



ELGAR

VIOLIN CONCERTO | VIOLIN SONATA

RENAUD CAPUÇON | SIMON RATTLE

STEPHEN HOUGH | LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

EDWARD ELGAR 1857-1934

Violin Concerto in B minor Op.61

| | | |
|---|--------------------|-------|
| 1 | I. Allegro | 18.36 |
| 2 | II. Andante | 12.56 |
| 3 | III. Allegro molto | 19.01 |

Violin Sonata in E minor Op.82

| | | |
|--------------|-------------------------|------|
| 4 | I. Allegro | 7.41 |
| 5 | II. Romance: Andante | 7.36 |
| 6 | III. Allegro non troppo | 8.41 |
| 74.31 | | |

RENAUD CAPUÇON *violin*

STEPHEN HOUGH *piano*

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

SIMON RATTLE

If the Elgar Concerto is one of the longest in the repertoire, it is also one of the noblest, etched with great poetry full of tenderness.

Premiered by the Prince of the violin, Fritz Kreisler, with the London Symphony Orchestra (LSO) under the baton of Elgar himself in 1910, this work has always moved me deeply.

To be able to record it with the brilliant Simon Rattle and the very same LSO in full lockdown was a blessed as well as inspiring experience.

The pairing with his splendid Sonata suggested itself to me straight away, as did the wonderful pianist Stephen Hough who shares my fondness for this melancholy music.

Renaud Capuçon

Translation: Robert Sargent



Only eight years separate the Violin Concerto (written in 1910) from the Violin Sonata (written in 1918), but those years were, of course, some of the most turbulent in history. Elgar was deeply affected by World War One and could even hear the sound of artillery in France from his home in Brinkwells while writing the Violin Sonata, but he was also haunted in these years by a sense of life and history leaving him behind. In the years between the Violin Concerto and the Violin Sonata, he had gone from being one of the two or three most celebrated modernist composers in the world to being regarded, perhaps even in his own eyes, as something of an anachronism. And, with his wife's health beginning to fail, he was becoming ever more conscious of entering the final chapters of his own life.

A superficial look at Elgar's Violin Concerto might lead one to conclude that it is yet another typical example of post-Romantic excess, along the lines of Mahler's Eighth Symphony or Strauss's *Ein Heldenleben*. But, just as the enormity of those works by Mahler and Strauss belies their more personal subtexts, Elgar's Violin Concerto, for all its grandeur and virtuosity, is one of his most personal, even private, statements.

Elgar had considered writing a violin concerto as early as 1890, but it was not until Fritz Kreisler first asked for a concerto in 1907 that Elgar began to pursue the idea in earnest. Kreisler had come to admire Elgar enormously through the *Dream of Gerontius*. His enthusiasm was typical of a generation of European musicians like Richard Strauss and Hans Richter, who were quick to recognise Elgar's importance. Kreisler had said of Elgar:

If you want to know whom I consider to be the greatest living composer, I say without hesitation Elgar... I say this to please no one; it is my own conviction... I place him on an equal footing with my idols, Beethoven and Brahms. He is of the same aristocratic family. His invention, his orchestration, his harmony, his grandeur, it is wonderful. And it is all pure, unaffected music. I wish Elgar would write something for the violin.

The Royal Philharmonic Society formally commissioned the work in 1909. In spite of his intimate knowledge of the violin, Elgar worked closely with the newly appointed leader of the London Symphony Orchestra, W.H. "Billy" Reed, a man who would become one of Elgar's closest friends, on the violin writing. Kreisler also offered suggestions. The result was a work of unprecedented virtuosity. The violin part is itself almost orchestral, with the soloist playing whole passages in double and triple stops. The work is also a striking

monument to a musician at the absolute peak of his craft as both a composer and conductor. With *Gerontius*, the *Enigma Variations* and the First Symphony under his belt, Elgar had developed a level of understanding of orchestration and performance practice that remains perhaps unsurpassed even today. The Violin Concerto is thus perhaps unique not only in its scale but in the density of its working out – there is a tempo change in almost every bar and an expressive marking on almost every note.

