

ELGAR

VIOLIN CONCERTO

Serenade for Strings

JAMES
EHNES

Philharmonia Orchestra

ANDREW
DAVIS



onyx



Edward Elgar

EDWARD ELGAR (1857–1934)

Violin Concerto in B minor, op.61

Concerto pour violon en si mineur/Violonkonzert h-moll

1	I Allegro	17.36
2	II Andante	12.22
3	III Allegro molto	18.54

Serenade for strings, op.20

Sérénade pour cordes/Serenade für Streicher

4	I Allegro piacevole	3.26
5	II Larghetto	5.42
6	III Allegretto	3.08

TOTAL TIME	61.08
------------	-------

James Ehnes *violin*

Philharmonia Orchestra

Sir Andrew Davis *conductor*

Violin Concerto in B minor, op.61

Like many of Elgar's most significant compositions, the Violin Concerto had quite a lengthy gestation period. Sketches date from 1907, three years before its first performance at Queen's Hall in the autumn of 1910. The soloist was Fritz Kreisler, and his performance was a triumph. He played the work many times subsequently but never recorded it.

Though the piece is dedicated to Kreisler, Elgar's manuscript bears another inscription, from the novel *Gil Blas* by Alain-René Lesage: *Aquí está encerrada el alma de ...* . Elgar himself translated this in a letter to his friend Nicholas Kilburn: *Here is enshrined the soul of...*? Needless to say, speculation has ebbed and flowed about these cryptic words, which are so typical of the composer's love of riddles and enigmas. There can surely be little doubt that the solution persuasively put forward, with detailed biographical support, by Michael Kennedy in his *Portrait of Elgar* is the correct one: the soul was that of Alice Stuart-Wortley, one of Elgar's closest friends, to whom he described the work as "our concerto". The Violin Concerto is certainly one of Elgar's most intimately emotional works; the soul depicted was at least partly his own.

The work calls for the continuous ardent commitment of the soloist, often commanding the total texture, sometimes communing with inward-looking raptness, always deploying a densely argued thematic line which even pervades the unique cadenza in the third movement. Display there is, but always controlled by the architectural behests of the work as a whole. Not one aspect of violin technique is left unexplored, but the total impression from any worthy performance is one of profound unity between soloist and orchestra – all involved in one of the most searchingly poetic utterances in concerted music.

Exceptional spaciousness of design and passionate declamation mark the first-movement *Allegro*. Five themes disclose themselves in the lengthy exposition, but it is on two of them that the main argument of the development turns. One, heard at the outset, is terse yet lit with inner fire, the other – which winds up the procession of subsidiary ideas – is warmly lyrical, balancing two phrases moving upward through a fifth with two others, also upward moving, but within the interval of a third. This is at once consolatory and aspiring: a characteristically Elgarian combination. In the rapt communing which marks so much of the development it is this evocative idea which is explored with searching thoroughness. As though to balance this protracted concern with the inner essence of his concepts, Elgar reserves his most fiery solo figuration for the recapitulation, but he is unable to resist a further passage of intimate reverie before releasing the flood of energy which impels the movement to its close.

In the second-movement *Andante* Elgar takes us to the unexpected key of B flat. A mood of lyrical exaltation is preserved throughout. Here lies the kernel of the work; here, surely, are enshrined the spirits of both the anonymous dedicatee and the composer. Analysis is irrelevant in the face of so intimate a mystery as we find celebrated in these

pages. But it is worth remarking that the thematic process is not dissimilar to that of the first movement. A succession of linked ideas is unfolded, each fresh in revelation, but all dependent on particles of common identity. The effect is one of gradual, yet inexorable unveiling of a statement of Keatsian Truth in Beauty. Nowhere else in violin literature does the solo instrument commune so directly with the distillation of poetry. Elgar's use of trombones, rich in the bass, to buttress one of the soloist's most eloquent utterances is of startling nobility.

