of 'salon' music would

have distressed and puzzled a composer who cared little for such distinctions. There is, in any case, more than a glimpse of the mature, private Elgar in this brief *Poco meno mosso*, with its quiet, aspiring melody introduced by solo clarinet (already by 1896 the characteristic shape reappears, its effect deepened by context and harmony, in the 'Meditation' from *The Light of Life*). The rest, however, is heady, fertile invention, as technically challenging as any orchestral score by Elgar, but music, indeed, to 'carry the orchestra away with it'.

Press comment following the premiere of *Froissart*, under Elgar's baton in the Public Hall in Worcester on 10 September 1890, was generally favourable, and more than one critic suggested that the overture were better described as the impression of a romantic period than the portrayal of any particular sequence of events. Like the concert overtures *Cockaigne* and *In the South* which were to follow just over a decade later, it does not tell any connected story of action and characters; rather, it is an expression of feeling (or 'soul painting', to use the phrase of another distinguished Professor at Edinburgh, Frederick Niecks) inspired by the character and ambience of a place or an age, and Elgar discouraged anyone who suggested otherwise.

© Andrew Keener

Symphony No. 2, Op. 63

For Elgar, Symphony No. 2 was linked with the Violin Concerto (1909–10) and *The Music Makers* (1912), for chorus and orchestra, so that in his mind they formed a trilogy. A little of Symphony No. 2 was sketched in 1903–04, which is to say before Symphony No. 1 was begun, but serious work on it started in 1909, the year in which Elgar travelled to Venice and was so greatly impressed by St Mark's. The work was then put aside until October 1910 and completed, as Symphony No. 1 had been, in an exhausting burst of activity which in this case lasted until the end of February 1911.

Like its predecessor, Symphony No. 2 has no programme, though at one time there was much speculation about the events and feelings it supposedly portrayed. One reason for this was the dedication, 'To the memory of His Late Majesty King Edward VII' with whom Elgar had been on friendly terms, and another was the quotation in the score of Shelley's 'Rarely, rarely comest thou, Spirit of Delight!' The words come from *Invocation*, a poem coloured by disillusion. The symphony, too, has its darker side; so much so that the premiere, given on 24 May 1911 by the composer conducting the Queen's Hall Orchestra as part of the London Music Festival, was not well received by an audience which Elgar described as being 'like stuffed pigs'. This reception

contrasted with the enthusiastic welcome given Symphony No. 1 in 1908, and in fact, even if it can more easily be related to formal conventions, Symphony No. 2 has a more complex emotional impact.

The principal theme of the first movement, *Allegro vivace e nobilmente* in E flat major and 12/8 time, is approached via an upward leap of a major sixth from hesitant repetitions of the home key's dominant. It has a powerful sweep, and subsidiary themes arise in its wake, driving the exposition towards the second subject group. The first theme of the latter is more subdued, while the most important theme of the group is positively apprehensive: it is heard initially on the cellos, supported by intermittently chromatic harmony that casts a shadow over the music.

The differences between the first and second subject groups are less acute than in the equivalent movement of Symphony No. 1 and a less sharp conflict might therefore have been expected. But into the development section Elgar introduces a new and wholly unexpected element: a mysterious, almost spectral, theme, full of foreboding. Reminiscent of the Judgement motive in *The Apostles* (1902–03), it takes the music far from the impetuous ardour of the movement's initial 12/8. The effect is heightened by another expressive phrase from the cellos, which is more fearful than their

theme in the second subject group. Throughout, the symphony's orchestration is, of course, masterly, yet never more so than in this episode, in which, indeed, orchestration and harmony seem like extensions of each other. The music strives to recapture its former direction and optimism, but has been so far deflected that even the opening theme when it surfaces does so in the minor. Soon afterwards, though, a resounding B flat on French horns and trombones announces a recovery. The note signals the beginning of the recapitulation, the opening theme now restored to the major. The musical treatment is more exhilarating than in the exposition, although some harmonic inflections hint at the experiences which the themes have gone through, particularly those of the second subject group.

Sorrowful almost from the start, the *Larghetto*, in C minor and 4/4 time, begins heavily but gradually takes on momentum. There is a most poignant episode with cor anglais and oboe in thirds, the music embodying a triplet rhythm which recalls the opening movement's 12/8. A further gentle theme on strings also has an affinity with the symphony's initial idea but leads to a passing reference to the *Larghetto*'s own first subject and to a climax. The cor anglais and oboe theme is heard as a prelude to the proper return of the first subject, the oboe

maintaining the triplet rhythm while a further counterpoint is added by bassoons and double-basses. Sorrow has now penetrated to the core of the music.

In 3/8, the third movement's Rondo is a *Presto* in C major, a key which might be taken as a corrective to the *Larghetto*'s C minor. Yet this symphony's ambiguities are such that in its third bar the rondo's first theme slips from the major. Indeed, a feeling of distraction shadows this energetic movement. Tension between physical energy and mental stress is especially reflected by the second subject – for all that it suggests the unfolding of a scherzo, in both form and feeling – and it seems as though the music is trying to keep anxiety at bay. A third theme, representing the second episode, confirms the movement's status as a rondo, but the spectre can no longer be avoided. The malign, ghostly theme from the first movement's development erupts, the percussion hammering relentlessly; the effect, as Elgar said, is 'like that horrible throbbing in the head during some fever'. Still more disquieting is the way in which the rondo theme returns, as if almost nothing had happened. There are changes in the orchestration, however, which signify that something remarkable has occurred since we first heard the material.

Smoothly flowing, the initial theme of the finale, *Moderato e maestoso* in E flat major and 3/4 time, suggests a more self-possessed

movement. The second subject contains three elements, and one of these, a *nobilmente* phrase, plays a prominent role until it is succeeded by a fugal section. Later the movement's ambling first theme is combined with the first theme of the second subject, which makes the former take on unexpected ardour. From this a new theme is derived, descending through two octaves. The easy-going first theme brings the music round to its home key and allows the recapitulation to begin. A conventional ending based on the first subject appears likely, but a quiet drum roll signals a backward glance to part of the first movement's opening theme, and soon the music is fading, its dying fall contrasting with the symphony's exuberant beginning. The troubled restlessness which has haunted the entire score is gone, and the closing pages glow with the serenity at last attained; we understand why Elgar described this work as 'the passionate pilgrimage of a soul'.

© Max Harrison

The London Philharmonic Orchestra has a long-established reputation for its versatility and artistic excellence. These traits are evident from its performances in the concert hall and opera house, its many award-winning recordings, its trail-blazing international tours and its pioneering education work. Kurt Masur

has been the Orchestra's Principal Conductor since September 2000. Previous holders of this position, since its foundation in 1932 by Sir Thomas Beecham, have included Sir Adrian Boult, Sir John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti, Klaus Tennstedt and Franz Welser-Möst. Since 1992 the London Philharmonic Orchestra has been Resident Symphony Orchestra at the Royal Festival Hall. It has also been Resident Symphony Orchestra at Glyndebourne Festival Opera for the past thirty-eight years.