The premiere was at a Royal Philharmonic Society concert on 10 November 1910, with Kreisler and the London Symphony Orchestra conducted by the composer. Reed recalled, “the Concerto proved to be a complete triumph, the concert a brilliant and unforgettable occasion”. It was to be the last great public success of Elgar’s career. When his Second Symphony was premiered just a year later, it met a dismal reception.

Behind the Concerto’s monumental facade, however, lay a more private and enigmatic story. On the first page of the score, Elgar placed a Spanish epigraph “Aquí está encerrada el alma de.....”, which Elgar himself translated in a letter as “Here, or more emphatically *In here* is enshrined or (simply) enclosed – buried is perhaps too definite – *the soul of?* the final ‘de’ leaves it indefinite as to sex or rather gender.” It was no typographical accident that the epigraph ended with five dots rather than the standard three. Elgar welcomed, even invited speculation as to the owner of “*the soul of?*”, continuing in one letter by saying “Now guess”.

Elgar, as was his wont with other “dark sayings”, never gave a definitive answer, but the most likely candidate was Alice Stuart-Wortley. The Elgars and the Stuart-Wortleys were family friends in the years before the composition of the Concerto, and Elgar, in order to avoid confusion with his wife who shared the same first name, had bestowed on Mrs Stuart-Wortley the nickname “Windflower”. As the Concerto developed, Elgar wrote to her, calling it both “your concerto” and “our concerto”, and describing several phrases as “Windflower” themes.

Other names have been suggested besides that of Alice Stuart-Wortley, including Elgar's young love Helen Weaver and his best friend August Jaeger ("Nimrod" of the *Enigma Variations*). But often overlooked is the first part of the epigraph: "Here, or more emphatically *In here*." The Concerto is not simply a portrait of "*the soul of?*", it is a grand depiction of "*In here*". It seems obvious that it is a depiction of Elgar's own soul in which that "of" has found a permanent place.

The work opens in symphonic tone with a long orchestral exposition. It introduces three main themes that will carry the listener through the work to come. The first is heard in the opening bars and is built mostly of wide leaps up and down, as if the music is being pulled in two different directions. The second, which Elgar called "dejection", is built mostly of sighing semitones. And, finally, there is the "Windflower" theme itself, ascending gently in the major where "dejection" falls inexorably in the minor.

After the high drama of the first movement, the second is more understated: a tender Andante rather than a brooding adagio, which nevertheless hints at tensions hidden beneath the surface in its recurring use of Wagner's "Tristan chord", by then a well-known musical shorthand for tragic love.

It is the finale which is the most original part of the work. Brahms and Beethoven had already expanded the concerto form long before Elgar, but they always left the weight of the musical argument in the first movement of their concertos, saving the finale for music that was generally lighter in character and tighter in construction. In this work, Elgar makes the finale the emotional centre of the work. It's a big ask after the two previous movements, and Kreisler found in later performances that it was a mountain he could no longer climb, introducing cuts in his later performances and eventually declining Elgar's invitation to record the work. Not only has Elgar moved the emotional centre of gravity to the finale, he has moved the cadenza, and in doing so changed the function of the cadenza from a moment of virtuoso display (often even left to the performer to improvise or compose themselves) to one of deep contemplation. Instead of the loud chord one normally hears before a cadenza, the orchestra barely breathes the violin to life with a magical sound Elgar called "thrumming", a sort of *pizzicato tremolo* done with the flattened flesh of the fingers. The violin takes us on an extended tour of Elgar's soul,

built almost entirely of those three themes which opened the work. In the end, he finishes not with “dejection” or “Windflower”, but with the Janus-like melody with the rising and falling leaps which opened the work. And, as the orchestra comes in for the final pages, Elgar settles on a new course. Torn no longer between the life he had and the life he might have had, he ends with the theme of the finale, one with only rises, and rises.

Elgar wrote only three mature chamber works, all at more or less the same time while living in Brinkwells during the dark years of World War One. They were among the final pieces he would complete, with only the Cello Concerto to follow a year later. Whether Elgar turned to chamber music out of an inner need or because the war made the performance of new orchestral works impractical is unknowable, but the music from Brinkwells is among the most personal and powerful he ever wrote. Elgar was sensitive to the fact that a new generation of musicians was taking the art form in directions he could neither embrace nor follow, but the Sonata is one of his most original works, and also one of his richest. Unlike the triumphant premiere of the Concerto, the first performance of the Sonata took place at a meeting of the British Musical Society and featured Anthony Bernard at the piano and his good friend, Billy Reed, whose advice had been so important in shaping the Concerto, on the violin.