Elgar takes a fascinatingly indirect route towards the two main ideas of the finale. The emphasis at the outset is on violin pyrotechnics, but soon broad lyricism takes a turn. Once again, displays of energy alternate with passages of withdrawn speculation. Yet, with mounting tension, the violin's technical resources are increasingly called upon in preparation for the work's consummation – a lengthy, profound and wholly original accompanied cadenza. In this the orchestral strings engage in quiet “thrumming” while the soloist penetrates to the heart of all the ideas discussed in the previous movements. To lift so searching an exercise to the heights of ardour is indeed an imaginative achievement of the highest order. No wonder Elgar held this work in such special esteem.

© Geoffrey Crankshaw

Serenade for Strings, op.20

The Serenade dates from 1892 and though slight and light, is one of Elgar's first mature works and one that he always held dear. The fluency and finish of the string writing show glimpses of the finest writing that would come later in the Symphonies and the *Introduction and Allegro*. The work is in three movements. It is possibly a reworking of three string pieces, *Spring Song*, *Elegy* and *Finale*, that were premiered in 1888 but are now lost; however, in his arrangement for piano duet, Elgar wrote 'Braut's 3, May 13, 1892' and 'Braut helped a great deal to make these little tunes'. Could this have been a present to Alice on the occasion of their third wedding anniversary?

The first movement is based on two themes in wistful vein, the second more lyrical than the first, but with the tripping 6/8 figure rarely far away. The poignant second movement features the characteristic Elgarian rising and falling seventh while the last movement reverts, slightly more playfully, to the mood of the first, even recalling one of its themes as it plays out.

ONYX 2007

Concerto pour violon en si mineur, op.61

Le concerto pour violon d'Elgar connu, ainsi que beaucoup de ses oeuvres les plus importantes, une longue période de gestation. Ses esquisses datent de 1907 — trois ans avant sa première au Queen's Hall de Londres pendant l'automne de 1910. Le soliste était Fritz Kreisler, à qui le concerto fut dédié, et il remporta un grand succès. Il joua souvent l'œuvre par la suite, mais il ne l'enregistra jamais. Le concerto était nominalelement dédié à Kreisler, mais la partition portait une inscription de *Gil Blas* : *Aquí está encerrada el alma de . . .* qu'Elgar traduisit lui-même dans une lettre à un ami (Nicholas Kilburn): *Here . . is enshrined . the soul of . . . ?* (Ici est enchassée l'âme de . . . ?). Inutile de parler des conjectures qu'ont pu causer ces mots mystérieux si typiques du compositeur qui goûtait particulièrement les énigmes et les devinettes. Il est impossible ici de nous étendre sur la discussion mais on ne peut guère douter que la solution soutenue par des détails biographiques et présentée avec tant de conviction par Michael Kennedy dans son *Portrait of Elgar* soit la bonne: l'âme était celle d' Alice Stuart- Wortly, une amie faisant partie du cercle intime d'Elgar, à qui il parla de l'oeuvre comme de "notre concerto". Le concerto pour violon est certainement une des oeuvres les plus profondément émotives d'Elgar; l'âme dépeinte est sûrement en partie la sienne.

L'oeuvre demande un engagement ardent et continu chez le soliste qui souvent domine toute la texture, qui parfois communique avec un ravissement intérieur et qui toujours déploie une ligne mélodique intensément discutée s'infiltrant même dans l'unique cadenza au troisième mouvement. Il y a certes de la bravoure mais elle est toujours contrôlée par les nécessités structurelles du concerto. Elgar découvre tous les aspects de la technique du violon mais une bonne exécution donne une impression d'unité totale entre le soliste et l'orchestre qui prennent tous deux part à des explorations les plus insistantes et les plus poétiques de toute la musique concertante.

