

A portrait of Claudio Abbado, an elderly man with white hair, wearing a brown tweed jacket over a patterned scarf. He is resting his chin on his hand and looking thoughtfully at the camera.

DECCA

ELGAR
BARENBOIM
Symphony No.2
STAATSKAPELLE BERLIN



EDWARD ELGAR 1857–1934

Symphony No.2 in E flat major, op.63

mi bémol majeur · Es-Dur

1	I Allegro vivace e nobilmente	18.28
2	II Larghetto	14.01
3	III Rondo: Presto	8.01
4	IV Moderato e maestoso	15.31

Staatskapelle Berlin
DANIEL BARENBOIM

DDD

EDWARD ELGAR Symphony No.2 in E flat major

The public and the private Elgar meet in the second of his two completed symphonies. At first acquaintance, it appears to be the work of the grandly demonstrative rhetorician of the *Pomp and Circumstance Marches*; but the confidently worked surface conceals a much more withdrawn, introspective, sometimes depressive personality. And the conflict between these two aspects of Elgar's immensely complex character is reflected in the many verbal statements which he made on and about the score.

To begin with, its title-page, dated 16 March 1911, bears a dedication "to the memory of His Late Majesty King Edward VII" (who had died in May 1910), with an explanation that the symphony had originally been "designed early in 1910 to be a loyal tribute." There is no doubt that Elgar sincerely mourned the death of Edward VII, whom he had met on several occasions, and who had bestowed his knighthood on him. But the score also has prefaced to it a quotation from Shelley, "Rarely, rarely comest thou, Spirit of Delight" — which suggests a much more personal source of inspiration.

Then at the end of the score Elgar had printed the inscription "Venice—Tintagel (1910–11)". He had conceived some ideas

for the work on a visit to Venice (though in the spring of 1909 rather than in 1910): he was especially struck by the contrast between the calm of the interior of St Mark's and the activity on the sunlit Piazza outside. Tintagel, on the coast of Cornwall, was where, on a motoring tour in April 1910, he went to visit his friend Alice Stuart-Wortley. Mrs (later Lady) Stuart-Wortley, who may well have been the secret dedicatee of the Violin Concerto of 1909–10, seems to have been the "patron saint" of this work as well. Elgar wrote to her in October 1910 that he had been "weaving strange and wonderful memories into very poor music I fear ... With all the sad things in the great public life — the King's death downwards — the radiance in a poor, little private man's soul has been wonderful and new."

Other remarks by Elgar about the symphony, and other facts which have been pieced together by his biographers, are also on the personal plane. Some of the slow movement was first sketched as an elegy for Elgar's friend Alfred Rodewald as early as 1904; the expansive second subject of the finale was apparently conceived as a portrait of the conductor Hans Richter; and, after the death of his friend Frank Schuster in 1927, Elgar wrote that the end of the

finale could stand as a memorial to him. The strangely threatening elements in the first and third movements he described once (again to Alice Stuart-Wortley) as standing for "a sort of malign influence wandering thro' the summer night in the garden"; but on another occasion he linked the passage in the third movement with some lines in Tennyson's *Maud* describing an unquiet grave. And on yet another, agreeing with a friend that the whole symphony represented a 'passionate pilgrimage' of the soul, he added that this passage showed "the madness that attends the excess or abuse of passion".

The more we study these hints and suggestions, the more we are forced to the conclusion that Elgar wanted to conceal rather than uncover the deepest wellsprings of his inspiration, with half-truths and deliberate obfuscations; and that the biggest obfuscation of all is the work's formal, loyal dedication. Certainly the symphony's first audiences seem to have been puzzled and disappointed by its unexpectedly intimate tone, and it had much less public success than the First had enjoyed when it appeared in 1908. After the first performance of the Second in May 1911, in a London busy with preparations for the coronation of King George V, the applause was no more than polite. "What is the matter with them, Billy?" Elgar, who had been conducting,

whispered to the leader of the orchestra, W.H. Reed. "They sit there like a lot of stuffed pigs."

The difference between the First and Second Symphonies can be summed up by comparing their respective motto-themes and the use Elgar makes of each. That of the First is a long, noble melody, the principal statements of which form the pillars of the whole structure of the work, and which finally conveys what Elgar called a "massive hope in the future." That of the Second, which presumably represents Shelley's "Spirit of Delight," is simply the second and third bars of the theme at the very beginning of the work: that is, after the extended upbeat, a downward arching arpeggio, another upbeat lift, and a great swooping descent. Its elements reappear in different guises at several points in the symphony, but the idea is never heard in anything like its original form after the first movement: "Rarely, rarely comest thou".

