



NICOLA
BENEDETTI
ELGAR
VIOLIN CONCERTO

LONDON PHILHARMONIC
ORCHESTRA
VLADIMIR JUROWSKI



ENR

Linen pages 5, 10, 16, 18, 31, 42, 48, 51, 53, 54, 55.

56, 59, 60, 62, 63, 69, 74, 76, 78, 81, 83, 87, 92, 95

Concerto

Violin & Orchestra

Edward Elgar

Op. 61

Time words Top

Crossed out

EDWARD ELGAR 1857–1934

Violin Concerto in B minor Op.61

1	I Allegro	17.28
2	I Andante	11.36
3	III Allegro molto	18.42
4	Sospiri Op.70	4.10
5	Salut d'amour Op.12	3.09
6	Chanson de nuit Op.15 No.1	3.41

NICOLA BENEDETTI violin

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA

VLADIMIR JUROWSKI

PETR LIMONOV piano (4–6)

ELGAR'S VIOLIN MUSIC

Out of all the instruments Edward Elgar played, the violin was his speciality. Trombone and bassoon filled in useful gaps, while his improvisatory piano playing (which he said "would madden with envy all existing pianists") served to summon up the harmonies of his inner orchestra; but it was the violin that gave him the invaluable stimulus of playing in the Three Choirs Festival (under no less a master than Dvořák on one occasion); the violin that he studied with a top London teacher; the violin which dominates his earliest opus numbers, with Op.15 bringing the running total to 18 separate pieces. The writer of HMV's programme notes to the 16-year-old Menuhin's legendary 1932 recording of the Violin Concerto, with the composer himself conducting, knew what the instrument meant to Elgar: "Elgar has not only written this concerto, he has lived it."

Elgar lived through a time of particular change in violin playing – the very first steel E string (in place of the usual sheep gut) dates from around the time of his concerto, 1910. The new ideas – ways

of moving between notes, the use of vibrato as a constant tonal element, and so on – were developed by a number of young players, but are chiefly identified with the Austrian violinist Fritz Kreisler, the dedicatee of Elgar's concerto. Elgar met Kreisler in Leeds in 1904, and again in Norwich the next year, and very soon began to sketch the concerto. It had to take a back seat while he wrote *The Kingdom* (1906) and the mighty First Symphony (1908), but in January 1910, Elgar played through the concerto's slow movement with a friend, Lady Speyer, a pupil of Ysayé. A still closer friend, Elgar's most important platonic muse, Alice Stuart Wortley, daughter of the painter Millais, wife of the MP for Sheffield, and herself a composer of songs and a fine pianist, heard the music in February. Elgar sent her some of the themes, calling them "Windflower", and in the middle of March he transferred the epithet to Alice herself – it became her lasting nickname, usefully avoiding confusion with the composer's wife, also named Alice. Always ready to hint publicly at his private depths,



Elgar prefaced the score with a Spanish quotation from the French novel *Gil Blas*: “Aqui está encerrada el alma de” (Here is enshrined the soul of). Elgar’s five dots are usually taken to refer to A-l-i-c-e Stuart Wortley. The wilder reaches of speculation, though entertaining, cast little new light on the music.

Elgar is one of the few composers to whom an unknown piece can be confidently ascribed at a first hearing, often within a few seconds. The first six notes of the concerto identify it immediately, not just as Elgar, but as a piece inspired by the violin. Its semitone intervals, its rising and falling – imagine how dull that would be on the piano. (Elgar’s piano pieces, though few in number, show an acute ear for the quite different sort of tune that works idiomatically on that instrument.) So much does that opening phrase embody the spirit of the violin, that Elgar’s first colossal surprise, of using it as a *closing* theme for the first entry of the soloist, seems perfectly normal. Throughout its length, the concerto subtly reconciles us to surprise after surprise. As Elgar wrote at the very beginning of his first draft: “This is going to be good!”

