

PARRY: COMPLETE SYMPHONIES

PARRY

**Complete
Symphonies**

CHANDOS

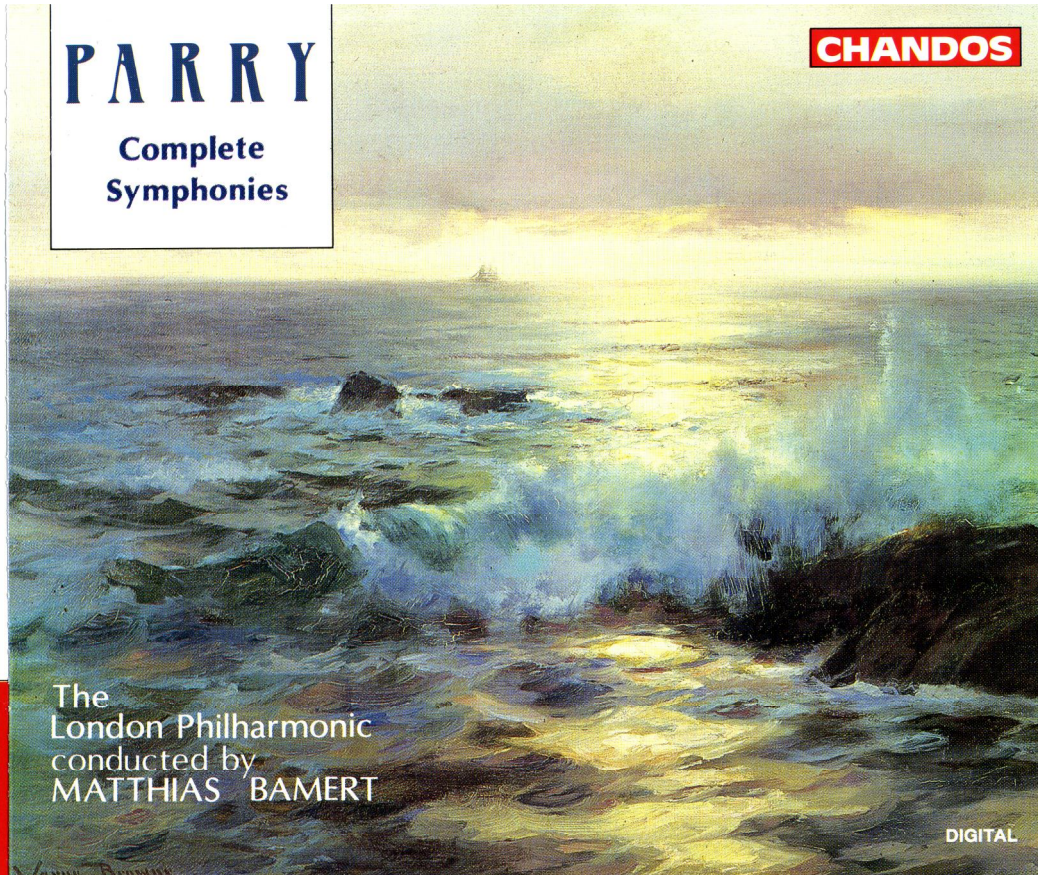
THE LONDON PHILHARMONIC / MATTHIAS BAMERT

CHANDOS

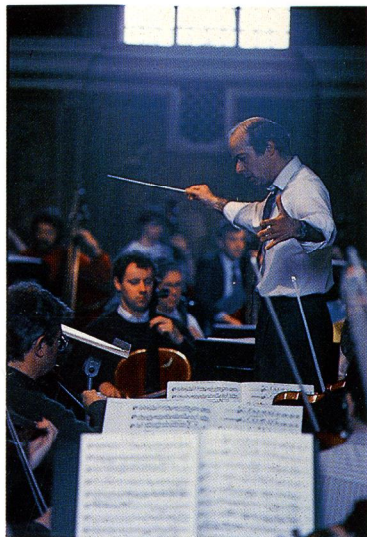
The
London Philharmonic
conducted by
MATTHIAS BAMERT

DIGITAL

CHAN 9120-22



CHANDOS DIGITAL 3-disc set CHAN 9120-22



Robbie Jack

MATTHIAS BAMERT

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1990, 1991, 1992 Chandos Records Ltd.
© 1992 Chandos Records Ltd.

PARRY

**Complete
Symphonies**

CHANDOS

The
London Philharmonic
conducted by
MATTHIAS BAMERT

DIGITAL

SIR CHARLES HUBERT H PARRY (1848-1918)

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 1 in G major (42:39)

Symphonie Nr. 1 in G-Dur; Symphonie No 1 en sol majeur

- 1 I Con fuoco (12:28)
- 2 II Andante (10:52)
- 3 III Presto - Meno mosso (9:30)
- 4 IV Allegretto, molto vivace (9:37)

5 **Symphonic Variations in E minor** (1897) (14:04)

Symphonische Variationen in e-Moll

Variations symphoniques en mi mineur

TT = 56:52

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 2 in F major (The Cambridge) (37:46)

Symphonie Nr. 2 in F-Dur; Symphonie No 2 en fa majeur

- 1 I Andante sostenuto - Allegro moderato (11:48)
- 2 II Scherzo: Molto vivace - Poco più mosso - Presto (7:21)
- 3 III Andante (8:07)
- 4 IV Allegro vivace (10:23)

Symphony No. 3 in C major (The English) (34:30)

Symphonie Nr. 3 in C-Dur (Englische Symphonie)

Symphonie No 3 en ut majeur (L'Anglaise)

- 5 I Allegro energico (7:47)
- 6 II Andante sostenuto (10:02)
- 7 III Allegro molto scherzoso (5:25)
- 8 IV Moderato (11:06)

TT = 72:26

COMPACT DISC THREE

Symphony No. 4 in E minor (41:40)

Symphonie Nr. 4 in e-Moll; Symphonie No 4 en mi mineur

- 1 I Con fuoco (16:13)
- 2 II Molto Adagio (8:35)
- 3 III Allegretto (7:31)
- 4 IV Spiritoso (9:15)

Symphony No. 5 in B minor

'Symphonic Fantasia 1912' (26:53)

Symphonie Nr. 5 in h-Moll; Symphonie No 5 en si mineur

in four linked movements

in vier durchgehenden Sätze; en quatre mouvements liés

- 5 I Stress (7:04)
Slow - Allegro - Tempo I
- 6 II Love (5:58)
Lento
- 7 III Play (4:47)
Vivace
- 8 IV Now (9:03)
Moderato

TT = 68:44

DDD

THE LONDON PHILHARMONIC

conducted by

MATTHIAS BAMERT

In the final decades of the 19th century Sir Hubert Parry became the chief architect of the English musical renaissance. A strong vein of philosophical idealism coincided with immense personal charm and drew him into every aspect of the art-form, as writer, historian, performer, teacher and composer. At the Royal College of Music where he was the director from 1895, Vaughan Williams, Butterworth, Holst and Howells numbered among his pupils.

"At last I had met a great man who did not terrify me" said Gustav Holst, "he gave us, so it seemed to me, a vision rather than a lecture." But Parry's innovative genius was most potently displayed through his own compositions — "There has risen among us a composer who is capable of restoring our national music to its true place in the art of Europe" (W.H. Hadow, 1898).

In a career that spanned half a century Parry produced more than 30 works for chorus and orchestra and 15 for orchestra alone culminating in his masterpiece the *Ode on the Nativity* (1912), but by the 1920s the reaction against pre-World War One music and even Elgar himself was at its height. Parry's music was consigned to the library shelf where it remained almost untouched for more than half a century. Both Elgar and Vaughan Williams, however, maintained that Parry was a great composer. "He is our leader"; said Elgar in 1905, "no cloud of formality can dim the healthy sympathy and broad influence he exerts upon us" and Vaughan Williams affirmed that "Amidst all the outpourings of modern English Music the work of Parry remains supreme".

Though Parry was not their creative equal, a study of the scores makes it clear that listening to Elgar and Vaughan Williams without knowing Parry's music well is tantamount to listening to Brahms without knowing Schumann. Parry's basic musical techniques stemmed from Mendelssohn, Schumann and Brahms with a cross-influence from Liszt and Wagner. There is also the influence of Handel and Bach. Like Elgar Parry managed to combine what seemed to the late 19th century irreconcilable idioms. But most importantly his art became sufficiently developed to allow a quintessentially English quality to enter western music for the first time since the death of Purcell. Parry's privileged social background opened doors: his aesthetic and ethical beliefs need to be interpreted in the light of his close friendship with the fin-de-siècle painters — Lord Leighton, Burne Jones, Alma Tadema, the de Morgans, W.B. Richmond, and of his intimate acquaintance with the Gladstone and Balfour families, Margot Tennant and 'The Souls'.

An avowed agnostic, Parry defined his life in terms of spiritual endeavour. He was steeped in the philosophy of Schopenhauer, Nietzsche, Herbert Spencer and G.H. Lewes and he applied an ethical exactitude to both his life and art. "Art is a form of devotion" he said, and he believed he should "consecrate his art to the service of humanity", although he accepted that "the composer or artist who appeals to the highest kind of mind and temperament has a harder and harder task as time goes on".

In contrast to his later reputation, Hubert Parry's predominant creative interest in the first two decades of his career was not choral music but an 'instrumental art on the grandest and broadest lines' which had found its 'perfect revelation' in Beethoven. Parry evolved his own technique cautiously through a series of experimental chamber works culminating in the Piano Quartet, 1879, and the Cello Sonata, 1880. In the same year his most ambitious orchestral work to date, the Piano Concerto in F sharp, was premiered by August Manns with Edward Dannreuther as soloist. Dannreuther acted as Parry's teacher, mentor and close friend for over 30 years from 1873 and exercised a crucial influence on his style. Over the next decade Parry produced four symphonies, a symphonic *Suite Moderne*, 1886, an unperformed opera *Guenivere*, and the first of his remarkable series of Choral Odes. In this respect he emulated Robert Schumann of whom he wrote: 'relatively late in life compared with most other composers he seemed to arrive at the point when experiment on the scale of the symphony was possible'. In fact at thirty-two Parry was slightly older.

Symphony No. 1 in G major

Composition of the Symphony in G started in December 1880, a month after Parry heard Brahms's First Symphony, 'altogether much finer than his second'. By then Mendelssohn had been dead for thirty-three years and Schumann for twenty-four but it was these composers to whom Parry was most indebted as a symphonist, especially Schumann whose emotional world had such strong affinities with his own.

There were no English models. The symphonies produced by the previous generation of English composers, such as Macfarren, Prout and Benedict, lacked the strength of the Schumann and Mendelssohn originals and failed to create an English idiom. Parry's diaries show that he was consistently critical of these attempts; however, he was familiar with the concert overtures of his only effective teacher in orchestration, H.H. Pierson, and they may have acted as a bridge to the two German masters. By 1880 Parry had already gained some, if not considerable, experience in writing for the orchestra, for example the *Intermezzo Religioso*, 1868, the lost overture *Vivien*, 1873, and *Guillem de Cabestan*, 1879. Two works of greater importance, namely *Concertstück*, 1877, and *Prometheus Unbound*, 1880, are both heavily influenced by Wagner but Parry chose not to become a post-Wagnerian symphonist, despite a slight residual influence on his instrumentation (the brass writing becomes heavier, grander than Mendelssohn or Schumann). Surprisingly traces of Dvořák's style are discernable before the influence of Brahms appears.