In the first movement, the motto provides an opening of striving, passionate energy, to which the gentle lyricism and melancholy of the second-subject group provide a strong contrast. When the darker mood of Elgar's "malign influence" begins to be felt in the development section, over insistent drum beats and pizzicato double basses, it is tempered by the presence in the background of the arpeggios of the motto: only when they disappear does the

menace in the music become starkly manifest. And it is the downward-swooping phrase of the motto which leads the way back towards the recapitulation, and which also heralds the movement's feverishly brilliant conclusion.

The first limb of the motto provides the opening of the funeral-march main theme of the C minor Larghetto; and it is the return of this theme which is one of the symphony's most striking moments, the oboe's wailing *molto rubato* counterpoint (in Diana McVeagh's phrase) "adding personal to monumental grief". After the movement's great climax, on the third of its three principal ideas, the motto theme is recalled gently as a kind of benediction.

The motto is not quoted in the C major Rondo, but there is a different reference back to the first movement: the return in one episode of the melody and atmosphere of the 'malign influence' passage, even more despairing than before. It seems to

come out of the blue, and disappear as suddenly: yet there has been a hint of obsession almost from the start of the movement; and the appearance of fragments of the rondo theme in this strange passage suggests that it is not completely divorced from its surroundings.

After the intensity of the two middle movements, the easy-going though dignified first theme of the finale offers relaxation; so too does the movement's relatively straightforward progress, for all the staggering intricacy and virtuosity of the *fugato* episode at the start of the development section. But after all that has gone before, neither dignity nor brilliance can provide a suitable ending to this symphony: instead, in the coda, the downward curve of the motto-theme returns once more — a last look back at the "Spirit of Delight" which Shelley, and Elgar, found so elusive.

© Anthony Burton

EDWARD ELGAR Symphonie n° 2 en mi bémol majeur

Les côtés public et privé du personnage d'Elgar se rejoignent dans la seconde de ses deux symphonies achevées. Au premier abord, elle semble être l'œuvre du rhétoricien splendidement expansif des marches *Pomp and Circumstance*; mais sous des dehors assurés elle dissimule une personnalité beaucoup plus réservée, introspective, dépressive parfois. Et les nombreuses déclarations qu'il fit sur la partition même, ou à son sujet, reflètent le conflit entre ces deux aspects du caractère extrêmement complexe d'Elgar.

Tout d'abord, sa page de titre, datée du 16 mars 1911, contient une dédicace "à la mémoire de feu sa majesté le roi Edouard VII" (qui était mort en mai 1910), accompagnée de l'explication que la symphonie avait à l'origine été "conçue début 1910 comme un fidèle hommage". Il n'y a aucun doute qu'Elgar fut sincèrement attristé par la mort d'Edouard VII, qu'il avait rencontré à plusieurs occasions, et qui l'avait créé chevalier. Mais sur la partition figurait aussi en préface une citation de Shelley : "*Rarely, rarely comest thou, Spirit of Delight*", ce qui laisse supposer une source d'inspiration beaucoup plus personnelle.

D'autre part, à la fin de la partition, Elgar avait inscrit : "Venise-Tintagel (1910-1911)".

Quelques idées lui étaient venues pour cette œuvre lors d'un séjour à Venise (mais au printemps 1909 plutôt qu'en 1910) : il avait été particulièrement frappé par le contraste entre le calme de l'intérieur de Saint-Marc et l'activité de la place ensoleillée au-dehors. Tintagel, sur la côte de Cornouailles, était le village où, lors d'un périple en voiture en avril 1910, il avait rendu visite à son amie Alice Stuart-Wortley. Cette dernière, qui fut peut-être la dédicataire secrète du Concerto pour violon de 1909-1910, semble avoir également été la "sainte patronne" de cette symphonie. Elgar lui écrivit en octobre 1910 qu'il avait "tissé à partir d'étranges et merveilleux souvenirs une musique très médiocre je le crains [...] Avec tous les tristes événements de la vie publique — à commencer par la mort du roi — le rayonnement dans l'âme d'un pauvre homme tout simple a été merveilleux et nouveau."