Born in Scotland, **Bryden Thomson** studied at the Royal Scottish Academy of Music and Drama and in Europe with Hans Schmidt-

Isserstedt and Igor Markevitch. He worked with the BBC Scottish Symphony Orchestra as assistant to Ian Whyte and after the latter's death undertook some 250 engagements in two years. He was Principal Conductor of the BBC Northern Symphony Orchestra from 1968 to 1973, Principal Conductor and Musical Director of the Ulster Orchestra from 1977 to 1985 and undertook guest conducting engagements with orchestras such as the Philharmonia, Royal Philharmonic, London Philharmonic, Scottish National, and Scottish Chamber orchestras. His work in the operatic field included posts with The Norwegian Opera and Scottish Opera. Bryden Thomson died in 1991.

Elgar: Die Sinfonien Nr. 1 und 2, und andere Werke

Sinfonie Nr. 1 op. 55

Die beiden Sinfonien, die Sir Edward Elgar zu Lebzeiten vollendet hat, gehören zu den bedeutendsten spätromantischen Werken dieser Gattung, und lange Zeit standen sie in der englischen Musik einzigartig da. Teils wegen dieser isolierten Stellung wurden sie lange sowohl im Bezug auf ihre ästhetischen Absichten als auch ihre kompositionstechnischen Errungenschaften missverstanden. Während ihre Orchestrierung stets gepriesen wurde, hielt man sie zeitweise für bruchstückhaft und aus dem Stegreif entstanden. In Wirklichkeit ist ihr höchst detaillierter Aufbau auf allen Ebenen gewissenhaft ausgearbeitet; die Musik ist zugleich wohlgeformt und ausnehmend originell. Auch wurden beide Sinfonien oft verächtlich als Erzeugnisse des angeblich selbstgefälligen edwardianischen Zeitalters beschrieben, während sie tatsächlich voller Konflikte sind, durchdrungen von zahlreichen Zweifeln und Ungewissheiten. Ihre Bedeutung sollte man nicht in der edwardianischen Gesellschaft suchen, sondern in der Persönlichkeit des Komponisten, und – insbesondere im Hinblick auf die vorliegenden Werke – in seinem

Bestreben, die gegensätzlichen öffentlichen und privaten Aspekte seines eigenen Wesens miteinander in Einklang zu bringen.

Im Jahre 1898 zog er erstmals ernsthaft in Betracht, eine Sinfonie zu komponieren – sie sollte das Leben des Generals Gordon von Khartum behandeln. Doch verlangten die "Enigma-Variationen" (1898/99) und *The Dream of Gerontius* (1899–1900) dringlicher danach, sich Gehör zu verschaffen, und mit diesen beiden Werken etablierte sich Elgar endgültig als Komponist von hohem Rang. Erst 1907 griff er den Gedanken einer sinfonischen Komposition wieder auf, und zwar sollte sie nun ganz auf ein Programm verzichten. Die Arbeit daran setzte sich über einen Rom-Aufenthalt hin fort, und Elgar vollendete die Partitur nach intensiver Bemühung, die sich von Juni bis September 1908 erstreckte. Er widmete das Werk Hans Richter, dem "wahren Künstler und treuen Freund", der am 3. Dezember 1908 die Uraufführung bei einem Konzert des Hallé Orchestra in Manchester dirigierte. Die Sinfonie wurde begeistert aufgenommen, und nach dem *Adagio* brach solch donnernder Beifall aus, dass Elgar das Podium ersteigen musste, um ihn entgegenzunehmen, ehe das

Konzert fortgeführt werden konnte. Ähnliche Ausbrüche ereigneten sich wenige Tage später in London, und über die nächsten dreizehn Monate hin brachte es das Stück auf einhundert Aufführungen.

Der Kopfsatz beginnt *Andante, nobilmente e semplice* in As-Dur und im 4/4-Takt. Das erste Thema ist ruhig und ernst, weit mehr als ein bloßes Motiv, und durchzieht die ganze Sinfonie. Seine Kraft, Logik und Intensität offenbaren sich weiter, wenn es mit erweiterter Harmonik und Orchestrierung wiederholt wird, was zu einer ausgedehnten Kadenz führt und dann zum eigentlichen Beginn des ersten Satzes, einem *Allegro*. Der nun folgende Tonartwechsel von As-Dur ins entlegene d-Moll kündigt von einem deutlichen Stimmungsumschwung, der noch verstärkt wird durch die kurzen Phrasen des rastlosen, aufstrebenden Hauptthemas mit seiner Betonung auf dem zweiten Schlag eines nun als 2/2-Takt erkennbaren Metrums. Dieses Material führt zu einem Höhepunkt, untermauert vom zweiten Teil des Leitthemas gegen einen Kontrapunkt, der das Nebenthema vorwegnimmt.

Ein Merkmal des letzteren ist die Kombination von Zweier- und Dreiertakt. Es handelt sich eigentlich um eine Gruppe von vier Themen, deren erstes wir bereits kennen, auch wenn es nun ein Gegenrhythmus verändert. Es folgt ein lyrisches Thema samt

seinem Kontrapunkt; das leise dritte Thema besteht aus ein aufstrebenden Phrase, unterstützt von einer Abwandlung des Gegenrhythmus zum ersten Thema der Gruppe. Das vierte Thema verwendet die Grundzüge dieser Gegenrhythmusfigur, um zum Zweiertakt zurückzukehren.

Elgars Darbietung dieses Materials wurde hier recht detailliert dargestellt, um dem Hörer einen Eindruck davon zu vermitteln, wie komplex der Satz insgesamt ist. An diesem Punkt in der Musik angelangt, sollte er eine klare Vorstellung von dem bevorstehenden Konflikt haben, denn die Unterschiede zwischen den zahlreichen Themen, ihre verschieden gearteten Implikationen in Bezug auf Form und Tonalität führen zwangsläufig zu Konflikten. Diese nehmen einen Großteil des restlichen Satzes ein, und die Länge der Durchführung gab (im Zusammenhang mit der Kürze der Reprise) in der Vergangenheit oft Anlass zu negativen Kommentaren. In Wahrheit war diese Ausdehnung der Ergiebigkeit der Themen zu verdanken, die wiederum Elgars lebhaftes Erfindungsgabe reflektierte.

Die Tonart fis-Moll des zweiten Satzes, eines *Allegro molto* bezeichneten Scherzos im 2/4-Takt, wurde schon von dem ausgehaltenen Trompetenton am Höhepunkt der Coda des vorhergehenden Satzes angedeutet. Das Scherzo wirkt anstrengend, wenn nicht gar nervös, mit einem *perpetuum*

mobile geführten Hauptthema, das von Unterbrechungen gekennzeichnet ist, und einem fugal umgesetzten Seitenthema im Stil eines Marschs. Das Trio in B-Dur weist ebenfalls zwei Themen auf und bietet Gelegenheit zur Erholung, was (wie bei den Traumepisoden in Elgars *Falstaff*) paradoxerweise durch den Einsatz von Tanzrhythmen erzielt wird.

Das Scherzo ist mit dem dritten Satz, einem *Adagio* in D-Dur und 4/8-Takt, nicht nur verbunden: Die beiden sind untrennbar vereint, und der Übergang gehört zu den bemerkenswertesten Passagen der Sinfonie. Es geht um weit mehr als bloß darum, dass das Hauptthema des langsamen Satzes die gleichen Noten verwendet wie das des Scherzos, oder darum, dass die Notenwerte allmählich zunehmen, wenn die Musik langsamer wird. Vielmehr wechselt der Ablauf der Sinfonie unmerklich von energischer Bestimmtheit zu einem gemessenen Fluss lyrischen Klangs, der uns, wie Elgars Freund A.J. Jaeger meinte, "dem Himmel näher bringt". Wiederum kommt das Leitthema hier zum Tragen und verstärkt den Eindruck von Gelassenheit.