Kenneth Woods

is the founding Artistic Director of the Elgar Festival
and Principal Conductor of the English Symphony Orchestra.
www.kennethwoods.net



VLN 2-2

Si le concerto d'Elgar est l'un des plus longs du répertoire, c'est aussi l'un des plus nobles et empreint d'une grande poésie pleine de tendresse.

Créée par le Prince du violon Fritz Kreisler et l'Orchestre symphonique de Londres (LSO) sous la direction d'Elgar lui-même en 1910, cette œuvre m'a toujours bouleversé.

L'enregistrer avec le lumineux Simon Rattle et ce même LSO en plein confinement fut un moment béni et inspirant.

Le couplage avec sa splendide sonate s'imposait à moi immédiatement tout comme le merveilleux pianiste Stephen Hough avec qui je partage le goût de cette musique mélancolique.

Renaud Capuçon

Huit années seulement séparent le Concerto pour violon (écrit en 1910) de la Sonate pour violon (écrite en 1918), mais ces années furent bien entendu parmi les plus turbulentes de l'histoire. Elgar fut profondément affecté par la Première Guerre mondiale, et entendait même de sa maison de Brinkwells le son de l'artillerie en provenance de France au moment où il écrivait sa Sonate pour violon ; mais il était également hanté à cette époque par le sentiment que la vie et l'histoire l'avaient laissé sur place. Dans ces années entre le Concerto pour violon et la Sonate pour violon, celui qui avait été l'un des deux ou trois compositeurs modernistes les plus célèbres au monde en était venu à passer pour une espèce d'anachronisme, peut-être même à ses propres yeux. Et, avec la santé de sa femme qui commençait à décliner, il avait de plus en plus conscience d'entrer dans les derniers chapitres de sa propre vie.

Un regard superficiel sur le Concerto pour violon d'Elgar pourrait inciter à conclure que c'est un exemple de plus d'excès postromantique, dans la lignée de la Huitième Symphonie de Mahler ou de *Ein Heldenleben* de Strauss. Mais, de même que l'énormité de ces œuvres de Mahler et de Strauss contredit leurs sous-textes plus personnels, le Concerto pour violon d'Elgar, en dépit de sa grandeur et de sa virtuosité, est l'une de ses déclarations les plus personnelles, et même les plus intimes.

Elgar songeait à écrire un concerto pour violon depuis 1890 déjà, mais c'est seulement lorsque Fritz Kreisler lui demanda un concerto en 1907 qu'il commença à s'atteler sérieusement à l'idée. C'est *The Dream of Gerontius* qui avait inspiré à Kreisler son immense admiration pour Elgar. Son enthousiasme était typique d'une génération de musiciens européens comme Richard Strauss et Hans Richter, qui furent prompts à reconnaître l'importance d'Elgar. Kreisler disait d'Elgar :

Si vous voulez savoir qui je considère comme le plus grand compositeur vivant, je vous réponds sans hésiter Elgar [...]. Je ne le dis pas pour faire plaisir à quiconque ; c'est ma propre conviction [...]. Je le place sur un pied d'égalité avec mes idoles, Beethoven et Brahms. Il est de la même famille aristocratique. Son invention, son orchestration, son harmonie, sa grandeur – tout cela est merveilleux. Et c'est de la musique pure, sans affectation. Je souhaite qu'Elgar écrive quelque chose pour le violon.

La Royal Philharmonic Society commanda officiellement l'œuvre en 1909. Malgré sa connaissance intime du violon, Elgar travailla en lien étroit avec le premier violon nouvellement nommé du London Symphony Orchestra, W.H. « Billy » Reed, qui allait devenir l'un de ses amis les plus proches. Kreisler lui fit également des suggestions. Il en résulta une œuvre d'une virtuosité sans précédent. La partie de violon elle-même est presque orchestrale, avec le soliste qui joue des passages entiers en doubles et triples cordes. L'œuvre est aussi un saisissant monument à un musicien au sommet absolu de son art comme compositeur et comme chef. Avec *Gerontius*, les *Variations Enigma* et la Première Symphonie à son actif, Elgar avait développé un niveau de compréhension de l'orchestration et de la direction qui reste peut-être insurpassé aujourd'hui encore. Le Concerto pour violon est donc sans doute unique non seulement par ses proportions, mais par la densité de son écriture – il y a un changement de tempo presque à chaque mesure, et une indication expressive presque sur chaque note.