D'autres remarques d'Elgar sur la symphonie, ainsi que d'autres faits reconstitués par ses biographes, concernent aussi le plan personnel. Une partie du mouvement lent fut esquissée à l'origine comme une élégie pour l'ami d'Elgar, Alfred Rodewald, dès 1904; le deuxième sujet expansif du finale fut apparemment conçu comme un portrait

du chef d'orchestre Hans Richter ; et, après la mort de son ami Frank Schuster en 1927, Elgar écrivit que la fin du finale pouvait être considérée comme une pièce à sa mémoire. Quant aux éléments étrangement menaçants du premier et du troisième mouvements, il déclara un jour (à Alice Stuart-Wortley là encore) qu'ils représentaient "une sorte d'influence néfaste errant dans le jardin par une nuit d'été" ; mais une autre fois il lia le passage du troisième mouvement à des vers de *Maud* dans lesquels Tennyson décrit une tombe troublée. Et une autre fois encore, convenant avec un ami que toute la symphonie représentait un "pèlerinage passionné" de l'âme, il ajouta que ce passage montrait "la folie qu'entraîne l'excès ou l'abus de passion".

Plus on examine ces indications et ces suggestions, plus on est forcé de conclure qu'Elgar voulait dissimuler, plutôt que révéler, les sources profondes de son inspiration, au moyen de demi-vérités et d'obscurcissements délibérés ; et que l'obscurcissement majeur est la fidèle dédicace formelle de l'œuvre. Il est certain que ses premiers auditeurs furent déconcertés et déçus par l'atmosphère intime imprévue de la symphonie, et elle eut moins de succès auprès du public que la Première en avait eu à sa parution en 1908. Après la création de la Deuxième en mai 1911, dans un Londres occupé aux

préparatifs du couronnement de Georges V, les applaudissements furent polis, sans plus. "Qu'ont-ils, Billy ?" chuchota Elgar, qui avait dirigé, au premier violon de l'orchestre, W.H. Reed. "Ils restent assis là comme des rangées de cochons de lait farcis."

La différence entre la Première et la Deuxième Symphonies peut être résumée par une comparaison de leurs leitmotifs respectifs et de l'usage qu'en fait Elgar. Celui de la Première est une longue mélodie empreinte de grandeur, dont les principales expositions constituent les piliers qui soutiennent tout l'édifice, et qui exprime en définitive ce qu'Elgar appela un "immense espoir en l'avenir". Celui de la Deuxième, qui représente vraisemblablement le "*Spirit of Delight*" de Shelley, est simplement constitué de la deuxième et de la troisième mesures du thème au tout début de l'œuvre : autrement dit, après la longue anacrouse, un arpège descendant en arc, une autre anacrouse, et une grande descente rapide. Ses éléments reparaissent sous différentes formes à divers moments de la symphonie, mais on ne le réentend jamais sous sa forme d'origine, ni rien qui s'en approche, après le premier mouvement : "*Rarely, rarely comest thou*".

Dans le premier mouvement, le leitmotiv fournit une ouverture d'une énergie tendue et passionnée, avec laquelle le lyrisme et la mélancolie tranquilles du groupe du

deuxième sujet font un contraste frappant. Quand l'humeur plus sombre de l'"influence néfaste" d'Elgar commence à se faire sentir dans le développement, sur d'insistants roulements de tambour et des contrebasses pizzicato, elle est tempérée par la présence à l'arrière-plan des arpèges du leitmotiv : ce n'est que lorsqu'ils disparaissent que la menace dans la musique devient plus manifeste. Et c'est la phrase plongeante du leitmotiv qui ramène vers la réexposition, et qui annonce aussi la conclusion fiévreusement brillante du mouvement.

Le premier membre du leitmotiv fournit le début de la marche funèbre qui sert de thème principal au *Larghetto* en *ut* mineur ; et c'est le retour de ce thème qui constitue un des moments les plus frappants de la symphonie, où le gémissant contrepoint *molto rubato* du hautbois "ajoute une affliction personnelle à l'affliction monumentale" (Diana McVeagh). Après le grand apogée du mouvement, sur la troisième de ses trois idées principales, le leitmotiv est évoqué doucement comme une sorte de bénédiction.