Throughout the 1880s Hans Richter and August Manns ensured that an unprecedented array of new music was performed in England, and at their concerts Parry encountered the latest symphonies and concertos of Tchaikovsky, Dvořák, Raff and Brahms. The experience helped to clarify his own

conception of an English symphonic idiom capable of expressing 'great and noble traits of character and thought' (*Studies of the Great Composers*, 1886).

The First Symphony's composition occupied Parry throughout much of 1881. Hans Richter had agreed to produce the premiere and after several delays — welcomed by the composer, 'I felt I had a reprieve' — it finally went into rehearsal on 13 June 1882. Parry's biographer Charles L. Graves recounts that

... it was an unlucky day and number. Many of the band were absent and after a struggle, in Parry's words, 'Richter couldn't make it go and it was given up'. Some of it sounded well but the men were tired and shirked their work.

In the event the premiere was delayed until the Birmingham Festival on 31 August when it proved a success. Parry, who conducted,

... was especially moved by the approbation of old Sir Julius Benedict who 'after all was the pupil and familiar of Weber and often saw Beethoven and Schubert in the flesh'. The best Germans in the band were equally kind: Gounod 'battered' him to the skies though not very acceptably, Stainer, Heuffer (of *The Times*) and Prout (of the *Athenaeum*) were all very encouraging and the great Mr Joseph Bennett of the *Telegraph* came up and said 'I didn't believe in you before but I do now you have converted me'.

A second performance followed under August Manns at the Crystal Palace in April 1883. Parry dedicated the symphony to his 'dearest wife', Lady Maude Herbert, sister of Lord Pembroke, whom he had married in 1872.

The first movement, *Con fuoco*, opens with an vibrant extended theme, the first part strongly reminiscent of Schumann's *Rhenish*, the second already characteristic Parry. But for all its lively charm the first movement exposition is a loquacious affair so that Parry fails to achieve a proper contrast with the quite elaborate development section that follows. Fortunately the tentativeness of this structure is not to be found in the second movement, *Andante* (quasi *adagio*). Whilst Beethoven, Schumann and Mendelssohn again provide the formal models, the instrumentation shows how well Parry had digested early Wagner. But the movement is more than the sum of its influences; the melodic ideas, the cut of phrase and the way the music moves are Parry's own. That distinctive combination of intimate emotion and pastoral evocation which was to be a hallmark of English music a generation later makes one of its first appearances in this movement.

If the scherzo (marked *Presto*) has touches of Dvořák and the early Russian nationalists, the trio with its subtle references to the first movement exposition and the slow movement captures an unequivocally English atmosphere. The finale, *Allegretto*, *molto vivace*, takes off with a vigorous tune again reminiscent initially of Dvořák though it is amusing to hear it become anglicized as

Parry moulds it through a finely proportioned, motivically inventive movement. The broad second subject is the first successor to the great tune in the first movement of Parry's Piano Quartet, and the high-spirited coda is one of Parry's many skillful orchestral perorations.

After 1883 the symphony languished unpublished and unperformed for 107 years. Fortunately Parry's heirs were able to preserve nearly all the original performing material which has been used for this recording. Matthias Bamert conducted from a reproduction of the Bodleian Library manuscript full score used by August Manns at the 1883 Crystal Palace performance. This fine symphony bears comparison with first symphonies by many nineteenth-century composers which have long been accorded a place in the recorded catalogue and achieve occasional revivals. Certainly it would be difficult to overestimate its place in the development of British orchestral music.

Symphony No. 2 in F major (The Cambridge)

The power of thought and character which is wanted to make a really memorable composer becomes no commoner with the increase of fields to work. Reputations are more plentiful than masterminds.

C. H. H. Parry

In the 1880s it was Wagner who still dominated Parry's musical horizons (if not his style). Parry had first met the composer with George Eliot during the 1877 *Ring Cycle* concerts in London, and on 21 June 1882 he set out for Bayreuth to attend the first three performances of *Parsifal*. 'As a work of art it is the very highest point of mastery', he concluded. Afterwards with Edward Dannreuther he attended a sumptuous reception at the Villa Wahnfried 'crowded with all the notabilities and the nullities', where 'Mme Wagner did the royal person' and 'Wagner looked like a lively irrepressible boy'. One morning they explored the theatre where they experimented with the notorious *Parsifal* bells which 'could be made to sound all right if played properly'.

On his return to England, with *Parsifal* 'still ringing in my ears', Parry resumed his private teaching schedule and his work as sub-editor for Sir George Grove on his *Dictionary* — often after they had lunched on oysters, porter and cigars! But Parry's seminal contributions on Harmony, Leitmotif, Symphony, etc. were 'the articles which have since helped me the most', as Edward Elgar wrote twenty years later.

By the autumn of 1882, Parry had already commenced work on a second symphony. Inspiration did not flow to order and he complained of working 'against the grain' and 'wrestling' with it. Despite slow progress the symphony was completed by the end of April 1883. The Cambridge Musical Society premiere conducted by C. V. Stanford in June was an 'excellent performance', Parry noted, and it attracted appreciative notices. Four years later he subjected the work to a thorough revision

and recomposed the outer movements. Hans Richter gave the first performance of the new version on 6 June 1887 in London. It was an unequivocal success, 'the band being specially loud in rattling their bows' and Parry's friends all seemed 'mightily pleased which is delightful', as he wrote in his diary. The Second Symphony remained one of Parry's favourite compositions, but a belated publication in 1906 did not prevent it from falling into total neglect after the First World War.

This Symphony in F major is an advanced example of cyclic form for which Brahms's great String Sextet No. 2 in G major is the most obvious precursor. There are also several examples in Parry's early chamber music and cyclic elements occur in the other symphonies, notably the Fifth. The Second Symphony stands as an accomplished abstract sonata structure that has no more to do with Cambridge than the First Symphony has with Birmingham, despite the specious efforts of later programme writers; these were merely the locations of their first performances. It was Stanford, not the University of Cambridge, who promoted Parry's music in that city.

The symphony's introduction, Andante sostenuto, in F minor is not so much mysterious as ambivalent and the main theme of the Allegro moderato is uncomfortably reminiscent of the peroration at the end of Mendelssohn's *Scottish* Symphony. However, one of the motives derived from this expansive Allegro moderato clearly foreshadows the fiery opening theme of Elgar's *In the South*, and along with Strauss' *Don Juan* it is a major influence on that great work. Indeed it is this motive, scored with élan for the brass, which enlivens a movement that otherwise lacks the sharp emotional focus necessary for a great symphonic statement. The gently flowing second subject and often energetic development section lead to a recapitulation and coda devoid of real surprises; but these criticisms should not deter listeners from enjoying music of undoubted sincerity and commitment. Parry has perhaps paid the price for his gain in technical mastery with the temporary loss of his 'English' voice so apparent in the rhapsodic charm of his First Symphony.

The Scherzo — almost a sonata rondo — in F major shows a little too clearly the extent to which Parry enjoyed Dvořák's 'delightful' D major Symphony Op. 60. The droll chromaticisms of the opening theme, scored for woodwind with staccato strings, lead to a reiterated outburst for full orchestra, jaunty and memorable; but what is the nationality of the composer who wrote it? The transitional material between these ideas and the trio-like second subject echoes the first movement's themes, again providing a link between the Adagio of Mendelssohn's *Scottish* and the central section of Elgar's *In the South*.

The B flat Andante is the finest movement of the work, and a precursor to the noble elegiac slow movements of Parry's last three symphonies. The debt to Mendelssohn, Schumann and early Wagner is still apparent (note the trill in the tenth bar à la Schumann Second), but the stately and ample paragraphs use themes still derived from the first movement with a terseness and surety of touch.

One senses the change in this movement; the personality is now Parry's own. With a mounting intensity quite new to British music, the Andante builds to a splendid craggy climax.

This important transitional work concludes with a broad sonata rondo finale that skilfully combines all of the principal melodic material. The second half has its longueurs and occasional nods to Brahms and Wagner, but at one point towards the exuberant close Parry's sound world even overlaps with Charles Ives' Second Symphony. As in the Ives, the coda is a head-on romp. The final bars land on a delightful cadence that would take English music, half a century later, straight into Hollywood.

Symphony No. 3 in C major (The English)

Parry worked on the 3rd and 4th Symphonies simultaneously through 1888 and early 1889. His creative reputation was at its height; the enormous impact of *Blest Pair of Sirens* in 1887 and the success of his first oratorio *Judith* at the 1888 Birmingham Festival ensured a constant demand for new works. The Symphony in C was introduced at a Philharmonic Society concert on May 23rd 1889, conducted by the composer. It won immediate favour and for the next twenty years was the most frequently performed symphony by any English composer. It is the most characteristic of Parry's five symphonies, his orchestral masterpiece on a large scale. He achieves perfectly what he sets out to do: to create an ebullient English equivalent to the Mendelssohn *Italian* and Schumann *Rhenish* Symphonies. The structure and developmental procedures resemble the *Italian*, with nods to Beethoven 4 and 8, but the themes are all thoroughly English in their rhythmic cut. The symphony is scored for normal Romantic orchestra and in a later revision Parry added trombones.

The dance-like, open-air quality of the first movement, Allegro energico, and the third, Allegro molto scherzoso, develops into an almost Beethovenian expansiveness in the finale, built up through an engaging set of variations. The second movement, Andante sostenuto in A minor, is the heart of the symphony. The introductory theme stated on the oboes sets the mood of introspection tinged with melancholy; this dissolves into a magnificent yearning melody immaculately scored for divided strings, and the whole movement expands with a Brahmsian richness both in harmony and orchestration.

'The English' is inspired and well wrought in every detail: it has the 'inevitability of the classics'.

Symphony No. 4 in E minor

The first performance of the *E minor* took place soon after the *English* on 1st July 1889 under Richter's direction. The symphony was 'written for and dedicated to my friend Hans Richter'. Parry noted that parts of it 'come off' pretty well though most of it failed to please him. He remained displeased and despite repeated requests from Richter, refrained from writing another symphony. Then in 1910

he rewrote the *E minor* for a Philharmonic Society performance attended by Queen Alexandra and added a new scherzo. The thematic material remains the same in the other movements but the structure and orchestration is greatly elaborated. The resultant effect is closer in style to the symphonic *Ethical Cantatas* (1903-1908) and the Symphony No. 5 (1912). In a letter to Napier Miles in March 1910 Parry commented

I'm glad you thought well of the Symphony. I suppose it is a bit stern as you say. On the whole I'm glad you thought so. Just at this time of day it seems to me inevitable though it militates against its acceptance. It seems to me it said what I wanted it to say — but it's not likely to be taken in at a first hearing and as generally happens in such a case it may be a good while before it gets another.

This proved a fateful prophesy: after a single performance in 1911 the *E minor* remained unplayed until this recording almost eighty years later in which Parry's subsequent revisions have been incorporated and heard for the first time.

The opening movement, Parry's most expansive and personal, is an elaborate sonata rondo structure with elements of the concerto grosso. The splendid extrovert opening motive in $\frac{3}{4}$ time, marked *con fuoco*, is used as the movement progresses, to change tack, like a yachtsman on a rough sea. Parry was an intrepid and inveterate sailor and the movement evokes a dark-hued blustery seascape. The exposition culminates in an augmented version of the main theme which prefigures Elgar's First Symphony with its rhythmic hesitation and dashing waltz-like lilt. In contrast the wistful second subject on the clarinets offers a subtle psychological foil. The grand sweep of the coda, full of fine harmonic shifts and thematic interweaving, proves not to be the end but a preparation for a closing *tranquillo* passage of extraordinary beauty, an evening sun breaking through the clouds. This is the most poignant page of music in all Parry's Symphonies.

