

ELGAR

SYMPHONY NO. 1

COCKAIGNE OVERTURE

ROYAL LIVERPOOL
PHILHARMONIC ORCHESTRA

VASILY PETRENKO

onyx



EDWARD ELGAR (1857–1934)

1	Cockaigne ‘In London Town’ op.40	14.26
---	---	-------

Symphony no.1 in A flat op.55

Sinfonie Nr. 1 As-dur · Symphonie n°1 en la bémol majeur

2	I Andante. Nobilmente e semplice	18.41
3	II Allegro molto	6.55
4	III Adagio	11.48
5	IV Lento – Allegro	11.28

Total timing: **63.19**

**Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
Vasily Petrenko**

'Do come over: I am writing heavenly music (!) and it will do you good to hear it'

(Elgar, letter to Troyte Griffith, 19 July 1908)

Elgar told the conductor Hans Richter: 'Cockaigne is the old, humorous (classical) name for London & from it we get the term Cockney.' One might assume from this that Elgar's 'Cockaigne' Overture celebrates London's ordinary citizens rather than its grandes. Yet one should beware of assuming the Overture is a faithful portrait of Elgar's London: prior to its composition in 1900–01, Elgar and his wife Alice had spent just one miserable spell in the capital some ten years earlier, when he had first attempted to gain a professional foothold there. It is also clear from his personal annotations on its literary definitions that Elgar had other associations in mind: 'Cockaigne... "the land of all delights"... An imaginary country of idleness & luxury ... Usually associated with "Cockney" – but the connection, if real, is remote.' The Overture appears to evoke an idealized community, a place of goodwill and high spirits where everybody, whether high- or low-born (something Elgar as the son of a tradesman was highly sensitive to), plays a vital role in its culture and sense of identity.

Dedicated to the composer's 'many friends, the members of British orchestras', the Overture was first heard on 20 June 1901 at a Royal Philharmonic Concert conducted by Elgar in London's Queen's Hall. It was an instant success. As several of his contemporaries noted, the Overture's boisterous and celebratory character recalls Wagner's *Die Meistersinger* Overture: both works celebrate a city's mythical past, interwoven with the individual concerns of young lovers who, as it were, represent the hope for that city and its culture; and both share the same key of C major. Yet there is greater humanity in Elgar's conception – boisterous and less 'correct' in its deportment, and with an amused acceptance of mortal shortcomings.

Late in 1907, Elgar left for Rome with his wife and daughter, Carice, intending to devote six months to composing his first symphony. Self-doubt, reinforced by less than cheering weather which gave Elgar first a cold then influenza, resulted in few but nonetheless important themes, including a strutting march intended, Elgar noted, for the 'Scherzo (so called)'. Back home in Herefordshire by May 1908, Elgar's ideas began to cohere, and he finally completed the work on 25 September. Even its less than ideal premiere, given by the Hallé in Manchester on 3 December 1908, left the critics in no doubt that they had heard a masterpiece. The symphony was then performed to a packed Queen's Hall by the London Symphony Orchestra on 7 December. On the previous evening Hans Richter, who had conducted the Hallé premiere, told the LSO: 'Gentlemen, let us now rehearse the greatest symphony of modern times, written by the greatest modern composer, and not only in this country.'

Elgar's First Symphony has an epic quality, richly populated with several apparently incidental themes: yet many of these prove to be not only essential to the work's structure, but are also built from motifs derived from a few principal themes. Most notable is the noble introductory procession, which effectively haunts the entire work – and not only the first and final movements in which it makes explicit appearance. Elgar described this theme as 'simple &, in intention, noble & elevating... the sort of ideal *call* (in the sense of persuasion, not coercion or command) & something above everyday & sordid things...'. The contrast between this and the first movement's following Allegro section is startling: anxious and turbulent, it is rooted in D minor, a key as far away from the introduction's A flat major as is possible in diatonic music. Yet even in this Allegro section there are moments of calm and hope, strings hymning upward as woodwind twitter like sky-borne birds. And after a particularly calamitous climax, the processional music makes an unmistakable, if ghostly, reappearance. From there on, there are hints of this noble if apparently other-worldly procession until, near the movement's end, it reasserts itself as a substantial promise of ultimate resolution and victory over the turmoil of the Allegro section. Even then, there is a final reiteration of the theme heard previously at the height of the calamitous climax, now played *sotto voce* like a troubling existential question.