Le premier mouvement — *allegro* — est marqué par une ampleur de construction et une passion d'expression exceptionnelles. Cinq thèmes se dévoilent dans une longue exposition, mais l'argument principal du développement tourne autour de deux seulement. L'un, entendu au départ, est concis tout en brûlant d'un feu intérieur, l'autre qui clôt la procession d'idées subsidiaires exhale un lyrisme chaleureux et équilibre deux phrases ascendantes à travers une quinte avec deux autres mais dans l'intervalle d'une tierce. L'effet est à la fois de consolation et d'exaltation - tout à fait elgarien. Cette idée évocatrice est explorée à fond avec insistance dans cette communion rayée qui marque tant le développement. Comme s'il voulait faire contrepoids à cette longue recherche de l'essence de ses concepts, Elgar réserve sa figuration solo la plus enflammée pour la recapitulation. Mais il succombe encore à la tentation d'un nouveau passage de rêverie intime avant de déchaîner le flot d'énergie qui portera le mouvement vers sa fin.

Dans le second mouvement — *andante* — Elgar nous emmène au début d'une façon inattendue dans le ton de si bémol; il retient jusqu'au bout le sentiment d'exaltation lyrique. Ici se révèle supérieurement l'essence de son oeuvre; c'est ici sans doute que sont enchassées l'âme de l'anonyme dédicataire ainsi que celle du compositeur. L'analyse est ici hors de cause face au mystère intime que nous trouvons célébré dans ces pages. Mais il est intéressant de

constater que le procédé thématique, ressemble à celui du premier mouvement - une succession d'idées reliées qui sont déployées, chacune nouvelle dans sa révélation mais qui toutes dépendent de particules d'une identité commune. Ainsi l'effet évoque peu à peu mais inexorablement la déclaration de Keats (Ode on a Grecian Urn) sur la vérité qui se révèle dans la beauté. Nulle part ailleurs dans le répertoire du violon l'instrument ne communique-t-il si directement avec la distillation de la poésie. L'emploi que fait Elgar de trombones, riches dans le grave, pour arc-bouter une des expressions les plus éloquentes du soliste, rend un effet d'une stupéfiante noblesse.

Elgar fait un détour fascinant avant d'arriver aux deux idées principales du finale — *allegro molto*. Il commence par mettre en valeur les feux d'artifice du violon mais bientôt un ample lyrisme prend la relève. Voici encore les manifestations d'énergie qui alternent avec les passages de regards intérieurs. Il fait de plus en plus appel, avec une tension consommation de l'œuvre - une cadenza accompagnée, longue, profonde frottées tandis que le soliste pénètre jusqu'au cœur de toutes les idées discutées dans les mouvements précédents. Elgar, en élevant cette œuvre exploratrice à de tels degrés de ferveur à certes réalisé une œuvre visionnaire de plus haut niveau. Ne nous étonnons pas que ce concerto lui eût tenu particulièrement au cœur.

© Geoffrey Crankshaw

Sérénade pour cordes, op.20

Cette pièce, écrite en 1892, six ans avant les *Enigma Variations* qui firent date dans la carrière du compositeur, est en dépit de sa minceur et de sa légèreté, l'une des premières compositions d'Elgar les plus mûres et les plus riches de perspectives et demeura, tout au long de sa vie, l'une de ses préférées. L'aisance et l'accomplissement de l'écriture pour cordes sont déjà celles de l'*Introduction et Allegro*, et la poésie élégiaque du mouvement lent atteint une puissance plus forte dans *Enigma Variations* et la Deuxième Symphonie, par exemple. L'ensemble de l'œuvre est, en effet, baigne de mélancolie; des 1892, Elgar était le poète, le porte-parole d'un monde finissant.

La Sérénade compte trois mouvements. Le premier est construit sur deux thèmes contrastants, le second est plus lyrique et plus soutenu que le précédent, mais la figure rythmique sautillante à 6/8 reste presque toujours présente. Le thème du second mouvement, poignant et d'une sensibilité profonde, met en valeur l'écart de septième typique d'Elgar s'élevant, marquant une pause, puis retombant d'une manière qui est comme la marque du compositeur. Ce mouvement culmine en un chant passionné avant de conclure. Le troisième mouvement au balancement de 6/8 plein d'aisance retrouve le climat du premier et n'a guère de difficulté à reprendre l'un de ses thèmes dans le cours du développement.