The biggest and most famous surprise is the cadenza. Normally a concerto cadenza is unaccompanied and comes near the end of the first movement. Elgar’s is accompanied (by muted horns and gently thrummed strings, a technique specially invented to suggest the Aeolian harp that hung outside the composer’s window – it was one of his maxims that music was everywhere around us), and it comes near the end of the last movement. As to its material, it lovingly muses on the beautiful strains we’ve heard already, set against different harmonies – a wonderful insight into those evenings when Elgar would extemporise at the piano on the material he had created during the day’s work at his desk. Writing to his Windflower, Elgar described the cadenza: “the music sings of memories and hope”.

Many of the details of the concerto were worked out with the leader of the London Symphony Orchestra, W.H. (Billy) Reed. And not just technical details, like the famous leap of a twelfth on the G string (“Good for you!” exclaimed the delighted composer, as he wrote it into the manuscript), but the piece’s architecture too: Reed described walking round the study, playing from various bits of music paper in different

orders, to see which worked best. *Sospiri*, composed just before the Great War, was dedicated to Reed.

Salut d’amour, an engagement present for the composer’s wife in 1888, was an early success with the public. *Chanson de nuit* (sent to Novello’s in 1897, but perhaps composed earlier) is Elgar’s very own *Air on the G String*.

David Owen Norris



ŒUVRES POUR VIOLON D'ELGAR

Parmi les divers instruments dont jouait Edward Elgar, le violon tenait la première place. Si sa connaissance du trombone et du basson lui était utile, et si ses improvisations au piano (qui, disait-il, « feraient baver d'envie tous les pianistes vivants ») lui permettaient de convoquer les harmonies de son orchestre intérieur, c'est le violon qu'il avait travaillé avec un éminent professeur londonien, c'est le violon qui lui donnait une précieuse motivation pour jouer au fameux Festival des trois chœurs (en une occasion sous la direction de nul autre que Dvořák), et c'est le violon qui domine ses premiers numéros d'opus – les quinze premiers totalisent dix-huit pièces avec cet instrument. La notice du disque légendaire de 1932 où figure son concerto pour violon avec le jeune Menuhin de seize ans et lui-même à la baguette nous révèle ce que l'instrument signifiait pour lui : « Elgar n'a pas seulement composé ce concerto, il l'a vécu », écrit l'auteur.

Elgar vécut à une époque où le jeu du violon connut des changements – l'apparition de la toute première corde

de *mi* en acier (à la place de l'habituelle corde en boyau) est contemporaine de la composition de son concerto (1910). De nouvelles idées – diverses manières de se déplacer entre les notes, l'utilisation du vibrato comme une composante de la sonorité, etc. – furent explorées par un certain nombre de jeunes interprètes, mais c'est surtout au violoniste autrichien Fritz Kreisler, le dédicataire du Concerto d'Elgar, qu'on les associe. Elgar fit la connaissance de Kreisler à Leeds en 1904, le croisa à nouveau à Norwich l'année suivante et commença peu après à esquisser son concerto. Durant la composition de *The Kingdom* (1906) et de la puissante Première Symphonie (1908), il dut mettre son ébauche de côté mais dès janvier 1910 en déchiffrait le mouvement lent avec une amie, Lady Speyer, élève d'Ysaÿe. Une amie encore plus proche, sa grande muse platonique, Alice Stuart Wortley, fille du peintre John Everett Millais, épouse du député de la circonscription de Sheffield, auteur de mélodies et excellente pianiste, eut l'occasion d'entendre l'œuvre en février.