It heralds a shift in mood: like Brahms's First Symphony, the last three movements hint that this opening movement is not tragic but heroic.

The slow movement, *Molto Adagio*, in C major is a sonata structure; its roots lie in the piano music of Chopin and Liszt. The string figurations display an elaboration which points to Elgar's Second Symphony. This mood of elegiac restraint dissolves into an engaging third movement scherzo, *Allegretto*, in $\frac{3}{8}$ time which reveals Parry's knowledge of the complex cross-rhythms of the Burgundians and early Baroque masters.

The symphony concludes with an expansive proclamatory finale in E major, both a summing up and a return to the nautical mood of the opening. This is suggested by a first theme based on the descending intervals that are the Symphony's unifying force. It is a skillful neo-baroque variation on the opening motive. Parry attended the 1887 great naval review and in the evening

rowed about the Solent between the fleet of yachts and warships to see the fireworks and illuminations. The movement's thematic arrangement suggests such a kaleidoscopic sequence of impressions, highlighted by scoring that is brilliant without being blatant. Halfway through the movement Parry introduces a euphonious new theme which forms the basis for the most memorable of his inimitable perorations.

The first performance of the Fourth Symphony in E minor in July 1889 was to prove a watershed in Parry's compositional career: despite the fact that 'it was much better received than I expected', Parry was unable to discover a satisfactory route forward as a composer of symphonic music. In the next eight years he wrote only the anaemic *Overture to an Unwritten Tragedy*, 1893 (a fifth symphony *manqué?*), but he did produce several major compositions for soli, chorus and orchestra, notably *The Lotos Eaters* and *Invocation to Music*. It is possible he needed the catalyst of a text to fire his creativity, and certainly he used these choral works to expand his orchestral technique. Edward Elgar, attending that 1889 premiere of Parry's Fourth Symphony, followed a parallel development: the *Froissart Overture* was his sole symphonic contribution before the *Enigma Variations* in 1899.

Symphonic Variations in E minor

Two years earlier Hubert Parry had returned briefly to orchestral music with the skilful *Symphonic Variations*, 1897, again in E minor, and the impassioned *Elegy for Brahms*. 'The great heroes of the world are so rare that it is fortunately but seldom in the brief spell of our lives that we have to try and realise what parting with them means', said Parry at the time of Brahms' death. He never released the *Elegy* for performance and until 1910 he concentrated almost exclusively on the series of *Ethical Cantatas*, central to his philosophical idealism, but a failure with contemporary audiences.

For several decades Parry's set of 27 'symphonic' variations remained his only orchestral work to be given the occasional performance. Greatly admired by D.F. Tovey, Joachim and Elgar, it remains an effective orchestral tour-de-force, though no more his masterpiece than the *Haydn Variations* are of Brahms. The 'symphonic' structure, implied in the sonata style divisions of tempo and key, gave Parry the opportunity to explore and enhance his technical resources; it was a lesson that bore fruit in his later symphonic cantatas. The result is a minor classic, not an academic exercise, which no academic composer could have written.

The first performance was given under the composer's baton at a Philharmonic Concert on 3 June 1897. 'The band played up like bricks and it went capitally,' Novello published the full score and it was soon taken up in America under Theodore Thomas and in Europe where performances continued into the 1920s. Its echoes even found their way into Korngold's score for the 1939 film *The Private Lives of Elizabeth and Essex*.

Symphony No. 5 in B minor

In 1908 Parry suffered a major collapse of health. Ten years as Professor of Music at Oxford in addition to his duties as Director of the Royal College of Music had caught up with him. Forced by his doctors to resign from Oxford and to reduce drastically his composing schedule he was duly taken off to Sicily to recuperate with his family.

The breakdown, rather than heralding a premature end, signalled the beginning of a ten-year Indian summer, when he produced the revised Fourth Symphony, *Ode on the Nativity*, Fifth Symphony, *From Death to Life*, the *Songs of Farewell*, and *Jerusalem*.

Parry's final symphony, written in four linked movements, was first performed at a Philharmonic Society Centenary Concert on 5 December 1912, conducted by the composer. Several performances followed including a repeat under Parry at the Queen's Hall in November 1913 — 'a really wonderful performance', he concluded. In 1922 it was published with the title *Symphonic Fantasia 1912*.

The titles of the movements, 'Stress', 'Love', 'Play', and 'Now', relate the symphony to Parry's ethical views which found their final expression in his still-unpublished book *Instinct and Character*, rejected by the publishers only weeks before his death in October 1918.

Early Romantic composers had experimented with one-movement sonatas and concertos that retained aspects of the four-movement sonata structure, but Schumann was the first composer to create a one-movement symphony with the revised version of his *D minor*. Schoenberg followed Schumann's example with his own *Chamber Symphony No. 1*, 1906. Parry admired Schoenberg enormously and knew both this and his other early "four-in-one" compositions, e.g. String Quartet No. 1 and *Pelleas and Melisande*. The Fifth Symphony with its ingenious combination of brevity and complexity goes forward to meet Beethoven. The first movement, 'Stress', opens (Slow) on a bare rocking figure which stems out of Brahms. It is used throughout the four linked movements to achieve thematic unity. The main motive of the symphony follows immediately, a dark brooding statement on woodwind and horns which Parry submits throughout the movements to a resourceful sonata-style development and Lisztian thematic transformation. The exposition introduces two more motives and builds to a powerful Beethoven *Ninth* statement for full orchestra (Allegro) relocated to one of Parry's blustery English seascapes. A terse development, recapitulation and coda, based on the main motives, closes the first movement.

The Lento movement, 'Love', in D major, contains the most glowing music in the symphony, quintessential Parry, its mood crossing over the Adagios of Elgar's *First* and the opening of the Adagio of Beethoven's last String Quartet. The material is a subtle blending of three principal themes and culminates in a passionate recitative, marked *Feroce*, which alludes to the Gretchen movement from Liszt's *A Faust Symphony*. The Scherzo, 'Play', in G major (Vivace) contains Mahlerian echoes

of the Austrian Laendler, while the Finale, 'Now', in B major (Moderato tranquillo) opens with a playful nod to Strauss as solo strings and winds dovetail to the accompaniment of harps, whilst at the climax the reference is to Tchaikovsky's *Pathétique*.

Parry raises the art of allusion to a principle of almost Ivesian proportions, but these are allusions he assumed his audience would appreciate. The Finale, remarkably, continues to develop the very same themes that form the kernel of the Symphony without any falling off in freshness and invention. It concludes with a majestic expression of pre-war affirmation, heartfelt and musically convincing. This is a symphony in beige and brown, the dark harmonic colouring offset by a masterly orchestral sheen.

Since the beginning of the century Parry's symphonies have been dismissed cursorily as a side issue even to his own choral music. An opinion unfortunately founded on ignorance: Matthias Bamert is the first conductor since Parry himself to conduct all five symphonies and the London Philharmonic is the first orchestra to play the complete cycle.

Now that an informed complete appraisal is possible for the first time it is clear that there is not a single movement which does not possess the controlled expansiveness of the true symphonist, especially the finale, the place where greater composers than Parry have faltered.

Understandably it has been the recording of the E minor which has garnered the greatest critical acclaim, perhaps because it is Parry's most overtly late romantic work (the early symphony Elgar could have written?). On balance though the case can still be made that 'the English' is Parry's most original contribution, the most perfectly proportioned and thematically integrated of the symphonies, historically the most influential. The terser Fifth Symphony remains his most mature expression for full orchestra and like the Third and Fourth deserves a readmission to the concert hall.

The qualities which Parry espoused, honesty, integrity, generosity of spirit and above all creativity and caritas — have always been the preserve of an enlightened minority. If earlier ages seem richer in these qualities it is precisely because they do endure. Today these values are so scarce they are almost revolutionary. Parry's music is valuable not only for its intrinsic musical merit but at its best it imparts these qualities to the listener.

© 1992 Bernard Benoliel



Parry on his yacht 'The Wanderer' (early 1900s)



An early portrait, c. 1870



Lithograph after a drawing by Sir William Rothenstein, 1897

In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurde Sir Hubert Parry zum Hauptbegründer der Renaissance der englischen Musik. In ihm verband sich ein starker Zug ethischen Idealismus mit enormem persönlichen Charme und zog ihn in alle Aspekte dieser Kunst: als Autor, Historiker, Ausübender, Lehrer und Komponist. Am Londoner Royal College of Music, dessen Direktor er von 1895 an war, befanden sich unter seinen Schülern Vaughan Williams, Butterworth, Holst und Howells. "Endlich hatte ich einen großen Mann gefunden, der mir keine Angst einjagte," sagte Gustav Holst, "er gab uns, so schien es mir, eher eine Vision als einen Vortrag". Aber Parrys innovatives Genie zeigte sich durch seine eigenen Kompositionen am stärksten — "Es ist unter uns ein Komponist erschienen, der der Musik unserer Nation ihren angemessenen Platz in der europäischen Kunst wiedergeben kann." (W. H. Hadow, 1898).

In seiner Laufbahn, die sich über ein halbes Jahrhundert erstreckte, schrieb Parry über dreißig Werke für Chor und Orchester und fünfzehn für Orchester allein, die in der *Ode on the Nativity* (1912) gipfeln. Aber bereits in den 20er Jahren erreichte die Negativreaktion auf die Musik vor dem Ersten Weltkrieg und selbst auf Elgar ihren Höhepunkt, und Parrys Musik wurde auf ein Büchereiregal verbannt, wo sie über ein halbes Jahrhundert lang praktisch nie angerührt wurde. Aber sowohl Elgar als auch Vaughan Williams vertraten die Ansicht, daß Parry ein großer Komponist war. "Er ist unser Anführer", sagte Elgar 1905, "keine Förmlichkeit kann das Wohlwollen und den weitreichenden Einfluß, die er über uns ausbreitet, verdecken". Und Vaughan Williams bestätigte, daß "unter allen Ergüssen der modernen englischen Musik das Schaffen Parrys einzigartig blieb".

Obwohl Parry mit ihnen nicht ganz auf der gleichen schöpferischen Ebene stand, macht ein Studium seiner Partituren klar, daß man Elgar und Vaughan Williams ebensowenig würdigen kann ohne Parry zu kennen als man Brahms würdigen kann ohne Schumann zu kennen. Parrys grundlegende musikalische Techniken wurzeln in Mendelssohn, Schumann und Brahms mit Gegeneinflüssen von Liszt und Wagner. Außerdem gibt es Einflüsse von Händel und Bach. Es gelang ihm wie Elgar, musikalische Idiome zu vereinigen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unvereinbar schienen. Am wichtigsten ist jedoch, daß Parrys Kunst genügend ausgebildet war, um zum ersten Mal seit Purcell einer im wesentlichen englische Qualität in die westliche Musik Eingang zu verschaffen.

Der Komponist war ein erklärter Agnostiker und bestimmte sein Leben nach seinem geistigem Streben. Er war von der Philosophie Schopenhauers, Friedrich Nietzsches, Herbert Spencers und G. H. Lewes durchdrungen und setzte einen Maßstab ethischer Genauigkeit über Leben und Kunst. "Kunst ist eine Form der Andacht," sagte er und war der Überzeugung, daß er "seine Kunst dem Dienst an der Menschheit weihen" mußte, wenn er auch akzeptierte, daß "die Aufgabe für den Komponisten oder Künstler, der den höchsten Verstand und das höchste Temperament anspricht, im Laufe der Zeit immer schwieriger wird".