The following 'so called' Scherzo is initially all scurrying action, eventually reaching a brusque, strutting march, as sardonic as the demons' music in *Gerontius*. Respite is offered by a quiet episode in which flutes and strings gently gambol (Elgar told the LSO to play it 'like something we hear down by the river'). But the diabolical marching resumes until, apparently exhausted, it gradually winds down. Then, in one of the symphony's most striking transformations, the music segues into the slow movement, its opening melody note for note the same as the Scherzo's opening scurrying theme, but now much slowed down, creating a sense of limpid calm. Several of Elgar's friends and colleagues recognized a portrait of the composer himself in this long, serene movement.

The finale opens, like the first movement, with a slow introduction, only now dominated by baleful forces, starting with a bass clarinet's sinister rendition of a chromatic theme from the opening movement: there is a sense, almost, of troops gathering for a final battle. A stealthy staccato theme played by a trio of bassoons is transformed in the movement's main Allegro section into a strutting march theme. This martial swaggering is suddenly interrupted by a jarring low C flat, and the march theme is reduced to a halting bass line above which the processional theme is heard once again, played by the last desk of violins and violas, sounding mysteriously disembodied. Even more wonderful is the transformation of the strutting march theme into a noble 'new' melody. Here, surely, is the musical embodiment of what Elgar described as the symphony's ultimate theme: 'There is no programme beyond a wide experience of human life with a great charity (love) and a massive

hope in the future.' The noble processional music finally returns, withstanding tidal crashes, to bring the symphony to a triumphant close.

© Daniel Jaffé, 2015

„Komm vorbei! Ich schreibe gerade himmlische Musik, und es wird dir gut tun, sie zu hören“

(Elgar, Brief an Troyte Griffith, 19. Juli 1908)

Elgar äußerte dem Dirigenten Hans Richter gegenüber einmal: „Cockaigne“ ist der alte, humorvolle (klassische) Name für London, von dem sich die Bezeichnung ‚Cockney‘ ableitet.“ Es ist demnach davon auszugehen, dass Elgars „Cockaigne“-Ouvertüre eher den gewöhnlichen Londoner Bürgern zu Ehren geschrieben wurde als der Elite. Doch man hüte sich vor der Annahme, die Ouvertüre sei ein getreues Abbild von Elgars London: Vor der Komposition 1900/01 hatten Elgar und seine Frau Alice lediglich etwa zehn Jahre zuvor eine unglückliche und kurze Zeit in der Hauptstadt verbracht, als er zum ersten Mal versuchte, dort professionell Fuß zu fassen. Aus seinen persönlichen Aufzeichnungen zu den literarischen Definitionen des Ausdrucks wird ebenfalls deutlich, dass Elgar andere Assoziationen vorschwebten: „Cockaigne... ,das Land aller Freuden‘ ... ein imaginäres Land des Müßiggangs und Luxus ... gemeinhin mit ‚Cockney‘ assoziiert, – doch falls die Verbindung besteht, so handelt es sich um eine entfernte.“ Die Ouvertüre beschwört eine idealisierte Gemeinschaft herauf, die sich durch Wohlwollen und Lebensfreude auszeichnet und für deren kulturelle Identität jeder einzelne, ob von hoher oder niederer Abstammung (ein Thema, dessen sich Elgar als Sohn eines Händlers überaus bewusst war), eine entscheidende Rolle spielt.