Elgar lui envoya certains thèmes qu'il nomma *windflowers* (« anémones ») et à la mi-mars appliqua l'attribut à Alice elle-même – Windflower devint ainsi durablement le surnom de sa muse, ce qui permettait d'éviter toute confusion avec son épouse dont le prénom était également Alice. Toujours prêt à soulever légèrement le voile sur les profondeurs de son être, le compositeur prépara sa partition d'une citation espagnole du roman de Lesage *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* : « Aquí está encerrada el alma de » (« Ici est enfermée l'âme de »). On a coutume d'interpréter les cinq points comme une référence aux cinq lettres du prénom d'Alice Stuart Wortley. D'autres suppositions plus aventureuses, si elles sont divertissantes, ne nous apprennent pas grand-chose de nouveau sur l'œuvre.

Elgar est l'un des rares compositeurs auquel on peut attribuer un morceau inconnu avec certitude dès la première écoute, souvent au bout de quelques secondes seulement. Les six premières notes du Concerto pour violon trahissent immédiatement non seulement la signature d'Elgar, mais aussi le fait qu'il s'agit d'une œuvre inspirée par le violon. Les demi-tons, la montée et la descente – comme ce serait insipide au piano ! (les

pièces pour piano du compositeur, pour peu nombreuses qu'elles soient, révèlent un sens aigu du type de mélodies assez différent qui convient à cet instrument). Cette phrase initiale incarne tellement l'esprit du violon que lorsqu'elle revient comme thème conclusif lors de la première entrée du soliste, première surprise colossale que nous réserve la partition, cela semble parfaitement normal. Tout au long de l'œuvre, Elgar nous habite subtilement à une surprise après l'autre. Comme il l'écrivit au tout début de sa première ébauche : « Cela promet d'être réussi ! »

La surprise la plus grande et la plus célèbre est la cadence. Normalement, une cadence de concerto est sans accompagnement et située peu avant la fin du premier mouvement. Ici, elle se trouve dans la dernière partie du finale et est accompagnée par des cors bouchés et le doux murmure des cordes (un tremolo pizzicato particulier que le compositeur imagina pour suggérer la harpe éolienne suspendue devant sa fenêtre, lui dont l'une des maximes était que la musique se trouve partout autour de nous). Quant à la substance de cette cadence, il s'agit d'une méditation amoureuse sur les somptueuses idées que nous avons déjà entendues, placées dans un contexte

harmonique différent – ce qui nous donne une merveilleuse idée de ces soirées où Elgar improvisait au piano sur ce qu'il avait créé dans la journée à son bureau. À sa Windflower, il décrivit cette cadence ainsi : « La musique nous adresse un chant de souvenirs et d'espoir. »

De nombreux détails de la partition furent mis au point avec le premier violon solo du London Symphony Orchestra, William Henry Reed. Et pas seulement des détails techniques comme le fameux saut de douzième sur la corde de *sol* (« Bravo ! », s'exclama le compositeur en l'écrivant sur le manuscrit), mais d'autres ayant trait à l'architecture de l'œuvre :

Reed racontera qu'il déambulait dans son bureau et jouait divers bouts de partition dans différents ordres pour voir ce qui donnait le meilleur résultat. *Sospiri*, composé juste avant la Grande Guerre, fut dédié à Reed.

Salut d'amour (1888), cadeau de fiançailles d'Elgar à sa future épouse, eut très tôt du succès auprès du public. Quant à la *Chanson de nuit* qu'il envoya à l'éditeur Novello en 1897 mais qui est peut-être plus ancienne, c'est son très personnel *Air sur la corde de sol*.