In den ersten zwanzig Jahren seines Schaffens galt Hubert Parrys Interesse, im Gegensatz zu seiner Spätperiode, nicht der Vokalmusik sondern der "instrumentalen Kunst im größten und weitesten Sinn", wie sie bei Beethoven ihren "erhabendsten Ausdruck" gefunden hatte. Parry entwickelte seinen eigenen Instrumentalstil zunächst tastend mit der Komposition einer Reihe experimenteller Kammerwerke, die schließlich 1879 im Klavierquartett und 1880 in der Cellosone gipfelten. Im Laufe der nächsten zehn Jahre schrieb er vier Symphonien, eine symphonische *Suite Moderne* (1886), seine bislang unaufgeführt gebliebene Oper *Guenevere* und die erste seiner bemerkenswerten Serien von Oden für Chor. In dieser Beziehung tat er es Robert Schumann gleich, von dem er schrieb: "Im Vergleich zu anderen Komponisten schien er erst verhältnismäßig spät in seinem Leben an dem Punkt angelangt zu sein, wo er mit Werken vom Ausmaß einer Symphonie experimentieren konnte." Tatsächlich war Parry zum Zeitpunkt seiner ersten Symphonie zweiunddreißig, also ein Jahr älter als Schumann.

Symphonie Nr. 1 in G-Dur

Parry begann mit der Komposition seiner Symphonie in G im Dezember 1880, einen Monat nachdem er zum ersten Mal Brahms' Erste Symphonie gehört hatte, die er für "in jeder Beziehung viel besser als seine Zweite" hielt. Mendelssohn war damals schon dreiunddreißig Jahre lang tot und Schumann vierundzwanzig, doch von diesen beiden Komponisten bezog Parry hauptsächlich seine Inspiration als Symphoniker, besonders von Schumann, dessen Gefühlswelt so sehr der seinen ähnlich war.

Über ein Jahrhundert später läßt sich nur schwer nachvollziehen, mit welchen technischen Problemen Hubert Parry konfrontiert war, als er sich entschloß, eine Serie von modernen englischen Symphonien zu schaffen. Etablierten britischen Komponisten wie Benedict, Macfarren und Prout war es nicht gelungen, eine Nationaltradition zu beginnen, auf der Parry und seine Generation aufbauen konnten, und sie mußten sich also weiterhin nach dem Ausland orientieren. Glücklicherweise stellten die deutschen Dirigenten Hans Richter und August Manns sicher, daß in dieser Zeit eine beispiellose Vielfalt von neuer Musik in England aufgeführt wurde, und in ihren Konzerten begegnete Parry zum ersten Mal den neuesten Symphonien und Konzerten von Tschaikowsky, Dvořák, Raff und Brahms. Diese Erfahrung half ihm, sich über sein eigenes Konzept von einer englischen symphonischen Sprache klarzuwerden, die "große und noble Charakterzüge und Gedanken" ausdrücken sollte (*Studien der großen Komponisten*, 1886).

Die Komposition der Ersten Symphonie beschäftigte Parry so ziemlich das ganze Jahr 1881. Hans Richter hatte sich bereit erklärt, die Premiere zu dirigieren, und nach mehrmaliger Verzögerung — die Parry nur lieb war, denn sie gewährte ihm, wie er sagte, eine "Gnadenfrist" — konnte endlich am 13. Juni 1882 mit den Proben begonnen werden. Parrys Biograph Charles L. Graves schreibt:

13 war eine Unglückszahl und der Tag ein Unglückstag. Viele der Orchestermitglieder waren abwesend, und (laut Parry) "nach erfolglosen Bemühungen gab Richter schließlich auf". Einige Stellen kamen ganz gut heraus, doch die Spieler waren müde und gaben sich keine Mühe.

Die Erstaufführung wurde bis zum Birmingham Festival am 31. August verschoben, wo sie ein voller Erfolg war. Eine weitere Aufführung folgte unter der Leitung von August Manns im April 1883 im Crystal Palace. Parry widmete die Symphonie seiner "geliebten Frau", Lady Maude Herbert, der Schwester von Lord Pembroke, die er 1872 geheiratet hatte.

Der erste Satz beginnt, *Con fuoco*, mit einem erweiterten Thema, das im ersten Teil stark an Schumanns *Rheinische* erinnert, im zweiten jedoch schon typisch Parry ist. Die Exposition des ersten Satzes ist voll lebhafter Charme aber gleichzeitig so wortreich, daß sie nicht merklich mit der folgenden kompliziert ausgearbeiteten Ausführung kontrastiert. Glücklicherweise ist dieser Mangel an struktureller Definition im zweiten, Andante (quasi *adagio*) überschriebenen Satz nicht anzutreffen. In der formalen Anlage stehen wiederum Beethoven, Schumann und Mendelssohn Pate, doch in der Instrumentierung zeigt sich, wie gründlich Parry Wagners Frühwerke studiert hatte. Aber der Satz ist weit mehr als eine Sammlung von Einflüssen: in den melodischen Einfällen, den Phrasierungen und dem Schwung in der Musik drückt sich Parry höchst persönlich aus. Diese besondere Kombination von inniger Gefühlsbewegung und Landschaftsbetrachtung, die eine Generation später der englischen Musik ihr Gepräge gab, ist zum ersten Mal in diesem Satz anzutreffen.

Während im Scherzo (*Presto*) Anklänge an Dvořák und die frühen russischen Nationalisten zu finden sind, ist die Stimmung im Trio, das subtile Hinweise auf die Exposition des ersten Satzes und auf den langsamen Satz enthält, unverkennbar englisch. Das Finale (*Allegretto, molto vivace*) beginnt mit einer energischen Melodie, die ebenfalls zunächst an Dvořák erinnert aber von Parry im Verlauf des wohlproportionierten, motivisch einfallsreichen Satzes auf unterhaltsame Art "verenglicht" wird.

Seit 1883 wurde sie 107 Jahre lang weder aufgeführt noch veröffentlicht. Glücklicherweise hatten Parrys Erben alles in der Erstaufführung benutzte Material fast vollständig aufbewahrt, und darauf konnte in der vorliegenden Einspielung zurückgegriffen werden. Matthias Bamert dirigiert von einer Kopie des in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrten Autographs, von dem August Manns 1883 die Uraufführung im Crystal Palace in London dirigiert hatte. Diese bemerkenswerte Symphonie kann sich zweifellos mit Erstlingssymphonien vieler anderer Komponisten des 19. Jahrhunderts messen, die inzwischen einen festen Platz im Schallplattenrepertoire erworben haben und deren Werke von Zeit zu Zeit erneutes Publikumsinteresse erwecken. Auf jeden Fall kann die Bedeutung von Parrys Erster Symphonie in der Entwicklungsgeschichte der englischen Symphonie nicht überschätzt werden.

Symphonie Nr. 2 in F-Dur (Cambridge)

Die Kraft des Denkens und Charakters, die einen wahrhaft denkwürdigen Komponisten ausmacht, wird durch die wachsende Anzahl der Arbeitsbereiche nicht geringer. Angesehene Namen sind zahlreicher als Genies.

C. H. H. Parry

Doch in den 1880er Jahren bestimmte Wagner noch Parrys musikalischen Horizont (nicht jedoch seinen Stil). Parry war dem Komponisten mit George Eliot während der Londoner Konzerte des *Ring*-Zyklus 1877 zum ersten Mal begegnet, und am 21. Juni 1882 machte er sich nach Bayreuth auf, um den ersten drei Aufführungen von *Parsifal* beizuwohnen. "Als Kunstwerk besitzt es den höchsten Grad von Meisterschaft," schloß er.

Im Herbst 1882, Parry hatte bereits mit der Arbeit an einer Zweiten Symphonie begonnen. Obwohl sie nur langsam voranging, vollendete Parry die Symphonie bis Ende April 1883. Die Premiere im Juni unter C. V. Stanford für die Cambridge Musical Society war eine "ausgezeichnete Aufführung", notierte Parry, und sie erhielt anerkennde Kritiken. Vier Jahre später unterzog er das Werk einer gründlichen Revision und komponierte die Ecksätze neu. Am 6. Juni 1887 dirigierte Hans Richter die Uraufführung der neuen Fassung in London. Sie war ein eindeutiger Erfolg, "das Orchester klapperte besonders laut mit den Bögen", und Parrys Freunde schienen allesamt "mächtig zufrieden, was herrlich ist", wie er in sein Tagebuch schrieb. Die Zweite Symphonie sollte eine von Parrys Lieblingskompositionen bleiben, aber ihre erst 1906 erfolgende Veröffentlichung bewahrte sie nicht davor, nach dem Ersten Weltkrieg völliger Vernachlässigung anheimzufallen.

Die F-Dur-Symphonie ist ein fortgeschrittenes Beispiel zyklischer Form, für die Brahms' großartiges Streichsextett Nr. 2 in G-Dur als Vorläufer auf der Hand liegt. Die Zweite Symphonie erscheint als eine vollendete abstrakte Sonatenstruktur, die nichts mehr mit Cambridge zu tun hat als die Erste mit Birmingham, trotz aller trügerischen Versuche späterer Programmatoren; es handelte sich damit jeweils einfach um den Ort ihrer Uraufführung. Stanford war es, der Parrys Musik in dieser Stadt förderte, nicht die Universität von Cambridge.

Die f-Moll-Introduction (*Andante sostenuto*) der Symphonie ist weniger mysteriös als ambivalent, und das Hauptthema des *Allegro moderato* erinnert unbehaglich an das Resümee am Ende von Mendelssohns *Schottischer* Symphonie. Eines der Motive in diesem ausgedehnten Satz jedoch weist deutlich auf das feurige Anfangsthema von Elgars *In the South* ("Im Süden") voraus und stellt wie Strauss' *Don Juan* einen bedeutenden Einfluß auf dieses großartige Werk dar. Und dieses Motiv, schwungvoll für Blech gesetzt, ist es auch, das einen Satz belebt, dem es sonst an dem scharfen emotionalen Brennpunkt fehlt, der für eine großangelegte symphonische Äußerung nötig ist. Das sanft fließende zweite Thema und eine oft energische Durchführung führen zu einer Reprise und

Koda, die keine echten Überraschungen bieten; aber solche Kritik sollte den Hörer nicht davon abhalten, Musik zu genießen, die so zweifellos aufrichtig und engagiert ist. Parry fand seine größere technische Meisterschaft vielleicht auf Kosten eines zeitweiligen Verlusts seiner "englischen" Stimme, die im rhapsodischen Charme der Ersten Symphonie so unverkennbar durchscheint.

Das Scherzo — nahezu ein Sonatenrondo — in F-Dur zeigt etwas zu deutlich, wie sehr Parry Dvořáks "entzückende" D-Dur-Symphonie, op. 60, gefiel. Die komische Chromatik des Anfangsthemas für Holzbläser mit Stakkato-Streichern leitet keck und einprägsam zu dem wiederholten Ausbruch des Tutti-Orchesters über; aber welcher Nationalität gehört der Komponist an, der dies schrieb?