Le leitmotiv n'est pas cité dans le Rondo en *ut* majeur, mais il y est fait une

différente allusion au premier mouvement : le retour, dans un épisode, de la mélodie et de l'atmosphère du passage de l'"influence néfaste", encore plus désespéré qu'avant. Il survient de façon imprévue, et disparaît aussi subitement : il y a pourtant eu des signes d'obsession presque dès le début du mouvement, et l'apparition de fragments du thème du rondo dans cet étrange passage indique qu'il n'est pas complètement isolé de son contexte.

Après l'intensité des deux mouvements centraux, le premier thème du finale, tranquille mais plein de dignité, apporte une certaine détente, de même que le cours relativement simple du mouvement, malgré la complexité et la brillance stupéfiantes de l'épisode *fugato* au début du développement. Mais après tout ce qui précède, ni dignité ni brillance ne peuvent fournir une conclusion appropriée à cette symphonie : au lieu de cela, dans la coda, la courbe descendante du leitmotiv revient une fois de plus — dernier regard en arrière vers le "*Spirit of Delight*" que Shelley, et Elgar, trouvèrent si insaisissable.

Anthony Burton
Traduction Elisabeth Rhodes



EDWARD ELGAR
Sinfonie Nr. 2 in Es-Dur

Obwohl Elgar, anders als sein von ihm sehr geschätzter Zeitgenosse Richard Strauss, das Terrain der rein deskriptiven Programmmusik zeitlebens gescheut hat, liebte er es jedoch, seinem Publikum rätselhafte Hinweise auf den Gehalt seiner Kompositionen zu geben. Die geheime Programmatik der *Enigma-Variationen* ist ein typisches Beispiel, das fragmentarische Motto des Violinkonzerts ein weiteres. Seiner im Mai 1911 uraufgeführten 2. Sinfonie stellte Elgar die Anfangszeilen eines Gedichts von Shelley voran: "Rarely, rarely comest thou, Spirit of Delight" ("Selten, selten kommst du, Freude, heitrer Geist!"). Oft wurde in der Vergangenheit versucht, Einzelheiten des Gedichts in der Musik wiederzuentdecken, oder aber zumindest herauszufinden, ob in Elgars Sinfonie nun der Geist der Freude persönlich oder vielmehr dessen Abwesenheit dargestellt werde.

Elgars eigene Ausführungen zu seinem Werk verbieten jede explizite programmatische Ausdeutung: "Um der Stimmung der Sinfonie näherzukommen, mag man das Gedicht Shelleys wohl lesen, aber die Musik illustriert nicht etwa dieses Gedicht in seiner Gesamtheit, und ebensowenig wird die Musik durch das Gedicht erläutert." Andererseits existieren eine Menge Äußerungen Elgars zum Gehalt der Sinfonie, die sich

zum Teil widersprechen. Mal teilt er seinem Verleger mit, der Geist der Komposition sei von "höchster und reinsten Freude" erfüllt, ein anderes Mal charakterisiert er sein Werk als "leidenschaftliche Pilgerfahrt einer Seele". Die Zuhörer der Uraufführung jedenfalls, die von Elgar ein ähnlich repräsentatives und triumphales Stück wie dessen 1908 vollendete 1. Sinfonie erwarteten, zeigten sich enttäuscht. Mehr als Höflichkeitsaplaus war dem Komponisten, der sein Werk auch dirigiert hatte, nicht vergönnt. "Was ist bloß los mit denen, Billy?," fragte er nach dem Konzert seinen Freund W.H. Reed. "Die sitzen da wie eine Herde ausgestopfter Schweine."

Wahrscheinlich war dem größten Teil des Publikums der, trotz gegenteiliger Beteuerungen des Komponisten, elegische, gelegentlich gar tragische Charakter der Sinfonie nicht entgangen. Die Widmung des Stücks an den im Jahr zuvor verstorbenen König Edward VII. verstärkte zudem den Eindruck, dass in Elgars Sinfonie nicht, wie sonst, gefeiert, sondern vielmehr getrauert werde. Tatsächlich jedoch ist der Zwiespalt zwischen aufrauschender orchestraler Grandeur und resignierender Melancholie paradigmatisch für Elgars Musik; er manifestiert sich in der 2. Sinfonie lediglich deutlicher als jemals zuvor. Das ganze Werk wirkt, dem

Motto gemäß, wie eine verzweifelte Beschwörung von "Schönheit", einer Schönheit indes, die allenthalben gefährdet erscheint, zerstört zu werden droht.