La création en fut donnée lors d'un concert de la Royal Philharmonic Society le 10 novembre 1910, avec Kreisler et le London Symphony Orchestra dirigés par le compositeur. « Le Concerto, dit Reed, se révéla un triomphe complet, et le concert une soirée brillante et inoubliable. » Ce devait être le dernier grand succès public de la carrière d'Elgar. Quand sa Deuxième Symphonie fut créée un an seulement plus tard, elle reçut un accueil déplorable.

Derrière la façade monumentale du Concerto se cache néanmoins une histoire plus intime et plus énigmatique. Sur la première page de la partition, Elgar nota une épigraphe en espagnol, « Aquí está encerrada el alma de..... », qu'il explique lui-même dans une lettre : « Ici, ou plus emphatiquement à *l'intérieur*, est enchâssée ou (simplement) enclose – enterrée serait peut-être trop définitif – l'âme de ? le “de” final laisse indéterminé le sexe ou plutôt le genre. » Ce n'est pas un aléa typographique si l'épigraphe se termine par cinq points de suspension au lieu des trois habituels. Elgar acceptait volontiers et encourageait même les spéculations sur l'identité de « l'âme » en question, poursuivant dans une de ses lettres : « Maintenant, devinez ! »

Elgar, comme c'était son habitude avec d'autres « paraboles », ne donna jamais de réponse précise, mais le plus probable est qu'il s'agissait d'Alice Stuart-Wortley. Les Elgar et les Stuart-Wortley étaient amis dans les années précédant la composition du Concerto, et Elgar, pour éviter la confusion avec son épouse, qui partageait le même prénom, surnomma Mme Stuart-Wortley « *Windflower* » (anémone). À mesure que le Concerto prenait forme, Elgar lui écrivit, le présentant à la fois comme « votre concerto » et « notre concerto », et décrivant plusieurs phrases comme des thèmes de « *Windflower* ».

D'autres noms ont été proposés outre celui d'Alice Stuart-Wortley, dont un amour de jeunesse d'Elgar, Helen Weaver, et son meilleur ami, August Jaeger (le « Nimrod » des *Variations Enigma*). Mais on oublie souvent la première partie de sa traduction de l'épigraphe : « Ici, ou plus emphatiquement à *l'intérieur*. » Le Concerto n'est pas simplement le portrait de « *l'âme de ?* », c'est une grande peinture de « *l'intérieur* ». Il semble évident que c'est une représentation de l'âme d'Elgar lui-même, dans laquelle celle « *de.....* » avait trouvé une place permanente.

L'œuvre débute sur un ton symphonique, avec une longue exposition orchestrale. Celle-ci présente trois thèmes principaux, qui feront traverser à l'auditeur toute l'œuvre à venir. Le premier, entendu dès les premières mesures, est fait essentiellement de grands bonds ascendants et descendants, comme si la musique était tirée dans deux directions différentes. Le deuxième, qu'Elgar appelait « abattement », est fait principalement de demi-tons soupirants. Et enfin vient le thème de « *Windflower* », qui monte délicatement en mode majeur, alors qu'« abattement » sombre inexorablement en mineur.

Après l'intensité dramatique du premier mouvement, le deuxième est plus retenu ; un tendre *Andante* plutôt qu'un sombre adagio, qui fait néanmoins allusion à des tensions cachées sous les apparences dans son emploi répété de l'« accord de Tristan » de Wagner, alors devenu un raccourci musical bien connu pour l'amour tragique.