Das Andante in B-Dur ist der gelungenste Satz des Werkes und ein Vorläufer für die noblen, elegischen Adagios von Parrys letzten drei Symphonien. Es ist immer noch spürbar Mendelssohn, Schumann und Wagner verpflichtet (man beachte etwa den Triller à la Schumanns Zweiter in Takt 10), aber die getragenen, weitgreifenden Abschnitte verwenden wiederum Themen, die prägnant und mit sicherem Gespür aus dem ersten Satz abgeleitet sind. In diesem Satz fühlt man einen Umschwung; mit ihm tritt Parrys eigene Persönlichkeit zu Tage. Mit wachsender Intensität, die in der britischen Musik ganz neu ist, steigert sich das Andante zu einem schroffen aber herrlichen Höhepunkt.

Dieses bedeutende Übergangswerk schließt mit einem breiten Sonatenrondo-Finale, das das melodische Hauptmaterial des Werks gewandt verknüpft. Die zweite Hälfte hat ihre Längen und gelegentlichen Winke an Brahms und Wagner, aber an einer Stelle gegen den überschwenglichen Schluß überschneidet sich Parrys Klangwelt gar mit Charles Ives' Zweiter Symphonie. Wie bei Ives, so ist auch hier die Koda klamaukig. Die Schlußakte landen in einer bezaubernden Kadenz, die die englische Musik ein halbes Jahrhundert später direkt nach Hollywood versetzen würde.

Symphonie Nr. 3 in C-Dur ("Englische Symphonie")

Parry arbeitete 1888 und Anfang 1889 gleichzeitig an der Dritten und Vierten Symphonie. Sein schöpferisches Ansehen stand auf seinem Höhepunkt, und die enorme Wirkung von *Blest Pair of Sirens* 1887 sowie seines ersten Oratoriums *Judith* beim Birmingham Festival 1888 sicherte eine stetige Nachfrage nach neuen Werken. Die Symphonie in C wurde am 23. Mai 1889 in einem Konzert der Philharmonic Society in London mit dem Komponisten am Dirigentenpult vorgestellt. Sie gefiel sofort und blieb über die nächsten zwanzig Jahre die am häufigsten aufgeführte Symphonie eines englischen Komponisten. Sie ist die typischste der fünf Symphonien Parrys, sein Meisterwerk in der orchestralen Großform. Er erreicht genau, was er sich vorgenommen hat: ein überschwengliches Gegenstück zu Mendelssohns *Italienischer* und Schumanns *Rheinischer* Symphonie. Anlage und Durchführungsverfahren ähneln der *Italianischen* mit Anklängen an Beethovens 4. und 8. Symphonie,

aber die Themen sind in ihrem rhythmischen Zuschnitt ganz und gar englisch. Die Symphonie ist für normales romantisches Orchester gesetzt; in einer späteren Revision fügte Parry Posaunen hinzu.

Die tanzhafte Freiluftatmosphäre des ersten Satzes, Allegro energico, und des dritten, Allegro molto scherzoso, entwickelt sich im Finale, das sich in einer Reihe äußerst ansprechender Variationen steigert, zu einer fast Beethovenschen Freizügigkeit. Der zweite Satz, Andante sostenuto, in a-Moll ist das Herzstück der Symphonie. Das Einleitungsthema, das von den Oboen vorgestellt wird, gibt die nachdenkliche, leicht melancholisch gefärbte Stimmung an; es löst sich in eine großartige sehnsuchtsvolle Melodie auf, die makellos in geteiltem Streichersatz gesetzt ist, und der ganze Satz weitet sich mit Brahms'schem Reichtum der Harmonie und Orchestrierung aus.

Die *Englische Symphonie* ist in allen Details inspiriert und wohlgeschmiedet: sie besitzt "die Unvermeidlichkeit der Klassiker".

Symphonie Nr. 4 in e-Moll

Die Uraufführung der Symphonie in e-Moll fand kurze Zeit später als die der *Englischen* statt, und zwar am 1. Juli 1889 unter der Leitung Hans Richters. Die Symphonie wurde für Hans Richter geschrieben und ihm gewidmet. Parry notierte, daß einige Teile daraus recht gut abschneiden, aber mit dem größten Teil der Symphonie war er nicht zufrieden. Er blieb unzufrieden, und trotz wiederholter Bitten Richters schrieb er keine neue Symphonie. 1910 arbeitete er die e-Moll-Symphonie für eine Aufführung des Royal College, der Königin Alexandra beiwohnte, um und fügte ein neues Scherzo ein. In den anderen Sätzen bleibt das thematische Material gleich, aber Anlage und Orchestrierung sind wesentlich ausführlicher. Das Resultat kommt stilistisch den *Ethical Cantatas* (Sinfonischen Ethischen Kantaten, 1903-1908) und der Symphonie Nr. 5 (1912) wesentlich näher. In einem Brief an Napier Miles im März 1910 bemerkte Parry:

Ich bin froh, daß Ihnen die Symphonie gefiel. Vermutlich haben Sie Recht, wenn Sie sie für etwas ernst und streng halten. Insgesamt bin ich froh, daß Sie so denken. Momentan scheint es mir unvermeidlich, aber es spricht natürlich gegen ihre gute Aufnahme. Sie scheint gesagt zu haben, was ich ausdrücken wollte — was wohl beim ersten Anhören kaum verstanden werden kann, und wie oft in einem solchen Fall wird es wohl eine ganze Weile dauern, bevor sie erneut zu hören sein wird.

Dies sollte sich als unglückselige Prophezeiung erweisen. Nach einer einzigen Aufführung im Jahre 1911 blieb die e-Moll-Symphonie bis zur vorliegenden Aufnahme nahezu 80 Jahre später, in der Parrys spätere Revisionen berücksichtigt wurden und hier zum ersten Mal zu hören sind, ungespielt.

Der Kopfsatz, Parrys expansivster und privatester, ist ein kunstvolles Sonatenrondo mit Elementen des Concerto grosso. Das herrliche, extrovertierte Einleitungsmotiv im $3/4$ -Takt mit der Bezeichnung

“con fuoco” wird im Verlaufe des Satzes verwendet, um wie ein Segler in schwerem Seegang zu kreuzen. Parry war ein unerschrockener und harter Seemann und der Satz beschwört eine dunkel getönte, stürmische See herauf. Die Exposition gipfelt in einer augmentierten Variante des Hauptthemas, die mit ihrem rhythmischen Zögern und schneidigen Walzerschritt Elgars Erste Symphonie vorauszuahnen scheint. Das dem entgegengesetzte wehmütige zweite Thema in den Klarinetten bietet dazu ein feinfühliges psychologisches Gegenstück. Die prachtvoll-schwungvolle Koda, voller herrlicher harmonischer Verschiebungen und thematischer Verzweigung, bildet nicht das Ende, sondern dient als Vorbereitung auf eine abschließende Tranquillo-Passage von außerordentlicher Schönheit, wie die Abendsonne, die durch die Wolken bricht. Diese Seite enthält die ergreifendste Musik in allen Symphonien Parrys.

Sie kündigt einen Stimmungswechsel an; wie in Brahms' Erster Symphonie lassen die drei letzten Sätze darauf schließen, daß dieser Kopfsatz nicht tragisch sondern heroisch ist.

Der langsame Satz, Molto Adagio, in C-Dur ist in Sonatenform angelegt; seine Wurzeln liegen in der Klaviermusik von Chopin und Liszt. Die Streicherfigurationen sind kunstvoll und weisen auf Elgars Zweite Symphonie voraus. Diese Stimmung elegischer Zurückhaltung löst sich in ein einnehmendes Scherzo allegretto im 3/8-Takt auf, das Parrys Kenntnis der komplizierten Gegenrhythmen der Burgunder und frühbarocken Meister enthüllt.

Die Symphonie schließt mit einem ausgedehnten proklamatorischen Finale in E-Dur, das sowohl eine Zusammenfassung als eine Rückkehr zur seemännischen Stimmung des ersten Satzes darstellt. Parry besuchte die große Marineschau im Jahre 1887 und ruderte am Abend auf dem Solent zwischen der Flotte von Yachten und Kriegsschiffen umher, um sich das Feuerwerk und die Illuminationen anzusehen. Die thematische Anlage des Satzes legt eine solche kaleidoskopartige Folge von Eindrücken nahe, die durch die Instrumentation, die schillernd ist, aber nicht blendet, unterstrichen wird. Auf halbem Wege durch den Satz führt Parry ein neues, wohlklingendes Thema ein, das die Basis für eines der bemerkenswertesten seiner unnachahmlichen Resümees bildet.

Die Uraufführung der 4. Symphonie in e-Moll im Juli 1889 sollte sich als Wasserscheide in Parrys kompositorischer Laufbahn erweisen: sie wurde zwar “besser aufgenommen als ich erwartete”, aber Parry fand lange zu keiner befriedigenden Fortsetzung seines symphonischen Oeuvres.

Symphonische Variationen in e-Moll

In 1987 war Parry mit seinen kunstvollen *Symphonischen Variationen* kurzzeitig zur reinen Orchestermusik zurückgekehrt. Mehrere Jahrzehnte lang blieb Parrys einfallsreiche Folge von 27 Variationen das einzige seiner Orchesterwerke, das gelegentlich aufgeführt wurde. D. F. Tovey, Joachim und Elgar bewunderten diese wirkungsvolle orchestrale Tour de force, die jedoch genausowenig

sein Meisterwerk ist wie die *Haydn-Variationen* das von Brahms. Die “symphonische” Anlage, die durch die Tempo- und Tonartenanordnung im Sonatenstil impliziert wird, gab Parry die Gelegenheit, seine technischen Ressourcen voll auszunutzen und zu erweitern; diese Lektion sollte später in seinen symphonischen Kantaten Früchte tragen. Das Resultat ist ein Klassiker von geringerer Bedeutung, aber keine akademische Übung, und könnte von keinem Akademiker geschrieben worden sein.

Die Uraufführung fand in einem Philharmonischen Konzert am 3. Juni 1897 unter der Leitung des Komponisten statt. “Das Orchester spielte solide wie Backsteine, und es ging kapital.” Novello veröffentlichte die Partitur, und das Werk wurde bald in Amerika unter Theodore Thomas und in Europa aufgenommen, wo es bis in die 20er Jahre Aufführungen erfuhr.

Symphonie Nr. 5 in h-Moll (1912)

Parrys letzte Symphonie in vier ineinander übergehenden Sätzen wurde am 5. Dezember 1912 im Jubiläumskonzert anlässlich des hundertjährigen Bestehens der Londoner Philharmonic Society unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Es folgten mehrere Aufführungen, darunter eine weitere unter Parry in der Londoner Queen's Hall im November 1913 — “eine wahrhaft herrliche Darbietung”. 1922 wurde sie unter dem Titel *Symphonic Fantasia 1912* (Symphonische Fantasia 1912) veröffentlicht.

Der erste Satz (“Streß”) hebt (langsam) mit einer leeren, wiegenden Figur an, die von Brahms herrührt. Sie wird in allen vier miteinander verbundenen Sätzen verwendet, um thematische Einheit zu erreichen. Das Hauptmotiv der Symphonie folgt sofort: ein düsteres, grübelndes Thema der Bläser, das Parry im Verlauf des Satzes erfindungsreicher Verarbeitung im Sonatenstil und Lisztscher thematischer Umformungen unterzieht. Die Exposition führt zwei weitere Motive ein und steigert sich zu einem kraftvollen Höhepunkt des ganzen Orchesters (Allegro), sozusagen Beethovens *Neunte* in eine von Parrys tosenden Seelandschaften versetzt. Eine knappe Durchführung, Reprise und Koda, die auf den Hauptmotiven basiert, beschließen den ersten Satz.