Der emotionale Konflikt, der das ganze Werk durchzieht, wird bereits in der Exposition des Kopfsatzes evident. Einem euphorischen Anfangsthema, das als Symbol der "seltenen Freude" mehrmals im Verlauf der Sinfonie wiederkehrt, folgen zwei schmerzlich lyrische Seitenthemen. An Stelle der Durchführung steht eine geisterhafte Episode der Celli in den höchsten Lagen; sie erinnerte Elgar "an einen bösartigen Einfluss, der in der Sommernacht durch den Garten streift". Die triumphale Schlussgeste des Satzes wird nur noch durch einen monumentalen Kraftakt erreicht. Im Larghetto wechseln sich ein trauermarschartiger Teil und ein lyrisches Seitenthema zweimal ab. Zum Teil stellt dieser Satz wohl eine Hommage an den 1910 verstorbenen König dar; die Skizzen reichen jedoch viel weiter zurück — auf das Jahr 1903 nämlich, in dem Elgars enger Freund Alfred Rodewald verstarb.

Das anschließende dritte Satz beginnt nach Scherzomanier pastoral und gutge-launt. Nach zwei Dritteln dieses Rondos indes kehrt das Cellothema aus der Durchführung des Kopfsatzes zurück, unterstützt

von einem bis zur Schmerzgrenze anschwellenden, brachialen Schlagzeuggewitter. Mehrfach ist versucht worden, diese nicht nur für Elgar ungewöhnliche Passage programmatisch zu deuten, nicht zuletzt vom Komponisten selbst, der sowohl auf ein Gedicht von Tennyson als auch auf Fieberträume eines Kranken verwies. Wichtiger für den Hörer dürfte sein, dass an dieser Stelle zum einzigen Mal die in der Sinfonie von Anfang an inhärente, doch stets sorgsam im Zaum gehaltene negative Energie mit tödlicher Wucht zum Ausbruch gelangt.

Das Finale, ein Sonatensatz mit drei Themen, präsentiert sich dann versöhnlicher. Am Schluss, in der Coda, erscheint dann letztmalig das Mottothema des Kopfsatzes, jedoch nicht als krönender Höhepunkt, sondern als letzter, friedvoll resignierender Rückblick auf Geschehenes. Zusammenfassend erscheint Elgars 2. Sinfonie als beschwörender Abgesang auf eine untergehende Epoche, die der Komponist selbst mitprägte. Die Zeit der Triumphe ist vorbei. Stattdessen stehen Nachdenklichkeit und Selbstzweifel, die Elgar in den 1920er Jahren, nach dem letzten großen Wurf seines Cellokonzerts (1919) fast vollständig verstummen ließen.

© Thomas Schulz



Staatskapelle Berlin

Photo: © Monika Rittershaus

© 2014 Daniel Barenboim and Unitel GmbH & Co. KG Oberhaching, under exclusive licence to Decca Music Group Limited. All rights reserved.
 © 2014 Decca Music Group Limited

Executive Producer: Alexander Van Ingen
 Recording Producer: Andrew Keener
 Recording Engineer: Rene Möller
 Assistant Engineer: Martin Nissen
 Recording Facilities: Philharmonie, Berlin
 Editing Facilities: Teldex Studio Berlin
 Tape Editor: Sebastian Nattkemper
 Recording Location: Philharmonie, Berlin, 28 October 2013
 Introductory Notes © Anthony Burton (English) & Thomas Schulz (German)
 French Translation © Decca Music Group Limited
 Booklet Editing: WLP Ltd
 All Photos of Daniel Barenboim: Paul Schirnhöfer / Decca
 Photo p.6: Edward Elgar, 1905/6, by Arthur Reynolds
 Art Direction: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd

www.deccaclassics.com
www.danielbarenboim.com



WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.



elgar · carter: cello concertos
 Weilerstein/Staatskapelle Berlin/Barenboim
478 2735



verdi: requiem
 Harteros · Garanča · Kaufmann · Pape
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Barenboim
478 5245
DVD 074 3807 · Blu-ray 074 3808



berlioz: symphonie fantastique
liszt: les préludes
 West-Eastern Divan Orchestra/Barenboim
478 5350



beethoven: the symphonies
 Samuil/Meier/Seiffert/Koch
 Vokalensemble Kölner Dom
 West-Eastern Divan Orchestra/Barenboim
478 3511