Eine gänzlich angemessene Fortführung der nun erreichten stillen Tiefen gelingt der Eröffnung des Finales (*Lento*, d-Moll, 4/4-Takt), obwohl die Introduction zugleich ein geheimnisvolles Erwachen darstellt. Es sind

verschiedene Phrasen zu hören, die das zu erwartende Themenmaterial vorwegnehmen, und auch ein Teil des Leitthemas kommt erneut zum Vorschein. Inzwischen ist uns klar geworden, dass es nicht nur das bestimmende Element der Sinfonie ist, sondern auch ihr Quell. Am Ende der Introduction wird die Musik von neuer Energie durchflutet, auch wenn die Themen etwas knapper durchgeführt werden als im Kopfsatz. Allmählich haftet der Musik eine Art Abgeschiedenheit an; endlich wird d-Moll abgestreift, auch wenn die Grundtonart As-Dur erst mittels des erneuten Auftretens des einen marschähnlichen Themas im eng verwandten f-Moll erreicht wird. In der Coda erstrahlt das Leitthema in seiner Apotheose, alle Konflikte sind vergessen, die Wandlungen und Wechselwirkungen mit anderen Themen sind gerechtfertigt, ebenso wie die zahlreichen Abweichungen der Sinfonie von der orthodoxen Form. Jede Note hat sich als unentbehrlich erwiesen.

© Max Harrison

Übersetzung: Anne Steeb / Bernd Müller

The Sanguine Fan op. 81

Elgar komponierte die Ballettmusik zu *The Sanguine Fan* 1917 als Beitrag zu einer Benefizmatinee im Ersten Weltkrieg. Ina Lowther, die Verfasserin des Szenariums, bezog die Anregung dazu von einem in Rötler

ausgeführten Fächerentwurf des Künstlers Charles Conder, der Pan und Echo in einer Waldidylle zeigte, zusammen mit Paaren des achtzehnten Jahrhunderts, gekleidet im Stile Ludwigs XV. Die Fabel, die sie erdachte, war schlicht und konventionell, aber kohärent und logisch.

Ein Mann betritt zu den Klängen eines Menuetts eine Waldlichtung und verharrt bei einer Eros-Statue. Bald darauf erscheinen zwei Damen. Eine von ihnen erregt die Aufmerksamkeit des Mannes, und sie tanzen (Thema der Liebenden), ehe sie zusammen abgehen. Echo (Flöte) weckt den schlafenden Pan (Klarinette), der anfangs verärgert ist, doch dann tanzt sie für ihn, und er verliebt sich in sie. Zufrieden schläft er wieder ein, begleitet von einer Solomelodie auf dem Cello.

Der Mann und die Frau kehren zurück, aber inzwischen haben sie sich gestritten, und er bedenkt die Eros-Statue mit einem Fluch. Echo stiehlt die Syrinx des schlafenden Pan und führt mit dem Mann einen koketten Tanz auf. Wieder erwacht Pan und entdeckt das tanzende Paar. Wütend jagt er dem entsetzten Mann hinterher, der zum Klang des vollen Orchesters zu Eros eilt, um bei ihm Schutz zu suchen. Doch der Liebesgott weist das Flehen des Mannes ab, der ihn zuvor verflucht hatte, und streckt den Mann mit einem Blitzstrahl aus seiner brennenden Fackel nieder. Echo bittet Pan um Vergebung, der sie ihr gewährt

und sie in den Wald entführt. Währenddessen kehrt die Frau auf der Suche nach ihrem Geliebten zurück und kniet klagend bei seinem hingestreckten Leib. Pan wirft einen Blick zurück und tut die Szene sterblicher Trauer in göttlichem Hochmut mit einem Auflachen ab.

Dieser unbeträchtlichen Fabel entsprach Elgar mit einer Partitur der leichtesten nostalgischen Art, vergleichbar seinen Kompositionen *Chanson de matin* und *The Wand of Youth*. Er nahm einige Auszüge aus dem Ballett auf Tonträger auf, wonach die Musik unaufgeführt blieb, bis Sir Adrian Boult sie 1973 wieder aufleben ließ.

© Michael Kennedy / Chandos Records Ltd

Übersetzung: Anne Steeb / Bernd Müller

Froissart op. 19

Elgar erwarb sich den Ruf eines bemerkenswerten Orchestrirers. In einem Essay über die Konzertouvertüre *In the South* des Komponisten schrieb Donald Tovey, Inhaber des Reid-Lehrstuhls an der Universität Edinburgh und als praktizierender Musiker ebenso scharfsinnig wie als Theoretiker, über das Dirigieren der Ouvertüre mit einem Studentenorchester:

Ich werde nicht so schnell vergessen, wie ich sie mit erheblichen Bedenken und in der Erwartung, dass sie sich als ebenso schwierig wie brillant erweisen werde, erstmals in Angriff nahm und

feststellte, dass sie das Orchester einfach mitriss und sich schon bei der ersten Probe fast wie von selbst spielte ... Ich und meine Studenten erhielten einen unvergleichlich imponierenden Einblick in die enorme Effizienz der Elgarschen Instrumentierungskunst.

Dass die Effizienz nicht nur autodidaktisch, sondern auch von Beginn an rasch und umfassend erworben worden war, lässt sich auch aus der Tatsache ersehen, dass Elgar seine Partituren kaum jemals änderte oder umarbeitete, selbst nachdem er sie im Konzert dirigiert hatte, und dass er seine Vorliebe für *Froissart*, sein erstes signifikantes Orchesterwerk, bis zum Ende seines Lebens beibehielt. "Es ist kaum zu glauben, dass ich das 1890 geschrieben habe!" erklärte er mit charakteristischem Freimut gegenüber Fred Gaisberg von der Plattenfirma His Master's Voice, nachdem er das Werk im Februar 1933 aufgenommen hatte, "es klingt so brillant und frisch."

Die Anregung zur Komposition kam in Form eines Auftrags vom Worcester Festival – ein leicht ironisch anmutender Glücksfall, denn der in Broadheath bei Worcester geborene Elgar genoss seinerzeit endlich breitere Anerkennung als Komponist und war kurz zuvor nach London umgezogen. Die Inspiration zu dieser Konzertouvertüre verdankte Elgar einer Zeile des Dichters Keats, mit der er die Partitur überschrieb und die als

Inbegriff der Geschichten des Chronisten und Historikers Jean Froissart gelten kann: "When Chivalry/Lifted up her lance on high" (Als Ritterlichkeit/hoch ihre Lanze hob). Wie die kühne Eröffnung schon andeutet, beflügelten Bilder dieser Art Elgars Phantasie (man vergleiche die glitzernde Pracht der Geigenmelodie unter den Worten "Bring me my arrows of desire" [Bringt mir meiner Sehnsucht Pfeile] in Elgars Orchestrierung von Parrys *Jerusalem*), und obwohl er im folgenden Jahrzehnt mehrere solider strukturierte Werke schaffen sollte, ist der Glanz der Stimmführung in *Froissart* ganz und gar für Elgar typisch. Dass manche Kommentatoren den lyrischen Mittelabschnitt abschätzig mit "Salonmusik" verglichen haben, wäre dem Komponisten, der sich um solche Klassifizierungen wenig scherte, bestimmt beklagenswert und rätselhaft erschienen. Tatsächlich tritt in diesem knappen *Poco meno mosso* mit seiner von der Soloklarinette eingeführten, leise aufstrebenden Melodie mehr als nur ein flüchtiger Anklang an den reifen, privaten Elgar zutage (bereits 1896 kehrt dieses charakteristische Element in der "Meditation" aus *The Light of Life* wieder, nun durch Kontext und Harmonik effektvoller gestaltet). Der Rest ist jedoch bestimmt von berauschender, fruchtbarer Erfindungsgabe, technisch so anspruchsvoll wie nur irgendeine von Elgars Orchesterpartituren, doch in der

Tat Musik, die "das Orchester einfach mitreißt".