David Owen Norris

Traduction Daniel Fesquet



ELGARS MUSIK FÜR VIOLINE

Von allen Instrumenten, die Edward Elgar spielte, lag ihm die Violine ganz besonders am Herzen. Mit Posaune und Fagott hatte er ausreichend praktische Erfahrung, um für diese Instrumente zu komponieren, während sein improvisiertes Klavierspiel (das nach eigenen Worten „alle lebenden Pianisten vor Neid erblassen lassen würde“) dazu diente, die Harmonien seines inneren Orchesters zu beschwören. Doch es war die Violine, die ihm den unschätzbar wertvollen Anstoß gab, beim Drei-Chöre-Festival mitzuwirken (bei einer Gelegenheit sogar unter keinem geringerem Meister wie Antonín Dvořák); das Violinspiel das er bei einem erstklassigen Lehrer in London erlernte und die Violine wiederum, die seine frühesten Opusnummern dominierte – mit seinem op. 15 kommt er auf die Summe von insgesamt 18 separaten Werke. Der Verfasser des Programmhefts zur legendären HMV-Aufnahme des Violinkonzerts mit dem 16-jährigen Yehudi Menuhin unter der Leitung des Komponisten wusste, was das Instrument für Elgar bedeutete: „Elgar hat dieses Konzert nicht nur komponiert, er hat es auch gelebt.“

Elgar lebte in einer Zeit besonderer Veränderungen im Violinspiel – die allererste Stahl-E-Saite (anstelle der üblichen Saiten aus Schafsdarm) stammt aus der Zeit seines Konzerts von 1910. Neue Ideen und Spielweisen – etwa verschiedene Möglichkeiten des Übergangs zwischen den Noten oder die Verwendung von Vibrato als einem konstanten Bestandteil des Klanges usw., wurden von einer Reihe junger Instrumentalisten entwickelt, doch verbinden sie sich jedoch hauptsächlich mit dem österreichischen Geiger Fritz Kreisler, dem Widmungsträger von Elgars Konzert. Elgar lernte Kreisler 1904 in Leeds kennen, und begegnete ihm im nächsten Jahr erneut in Norwich, sehr bald darauf begann er, das Konzert zu skizzieren. Es geriet aber etwas in den Hintergrund, als er *The Kingdom* (1906) und die mächtvolle Erste Sinfonie (1908) schrieb, doch im Januar 1910 spielte Elgar mit einer Freundin, Lady Speyer, einer Schülerin von Ysaÿe, den langsamten Satz des Konzerts durch. Eine noch engere Freundin, Elgars wichtigste platonische Muse, Alice Stuart Wortley, die Tochter

des Malers John Everett Millais und Ehefrau des Abgeordneten von Sheffield, selbst Komponistin von Liedern und gute Pianistin, hörte die Musik im Februar. Elgar schickte ihr einige der Themen, die er *windflowers* (Anemonen) nannte, und Mitte März übertrug er diesen Beinamen auf Alice selbst – er wurde zu ihrem bleibenden Spitznamen, um Verwechslungen mit der Frau des Komponisten, die auch Alice hieß, zu vermeiden. Elgar, der immer bereit war, sehr Persönliches und Privates auch öffentlich anzudeuten, überschrieb die Partitur mit einem spanischen Zitat aus dem französischen Roman *Gil Blas* voran: „Aqui está encerrada el alma de“ (Hier ist die Seele von bewahrt). Elgars fünf Punkte werden normalerweise als A-I-i-c-e (Stuart Wortley) verstanden, wildere Spekulationen, die zwar unterhaltsam sind, werfen jedoch wenig neues Licht auf die Musik.

Elgar ist einer der wenigen Komponisten, denen ein unbekanntes Stück beim ersten Hören, oft innerhalb weniger Sekunden, sicher zugeschrieben werden kann. Nach den ersten sechs Tönen des Konzerts kann man es sofort identifizieren, nicht nur als Elgar, sondern als ein von der Violine inspiriertes Stück. Seine Halbtonintervalle, ihr Steigen und Fallen – man stelle sich vor, wie langweilig

die auf dem Klavier wären. (Elgars Klavierstücke, obwohl es nur wenige sind, zeigen sein geschärftes Ohr für die ganz andere Art von Melodie, die auf diesem Instrument idiomatisch funktioniert.) Diese Eröffnungsphrase verkörpert so sehr den Geist der Violine, dass Elgars erste große Überraschung, sie auch als Schlussthema für den ersten Auftritt des Solisten zu nutzen, völlig normal erscheint. Während seiner gesamten Dauer versöhnt uns das Konzert auf subtile Weise von einer Überraschung zur nächsten. Wie Elgar ganz zu Anfang seines ersten Entwurfs schrieb: „Das wird gut!“