Le mouvement le plus original de l'œuvre est le finale. Brahms et Beethoven avaient déjà élargi la forme concerto bien avant Elgar, mais en laissant toujours le poids du discours musical dans le premier mouvement de leurs concertos, réservant le finale à une musique généralement plus légère de caractère et plus dense de construction. Dans cette partition, Elgar fait du finale le centre émotionnel de l'œuvre. Ce finale est très exigeant après les deux mouvements précédents, et Kreisler trouva par la suite que c'était une montagne qu'il ne pouvait plus gravir ; il introduisit des coupes dans ses exécutions ultérieures et déclina ensuite l'invitation d'Elgar à enregistrer l'œuvre. Elgar a déplacé non seulement le centre de gravité émotionnel dans le finale, mais aussi la cadence, et en a ainsi changé la fonction, de démonstration virtuose (souvent improvisée ou composée par l'interprète lui-même) en moment de profonde contemplation. Au lieu de l'accord fort qu'on entend normalement avant la cadence, l'orchestre insuffle à peine vie au violon avec un son magique qu'Elgar appelle *thrumming*, sorte de *pizzicato tremolo* fait avec le gras du doigt. Le violon nous emmène en un long voyage dans l'âme d'Elgar, presque entièrement bâti à partir des trois thèmes qui ouvraient l'œuvre. À la fin, il termine non pas avec « abattement » ou « *Windflower* », mais avec la mélodie à deux visages faite de bonds ascendants et descendants entendue au début de l'œuvre. Et, lorsque l'orchestre entre pour les dernières pages, Elgar prend un nouveau cap. Il n'est plus déchiré entre la vie qu'il avait et la vie qu'il aurait pu avoir, et finit avec le thème du finale, qui n'a que des montées et des montées.

Elgar n'écrivit que trois œuvres de musique de chambre à la maturité, toutes plus ou moins en même temps alors qu'il vivait à Brinkwells, dans les années noires de la Première Guerre mondiale. Ce sont presque les dernières partitions qu'il acheva, avec seulement le Concerto pour violoncelle à suivre un an plus tard. On ne sait pas si Elgar se tourna vers la musique de chambre mû par un besoin intérieur, ou parce que la guerre rendait impraticable l'exécution de nouvelles œuvres orchestrales, mais la musique écrite à Brinkwells est parmi ses plus personnelles et plus puissantes. Elgar était sensible au fait qu'une nouvelle génération de musiciens emmenait la forme artistique dans des directions qu'il ne pouvait ni épouser ni suivre, mais la Sonate est l'une de ses œuvres les plus originales, et aussi l'une de ses plus riches. À la différence de la création triomphale du Concerto, la première exécution de la Sonate fut donnée lors d'une réunion de la British Musical Society, avec Anthony Bernard au piano et son bon ami Billy Reed, dont les conseils avaient été si importants pour l'écriture du Concerto, au violon.

Kenneth Woods

est directeur artistique fondateur du Festival Elgar
et chef principal de l'English Symphony Orchestra.

www.kennethwoods.net

Traduction : Dennis Collins



Dieses Violinkonzert von Elgar ist nicht nur eins der längsten des Repertoires, sondern auch eins der edelsten, voller Poesie und Zärtlichkeit.

Der Violinfürst Fritz Kreisler führte es 1910 zusammen mit dem London Symphony Orchestra (LSO) unter Leitung des Maestro höchstpersönlich auf; ich fand es immer schon ergreifend.

Es war eine gesegnete, inspirierende Erfahrung, es gemeinsam mit dem glänzenden Simon Rattle und eben jenem LSO einzuspielen.

Die Kombination mit der herrlichen Sonate erschien mir gleich selbstverständlich, ebenso wie die Zusammenarbeit mit dem wunderbaren Pianisten Stephen Hough, mit dem ich die Vorliebe für diese melancholische Musik teile.

Renaud Capuçon

Übersetzung: Anne Thomas

Nur acht Jahre liegen zwischen der Entstehung des Violinkonzertes (komponiert 1910) und der Violinsonate (komponiert 1918); doch diese Jahre gehörten zu den turbulentesten der Geschichte. Der Erste Weltkrieg hinterließ einen tiefen Eindruck bei Elgar, der von seinem Haus in Brinkwells aus sogar das Artilleriefeuer aus Frankreich hören konnte, während er an der Violinsonate arbeitete. Darüber hinaus beschlich ihn in jenen Jahren das Gefühl, dass er hinter dem Leben und der Geschichte gleichsam zurückgeblieben sei. In den Jahren, die zwischen der Entstehung des Violinkonzertes und der Violinsonate lagen, war er von einem der zwei bis drei angesehensten Komponisten der Moderne weltweit zu so etwas wie – vielleicht sogar seiner eigenen Sichtweise nach – einem Anachronismus geworden. Und da sich auch der Gesundheitszustand seiner Frau zusehends verschlechterte, wurde ihm erst recht bewusst, dass er daran war, die letzten Kapitel seines Lebens aufzuschlagen.