Die Reaktion in der Presse nach der *Froissart*-Uraufführung unter Elgars Stabführung in der Public Hall zu Worcester am 10. September 1890 fiel allgemein positiv aus, und mehr als ein Kritiker meinte, die Ouvertüre ließe sich eher als Impression einer romantischen Epoche statt als Darstellung einer konkreten Abfolge von Ereignissen beschreiben. Wie die Konzertouvertüren *Cockaigne* und *In the South*, die gut ein Jahrzehnt später folgen sollten, vermittelt auch dieses Werk keine zusammenhängende Fabel von handelnden Charakteren; vielmehr ist sie Ausdruck von Gefühlen (oder "Seelenmalerei", in den Worten eines weiteren namhaften Edinburgher Professors, Frederick Niecks), inspiriert vom Charakter und dem Milieu eines Ortes oder einer Epoche, und Elgar widersprach allen, die etwas Anderes behaupteten.

© Andrew Keener

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Sinfonie Nr. 2 op. 63

Elgar meinte, seine Zweite Sinfonie sei mit dem Violinkonzert (1909/10) und *The Music Makers* (1912) für Chor und Orchester derart verbunden, dass diese Werke für ihn eine Art Trilogie bildeten. Ein kleiner Teil der Zweiten

Sinfonie wurde 1903/04 entworfen, d.h. vor Beginn der Arbeit an der Sinfonie Nr. 1, aber ernsthaft begann Elgar 1909 mit der Arbeit daran in dem Jahr, in dem er nach Venedig reiste und von der Markuskirche so beeindruckt war. Das Werk wurde dann bis zum Oktober 1910 beiseite gelegt, um daraufhin ähnlich wie die Erste Sinfonie in einem erschöpfenden Ausbruch von Aktivität, der in diesem Fall bis zum Februar 1911 andauerte, vollendet zu werden.

Ebenso wie die Nr. 1 verzichtet auch die Sinfonie Nr. 2 auf ein Programm, obwohl man zeitweise viel darüber spekulierte, was für Ereignisse und Gefühle darin wohl dargestellt würden. Ein Grund dafür war die Widmung "Zum Andenken an Seine verstorbene Majestät, König Eduard VII." (Elgar hatte zu ihm in freundschaftlicher Beziehung gestanden), ein anderer das Shelley-Zitat "Rarely, rarely comest thou, Spirit of Delight!" (Selten nur, selten nahst du dich, Geist der Freude!). Der Text stammt aus dessen Gedicht *Invocation* (Anrufung), das von Enttäuschung bestimmt ist. Auch die Sinfonie hat ihre düsteren Aspekte; so sehr traten diese hervor, dass die Uraufführung am 24. Mai 1911, gespielt vom Queen's Hall Orchestra unter der Leitung des Komponisten im Rahmen des London Music Festival, von einem Publikum, das Elgar mit "ausgestopften Schweinen" verglich, missfällig aufgenommen wurde. Diese

Reaktion stand im Gegensatz zu der begeisterten Aufnahme, die 1908 seiner Ersten Sinfonie zuteil geworden war, und in der Tat hinterlässt die Sinfonie Nr. 2 einen komplexeren emotionalen Eindruck, auch wenn sie sich eher den Konventionen der Form anpasst.

Das Hauptthema des *Allegro vivace e nobilmente* bezeichneten Kopfsatzes in Es-Dur und im 12/8-Takt wird mittels des Aufwärtssprungs einer großen Sexte von zögerlichen Wiederholungen der Dominante der Grundtonart her angegangen. Es holt kraftvoll aus, und in seinem Gefolge erstehen Nebenthemen, die die Exposition zur zweiten Themengruppe hin treiben. Deren erstes Thema kommt eher gedämpft daher, während das bedeutendste Thema der Gruppe regelrecht furchtsam wirkt: Es ist zuerst in den Celli zu hören, gestützt auf periodisch auftretende chromatische Harmonik, die einen Schatten auf die Musik wirft.

Die Unterschiede zwischen der ersten und zweiten Themengruppe sind nicht so akut wie im entsprechenden Satz der Ersten Sinfonie, und man könnte darum einen weniger zugespitzten Konflikt erwarten. Doch in der Durchführung führt Elgar ein neues und völlig unerwartetes Element ein: ein geheimnisvolles, geradezu gespenstisches Thema voller unguter Vorahnungen. Es erinnert an das Urteilmotiv in *The Apostles* (1902/03), und führt die

Musik weit fort von der ungestümen Leidenschaft des anfänglichen 12/8-Takts. Die Wirkung wird noch verstärkt durch eine weitere expressive Phrase der Celli, die furchtsamer klingt als deren Thema in der zweiten Themengruppe. Die Instrumentierung der Sinfonie ist natürlich durchweg meisterhaft, doch nirgends so eindeutig wie in dieser Episode, in der Orchesterführung und Harmonik sich geradezu beispielhaft ergänzen. Die Musik strebt danach, das zuvor erlangte Maß an Zielstrebigkeit und Zuversicht wiederzuerlangen, ist jedoch so weit abgedrängt worden, dass selbst das einleitende Thema bei seiner Wiederkehr in Moll auftritt. Bald darauf kündigt jedoch ein schallendes B der Waldhörner und Posaunen von erneuter Hoffnung. Der Ton signalisiert den Anfang der Reprise, nachdem das einleitende Thema nun wieder in Dur erklingen ist. Die musikalische Umsetzung ist fröhlicher als in der Exposition, auch wenn einige harmonische Anklänge an die Erfahrungen erinnern, die die Themen durchgemacht haben, insbesondere jene der zweiten Themengruppe.

Das beinahe von Anbeginn an bekümmerte *Larghetto* in c-Moll und im 4/4-Takt setzt schwerfällig ein, gewinnt jedoch allmählich an Schwung. In einer höchst ergreifenden Episode, in der Englischhorn und Oboe in Terzen geführt sind, bringt die Musik einen

Triolenrhythmus zum Ausdruck, der an den 12/8-Takt des Kopfsatzes erinnert. Ein weiteres sanftes Thema der Streicher hat ebenfalls eine gewisse Affinität zum einleitenden Motiv der Sinfonie, doch führt es zu einem flüchtigen Verweis auf das erste Thema des *Larghetto* und dann zu einem Höhepunkt. Das Englishhorn- und Oboenthema erklingt als Vorspiel zur eigentlichen Rückkehr des ersten Themas, wobei die Oboe ihre Triolen beibehält, während Fagotte und Kontrabässe einen weiteren Kontrapunkt hinzufügen. Der innerste Kern der Musik ist nun von Trauer durchdrungen.