Violinkonzert h-moll, op.61

Wie bei Elgars bedeutendsten Werken so oft der Fall, nahm auch sein Violinkonzert eine verhältnismässig lange Ausreifungsperiode in Anspruch. Schon im Jahre 1907 begann er Fragmente zu notieren, doch erst drei Jahre später fand im Herbst 1910 die Uraufführung in der Londoner Queen's Hall statt. Solist war der Widmungsträger Fritz Kreisler, der einem triumphalen Erfolg feierte. Danach führte er das Werk noch viele Male auf, spielte es aber nie auf Platten ein. Obwohl Kreisler in der Widmung namentlich angeführt ist, trägt die Partitur ein zweites Motto, ein Zitat aus *Gil Blas*: *Aquí está encerrada el alma de ...*, das Elgar in einem Brief an seinen Freund Nicholas Kilburn mit *Here... is enshrined the soul of ...?* (Hier ist die Seele von ...? eingeschlossen) übersetzte. Selbstverständlich ist dieser ängstliche Satz, in dem sich Elgars Vorliebe für Rätsel und Wortspiele wieder einmal ausdrückte, der Gegenstand endloser Debatten geworden, auf die hier einzugehen nicht möglich ist. Indessen besteht wohl kein Zweifel, dass Michael Kennedy in seinem Buch *Portrait of Elgar* mit einer durch ausführliche biographische Indizien bewiesenen Lösung den Nagel auf den Kopf getroffen hat: es handelte sich um Alice Stuart-Wortly, eine von Elgars intimsten Freundinnen, der er das Werk als "unser Konzert" beschrieb. Gewiss ist es eine seiner zutiefst empfundenen Kompositionen, und die darin abgebildete Seele war zumindest zum Teil die eigene.

Bei diesem Werk muss sich der Solist mit Leib und Seele an der Vorführung engagieren, denn er beherrscht häufig die Gesamtstruktur, spricht manchmal mit innerer Verückung, entfaltet stets eine intensive thematische Linie, die sogar in die ganz singuläre Kadenz im dritten Satz übergreift. Freilich findet man Zurschaustellung, doch ist sie stets den architektonischen Bedürfnissen unterstellt. Kein einziger Aspekt der Geigentechnik wird vernachlässigt, und doch erweckt eine gute Aufführung den Gesamteindruck, dass Solist und Orchester absolut eins sind und sich alle an einer der tiefsten poetischen Untersuchungen im Konzertrepertoire beteiligen.

Den ersten, *allegro*, Satz kennzeichnet eine ganz ungewöhnlich geräumige Anlage sowie leidenschaftliche Ausdrucksweise. In der langen Exposition werden fünf Themen aufgestellt, doch die Durchführung befasst sich eigentlich nur mit zweien. Das eine, das gleich am Anfang ertönt, ist bündig, zugleich aber von innerem Feuer beseelt; das andere, das eine Reihe von Seitengedanken abschliesst, ist voll warmer Lyrik. In diesem halten sich zwei im Quintenintervall aufwärtsstrebende Phrasen mit zwei anderen, die in der Terzenspanne ebenfalls nach oben gehen, die Waage. Dieser trostspendende, aufwärtsstrebende Gedanke, in dem sich der unverkennbare, unnachahmliche Elgar ausdrückt, wird in der Durchführung, in der das Moment verückter Aussage so stark hervortritt, gründlichst verarbeitet. Gleichsam um dieser weit ausholenden Betrachtung der Quintessenz seiner Begriffe ein Gegengewicht zu bieten, spart sich Elgar seine feurigste Solofigurierung für die Reprise auf, kann sich jedoch eine letzte, intim beschauliche Partie nicht versagen, bevor er die Schleusentore öffnet und der Satz auf den Fluten der Energie zu Ende treibt.