Ein oberflächlicher Blick auf Elgars Violinkonzert mag einen zu dem Schluss verleiten, dass es sich um ein weiteres Beispiel postromantischer Ausschweifung in der Nachfolge von Mahlers Achter Sinfonie oder Strauss' *Ein Heldenleben* handelt. Aber so, wie schon die bloßen Dimensionen jener Werke von Mahler und Strauss über deren persönlicheren Subtext hinwegtäuschen, so zählt auch Elgars Violinkonzert, all' seiner Grandezza und Virtuosität zum Trotz, zu seinen persönlichsten, ja nachgerade privatesten Werken.

Schon 1890 hatte Elgar mit dem Gedanken gespielt, ein Violinkonzert zu schreiben, aber erst als Fritz Kreisler ihn 1907 um ein Konzert bat, verfolgte er das Projekt ernsthaft. Kreisler hatte Elgar durch dessen *Dream of Gerontius* außerordentlich schätzen gelernt, wobei sein Enthusiasmus typisch war für jene europäische Generation von Musikern wie Richard Strauss oder Hans Richter, die sehr früh schon die Bedeutung Elgars erkannten. Kreisler hatte sich so über Elgar geäußert:

Wenn Sie wissen wollen, wen ich für den bedeutendsten lebenden Komponisten halte, so sage ich ohne zu zögern: Elgar... Ich sage das nicht, um irgendjemandem zu gefallen; es ist meine volle Überzeugung... Ich stelle ihn auf die gleiche Stufe mit meinen Idolen Beethoven und Brahms. Er entstammt derselben aristokratischen Familie. Seine Erfindungsgabe, seine Orchestrierung, seine Harmonik, seine Grandezza: es ist wunderbar. Und alles ist reine, unaffektierte Musik. Ich wünschte, Elgar würde etwas für die Violine schreiben.

Die Royal Philharmonic Society gab das Werk dann offiziell 1909 in Auftrag. Trotz seiner genauen Kenntnis der Violine arbeitete Elgar bei der Entstehung, was den Violinpart anging, eng mit dem seinerzeit neu ernannten Konzertmeister des London Symphony Orchestra zusammen, W. H. „Billy“ Reed, einem Mann, der später zu einem engen Freund werden sollte. Und auch Kreisler gab Anregungen. Das Ergebnis war ein Werk von noch nie dagewesener Virtuosität. Die Solostimme selbst ist schon beinahe orchestral, da der Solist ganze Abschnitte in Doppel- und Dreifachgriffen spielt. Das Konzert ist zudem ein schlagendes Beispiel für einen Musiker im absoluten Zenit seines Könnens sowohl als Komponist als auch als Dirigent. Mit den Erfahrungen von *Gerontius*, den *Enigma Variations* und seiner Ersten Sinfonie hatte Elgar ein Niveau im Verständnis der Orchestrierung und der Aufführungspraxis erreicht, das selbst nach heutigen Maßstäben beinahe unerreichbar scheint. Das Violinkonzert ist somit nicht allein einzigartig, was seinen Umfang angeht, sondern auch in der Dichte der Ausarbeitung – fast in jedem Takt gibt es Tempowechsel und auf fast jeder Note Vortragsbezeichnungen.

Die Premiere im Rahmen eines Konzertes der Royal Philharmonic Society fand am 10. November 1910 statt, mit Kreisler als Solist und dem London Symphony Orchestra unter Leitung des Komponisten. Reed erinnerte sich: „Das Konzert erwies sich als vollkommener Triumph, ein brillantes, unvergessliches Konzerterlebnis.“ Es sollte aber auch der letzte große öffentliche Erfolg in Elgars Karriere sein: als nur ein Jahr darauf seine Zweite Sinfonie uraufgeführt wurde, waren die Kritiken desolat.