Die den „vielen Freunden [des Komponisten], den Mitgliedern britischer Orchester“ gewidmete Ouvertüre war zum ersten Mal am 20. Juni 1901 bei einem Konzert der Royal Philharmonic zu hören, welches Elgar in der Londoner Queen’s Hall dirigierte. Sie war ein augenblicklicher Erfolg. Wie einige seiner Zeitgenossen bemerkten, erinnert das Werk mit seiner forschenden und feierlichen Art an Wagners *Meistersinger*-Ouvertüre: Beide Werke zelebrieren die mythische Vergangenheit einer Stadt und streifen gleichzeitig die Geschichte junger Liebender, die die Hoffnung für diese Stadt und ihre Kultur darstellen; außerdem stehen beide in der gleichen Tonart C-dur. Und doch zeichnet sich Elgars Werk durch größere Menschlichkeit aus – vorwitzig und weniger „korrekt“ sowie geprägt von einer amüsierten Akzeptanz menschlicher Schwächen.

Ende 1907 ging Elgar mit seiner Frau und seiner Tochter Carice nach Rom, um sich dort für sechs Monate der Komposition seiner ersten Sinfonie zu widmen. Selbstzweifel, die durch

das wenig erbauliche Wetter verstärkt wurden, das Elgar erst eine Erkältung, dann die Grippe einbrachte, resultierten in nur wenigen, doch nichtsdestoweniger bemerkenswerten Themen, inklusive eines stolzen Marsches, der, wie Elgar notierte, für das „sogenannte Scherzo“ gedacht war. Zurück daheim in Herefordshire begannen Elgars Ideen im Mai 1908, konkretere Formen anzunehmen, und er stellte das Werk letztlich am 25. September fertig. Selbst die nicht gänzlich gelungene Premiere, die das Hallé am 3. Dezember 1908 in Manchester gab, ließ bei den Kritikern keinen Zweifel darüber zurück, dass sie ein Meisterwerk gehört hatten. Die Sinfonie wurde danach am 7. Dezember in einer ausverkauften Queen’s Hall vom London Symphony Orchestra aufgeführt. Am Abend zuvor hatte Hans Richter, der auch die Hallé-Premiere dirigiert hatte, dem LSO mitgeteilt: „Meine Herren, lassen Sie uns nun die größte Sinfonie der heutigen Zeit proben, geschrieben vom größten zeitgenössischen Komponisten nicht nur dieses Landes.“

Elgars erste Sinfonie wirkt geradezu episch, sie steckt voller verschiedener Themen, die auf den ersten Blick zufällig kombiniert erscheinen. Viele von ihnen erweisen sich jedoch als nicht nur wesentlich für die Struktur des Werkes, sondern bauen auch auf Motiven auf, die von einigen wenigen Hauptthemen abgeleitet sind. Am bemerkenswertesten ist die elegante einleitende Prozession, die im Grunde das ganze Werk durchzieht – und nicht nur den ersten und letzten Satz, in dem sie explizit auftaucht. Elgar beschrieb dieses Thema als „schlicht, von nobler und erhebender Absicht ... eine Art idealer Appell (im ‚überzeugenden‘, nicht im aufnötigenden oder befehlenden Sinne), etwas, das über dem Alltäglichen und Gemeinen steht...“ Der Kontrast zwischen dieser Einleitung und dem folgenden Allegro-Abschnitt des ersten Satzes ist frappierend: Dieser ist angsterfüllt und turbulent, er ist in d-moll verwurzelt, einer Tonart, die so weit vom As-dur der Einleitung entfernt ist, wie in diatonischer Musik nur möglich. Doch selbst in diesem Allegro-Abschnitt finden sich Momente der Ruhe und Hoffnung; Streicher, die beschwingte Hymnen anstimmen, während Holzbläser wie Vögel am Himmel vor sich hin zwitschern. Nach einer besonders konfliktträchtigen Klimax erscheint die Prozessionsmusik erneut; unverkennbar, wenn auch geisterhaft. Danach lassen sich immer wieder Hinweise auf diese prächtige, wenn auch anscheinend überirdische Prozession finden, bis sie sich gegen Ende des Satzes als substanzelle Ankündigung einer endgültigen Konfliktlösung und des Sieges über das Chaos des Allegro-Abschnittes erneut Geltung verschafft. Doch selbst dann erfolgt noch eine letzte Wiederholung des Themas, das zuvor auf dem Höhepunkt der verhängnisvollen Klimax zu vernehmen war, nun *sotto voce* gespielt, wie eine aufwühlende existentielle Frage.