Der zweite, unvermutet in B-dur beginnende Satz, ein *Andante*, ist durchweg von lyrischer Begeisterung durchdrungen. Hier befindet sich letztlich der Kernpunkt des Werkes; hier sind gewiss die Seelen des anonymen Widmungsträgers wie des Komponisten eingeschlossen. Angesichts des zutiefst empfundenen Mysteriums, das hier

zelebriert wird, ist eine Analyse belanglos. Indessen lohnt sich ein Hinweis auf die Themenverarbeitung, nicht unähnlich der des ersten Satzes, in der eine Reihe verbundener Gedanken entfaltet werden, die jeweils etwas neues offenbaren, obwohl sie von identischen Partikeln ausgehen. Auf diese Weise wird der Effekt der langsamen, aber unaufhaltsamen Verkündung des Postulats der Wesengleichheit von Wahrheit und Schönheit (Keats: *Ode on a Grecian Urn*) erzielt. In keinem anderen Werk der Geigenliteratur spricht das Soloinstrument die Essenz der Poesie so unmittelbar an. Die Zuhilfenahme des vollen Tonkolorits der Posaunen, das eine der beredtesten Äusserungen des Solisten stützt, ist von einer frappanten Erhabenheit.

Im *allegro molto* Finalsatz schlägt Elgar einen faszinierenden Umweg ein, bevor er die beiden Hauptgedanken verkündet. Am Anfang liegt das Hauptmoment in solistischer Bravour, doch bald kommt auch eine breite Lyrik zu Wort. Auch hier wechseln sich äusserst kraftvolle Partien mit dem "Blick ins Innere" ab. Mit sich steigernder Spannung wird die Geigentechnik zusehends in Anspruch genommen, um den Höhepunkt des Werkes einzuleiten: eine ausführliche, profunde, unglaublich originelle Kadenz mit Orchesterbegleitung, in welcher der Streichkörper sanfte, tremolierende Akkorde weniger zupft als mit den Fingern über die Saiten streicht, während die Sologeige den Geist der in den vorhergegangenen Sätzen erörterten Gedanken durchdringt. Ein derart tief schürfendes Unternehmen in die Sphäre höchster Begeisterung zu erheben, heisst wahrlich die denkbar höchsten Anforderungen an die Phantasie zu stellen. Kein Wunder, dass Elgar gerade auf dieses Werk so grosse Stücke hielt.

© Geoffrey Crankshaw

Serenade für Streicher, op.20

Dieses Stück wurde 1892, sechs Jahre vor den epoche-machenden *Enigma-Variationen* geschrieben. Obwohl die *Serenade* ein recht kurzes, "leichtes" Werk ist, ist es dennoch eine der reifsten Kompositionen aus Elgars Frühwerk, die auch schon auf weitere Entwicklungstendenzen verweist; sie war zeit seines Lebens eines seiner Lieblingsstücke. Der leicht dahinfließende, ausgearbeitete Streichersatz gleicht bereits der Behandlung der Streicher in *Introduktion* und *Allegro für Streicher*, und die elegische Stimmung des langsamen Satzes ist noch ausdrucksvoller in den *Enigma-Variationen* und der 2. Sinfonie ausgeprägt. Das gesamte Werk ist regelrecht von Melancholie erfüllt, schon 1892 war Elgar poetischer Sprecher einer sich ihrem Ende zuneigenden Epoche.

Die *Serenade* besteht aus drei Sätzen. Der erste Satz wird durch zwei gegensätzliche Themen geprägt, der zweite dagegen ist lyrischer und ruhiger als der erste Satz, doch erscheint die rhythmische 6/8- Figur immer wieder. Das von Bitternis und Nachdenklichkeit durchzogene Thema des zweiten Satzes ist durch die charakteristische, für Elgar typische Septime gekennzeichnet, es hebt sich, pausiert, und senkt sich wieder in einer eindeutig den Komponisten verrätenden Manier. Kurz vor Ende des Satzes wird ein leidenschaftlicher, sanglicher Höhepunkt erreicht. Der dritte Satz kehrt mit seinem leicht dahinschwingenden 6/8- Takt zur Stimmung des ersten zurück und nimmt in seinem Verlauf auch eines seiner Themen wieder auf.