Hinter der monumentalen Fassade des Konzertes lag freilich eine recht private, rätselhafte Geschichte. Auf der ersten Seite der Partitur setzte Elgar nämlich ein spanisches Motto: „Aquí está encerrada el alma de.....“, was Elgar selbst in einem Brief übersetzte als „Hier, oder emphatischer *Hierin* ist bewahrt oder (einfach) enthalten – ruhen ist vielleicht zu endgültig – die Seele von?, wobei das abschließende ,de' das Geschlecht oder vielmehr das Genus unbestimmt lässt.“ Es war also kein typographischer Irrtum, dass das Motto mit fünf Punkten und nicht mit den gemeinhin üblichen drei endete. Elgar begrüßte, ja ermutigte gar Spekulationen, welche Person mit „die Seele von?“ denn nun gemeint sei, und forderte in einem Brief den Empfänger sogar auf: „Nun raten Sie.“

Elgar, wie er es auch mit anderen seiner „dunklen Andeutungen“ pflegte, blieb eine definitive Antwort stets schuldig, doch die wahrscheinlichste Kandidatin dürfte Alice Stuart-Wortley sein. Die Familie Stuart-Wortley war mit den Elgars schon in den Jahren vor der Komposition des Violinkonzertes befreundet, und Elgar, um Verwechslungen mit seiner gleichnamigen Frau vorzubeugen, hatte Alice Stuart-Wortley den Kosenamen „Windflower“ [dt.: Windröschen oder Anemone] verliehen. Im Verlaufe der Entstehung des Konzertes schrieb Elgar ihr, wobei er sowohl von „Ihrem Konzert“ als auch von „unserem Konzert“ sprach und verschiedene Phrasen als „Anemonen-Themen“ bezeichnete.

Neben Alice Stuart-Wortley wurden auch andere Namen ins Spiel gebracht: so etwa Elgars Jugendliebe Helen Weaver oder sein bester Freund August Jaeger („Nimrod“ aus den *Enigma Variations*). Dabei wird jedoch häufig der erste Teil des Mottos überlesen: „Hier, oder emphatischer *Hierin*...“. Das Konzert ist eben nicht einfach nur ein Porträt „der Seele von?“, es ist vielmehr eine großangelegte Darstellung des „*Hierin*“. Es liegt auf der Hand, dass es sich letztlich um eine Darstellung Elgars eigener Seele handelt, in der jene „von.....“ einen dauerhaften Platz gefunden hat.

Das Werk beginnt in sinfonischer Manier mit einer langen orchesterlichen Exposition. In ihr werden die drei Hauptthemen vorgestellt, die den Hörer durch den weiteren Werkverlauf tragen werden. Das erste erklingt gleich in den Anfangstakten und besteht größtenteils aus weiten melodischen Auf- und Abschwüngen, wie wenn die Musik in zwei verschiedene Richtungen hin und her gezogen würde. Das zweite, das Elgar „Niedergeschlagenheit“ genannt hat, besteht größtenteils aus seufzenden Halbtonfolgen. Und dann ist da schließlich noch das „Anemonen-Thema“ selbst, das sanft nach Dur hinaufsteigt, wohingegen die „Niedergeschlagenheit“ unweigerlich ins Moll abgleitet.

Nach all der Dramatik des Kopfsatzes kommt der zweite Satz zurückhaltender daher: eher ein sanftes Andante denn ein grüblerisches Adagio, doch aber mit angedeuteten, unter der Oberfläche verborgenen Spannungen, die sich etwa in der wiederholten Verwendung von Wagners „Tristan-Akkord“ niederschlagen, eine seinerzeit recht gebräuchliche musikalische Chiffre für tragische Liebe.