“Liebe”, der Lento-Satz in D-Dur, enthält die leidenschaftlichste Musik der Symphonie. Parry durch und durch, und seine Stimmung schlägt in die des Adagios in Elgars 1. Symphonie und den Beginn des Adagios in Beethovens letztem Streichquartett über. Das Material verschmilzt geschickt drei Hauptthemen und steigert sich in ein leidenschaftliches Rezitativ mit der Bezeichnung *Feroce*, das auf den Gretchen-Satz in Liszts *Faust-Symphonie* anspielt. “Spiel”, das Scherzo in G-Dur (Vivace), läßt Mahlerisch einen österreichischen Ländler anklingen. “Jetzt”, das Finale in H-Dur (Moderato tranquillo), hebt mit einer spielerischen Verbeugung an Strauss an, als Solostreicher und -bläser zur Begleitung der Harfen ihre Melodien fortspinnen, und der Höhepunkt enthält eine Anspielung auf Tschairowskys *Pathétique*.

Parry erhebt die Kunst der Anspielung zu einem Prinzip von nahezu Iwesschen Proportionen. Anspielungen jedoch, von denen er annahm, daß sein Publikum sie zu schätzen wußte. Das Finale verarbeitet erstaunlicherweise die gleichen Themen weiter, die den Kern der Symphonie bilden, ohne je an Frische und Erfindungskraft zu verlieren. Es schließt mit dem majestätischen Ausdruck vorkriegszeitlichen Selbstbewußtseins, tief empfunden und musikalisch überzeugend. Diese Symphonie ist in Beige- und Brauntönen gehalten, doch der dunkel gefärbten Harmonik wird ein meisterlicher Glanz der Orchestrierung entgegengesetzt.

Vom Anfang des Jahrhunderts an wurden Parrys Symphonien oberflächlich als nebensächlich gegenüber seinen Chorwerken abgetan. Diese Ansicht ist unglücklicherweise auf Ignoranz begründet. Der Dirigent Matthias Bamert ist seit Parry selbst der erste Dirigent, der alle fünf Symphonien leitete, und das London Philharmonic ist das erste Orchester, das den ganzen Zyklus aufführte.

Jetzt, da zum ersten Mal eine Gesamteinschätzung möglich ist, wird klar, daß es hier keinen einzigen Satz gibt, der nicht die kontrollierte Breite eines wahren Symphonikers aufwiese, besonders in den Finales, in denen größere Komponisten als Parry versagten.

Verständlicherweise errang die Einspielung der e-Moll-Symphonie den größten Beifall der Kritik, womöglich weil sie Parrys eindeutigstes spätromantisches Werk ist (und fast eine frühe Symphonie Elgars hätte sein können?). Insgesamt kann man jedoch nach wie vor behaupten, daß die "Englische" Parrys originellster Beitrag zum Genre ist, die am besten proportionierte und thematisch einheitlichste sowie die historisch einflußreichste all seiner Symphonien. Die spannungsgeladene Fünfte ist sein reifstes Orchesterwerk und verdient wie die Dritte und Vierte einen Platz im Konzertsaal.

Ehrlichkeit, Integrität, Großzügigkeit des Geistes, und besonders Kreativität und Caritas, die Qualitäten, für die sich Parry einsetzte, waren immer einer aufgeklärten Minderheit vorbehalten. Wenn uns frühere Zeiten an diesen Qualitäten reicher erscheinen, so darum, weil eben diese Qualitäten überdauern. Heute sind diese Werte so selten, daß sie fast revolutionär erscheinen. Parrys Musik ist nicht nur wegen ihres immanenten musikalischen Verdienstes wertvoll, sondern vermittelt in ihrer Hochform dem Zuhörer auch diese Qualitäten.

© 1992 Bernard Benoliel
Übersetzung: Renate Maria Wendel

Sir Hubert Parry fut, durant les vingt dernières années du 19^e siècle, le principal architecte de la renaissance musicale anglaise. Son fort penchant pour l'idéalisme et le sens moral n'exclutait point un immense charme personnel. Attiré par l'Art, sous toutes ses formes, il fut à la fois écrivain, historien, compositeur, interprète et professeur. Nommé directeur du Royal College of Music en 1895, il compta parmi ses étudiants Vaughan Williams, Butterworth, Holst et Howells.

"Enfin, j'avais rencontré un grand homme dont je n'avais pas peur" — devait dire de lui Gustav Holst — "il nous a inculqué — à ce qu'il m'a semblé — de la sagesse, au lieu de nous donner des sermons". Mais c'est au travers de ses compositions que le génie novateur de Parry se découvre de la manière la plus convaincante. "On vient de découvrir parmi nous un compositeur capable de faire reprendre à notre musique nationale la vraie place artistique qui lui revient en Europe" — W. H. Hadow, 1898.

Au cours de sa carrière qui couvre un demi-siècle, Parry composa en tout quelque 45 œuvres, 30 pour chœur et orchestre et 15 pour orchestre seul, chapeautées par son chef-d'œuvre: *Ode sur la nativité*. Mais dans les années 1920 la réaction contre la musique d'avant-guerre — on peut même y inclure celle d'Elgar — atteignit son paroxysme. La musique de Parry, confinée aux rayons de la bibliothèque, resta en sommeil pendant plus d'un demi-siècle, alors qu'Elgar et Vaughan Williams maintenaient toujours que Parry était un grand compositeur. "Il est notre chef de file" disait Elgar en 1905, "aucune ombre de formalité ne peut assombrir ni notre saine affection envers lui, ni l'énorme influence qu'il exerce sur nous"; et de son côté Vaughan Williams affirmait: "De toute la musique moderne produite en Angleterre, celle de Parry reste suprême".

Un examen des partitions montre clairement qu'écouter la musique d'Elgar et de Vaughan Williams sans connaître celle de Parry — et bien qu'ils ne soient point égaux au niveau de la création — équivaut à écouter Brahms sans connaître Schumann. La technique musicale de Parry émane fondamentalement de celles de Mendelssohn, Schumann et Brahms, avec un quelque chose de Liszt et de Wagner, et une certaine influence de Haendel et de Bach. Comme Elgar, il s'arrangea à mélanger des idiomes qui, à la fin du 19^e siècle, semblaient irréconciliables. Mais, plus important, l'art de Parry se développa au point que sa qualité bien qu'essentiellement anglaise lui valut d'entrer dans la sphère de la musique occidentale — ce qui ne s'était pas produit depuis la mort de Purcell.

Agnostique déclaré, Parry voyait pourtant dans la vie une entreprise spirituelle. Il était profondément imbu des idées philosophiques de Schopenhauer, Nietzsche, Herbert Spencer et G. H. Lewes et il appliquait la rectitude morale autant à sa vie privée qu'à sa vie artistique. "L'Art est une forme de dévotion" disait-il, et il croyait qu'il devait "mettre son art au service de l'humanité"; tout en

acceptant que "le compositeur ou l'artiste, qui fait appel à la plus haute forme de l'esprit et du tempérament, a, au fur et à mesure que le temps passe, une tâche de plus en plus dure."

La réputation d'Hubert Parry est associée surtout à la musique chorale. Pourtant, un tout autre intérêt domine les deux premières décennies de sa carrière, au cours desquelles il s'attache à "l'art instrumental, aux lignes les plus grandes et les plus larges qui soient"; un art qui trouve sa "révélation parfaite" en Beethoven. Dans ce domaine, Parry développe avec soin sa propre technique, en passant par une série d'œuvres de chambre expérimentales, où figurent à l'apogée le Quatuor avec piano (1879) et la Sonate pour violoncelle (1880). Au cours des dix années suivantes Parry compose quatre symphonies, une *Suite moderne* symphonique (1886), un opéra (jamais monté *Guenevere* et sa remarquable série des Odes chorales. A ce moment-là il cherche à égaler Robert Schumann, au sujet duquel il écrit: "Assez tard dans la vie, par comparaison [aux âges] d'autres compositeurs, il arriva au point où s'essayer à l'échelle de la symphonie semblait possible". De fait, âgé de 32 ans à l'époque, Parry est un peu plus tardif que Schumann!

Symphonie No 1 en sol majeur

La composition de la Symphonie en sol commence en décembre 1880, un mois auparavant Parry a entendu la Première Symphonie de Brahms, "plus belle, dans l'ensemble que la Seconde". Cependant, ce sont Mendelssohn (décédé depuis 33 ans) et Schumann (depuis 24) qui influencent Parry, le symphoniste; Schumann en particulier, dont les émotions semblent correspondre aux siennes.

Il est difficile d'imaginer quels problèmes techniques Hubert Parry dut résoudre lorsqu'il décida de créer une série de symphonies anglaises modernes. Les compositeurs britanniques arrivés, comme Benedict, Macfarren et Prout, n'avaient pas réussi à établir une tradition nationale sur laquelle la génération de Parry aurait posé ses fondations; il était donc toujours nécessaire de se tourner vers l'étranger. Heureusement, les chefs d'orchestre allemands, Hans Richter et August Manns, veillèrent à interpréter en Angleterre un choix de nouvelle musique, sans précédent à l'époque. Grâce à leurs concerts Parry connut les dernières symphonies et concertos de Tchaïkovski, Dvořák, Raff et Brahms. Cette connaissance lui permit de clarifier sa propre conception de l'idiome symphonique anglais, capable d'exprimer "les grands et nobles traits du caractère et de la pensée" (*Studies of the Great Composers*, 1886).

La composition de la Première Symphonie occupe la plus grande partie de l'année 1881. Hans Richter a accepté d'organiser la première exécution, et après plusieurs retards — dont le compositeur se réjouit: "Je sentais que j'avais un sursis" — arrive l'échéance des répétitions, le 13 juin 1882. Le biographe de Parry, Charles L. Graves, a raconté

...ce jour malchanceux, à la date fatidique. Plusieurs musiciens sont absents et après de grands efforts — Parry dixit — "Richter n'obtenant rien de bon, renonce à faire répéter". Une partie de la musique n'est pas mal exécutée, mais les hommes, fatigués, renâclent.

La création, reportée au 31 août, c'est-à-dire au moment du Festival de Birmingham, est finalement couronnée de succès. Une seconde exécution suivit, sous la direction d'August Manns, au Crystal Palace de Londres en avril 1883. Lady Maude (Herbert), sœur de Lord Pembroke et la "très chère" femme de Parry — il l'a épousée en 1872 — est la dédicataire de la symphonie.

Le premier mouvement *Con fuoco* débute par un thème allongé, exubérant. La première partie rappelle distinctement la *Symphonie rhénane* de Schumann, tandis que la seconde est déjà un exemple du style propre à Parry. Malgré tout le charme et la vivacité qui en émanent, l'exposition du premier mouvement est une affaire trop loquace, qui, par conséquent, n'arrive pas à créer le contraste nécessaire entre elle et la section de développement laborieux qui fait suite. Heureusement, le côté expérimental de cette structure disparaît dans le second mouvement, *Andante* (quasi *adagio*). Si Beethoven, Schumann et Mendelssohn sont les principaux modèles de Parry, l'orchestration montre que le compositeur a, par ailleurs, fort bien assimilé la musique du jeune Wagner. Mais le mouvement est beaucoup plus, en lui-même, que la totalité des influences; les idées mélodiques, la coupe des phrases et la façon dont progresse la musique sont du pur Parry. Le mélange original des émotions intimes et de l'évocation bucolique, qui allait marquer distinctement la musique anglaise une génération plus tard, fait sa première entrée ici, dans ce mouvement.