“Mercifully free of affectation or vanity, yet blessed with as stunning a technique and as intriguing a musical personality as any violinist on the circuit, James Ehnes seems set to become one of classical music’s biggest names” (London Times).

James Ehnes has established an international career of rare distinction. He has performed in over twenty countries on four continents with such renowned conductors as Vladimir Ashkenazy, Sir Andrew Davis, Charles Dutoit, Iván Fischer, Richard Hickox, Paavo Järvi, Lorin Maazel, Sir Charles Mackerras, Stanisław Skrowaczewski and Christian Thielemann.

Performances in Europe have included appearances with the London Symphony Orchestra, the Philharmonia, the BBC Symphony Orchestra, the Royal Scottish National Orchestra, the DSO Berlin, the Orchestre de Lyon, the Czech Philharmonic, the Budapest Festival Orchestra and the Finnish Radio Symphony Orchestra. He has appeared in Asia with the NHK Symphony Orchestra (Tokyo), the Hong Kong Philharmonic and the Malaysian Philharmonic, and in North America with virtually every major orchestra, including those of New York, Boston, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Los Angeles, San Francisco, Pittsburgh, St Louis, Baltimore, Cincinnati, Detroit, Minnesota, St Paul, Houston, Dallas, Seattle, Vancouver, Calgary, Winnipeg, Ottawa, Toronto, and Montréal.

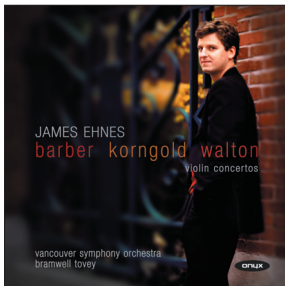
Recitals have taken Mr Ehnes to major cities around the world and he has also performed at leading international festivals including the Ravinia Festival, the Marlboro Festival, the Seattle Chamber Music Festival, the Tokyo Summer Music Festival and the Festival of the White Nights.

James Ehnes’s impressive discography features repertoire ranging from Bach violin sonatas to John Adams’s *Road Movies*. His CBC recordings with the Orchestre symphonique de Montréal of Max Bruch’s Concertos 1 and 3 (with Charles Dutoit) and Concerto No. 2 with the *Scottish Fantasy* (with Mario Bernardi) won back-to-back Juno awards in 2002 and 2003 and his Mozart Violin Concertos (CBC Records) won the 2007 Juno award for Best Classical Recording.

Born in Brandon, Manitoba, Canada in 1976, he began violin studies at the age of four, and at nine became a protégé of the noted Canadian violinist Francis Chaplin. He continued his studies with Sally Thomas at The Juilliard School, winning the Peter Mennin Prize for Outstanding Achievement and Leadership in Music upon his graduation in 1997.

James Ehnes plays the “Ex Marsick” Stradivarius of 1715 and gratefully acknowledges its extended loan from the Fulton Collection.

www.jamesehnes.com



Also available from
James Ehnes on ONYX

ONYX4016

Barber/Korngold/Walton Violin Concertos

Vancouver Symphony Orchestra/Bramwell Tovey

(available on CBC Records in USA and Canada)

“An outstanding disc in every way.” (Gramophone)

Executive Producer: Paul Moseley

Producer: Misha Donat

Engineer and Mastering: Mike Hatch — Floating Earth

Editing: Alexander van Ingen — Floating Earth

Recorded at live performances and rehearsals at Queen Elizabeth Hall, London, 17 & 20 May 2007

Photos: Ben Ealovega

Design: Paul Mitchell for WLP 

Thanks: David Whelton, Fiona Martin, Alice Walton at the Philharmonia Orchestra



www.onyxclassics.com

ONYX 4025