Die größte und bekannteste Überraschung ist die Kadenz. Normalerweise ist eine Konzertkadenz unbegleitet und erklingt am Ende des ersten Satzes. Elgars Kadenz erklingt hingegen erst gegen Ende des letzten Satzes und ist von gedämpften Hörnern und sanft summenden Streichern begleitet, – eine Technik, die speziell erfunden wurde, um die äolische Harfe anklingen zu lassen, die vor dem Fenster im Haus des Komponisten hing. Es war eine seiner Maximen, dass Musik überall um uns herum ist. Was das thematische Material anbelangt, so sinniert es liebevoll über die schönen Klänge, die wir bereits gehört haben, – auf dem Hintergrund unterschiedlicher Harmonien. Dies bietet

einen wunderbaren Einblick in jene Abende, an denen Elgar am Klavier über das Material improvisierte, das er im Laufe des Tages an seinem Schreibtisch niedergeschrieben hatte. Elgar schrieb „seiner Windflower“ über die Kadenz: „Die Musik singt von Erinnerungen und Hoffnung.“

Viele Details des Konzerts arbeitete Elgar mit dem Konzertmeister des London Symphony Orchestra, W.H. (Billy) Reed, aus. Und nicht nur technische Details, wie der berühmte Duodezimensprung auf der G-Saite („Bravo!“, rief der begeisterte Komponist, als er dies in sein Notenmanuskript schrieb), sondern auch die Architektur des Stücks: Reed beschrieb, wie er im Arbeitszimmer

℗ & © 2020 Universal Music Operations Limited
A Decca Classics Release

Executive Producer: Helen Lewis
Recording Producer: Andrew Walton
Recording Engineer: Philip Siney
Recording Editor: Andrew Walton
Head of A&R Administration: Joanne Baines
Marketing Manager: Lana Hunter
Production Coordinator: Nico Rooney
Recording Locations: Henry Wood Hall, London, 31 November & 1 December 2019 (Violin Concerto) and Studio 1, Air Lyndhurst, London, 26 February 2020 (Sospiri; Salut d'amour; Chanson de nuit)
Introductory Note & Translations © 2020 Universal Music Operations Limited
Cover Design: Fred Münzmaier
Photography: Andy Gotts (back cover, booklet cover, booklet back cover, pp. 2, 7);
Dave Meyer (video still p.5); Adam Pitts (video still p.10); © Rafa Martín/Ibermúsica (p.14)
Booklet Editing & Art Direction: WLP Ltd

hin- und herging, verschiedene Musikstücke in unterschiedlicher Reihenfolge spielte, um zu prüfen, welche am besten funktionieren würde. *Sospiri*, kurz vor dem Ersten Weltkrieg komponiert, war Reed gewidmet.

Salut d'amour, ein Verlobungs-geschenk für seine spätere Frau Alice aus dem Jahr 1888, war ein früher Erfolg beim Publikum. *Chanson de nuit*, das Elgar 1897 an den Verleger Novello schickte, aber möglicherweise schon früher komponiert hatte, ist sein eigenes *Air auf der G-Saite*.

David Owen Norris

Übersetzung Anne Schneider



ALSO AVAILABLE BY NICOLA BENEDETTI



Wynton Marsalis
Violin Concerto | Fiddle Dance Suite
The Philadelphia Orchestra/Cristian Mäcelaru
CD 485 0012



Shostakovich | Glazunov
Bournemouth Symphony Orchestra/
Kirill Karabits
CD 478 8748



Homecoming: A Scottish Fantasy
CD 478 6690



The Violin
CD 478 5338

00028948509492