Das folgende „sogenannte Scherzo“ besteht anfänglich ganz aus quirliger Aktivität, entwickelt sich dann jedoch zu einem brüsken, stolzierenden Marsch, ebenso sardonisch wie die Musik der Dämonen in *Gerontius*. Eine Atempause verschafft eine ruhige Passage, in der Flöten

und Streicher in einem sanften Reigen zusammenkommen (Elgar sagte dem LSO, es solle diese Stelle spielen „wie etwas, das unten am Fluss erklingt“). Doch das diabolische Marschieren setzt erneut ein, bis es dann, anscheinend erschöpft, langsam nachlässt. Dann geht die Musik in einer der bemerkenswertesten Transformationen der gesamten Sinfonie in den langsamen Satz über, wobei die Anfangsmelodie Ton für Ton die gleiche ist wie das quirlige Anfangsthema des Scherzo, nun ist sie jedoch stark verlangsamt und erzeugt ein Gefühl klarer Ruhe. Einige von Elgars Freunden und Kollegen meinten, in diesem langen, friedvollen Satz ein Porträt des Komponisten selbst zu erkennen.

Das Finale beginnt, wie der erste Satz, mit einer langsamen Einleitung, die nun jedoch von unheilvollen Mächten bestimmt wird. Den Anfang macht die Bassklarinette mit ihrer sinistren Interpretation eines chromatischen Themas aus dem ersten Satz: Es klingt beinahe so, als versammelten sich Truppen zu einem letzten Gefecht. Ein Trio von Fagotten stimmt ein verstohlenes Stakkatothema an, welches im mittigen Allegroteil des Satzes zum Thema eines stolzierenden Marsches wird. Diese martialische Prahlgerei wird auf einmal durch ein schneidend tiefes Ces unterbrochen, und das Marschthema reduziert sich auf eine zögernde Bassstimme, über der erneut das Prozessionsthema zu hören ist – diesmal intoniert durch die letzten Pulte der Geigen und Bratschen, wobei es geheimnisvoll und körperlos klingt. Noch wunderbarer ist die Transformation des stolzierenden Marschthemas zu einer erhabenen „neuen“ Melodie. Hier kommt es wahrlich zur musikalischen Verkörperung der von Elgar folgendermaßen resümierten Thematik der Sinfonie: „Es gibt kein Programm jenseits der weit gefassten Erfahrung menschlichen Lebens, verbunden mit einer großen (Nächsten-)Liebe und einer *enormen* Hoffnung auf die Zukunft“. Die prächtige Prozessionsmusik kehrt schließlich noch einmal zurück, hält den sich brechenden Wellen stand und bringt die Sinfonie zu einem triumphalen Abschluss.

Daniel Jaffé

Übersetzung: Leandra Rhoese

« Venez à la maison: j'écris en ce moment une musique divine! qui vous fera grand bien d'écouter »

(Elgar, lettre à Troyte Griffith, le 19 juillet 1908)

« Cockaigne est le nom humoristique (classique) utilisé naguère pour désigner Londres et d'où vient le terme *Cockney* », expliqua Elgar au chef Hans Richter. On pourrait donc supposer que l'Ouverture « Cockaigne » d'Elgar célèbre le Londres populaire plutôt que ses notables. Cependant, il faut se garder de croire que l'Ouverture est un portrait fidèle du Londres d'Elgar : avant sa composition en 1900–1901, Elgar et sa femme Alice avaient

seulement passé un court et triste séjour dans la capitale quelques dix ans auparavant, lorsqu'il avait tenté de s'y faire une carrière. Il est aussi évident, d'après ses notes personnelles sur les différents usages du mot qu'Elgar avait d'autres associations à l'esprit : « Cockaigne [...] “le pays de tous les délices” [...] Un pays imaginaire tout d'oisiveté et de luxe [...] habituellement associé avec “Cockney” – mais le lien, s'il existe, est tenu ». L'Ouverture semble dépeindre une communauté idéalisée, habité par la bonne volonté et l'optimisme où tout le monde, de haute comme de basse extraction (chose à laquelle Elgar, fils de marchand, était extrêmement sensible), joue un rôle vital dans sa culture et son identité.