Das 3/8-Rondo des dritten Satzes ist ein *Presto* in C-Dur – diese Tonart könne als Korrektiv zum c-Moll des *Larghetto* angesehen werden. Doch erweist sich die Stimmführung der Sinfonie als derart vieldeutig, dass sich das erste Thema des Rondos in seinem dritten Takt von Dur verabschiedet. Insgesamt wird dieser energische Satz von einem Gefühl der Unruhe überschattet. Insbesondere das zweite Thema kündigt von Spannungen zwischen physischer Energie und psychischen Belastungen, auch wenn es von Form und Stimmung her die Entfaltung eines Scherzos andeutet, und es scheint, als bemühe sich die Musik, aufkommende Angst in Schach zu halten. Ein drittes Thema, das die zweite Episode darstellt, bestätigt den Rondo-Status des Satzes, doch lässt sich das

Schreckgespenst nicht mehr vermeiden. Das bössartige, gespenstische Thema aus dem Kopfsatz bricht mit erbarmungslos hämmerndem Schlagzeug hervor; der Effekt, meinte Elgar, sei der jenes "schrecklichen Pochens im Kopf bei einem Fieber". Noch beunruhigender ist die Art, wie das Rondotheema wiederkehrt, als sei kaum etwas geschehen. Doch gewisse Veränderungen der Orchestrierung deuten darauf hin, dass sich etwas Bemerkenswertes ereignet hat, seit wir das Material erstmals zu hören bekamen.

Das geschmeidig fließende erste Thema des *Moderato e maestoso* bezeichneten Finales in Es-Dur und im 3/4-Takt lässt auf einen eher verhaltenen Satz schließen. Das zweite Thema enthält drei Elemente, von denen eines, eine *nobilmente* geführte Phrase, eine wichtige Rolle spielt, bis es von einem Fugenabschnitt abgelöst wird. Später wird das gemächliche erste Thema des Satzes mit dem ersten Motiv des zweiten Themas verbunden, wodurch ersteres unerwartete Leidenschaftlichkeit gewinnt. Daraus entwickelt sich ein neues, über zwei Oktaven absteigendes Thema. Das unbekümmerte erste Thema führt die Musik zur Grundtonart zurück und bereitet die Reprise vor. Uns scheint ein konventioneller Schluss auf der Basis des ersten Themas zu erwarten, doch ein gedämpfter Trommelwirbel kündigt einen Rückblick auf das einleitende

Thema des Kopfsatzes an, und bald verklingt die Musik, deren Ersterben im Gegensatz steht zum überschwänglichen Beginn der Sinfonie. Die aufgewühlte Rastlosigkeit, die die ganze Partitur durchzog, ist verschwunden, und die letzten Passagen erglügen vor endlich erlangter Gelassenheit; wir begreifen nun, warum Elgar das Werk als "leidenschaftliche Wallfahrt der Seele" beschrieb.

© Max Harrison

Übersetzung: Anne Steeb / Bernd Müller

Das **London Philharmonic Orchestra** ist seit langem als vielseitiges und künstlerisch herausragendes Orchester fest etabliert. Bezeugt wird dies durch Konzert- und Opernaufführungen, vielfach preisgekrönte Schallplattenaufnahmen, bahnbrechende internationale Gastspielreisen und wegbereitende pädagogische Arbeit. Chefdirigent des Orchesters ist seit September 2000 Kurt Masur. Er steht in einer langen Tradition, die seit der Gründung des Orchesters durch Sir Thomas Beecham im Jahre 1932 durch Sir Adrian Boult, Sir John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti,

Klaus Tennstedt und Franz Welser-Möst aufgebaut wurde. Seit 1992 ist das London Philharmonic Orchestra das Gastsinfonieorchester der Royal Festival Hall und bereits seit achtunddreißig Jahren das Gastsinfonieorchester an der Glyndebourne Festival Opera.

Der gebürtige Schotte **Bryden Thomson** hat an der Royal Scottish Academy of Music and Drama und auf dem europäischen Festland bei Hans Schmidt-Isserstedt und Igor Markewitsch studiert. Als Assistent von Ian Whyte hat er mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra gearbeitet und nach dessen Tod in zwei Jahren rund 250 Konzerttermine wahrgenommen. Er war von 1968 bis 1973 Chefdirigent des BBC Northern Symphony Orchestra, Chefdirigent und Musikdirektor des Ulster Orchestra von 1977 bis 1985 und hat als Gast Orchester wie die Philharmonia, das Royal Philharmonic, London Philharmonic, Scottish National und Scottish Chamber Orchestra geleitet. Als Operndirigent war er unter anderem an der Norwegischen Oper und der Scottish Opera tätig. Bryden Thomson ist 1991 verstorben.

Elgar: Symphonies nos 1 et 2 etc.

Symphonie no 1, op. 55

Les deux symphonies complétées par Sir Edward Elgar figurent parmi les plus grandes œuvres de ce genre du romantisme tardif et, dans la musique anglaise, elles demeurèrent seules pendant une très longue période. C'est en partie à cause de cet isolement qu'elles furent mal comprises pendant longtemps du point de vue de leur intention esthétique et de leur réussite technique. Alors que leur orchestration a toujours été louée, elles ont été perçues pendant un temps comme étant d'un caractère rhapsodique et improvisé. En fait, l'organisation richement détaillée de ces symphonies est entièrement calculée à tous les niveaux, la musique étant à la fois d'une construction serrée et très originale. Elles furent ridiculisées comme étant le produit de l'époque prétendument trop confiante d'Édouard VII, alors qu'elles sont l'une et l'autre traversées par de nombreux conflits, et pleines de doutes et de questions. Leur signification devrait être recherchée non pas dans la société édouardienne, mais dans la personnalité du compositeur et, en particulier avec ces deux œuvres, dans son désir de réconcilier les contradictions provoquées par

les aspects publics et privés de sa propre nature.

Elgar songea sérieusement à écrire une symphonie pour la première fois en 1898, et elle aurait dû être le portrait du général Gordon de Khartoum. Cependant, les Variations "Enigma" (1898–1899) et *The Dream of Gerontius* (1899–1900) demandèrent à être entendues avec plus d'insistance, et c'est ces deux œuvres qui établirent, de façon concluante, la réputation d'Elgar, faisant de lui un compositeur majeur. C'est seulement en 1907 qu'il reprit l'idée d'une symphonie qui, cette fois, ne devait posséder aucun programme. Il continua à y travailler pendant une visite à Rome, et termina la partition après un effort intensif de juin à septembre 1908. Il la dédia à "Hans Richter, véritable artiste et véritable ami", qui dirigea la création lors d'un concert donné par le Hallé Orchestra à Manchester le 3 décembre 1908. Elle reçut un accueil extrêmement enthousiaste, et les applaudissements furent tels après l'*Adagio* qu'Elgar dut monter sur scène pour saluer avant que l'exécution puisse être achevée. L'œuvre provoqua les mêmes réactions quelques jours plus tard à Londres, et elle fut jouée cent fois en à peine plus d'un an.