Der originellste Teil des Werkes aber ist das Finale. Brahms und Beethoven hatten die Konzertform schon lange vor Elgar erweitert, beließen das musikalische Hauptgewicht aber im Kopfsatz ihrer Konzerte und bedachten das Finale mit generell von leichterem Charakter geprägter Musik, die von ihrer Struktur her dichter angelegt war. Elgar hingegen erhebt in diesem Werk das Finale zum emotionalen Zentrum. Nach den beiden zuvor erklungenen Sätzen ist das keine geringe Aufgabe, und Kreisler befand in seinen späteren Aufführungen des Werkes, dass es sich dabei gleichsam um einen Berg handeln würde, den zu erklimmen er sich nicht mehr gewachsen sah, weshalb er Kürzungen vornahm und schließlich sogar Elgars Bitte ausschlug, das Konzert für Tonträger einzuspielen. Elgar hat aber nicht allein das emotionale Gravitationszentrum des Werkes ins Finale verlegt: auch die Solokadenz hat er verschoben, und damit deren Funktion von einem Moment virtuoser Zurschaustellung (die es oft dem Interpreten überließ, zu improvisieren oder selbst zu komponieren) hin zu einer tiefesinnigen Kontemplation. An die Stelle jenes lauten Akkordes, der normalerweise zu Beginn einer Kadenz erklingt, lädt hier das Orchester beinahe atemlos die Solovioline mit einem magischen Klang ein, den Elgar selbst als „*thrumming*“ [dt. etwa Schrumpeln] bezeichnete, eine Art von *pizzicato tremolo*, das mit der Fingerkuppe des Daumens erzeugt wird. Die Solovioline nimmt uns derweil mit auf eine ausgiebige Erkundungstour von Elgars Seele, wobei sie sich beinahe ausschließlich jener drei Themen bedient, die das Werk bereits eröffneten. Am Ende steht dann weder die „Niedergeschlagenheit“ noch das „Anemonen-Thema“, sondern jene janusköpfige Melodie aus melodischen Auf- und Abschwüngen, mit der das Werk anhob. Und wenn dann auch das Orchester noch für die letzten Partiturseiten dazu kommt, setzt Elgar einen anderen Kurs. Nicht länger hin- und hergerissen zwischen dem Leben, das er hatte und jenem, das er hätte haben können, beschließt er das Werk mit dem Thema des Finales, in dem es nur immer noch höher und höher geht.

Elgar komponierte nur drei reife Kammermusikwerke, und zwar alle mehr oder weniger im selben Zeitraum, nämlich in jenen dunklen Jahren während des Ersten Weltkrieges, als er in Brinkwells lebte. Sie gehören zu den letzten Werken, die er vollenden sollte, sieht man vom Cellokonzert ab, das im darauffolgenden Jahr entstand. Ob Elgar sich der Kammermusik einem inneren Bedürfnis folgend zuwandte, oder weil der Krieg die Aufführung neuer Orchesterwerke verunmöglichte, ist unbekannt. Aber die Musik, die in Brinkwells entstand, gehört mit zum Persönlichsten und Ausdrucksstärksten, das er je schrieb. Elgar war sich bewusst, dass eine neue Generation von Musikern in Begriff war, Richtungen einzuschlagen, denen er weder folgen wollte noch konnte, aber seine Sonate zählt zu seinen originellsten und abwechslungsreichsten Werken. Im Gegensatz zur triumphalen Premiere des Konzertes fand die Uraufführung der Sonate im Rahmen eines Treffens der British Musical Society statt, mit Anthony Bernard am Klavier und seinem guten Freund Billy Reed, dessen Rat so wichtig bei der Ausformung des Konzertes war, an der Violine.

Kenneth Woods

ist Begründer und künstlerischer Leiter des Elgar Festivals
und Chefdirigent des English Symphony Orchestra.

www.kennethwoods.net

Übersetzung: Matthias Lehmann



SONATA

*Stephen Hough chose a Yamaha CFX concert grand piano for this recording.
Warner Classics is grateful to Yamaha for their support.*

Stephen Hough appears by kind permission of Hyperion Records Ltd

Recorded: 16.IX.2020, St Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb (4-6)
& 18-19.IX.2020, St Luke's, Old Street (1-3), London

Executive Producer: Alain Lanceron

Producer: Stephen Johns

Engineer: Jonathan Stokes

Editing: Jonathan Stokes (1-3) · Julia Thomas (4-6)

Mixing and mastering: Jonathan Stokes

Piano Technician: Takeshi Sakai (Yamaha)

Photography: Paul Marc Mitchell, except video still p.23

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

A Warner Classics/Erato release,

℗ & © 2021 Parlophone Records Limited

renaudcapucon.com · stephenhough.com · warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