Si le scherzo (indiqué: *Presto*) a des touches qui rappellent Dvořák et les premiers nationalistes russes, le trio, par contre, avec ses références subtiles à l'exposition du premier mouvement et au mouvement lent, recrée une atmosphère franchement anglaise. Le finale, *Allegretto, molto vivace*, commence sur un air vigoureux, qui lui aussi fait penser initialement à Dvořák, et il est amusant de l'entendre anglicisé par Parry, qui, en même temps, lui donne une forme finement proportionnée aux motifs originaux.

Après 1883, la symphonie a languie, inédite et inéxecutée pendant plus de cent ans. Encore heureux que les héritiers de Parry aient gardé intact le matériel d'orchestre de la création, car il a permis de réaliser cet enregistrement. Matthias Bamert, le chef d'orchestre, s'est servi d'une reproduction de la partition complète manuscrite, déposée à la bibliothèque Bodleian (Oxford), celle utilisée en 1883 par August Manns pour la reprise au Crystal Palace. Cette belle œuvre symphonique de Parry supporte très bien la comparaison avec d'autres premières symphonies de compositeurs du 19^e siècle, qui figurent sur les catalogues de disques et ont droit à des reprises diverses. On ne peut certainement pas lui refuser la place qui lui revient dans l'évolution de la musique orchestrale britannique.

Symphonie No 2 en fa majeur (dite La Cambridge)

La puissance de pensée et de caractère nécessaire pour former un compositeur vraiment inoubliable, ne s'est pas répandue en proportion de l'augmentation des domaines de travail. Les réputations sont bien plus nombreuses que les grands cerveaux.

C. H. H. Parry

Dans les années 1880 c'était Wagner qui dominait toujours l'horizon musical de Parry (sinon son style). Parry l'avait rencontré pour la première fois à Londres, en compagnie de George Eliot, à l'occasion d'une exécution-concert de la *Tétralogie* en 1877; la seconde fois, quelques années plus tard, à Bayreuth. Le 21 juin 1882, il était parti assister aux trois premières représentations de *Parsifal*. "Comme œuvre d'art [*Parsifal*] a atteint le sommet le plus élevé de la maîtrise" concluait-il.

À l'automne de 1882, Parry avait déjà commencé le travail sur la seconde symphonie. Mais en dépit d'une lente progression, la symphonie arriva au point final vers la fin du mois d'avril 1883. La première exécution, au mois de juin, par la Cambridge Musical Society, et C. V. Stanford au pupitre fut qualifiée par Parry "d'excellente"; et la critique se montra appréciative. Mais quatre ans plus tard, le compositeur soumettait sa partition à une refonte sérieuse et re-écrivait les premier et dernier mouvements. Hans Richter dirigeait la première de la nouvelle version, le 6 juin 1887, à Londres. Cette fois-ci elle remporta un succès sans mélange: "l'orchestre retentissait particulièrement sous les coups des archets" et tous les amis de Parry semblaient "profondément satisfaits, ce qui était fort agréable". Ensuite la Seconde Symphony figura parmi les œuvres préférées du compositeur; elle fut éditée tardivement en 1906, mais tout cela ne l'empêcha point de sombrer dans l'oubli après la première guerre mondiale.

La symphonie, en fa majeur, est un exemple précoce de la forme cyclique: dont le grand Sextuor pour instruments à cordes, No 2, en sol majeur de Brahms est le précurseur le plus en vue. La structure de la Seconde Symphonie est celle d'une sonate abstraite accomplie, et elle n'a rien à voir avec Cambridge, pas plus que la Première avec Birmingham, même si plus tard les auteurs de notes de programmes s'empressèrent de trouver des liens spécieux: ces noms ont trait à la ville où eut lieu de leur première exécution. Ce ne fut pas l'Université de Cambridge qui assura la promotion de la musique de Parry dans cette ville, ce fut Stanford.

L'introduction de la symphonie, Andante sostenuto, en fa mineur, n'est pas tant mystérieuse qu'ambivalente. Le thème principal de l'Allegro moderato rappelle d'une manière inconfortable la péroraison à la fin de la *Symphonie écossaise* de Mendelssohn. À l'inverse, un motif dérivé de cet Allegro moderato effusif laisse clairement présager le thème d'ouverture enflammé de *In the South*, d'Elgar; on peut voir là une certaine influence (et aussi, d'ailleurs, celle du *Don Juan* de

Strauss) sur la grande œuvre elgarienne. De fait, ce motif, à la partie cuivres pleine d'élan, donne réellement vie à un mouvement, qui, sans lui, n'aurait pas de centre affectif clairement défini, pourtant absolument nécessaire à toute grande exposition symphonique. Le second sujet se coule doucement jusqu'à la section de développement plutôt énergique; la réexposition y fait suite, puis une coda sans véritables surprises. Ces maigres critiques ne doivent surtout pas empêcher l'auditeur de prendre plaisir à l'écoute d'une musique incontestablement sincère et résolue. Parry a peut-être payé l'acquisition de sa maîtrise technique de l'abandon temporaire de sa voix "anglaise", si clairement audible au milieu du charme rhapsodique de la Première Symphonie.

Le Scherzo, presque un rondo-sonate, en fa majeur, cherche peut-être un peu trop à montrer combien Parry aimait la "délicieuse" Symphonie en ré majeur, Op. 60, de Dvořák. Les chromatismes cocasses du thème d'ouverture, écrits pour les bois et les cordes staccato, conduisent à une explosion de tout l'orchestre, réitérée, désinvolte et mémorable. Mais quelle est la nationalité de son créateur?

L'Andante en si bémol est le plus joli mouvement de l'œuvre et annonce les mouvements lents nobles et élégiaques des trois dernières symphonies. Il ne fait aucun doute qu'il emprunte toujours quelque chose à Mendelssohn, Schumann et au jeune Wagner (à noter la trille de la 10^{ème} mesure, genre Schumann de la Seconde Symphonie), mais ses paragraphes amples et majestueux utilisent, avec concision et d'une manière assurée, des thèmes toujours dérivés du premier mouvement. D'ailleurs on perçoit un changement dans ce mouvement: Parry a développé sa propre personnalité. Avec une intensité croissante, toute nouvelle dans la musique britannique, l'Andante s'élève jusqu'à un sommet rocailleux et splendide.

Cette œuvre de transition, importante, se conclut sur un large rondo-sonate. Le finale mélange artistiquement les principaux matériaux mélodiques de la symphonie. La seconde moitié contient des longueurs, plus quelques hochements de tête vers Brahms et Wagner. Mais à un certain point, près de la fin exubérante, le monde des sons de Parry se croise avec celui de Charles Ives (la Seconde Symphonie), et la coda, comme celle d'Ives, est un charivari débridé. Les dernières mesures atterrissent sur une cadence délicieuse qui projette la musique anglaise un demi-siècle en avant, direction Hollywood.

Symphonie No 3 en ut majeur (dite l'Anglaise)

Tout au long de l'année 1888 et au début de 1889, Parry travailla en même temps à la 3^e et à la 4^e symphonies. Sa réputation de créateur était à son zénith. L'énorme succès de *Blest Pair of Sirens* [Bienheureux couple de sirènes], en 1887, et la réussite de son premier oratorio *Judith*, au festival de Birmingham en 1888, avaient entraîné une succession de commandes pour de nouveaux ouvrages. La Symphonie en ut fut exécutée le 23 mai 1889, à un concert de la Société philharmonique.

sous la baguette du compositeur. Ce fut une réussite éclatante et pendant vingt ans nulle autre symphonie, d'un compositeur anglais, ne fut jouée aussi fréquemment que celle-ci. Œuvre orchestrale colossale, c'est aussi la plus distinctive des cinq symphonies de Parry. Avec elle il a réussi à rendre exactement ce qu'il avait en tête, à créer une symphonie anglaise aussi exubérante que l'*Italienne* de Mendelssohn et que la *Rhénane* de Schumann. La structure, les procédures de développement ressemblent à celles de l'*Italienne*, avec de petits clins d'œil du côté des nos 4 et 8 de Beethoven. Mais les thèmes sont, par leur schéma rythmique, totalement anglais. L'orchestration est celle d'un ensemble romantique normal, auquel Parry ajouta plus tard quelques trombones.

Le premier mouvement, Allegro energico et le troisième, Allegro molto scherzoso, ont une qualité commune de quasi-danse en plein air qui, au finale, par une série de variations séduisantes, évolue jusqu'à une effusion presque beethovénienne. Le second mouvement, Andante sostenuto, en la mineur, au cœur même de la symphonie, est d'un caractère introspectif, teinté d'une mélancolie qui provient du thème d'introduction, joué par les hautbois; il se fond dans la mélodie suivante, ardente et magnifique, parfaitement orchestrée pour cordes séparées; puis le mouvement entier s'élargit et revêt, dans l'harmonie et l'orchestration, une richesse toute brahmienne.

"L'Anglaise", magnifiquement forgée en tous ses détails, témoigne de la meilleure inspiration possible; elle a "l'inéluctabilité des classiques".

Symphonie No 4 en mi mineur

La première de la Symphonie en mi mineur eut lieu peu après celle de l'*Anglaise*, le 1er juillet 1889, sous la direction de Richter. La symphonie fut d'ailleurs écrite et dédiée à Hans Richter. Pour Parry, si une partie de l'œuvre "passa" assez bien, le reste, dans sa majorité, ne lui donna point satisfaction. Longtemps il resta mécontent et malgré l'insistance de Richter, refusa d'écrire une autre symphonie. Puis, en 1910 il se mit à ré-écrire la *Mi mineur* pour un concert du Royal College auquel devait assister la Reine Alexandra; il y ajouta alors un nouveau scherzo. Dans les autres mouvements, les matériaux thématiques restèrent ce qu'ils étaient, mais la structure et l'orchestration furent largement revus. Le produit final se rapproche, de style, des *Ethical Cantatas* (1903-1908) et de la Symphonie No 5 (1912). Dans une lettre datant de mars 1910, adressée à Napier Miles, Parry déclare:

Je suis heureux que vous pensiez beaucoup de bien de la Symphonie. Je suppose que, comme vous le dites, elle est un peu sévère, mais dans l'ensemble, je suis content que vous en jugiez ainsi. Personnellement, il me paraît inévitable qu'elle soit acceptée un jour, même si en ce moment tout milite contre elle. Tout ce que je voulais qu'elle exprime, elle semble l'exprimer, mais il est impossible qu'on en saisisse le sens complet à la première audition. En général, dans un pareil cas, il faut attendre bien longtemps avant que la deuxième n'ait lieu.

Cette prédiction, hélas, se réalisa: après une exécution unique, en 1911, la *Mi mineur* ne fut plus jouée du tout pendant plus de 80 ans, jusqu'au présent enregistrement, lequel comporte les modifications que Parry effectua subséquemment et que l'on entendra donc pour la première fois.