Le premier mouvement s'ouvre par un *Andante, nobilmente e semplice* en la bémol majeur, à 4/4. Calme et grave, le thème initial est bien plus qu'un motif conducteur et imprègne la symphonie tout entière. Sa force, sa logique et son intensité deviennent plus évidentes quand il est répété avec une orchestration et une harmonie plus riches; ceci conduit à une cadence prolongée et au début du premier mouvement proprement dit, un *Allegro*. À cet endroit, le passage de la bémol majeur au ton éloigné de ré mineur indique une forte modification d'humeur, confirmée par les phrases brèves du premier thème agité et combatif, avec son accentuation sur le deuxième temps de la mesure maintenant à 2/2. Ce matériau mène à un point culminant renforcé par la seconde moitié du motif conducteur sur un contrepoint qui anticipe le second thème.

Une caractéristique de ce dernier est une combinaison de mesures binaire et ternaire. Il s'agit en fait d'un groupe de quatre thèmes. Nous avons déjà entrevu le premier, mais il est ici transformé par un rythme croisé. Suit un thème lyrique et son contrepoint, tandis que le calme troisième thème se présente sous la forme d'une phrase élançée soutenue par une modification du rythme croisé du premier thème du groupe. Le quatrième thème utilise le contour principal de cette figure au rythme croisé pour réintroduire la mesure binaire.

La présentation d'Elgar de tout ce matériau thématique est ici décrite de manière assez détaillée afin de donner une idée de la complexité du mouvement dans son ensemble. À cet endroit de la partition, il est important que l'auditeur ait une impression claire du conflit à venir, car les différences parmi les nombreux thèmes, leurs différentes implications formelles et tonales, doivent donner naissance à une lutte. Elle occupe une grande partie du reste du mouvement, et la longueur de la section du développement (conjointement à la brièveté de la réexposition) fut autrefois source de bien des critiques. En réalité, cette longueur résulte de la fertilité des thèmes, elle-même reflet de l'invention débordante du compositeur.

Le ton de fa dièse mineur du deuxième mouvement, un scherzo *Allegro molto* à 2/4, a été suggéré par la note tenue de la trompette lors du point culminant de la coda du mouvement précédent. Le scherzo est très actif, nerveux même, avec un thème principal *perpetuum mobile* marqué par des interruptions, et un air secondaire en forme de marche dans le ton d'ut dièse mineur exposé sous la forme d'un fugato. Le trio, en si bémol majeur, possède également deux thèmes et offre un repos qui, presque paradoxalement, est obtenu grâce à des rythmes de danse, un procédé déjà utilisé par Elgar dans les interludes de rêve de son *Falstaff*.

Le scherzo n'est pas simplement relié au troisième mouvement, un *Adagio* en ré majeur, à 4/8: ils constituent une unité indivisible, et la transition de l'un à l'autre est l'un des passages les plus remarquables de la symphonie. C'est bien plus que la simple question du thème principal du mouvement lent utilisant les mêmes notes que le scherzo, ou le fait que la valeur de ces notes s'allonge peu à peu tandis que la musique ralentit. Plus exactement, la vie de la symphonie change imperceptiblement d'une affirmation énergique à un noble flot de sonorité lyrique qui, comme le déclara l'ami d'Elgar, A.J. Jaeger, "nous conduit près du Paradis". De nouveau présent, le thème conducteur intensifie la sérénité.

L'ouverture *Lento* (ré mineur, à 4/4) du finale offre une continuité tout à fait appropriée aux profondeurs calmes atteintes par la musique de l'*Adagio*. Mais cette introduction représente aussi un réveil mystérieux. Plusieurs phrases s'élèvent, anticipant le matériau thématique à venir, et une partie du thème conducteur lui-même réapparaît. Nous comprenons maintenant que celui-ci est non seulement la source, mais également la force qui soutient la vie de la symphonie. Tandis que l'introduction s'achève, la musique est inondée par une énergie renouvelée, bien que les thèmes soient développés d'une manière plus modeste que dans le premier mouvement. Finalement, la

musique se pare d'une certaine distance; elle se libère enfin de ré mineur, mais le ton de la bémol majeur du départ ne revient qu'avec le retour de l'un des thèmes, une idée en forme de marche, dans le ton très proche de fa mineur. Dans la coda, le motif conducteur rayonne en une apothéose, tous les conflits derrière lui, ses transformations et ses engagements avec les autres thèmes justifiés, ainsi que les nombreuses divergences de la symphonie par rapport au format conventionnel du genre. Chaque note a été essentielle.

© Max Harrison

Traduction: Francis Marchal

The Sanguine Fan, op. 81

Elgar composa la musique de ballet *The Sanguine Fan* en 1917 pour une matinée de bienfaisance en aide aux victimes de guerre. L'auteur du scénario, Ina Lowther, s'inspira du motif d'un éventail sylvestre en sanguine du peintre Charles Conder représentant Pan et Écho avec des couples du dix-huitième siècle en costume Louis XV. L'histoire qu'elle imagina est simple et conventionnelle, mais cohérente et logique.

Un homme entre dans une clairière accompagné d'un air de menuet, et vient se tenir près d'une statue d'Éros. Deux femmes apparaissent peu après. L'une d'elles attire

l'attention de l'homme, et ils dansent (thème des amants) avant de quitter la scène ensemble. Écho (flûte) réveille Pan (clarinette). Pan est d'abord en colère, mais Écho se met à danser pour lui, et il tombe amoureux d'elle. Heureux, il se rendort aux accents d'une mélodie jouée par un violoncelle solo.

L'homme et la femme reviennent, mais ils se sont disputés et l'homme lance une malédiction à la statue d'Éros. Écho dérobo la flûte de Pan en train de dormir, et interprète une danse coquette avec l'homme. Pan se réveille à nouveau et découvre le couple en train de danser. Furieux, il poursuit l'homme terrifié qui, au son de l'orchestre tout entier, court demander protection à Éros. Mais le dieu de l'Amour rejette la prière de celui qui un instant plus tôt l'a maudit, et il frappe l'homme à terre par un coup de foudre de sa torche. Écho implore le pardon de Pan. Il le lui accorde, et la conduit dans les bois. Entre temps, la femme revient pour chercher son amant, et s'agenouille mélancoliquement auprès du corps gisant au sol. Pan se retourne et, avec une supériorité divine, il se moque de cette scène de chagrin humain en éclatant de rire.

L'argument ténu inspira à Elgar une partition de sa veine nostalgique la plus légère, semblable à celle de sa *Chanson de matin* et de *The Wand of Youth*. Il enregistra quelques extraits du ballet, puis la musique

tomba dans l'oubli jusqu'à ce que Sir Adrian Boult la reprît en 1973.

© Michael Kennedy / Chandos Records Ltd

Traduction: Francis Marchal

Froissart, op. 19

Elgar se fit une grande réputation d'orchestrateur. Dans un essai consacré à *In the South* du compositeur, Donald Tovey, titulaire de la chaire de "Reid Professor" à l'Université d'Édimbourg et musicien aussi intelligent que fin théoricien, écrivit à propos de l'ouverture qu'il dirigea à la tête d'un orchestre d'étudiants:

Je n'oublierais pas facilement mon impression quand, en [l']attaquant pour la première fois avec une crainte et une attente considérables du fait qu'elle était aussi difficile que brillante, je découvris qu'elle emporta tout simplement l'orchestre avec elle, et sembla se jouer elle-même lors de la première répétition... Mes étudiants et moi-même n'avaient jamais eu une démonstration plus impressionnante de l'énorme efficacité de l'orchestration d'Elgar.