Dédicée à ses « nombreux amis, les membres des orchestres britanniques », l'Ouverture d'Elgar fut donnée en première audition le 20 juin 1901 avec le Royal Philharmonic sous la baguette du compositeur au Queen's Hall de Londres. Ce fut un succès immédiat. Comme plusieurs de ses contemporains le firent remarquer, le caractère enjoué et festif de l'Ouverture rappelle celle des *Meistersinger* de Wagner : les deux œuvres célèbrent le passé mythique de la ville, mêlé aux inquiétudes personnelles des jeunes amants qui, en quelque sorte, représentent l'espoir pour cette ville et sa culture; toutes deux sont écrites dans la même tonalité d'*ut* majeur. Cependant, il y a davantage d'humanité dans la création d'Elgar – pleine d'entrain et affichant une attitude moins « correcte », une acceptation amusée des défauts humains.

À la fin 1907, Elgar partit avec sa femme et sa fille Carice pour Rome dans l'intention de consacrer six mois à la composition de sa première symphonie. Malgré ses doutes et un temps guère clément qui lui valurent un rhume puis la grippe, Elgar écrivit quelques thèmes, peu nombreux mais non moins importants, dont une fanfare pour, notait Elgar, le « (dit) Scherzo ». De retour à Herefordshire en mai 1908, les idées d'Elgar commencèrent à prendre forme, et il acheva finalement l'œuvre le 25 septembre. Même sa création, loin d'être idéale, donnée par le Hallé Orchestra à Manchester le 3 décembre 1908 ne laissa aucun doute aux critiques sur le fait qu'ils venaient d'écouter un chef-d'œuvre. La symphonie fit ensuite salle comble au Queen's Hall, exécutée par le London Symphony Orchestra le 7 décembre. La veille, Hans Richter, qui avait dirigé la première du Hallé Orchestra, dit au LSO : « Messieurs, répétons maintenant la plus grande symphonie des temps modernes, composée par le plus grand compositeur d'aujourd'hui... et pas seulement dans ce pays. »

La Première Symphonie d'Elgar tient de l'épique, richement peuplée par plusieurs thèmes apparemment fortuits : nombreux sont ceux, toutefois, qui s'avèrent non seulement essentiels à la structure de l'œuvre mais sont également élaborés à partir de motifs dérivés de certains des thèmes principaux. Se distingue notamment la noble procession introductory

qui hante en réalité toute l'œuvre – et pas seulement les premier et dernier mouvements dans lesquels elle apparaît clairement. Elgar décrit ce thème comme « simple et, conçu pour être noble et sublime... une sorte d'*appel* idéal (en cela qu'il tient de la persuasion, et non de la contrainte ou de l'injonction) et quelque chose au-dessus des choses quotidiennes et sordides... ». Le contraste entre ce thème et la section *Allegro* suivante du premier mouvement est saisissant : angoissée et agitée, elle est ancrée dans ré mineur, tonalité aussi éloignée du la bémol majeur de l'introduction qu'il est possible de l'être en musique diatonique. Et pourtant, même dans cette section *Allegro*, il y a des moments de calme et d'espoir, les cordes entonnant un hymne ascendant tandis que les bois pépient comme des oiseaux en plein ciel. Et après ce sommet particulièrement intense, la musique de procession, bien que fantomatique, réapparaît à nouveau clairement. À partir de là se manifestent des allusions de cette procession noble, si ce n'est surnaturelle, jusqu'à ce que, vers la fin du mouvement, elle se réaffirme comme la solide promesse d'une ultime résolution et d'une victoire sur l'agitation de la section *Allegro*. Même alors, le thème entendu précédemment au faîte de l'intensité du sommet, est réexposé, maintenant joué à mi-voix, comme on pose une question existentielle troublante.