Le mouvement d'ouverture — du Parry à son plus expansif, son plus individuel — présente une structure fouillée de rondo-sonate avec des éléments de concerto grosso. Le motif d'ouverture, splendide, s'extériorise sur une mesure en $\frac{3}{4}$, marquée *con fuoco*, et sert, au fur et à mesure que le mouvement progresse, à changer de cap, comme un yachtsman sur une mer houleuse. Parry fut, de tout temps, un marin intrépide, or le mouvement évoque un paysage marin, sombre et menaçant. L'exposition culmine par une version élargie du thème principal qui, par son hésitation rythmique, et sa soudaine cadence rapide façon-valse, préfigure la Première Symphonie d'Elgar. Par contre, le second sujet, songeur, confié aux clarinettes, mène subtilement à une fausse-piste psychologique. Le grand balayage de la coda, aux fines mutations harmoniques et croisements de thèmes, au lieu de marquer la fin prépare la voie au *tranquillo* passage de clôture, d'une beauté extraordinaire: celle d'un soleil de fin d'après-midi perçant les nuages. Parmi toutes les pages de musique symphonique de Parry, celle-ci est la plus poignante.

Elle annonce un changement de caractère: les trois derniers mouvements, suivant en cela le modèle de la Première Symphonie de Brahms, font comprendre d'une manière voilée que le mouvement d'ouverture n'était point tragique mais héroïque.

Le mouvement lent, Molto Adagio, en ut majeur, de structure sonate, plonge ses racines dans la musique pour piano de Chopin et de Liszt. Les figures des cordes forment une construction qui pointe en direction de la Seconde Symphonie d'Elgar. L'atmosphère de retenue élégiaque disparaît au troisième mouvement, un scherzo allegretto engageant d'une mesure à $\frac{3}{8}$, qui nous permet d'apprendre que Parry maîtrisait parfaitement les anciens accents métriques des Bourguignons et des premiers maîtres du Baroque.

La Symphonie se conclut par un finale en mi majeur, clairement expressif, effusif même, qui à la fois reprend et résume le sujet nautique de l'ouverture. Parry assista à la grande revue navale de 1887 et, le soir, entreprit de ramer dans les eaux du Solent (Southampton) entre les yachts et les bâtiments de guerre pour mieux voir le feu d'artifice et les illuminations. L'arrangement thématique du mouvement suggère ce genre de séquence kaléidoscopique, dont les impressions sont mises en lumière par une écriture brillante, mais jamais criarde. A mi-chemin du mouvement Parry glisse un nouveau thème euphonique qui sert de base à la plus remarquable de ses inimitables péroraisons.

La première audition de la Quatrième Symphonie en mi mineur, au mois de juillet 1889, marqua une période importante dans la carrière de Parry, le compositeur. Si "elle fut accueillie bien mieux que prévu" Parry ne put cependant, après elle, découvrir la voie satisfaisante qui le conduirait plus avant dans la composition symphonique.

Variations symphoniques en mi mineur

En 1897, Hubert Parry refit une incursion momentanée dans le domaine orchestral: il produisit les *Symphonic variations* en mi mineur, une œuvre fort compétente. Pendant plusieurs décennies, seul de toute son œuvre orchestrale le groupe des 27 variations figura occasionnellement à des programmes de concert. Très admiré de D.F. Tovey, Joachim et Elgar, c'est certainement un tour de force à effet orchestral mais ce n'est pas plus le chef-d'œuvre de Parry que les *Variations sur un thème de Haydn* est celui de Brahms. La structure "symphonique", qui suggère le style, les divisions de tempos et de tonalités de la sonate, donna à Parry l'occasion d'explorer et d'accroître ses ressources techniques; il en tira une leçon qui porta ses fruits plus tard dans les cantates symphoniques. Le résultat est un classique mineur, et non pas un exercice académique, que nul compositeur académique ne pouvait écrire.

La première eut lieu à un Concert Philharmonique le 3 juin 1897, le compositeur était au pupitre. "Les musiciens de l'orchestre ont joué en vrais copains et tout c'est passé excellentement," Novello édita la partition entière; les américains et le chef d'orchestre Théodore Thomas l'adoptèrent rapidement; l'Europe ensuite où les *Variations* furent interprétées jusque dans les années 20.

Symphonie No 5 en si mineur (1912)

La dernière symphonie de Parry — quatre mouvements soudés l'un à l'autre — fut créée le 5 décembre 1912 au concert du Centenaire de la Philharmonic Society, sous la direction du compositeur en personne. Il y eut ensuite plusieurs autres exécutions, dont une, au Queen's Hall en novembre 1913, sous la direction de Parry également, qu'il qualifiée d' "exécution vraiment merveilleuse". En 1922 la symphonie fut éditée sous le titre *Symphonic Fantasia 1912*.

Le premier mouvement: "Stress" (Tension) débute (lent) par une figure dénudée, au rythme berceur, qui paraît sortir tout droit de chez Brahms. Elle est présente dans les quatre mouvements en un pour réaliser l'unité thématique. Le principal motif de la symphonie suit immédiatement: un sombre énoncé (des instruments à vents) que Parry soumet tout au long à un développement ingénieux de style sonate, et à une transformation thématique à la Liszt. L'exposition fait entrer deux autres motifs et s'affermir pour devenir une puissante déclaration (Allegro) de tout l'orchestre, à la façon de la *Neuvième* de Beethoven, mais sur une toile de fond différente: un paysage anglais de Parry, en bord de mer, balayé par les vents. Après un développement précis et la ré-exposition, la coda, basée sur les motifs principaux, met fin au premier mouvement.

Le mouvement lent: "Love" (Amour) en ré majeur a en lui la musique la plus ardente de la symphonie, du Parry en quintessence. De caractère, il passe de l'Adagio de la *Première* d'Elgar au début de l'Adagio du dernier quatuor à cordes de Beethoven. Il est fait d'un mélange élégant des trois principaux thèmes et culmine en un récitatif passionné, annoté *Férocé* qui fait allusion

au mouvement "Gretchen" de la *Symphonie Faust* de Liszt. Le Scherzo, "Play" (Jeu), en sol majeur (Vivace), contient des échos mahlériens d'un *Ländler* autrichien. Le Finale "Now" (Maintenant), en si majeur, (Moderato tranquillo), commence sur un petit signe de tête badin du côté de Strauss alors que les cordes solos et les vents s'unissent, accompagnés par les harpes; tandis que le passage culminant évoque la *Pathétique* de Tchaïkovsky.

Parry élève l'art de l'allusion au niveau du principe, à un degré digne d'Ives, et il espère que le public sera sensible à ses allusions. Le Finale, d'une manière plutôt singulière, continue de développer les mêmes thèmes, ceux qui forment le noyau de la symphonie, sans perdre rien de la fraîcheur d'invention. La conclusion de l'ouvrage, sincère et musicalement convaincante, est une affirmation majestueuse des opinions d'avant-guerre. La symphonie est peinte en beige et marron; sa coloration harmonique sombre est contre-balancée par un magistral chatoiement orchestral.

Depuis le début du siècle les symphonies de Parry sont rejetées trop hâtivement comme si elles étaient d'un intérêt secondaire même par rapport à sa propre musique chorale. Cette opinion témoigne malheureusement d'une certaine ignorance. Matthias Bamert est le premier chef d'orchestre, depuis Parry, à diriger l'intégrale des cinq symphonies; parallèlement le London Philharmonic est le premier orchestre à interpréter le cycle complet.

Puisqu'il nous a été donné, dernièrement, de pouvoir juger en connaissance de cause pour la première fois, on peut dire que pas un seul mouvement de l'intégrale ne manque de l'expansibilité contrôlée d'un vrai symphoniste, dans les Finales surtout, une section où bien des compositeurs, plus grands que Parry, ont trébuché.

On comprend pourquoi l'enregistrement de la *Mi mineur* a accumulé les éloges de la critique, c'est probablement la plus manifestement romantique des dernières œuvres de Parry (la symphonie qu'Elgar aurait pu écrire à ses débuts?). Tout bien pesé — mais la question reste encore à débattre — des cinq symphonies de Parry, c'est probablement l'*Anglaise* la plus originale, la mieux proportionnée, la mieux intégrée thématiquement, la plus influente historiquement. La Cinquième, plus tendue, reste cependant, d'expression orchestrale, la plus mûre, et en compagnie de la Troisième et de la Quatrième mérite certainement d'être reprise dans les salles de concert.

Les qualités d'honnêteté, d'intégrité, de générosité d'esprit et par dessus-tout de créativité et de charité que Parry faisaient siennes ont toujours été celles d'une minorité éclairée. Si les âges reculés semblent riches de ces qualités c'est incontestablement parce qu'elles sont durables. La valeur de la musique de Parry provient non seulement de son mérite essentiellement musical mais, du fait qu'à son mieux elle réussit à transmettre ces qualités à ceux qui l'écoutent.

© 1992 Bernard Benoliel
Traduction: Paulette Hutchinson

Choral music by Parry available on Chandos:

PARRY: Invocation to Music

Anne Dawson/Arthur Davies/Brian Rayner Cook/London Philharmonic & Choir/Matthias Bamert
CHAN 9025 CD; ABTD 1586 Cassette

PARRY: The Soul's Ransom • The Lotos Eaters

Della Jones/David Wilson-Johnson/London Philharmonic & Choir/Matthias Bamert
CHAN 8990 CD

• **Chandos Digital Recordings**

- Recording Producer: Brian Couzens
(Symphony No. 1 Mov't 4 only: Tim Oldham)
- Sound Engineers: Ralph Couzens (Nos. 3-5, Symph. Variations) & Richard Lee (Nos. 1 & 2)
- Assistant Engineers: Ben Connellan, Peter Sheldon, Peter Newble & Richard Smoker
- Editors: Peter Newble & Jeffrey Ginn (No. 5 only)
- Recorded in St Jude's Church, Central Square, London NW11 on 20-22 May 1990 (Nos. 3 & 4),
5-6 January 1991 (Nos. 1 & 5, Symph. Variations), 9-10 January 1991 (Nos. 1 & 2) & 6 January 1992
(No. 1 Mov't 4 only)
- Front Cover Painting: *The Breaking Wave* by Alfred J. Warne Browne, courtesy of Fine Art Photographic
Library, London
- Sleeve Design: Penny Olymbios • Art Direction: Vicky Langdale

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

PARRY: COMPLETE SYMPHONIES

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL

3-disc set CHAN 9120-22

SIR CHARLES HUBERT H PARRY
(1848-1918)

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 1 in G major (42:39)

Symphonie Nr. 1 in G-Dur; Symphonie No 1 en sol majeur

1 - 4

Symphonic Variations in E minor (1897) (14:04)

Symphonische Variationen in e-Moll

Variations symphoniques en mi mineur

TT = 56:52

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 2 in F major (The Cambridge) (37:46)

Symphonie Nr. 2 in F-Dur; Symphonie No 2 en fa majeur

1 - 4

Symphony No. 3 in C major (The English) (34:30)

Symphonie Nr. 3 in C-Dur (Englische Symphonie)

Symphonie No 3 en ut majeur (L'Anglaise)

5 - 8

TT = 72:26

COMPACT DISC THREE

Symphony No. 4 in E minor (41:40)

Symphonie Nr. 4 in e-Moll; Symphonie No 4 en mi mineur

1 - 4

Symphony No. 5 in B minor

'Symphonic Fantasia 1912' (26:53)

Symphonie Nr. 5 in h-Moll; Symphonie No 5 en si mineur

5 - 8

TT = 68:44

DDD

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1990, 1991, 1992
Chandos Records Ltd

© 1992 Chandos Records Ltd.



THE LONDON PHILHARMONIC / MATTHIAS BAMERT

**THE LONDON
PHILHARMONIC**
conducted by
MATTHIAS BAMERT

CHAN 9120-22