Que cette efficacité, outre le fait qu'elle résulte d'un apprentissage en autodidacte, ait été acquise rapidement et sans équivoque dès le début de sa carrière, cela est suggéré par le fait qu'Elgar retoucha ou altera rarement ses partitions, même après les avoir dirigées, et du fait que, jusqu'à la fin de sa vie, il conserva

de l'affection pour *Froissart*, sa première œuvre orchestrale véritablement significative. "Il est difficile de croire que je l'ai écrite en 1890!" déclara-t-il avec sa simplicité habituelle à Fred Gaisberg de His Master's Voice après l'enregistrement de l'œuvre en février 1933, "elle sonne de manière si brillante et si fraîche."

Il l'écrivit en réponse à une commande du Worcester Festival – un hasard assez ironique, car Elgar, né à Broadheath et rencontrant enfin une plus large reconnaissance comme compositeur, s'était récemment installé à Londres. L'idée de cette Ouverture de concert fut inspirée par un vers de Keats que le compositeur plaça en exergue de la partition, et qui résume les récits du chroniqueur et historien Jean Froissart: "When Chivalry/Lifted up her lance on high" (Quand la Chevalerie/Leva haut sa lance). Comme le suggère le vaillant début, l'image était d'un genre qui enflammait l'imagination d'Elgar (cf. la splendeur éblouissante de la ligne de violon sous les mots "Bring me my arrows of desire" [Apportez-moi mes flèches de désir] dans l'orchestration d'Elgar de l'hymne *Jerusalem* de Parry), et bien qu'il allait produire plusieurs œuvres de structure plus solide au cours de cette décennie, la grandeur de l'écriture tout au long de *Froissart* est entièrement caractéristique. D'aucuns ont critiqué la section lyrique médiane, la

qualifiant de musique de "salon". Cette remarque aurait affligé et laissé perplexe un compositeur qui avait peu d'intérêt pour de telles distinctions. Il y a plus qu'un simple aperçu du musicien secret de la maturité dans ce bref *Poco meno mosso*, avec sa mélodie calme et élancée introduite par la clarinette solo (dès 1896, ce contours caractéristique réapparaît, son effet augmenté par le contexte et l'harmonie, dans la "Méditation" de *The Light of Life*). Cependant, le reste est d'une invention grisante et féconde, aussi difficile sur le plan technique que n'importe quelle autre partition d'Elgar, mais une musique, en effet, propre à "emporter l'orchestre avec elle".

Les comptes rendus de la presse à la suite de la création de *Froissart*, sous la direction du compositeur au Public Hall de Worcester le 10 septembre 1890, furent dans l'ensemble favorables. Plus d'un critique suggéra que l'ouverture était mieux décrite comme étant l'impression d'une période romantique plutôt que comme le portrait d'une série particulière d'événements. Comme les ouvertures de concert *Cockaigne* et *In the South*, composées un peu plus de dix ans plus tard, *Froissart* ne raconte aucune histoire reliant action et personnages; elle est davantage l'expression d'un sentiment (ou une "peinture de l'âme" pour reprendre le terme d'un autre professeur éminent d'Édimbourg, Frederick Niecks) inspiré

par le caractère et l'atmosphère d'un lieu ou d'un âge, et Elgar découragea quiconque voulait y voir autre chose.

© Andrew Keener

Traduction: Francis Marchal

Symphonie no 2, op. 63

Pour Elgar, la Symphonie no 2 était liée au Concerto pour violon (1909–1910) et à *The Music Makers* (1912) pour chœur et orchestre, et formaient dans son esprit une trilogie. Il esqua quelques fragments de la Symphonie no 2 en 1903–1904, c'est-à-dire avant la composition de la Symphonie no 1, mais ne commença à y travailler sérieusement qu'en 1909, l'année de sa visite à Venise où la basilique Saint-Marc l'impressionna tant. Il délaissa alors la partition jusqu'au mois d'octobre 1910 et, comme pour la Symphonie no 1, la termina pendant une épuisante explosion d'activité qui se prolongea jusqu'à la fin du mois de février 1911.

Tout comme la précédente, la Symphonie no 2 ne possède pas de programme. Néanmoins, elle donna lieu à de nombreuses conjectures concernant les événements et les émotions qu'elle est censée représenter. Elles furent provoquées entre autres par la dédicace, "À la mémoire de feu Sa Majesté le Roi Édouard VII", avec lequel Elgar avait entretenu des liens d'amitié, et par la citation empruntée

à Shelley placée en tête de la partition, "Rarely, rarely comest thou, Spirit of Delight!" (Tu viens rarement, rarement, Esprit de Joie!). Ces mots sont extraits d'*Invocation* (Évocation), poème teinté de désillusion. La symphonie possède, elle aussi, sa part d'ombre, tant et si bien que la création, donnée le 24 mai 1911 par le compositeur à la tête du Queen's Hall Orchestra dans le cadre du London Music Festival, fut accueillie froidement par le public qu'Elgar décrivit comme "ressemblant à des cochons farcis". Cette réception contrastait avec l'accueil enthousiaste accordé à la Symphonie no 1 en 1908 et, en fait, même s'il est plus facile de la relier à des conventions formelles, la Symphonie no 2 offre un impact émotionnel plus complexe.

Le thème principal du premier mouvement, *Allegro vivace e nobilmente* en mi bémol majeur, à 12/8, est abordé par le saut ascendant d'une sixte majeure issue des répétitions hésitantes de la dominante [si bémol] de la tonalité générale. Il possède un élan puissant qui donne naissance à des thèmes secondaires et conduit l'exposition vers le second groupe thématique. Le premier thème est plus contenu, tandis que le thème le plus important de ce groupe est indéniablement inquiet: il est d'abord confié aux violoncelles, soutenu de façon intermittente par une harmonie chromatique qui jette une ombre sur la musique.

Les différences entre le premier et le second groupe thématique étant moins accentuées que dans le premier mouvement de la Symphonie no 1, on pourrait s'attendre à un conflit moins marqué. Cependant, Elgar introduit dans la section du développement un élément nouveau et totalement inattendu: un thème mystérieux, presque fantomatique, chargé de sombres pressentiments. Rappelant le motif du Jugement dans *The Apostles* (1902-1903), il emporte la musique loin de l'ardeur impétueuse du 12/8 initial du mouvement. L'effet est renforcé par une autre phrase expressive des violoncelles, qui est plus craintive que leur thème dans le second groupe thématique. L'orchestration de la symphonie est bien évidemment magistrale du début à la fin; cependant, elle n'est jamais plus réussie que dans cet épisode où l'harmonie et l'orchestration semblent se prolonger mutuellement. La musique s'efforce de retrouver la direction et l'optimisme du début, mais elle a été tellement déviée que même le thème du début sonne en mineur quand il réapparaît. Peu après, cependant, un si bémol retentissant aux cors et aux trombones annonce un rétablissement. La note signale le début de la réexposition dans laquelle le thème d'ouverture retrouve le ton majeur. Le traitement musical est plus enivrant que dans l'exposition, même si certaines inflexions harmoniques font allusion aux expériences que

les thèmes ont traversées, en particulier celles du second groupe thématique.