Le « dit » Scherzo suivant se présente d'abord comme course folle pour finalement atteindre une marche brusque et fière, aussi sardonique que la musique des démons dans *Gerontius*. Puis un épisode paisible prodigue du répit, avec ses flûtes et ses cordes qui gambadent gentiment (Elgar dit aux musiciens du LSO de le jouer « comme quelque chose que l'on entend au bord d'une rivière »). Puis, dans l'une des transformations les plus saisissantes de

la symphonie, la musique mène au mouvement lent, dont la mélodie initiale est la même, note pour note, que le premier thème effréné du Scherzo, mais désormais beaucoup plus lent, apportant un sentiment de calme et de limpidité. Plusieurs des amis et collègues d'Elgar reconnaissent, dans ce long mouvement serein, le portrait du compositeur.

Le finale s'ouvre, comme le premier mouvement, par une lente introduction, maintenant dominée par des forces maléfiques, à commencer par le chant sinistre de la clarinette basse interprétant un thème chromatique tiré du premier mouvement : on a presque le sentiment que les troupes se regroupent pour la dernière bataille. Un fugace thème staccato, joué par un trio de bassons, se transforme dans l'*Allegro* principal du mouvement en un thème de fanfare. Cette parade martiale est soudainement interrompue par un *ut* bémol grave discordant, et le thème de marche se trouve réduit à une ligne de basse hésitante sous laquelle le thème de procession est réentendu, joué par le dernier pupitre de violons et d'altos, et semble mystérieusement désincarné. Mais la transformation du thème de fanfare en une « nouvelle » mélodie noble est encore plus belle. Il ne fait nul doute que s'illustre ici l'incarnation musicale de ce qu'Elgar décrivait comme le résumé de la symphonie : « Il n'y a pas de programme en dehors d'une vaste expérience de l'existence humaine, d'une grande charité (amour) et d'un espoir considérable pour l'avenir. » La noble musique de procession revient finalement, résistant à la houle, pour conduire la symphonie à une conclusion triomphale.

Daniel Jaffé

Traduction : Noémie Gatzler



Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove

Producers: John Fraser (Symphony), Andrew Cornall (Cockaigne)

Recording engineer: David Pigott

Editors: Julia Thomas (Symphony), Ian Watson (Cockaigne)

Recording location: Liverpool Philharmonic Hall, 21–22 July (Symphony) and 24 September 2009 (Cockaigne)

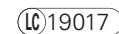
Cover photo: Mark McNulty

Design: Jeremy Tilston for WLP Ltd The logo for WLP (West Lancashire Polytechnic) from 1970 to 1992, featuring the letters "wlp" in a stylized font inside a dark oval shape.

www.liverpoolphil.com

www.imgartists.com/artists/vasily_petrenko

www.onyxclassics.com



ONYX 4145

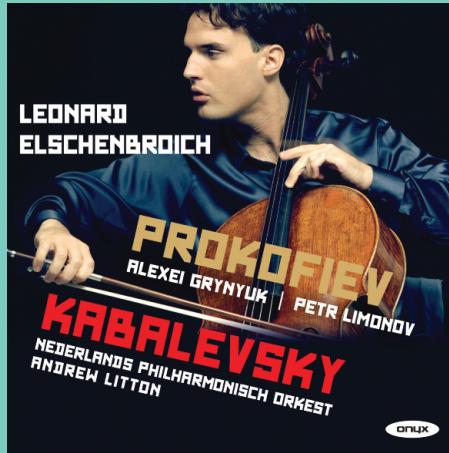
© 2015 ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA © 2015 PM CLASSICS LTD. ALL RIGHTS OF THE MANUFACTURER AND OF THE RECORDED WORK RESERVED.
UNAUTHORISED HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE, BROADCAST AND COPYING OF THIS RECORDING PROHIBITED. MADE IN THE EU

Also available on ONYX



ONYX 4061

Martinů: The 6 Symphonies
BBC Symphony Orchestra
Jiří Bělohlávek



ONYX 4122

Kabalevsky · Prokofiev
Leonard Elschenbroich · Alexei Grynyuk
Petr Limonov · Andrew Litton



ONYX 4125

Beethoven: Piano Concertos 3 & 4
Maria João Pires · Daniel Harding



ONYX 4135

Tchaikovsky: Piano Concertos 1 & 2
Simon Trpčeski · Vasily Petrenko
Royal Liverpool Philharmonic Orchestra

www.onyxclassics.com

ONYX 4145