Douloureux presque dès le départ, le *Larghetto* en ut mineur, à 4/4, commence pesamment, mais prend peu à peu du mouvement. Il contient un épisode très émouvant au cours duquel le cor anglais et le hautbois jouent en tierces, la musique incorporant un rythme en triolet qui rappelle le 12/8 du premier mouvement. Un autre thème doux aux cordes possède également une affinité avec le thème initial de la symphonie, mais il conduit à une rapide référence du premier thème du *Larghetto* et à un point culminant. Le thème du cor anglais et du hautbois sert de prélude au retour proprement dit du premier thème, le hautbois conservant le rythme en triolet tandis que les bassons et les contrebasses apportent un nouveau contrepoint. La douleur a maintenant pénétré au cœur de la musique.

Le troisième mouvement, à 3/8, est un Rondo (*Presto*) en ut majeur, tonalité qui peut être interprétée comme un rectificatif à l'ut mineur du *Larghetto*. Cependant, les ambiguïtés de cette symphonie sont telles que dans sa troisième mesure le premier thème du rondo s'échappe du majeur. En effet, un sentiment de folie hante ce mouvement énergique. La tension entre l'énergie physique et la tension nerveuse est particulièrement reflétée par le second thème – à cet effet il

suggère le déroulement d'un scherzo, sur le plan de la forme comme du sentiment – et il donne l'impression que la musique tente de tenir l'angoisse à l'écart. Un troisième thème, représentant le deuxième épisode, confirme le statut de rondo du mouvement, mais il est impossible d'éviter le spectre plus longtemps. Le thème maléfique et fantomatique du développement du premier mouvement fait irruption, les percussions martelant sans répit; l'effet, comme Elgar le déclara lui-même, est "comme cet horrible élanement dans le crâne pendant une fièvre". La manière dont le thème du rondo revient est encore plus troublante, presque comme si rien ne s'était produit. Cependant, l'orchestration présente des changements indiquant que quelque chose d'important s'est produit depuis que l'on a entendu le matériau pour la première fois.

Se déployant calmement, le thème initial du finale, *Moderato e maestoso* en mi bémol majeur, à 3/4, suggère un mouvement plus maître de soi. Le second thème est constitué de trois éléments dont l'un, une phrase *nobilmente*, joue un rôle prédominant jusqu'à une section fuguée. Plus loin, le premier thème tranquille du mouvement se combine au premier élément du second groupe thématique, ce qui confère au premier thème une ardeur inattendue. De ce passage naît un nouveau thème, descendant une étendue de deux octaves. Le premier thème tranquille

ramène la musique à sa tonalité principale, et introduit la réexposition. Une fin conventionnelle fondée sur le premier thème semble probable, mais un calme roulement de tambour introduit un regard en arrière vers le thème ouvrant le premier mouvement, et bientôt la musique s'éteint, sa chute mourante contrastant avec le début exubérant de la symphonie. L'agitation inquiète qui a hanté la partition tout entière a disparu, et les pages finales rayonnent avec la sérénité enfin atteinte; on comprend pourquoi Elgar a décrit cette œuvre comme étant "le pèlerinage passionné d'une âme".

© Max Harrison

Traduction: Francis Marchal

Le **London Philharmonic Orchestra** est depuis longtemps réputé pour la multiplicité de ses talents et son excellence en matière artistique. Ces qualités se manifestent dans la salle de concert comme sur la scène lyrique, dans ses nombreux enregistrements primés, ses tournées internationales innovatrices et son travail d'avant-garde dans le domaine éducatif. Kurt Masur est chef principal de l'Orchestre depuis septembre 2000. Parmi ses prédécesseurs, depuis la fondation de l'Orchestre en 1932 par Sir Thomas Beecham, notons Sir Adrian Boult, Sir John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti, Klaus

Tennstedt et Franz Welser-Möst. Depuis 1992, le London Philharmonic Orchestra est orchestre symphonique en résidence au Royal Festival Hall. Il est également orchestre symphonique en résidence au Glyndebourne Festival Opera depuis trente-huit ans.

Né en Écosse, **Bryden Thomson** fit ses études à la Royal Scottish Academy of Music and Drama, puis en Europe avec Hans Schmidt-Isserstedt et Igor Markevitch. Il travailla avec le BBC Scottish Symphony Orchestra en tant qu'assistant de Ian Whyte, et après le décès

de ce dernier, dirigea pas moins de 250 concerts en deux ans. De 1968 à 1973, il fut chef principal du BBC Northern Symphony Orchestra, et de 1977 à 1985, chef principal et directeur musical de l'Ulster Orchestra. Il dirigea également le Philharmonia Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Scottish National Orchestra et le Scottish Chamber Orchestra. Dans le domaine de l'opéra, il occupa des fonctions au sein de l'Opéra de Norvège et du Scottish Opera. Bryden Thomson est mort en 1991.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producers Tim Oldham (*The Sanguine Fan*) and Brian Couzens (other works)

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineers Janet Middlebrook (*The Sanguine Fan*), Peter Newble (*Froissart*) and Philip Couzens (other works)

Mastering John Benton

A & R administrator Charissa Debnam

Recording venues All Saints' Church, Tooting, London: 7 & 8 October 1985 (Symphony No. 1), 14 & 15 October 1985 (Symphony No. 2) and 18 & 19 January 1988 (*The Sanguine Fan*); St Jude on the Hill, Hampstead, London: 9 April 1991 (*Froissart*)

Front cover 'Hills and countryside in evening', photograph © Getty Images

Back cover Photograph of Bryden Thomson by Edmund Ross

Design Sarah Wenman

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 1986, 1989 and 1996 Chandos Records Ltd

This compilation © 2005 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2005 Chandos Records Ltd

© 2005 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU

CHANDOS DIGITAL 2-disc set **CHAN 241-21**

Printed in the EU Public Domain

LC 7038 DDD TT 152:40

24-bit/96 kHz digitally remastered

Sir Edward Elgar (1857–1934)

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 1, Op. 55 57:02

in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur

- | | |
|--|--|
| <p>[1] I Andante, nobilmente e semplice –
Allegro 21:57</p> <p>[2] II Allegro molto – 7:26</p> <p>[3] III Adagio 13:05</p> <p>[4] IV Lento – Allegro 14:30</p> | |
|--|--|

The Sanguine Fan, Op. 81 19:27

- | | |
|--|--|
| <p>[5] Moderato, maestoso – 4:42</p> <p>[6] Andantino – 3:32</p> <p>[7] Più moderato – 2:07</p> <p>[8] Allegro molto – 0:39</p> <p>[9] Grandioso – 1:29</p> <p>[10] Allegretto moderato – 3:03</p> <p>[11] Allegro – 1:09</p> <p>[12] Allegro – 0:57</p> <p>[13] Moderato 1:50</p> | |
|--|--|

TT 76:40

COMPACT DISC TWO

[1] **Froissart, Op. 19** 14:28
Concert Overture

Symphony No. 2, Op. 63 61:23

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

- | | |
|--|--|
| <p>[2] I Allegro vivace e nobilmente 20:12</p> <p>[3] II Larghetto 15:23</p> <p>[4] III Rondo. Presto 9:09</p> <p>[5] IV Moderato e maestoso 16:33</p> | |
|--|--|

TT 76:00

London Philharmonic Orchestra
David Nolan leader
Bryden Thomson

© 1986, 1989 and 1996 Chandos Records Ltd This compilation © 2005 Chandos Records Ltd
Digital remastering © 2005 Chandos Records Ltd © 2005 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England