

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9279-82



CHANDOS

Stanford Symphonies Nos 1-7



Ulster Orchestra conducted by Vernon Handley



Royal College of Music

Sir Charles Villiers Stanford

Sir Charles Villiers Stanford (1852–1924)

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 1*

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

- | | | | |
|---|-----|---|-----------------|
| 1 | I | Larghetto – Allegro vivace | 16:02 |
| 2 | II | Scherzo. In Ländler tempo – Trio 1. Presto –
Trio 2 (Poco più lento) | 8:48 |
| 3 | III | Andante tranquillo | 9:51 |
| 4 | IV | Finale. Allegro molto | 11:04 |
| | | | TT 45:56 |

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 2 'Elegiac'

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

- | | | | |
|---|-----|--|-------|
| 1 | I | Allegro appassionato | 10:32 |
| 2 | II | Lento espressivo | 9:33 |
| 3 | III | Scherzo. Allegro con fuoco | 4:18 |
| 4 | IV | Adagio – Allegro moderato –
Allegro molto ma non presto | 10:59 |

Symphony No. 3, Op. 28 'Irish'

in F minor • in f-Moll • en fa mineur

- | | | | |
|---|-----|------------------------------------|-----------------|
| 5 | I | Allegro moderato | 11:29 |
| 6 | II | Allegro molto vivace | 7:21 |
| 7 | III | Andante con moto | 11:57 |
| 8 | IV | Finale. Allegro moderato con fuoco | 10:32 |
| | | | TT 77:14 |

COMPACT DISC THREE

Symphony No. 4, Op. 31 43:42

in F major • in F-Dur • en fa majeur

- | | | | |
|-----|-----|--|-------|
| [1] | I | Allegro vivace e gioioso | 12:04 |
| [2] | II | Intermezzo. Allegretto agitato (ma moderato in tempo) –
Tranquillo ma l'istesso tempo | 9:00 |
| [3] | III | Andante molto moderato | 13:38 |
| [4] | IV | Finale. Allegro non troppo – Maestoso | 8:49 |

Symphony No. 7, Op. 124* 28:37

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

- | | | | |
|-----|-----|--|------|
| [5] | I | Allegro | 7:16 |
| [6] | II | Tempo di minuetto (Allegretto molto moderato) | 5:46 |
| [7] | III | Variations and Finale
Andante – | 7:51 |
| [8] | | Allegro giusto – Poco più lento –
Allegro maestoso (alla breve) | 7:39 |

TT 72:28

COMPACT DISC FOUR

Symphony No. 5, Op. 56 'L'Allegro ed il Pensieroso' 42:55

in D major • in D-Dur • en ré majeur

Donald Davison organ

- | | | | |
|-----|-----|--------------------------|-------|
| [1] | I | Allegro moderato | 9:53 |
| [2] | II | Allegro grazioso | 6:56 |
| [3] | III | Andante molto tranquillo | 11:59 |
| [4] | IV | Allegro molto | 13:56 |

Symphony No. 6, Op. 94 'In Memoriam G.F. Watts' 36:08

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

In honour of the life-work of a great artist:

George Frederick Watts

- | | | | |
|-----|-----|-----------------------------|-------|
| [5] | I | Allegro con brio | 7:57 |
| [6] | II | Adagio e molto espressivo | 12:51 |
| [7] | III | Scherzo and Trio (Presto) – | 3:23 |
| [8] | IV | Moderato e maestoso | 11:50 |

TT 79:15

Ulster Orchestra

Paul Willey* • Richard Howarth leader

Vernon Handley

Stanford: Symphonies Nos 1–7

Stanford, an Irish Protestant, was the son of a Dublin lawyer. At Cambridge, while ostensibly a classicist, he quickly established a commanding reputation in music. He became organist at Trinity College and was appointed conductor of both the Cambridge Amateur Vocal Guild and the Cambridge University Music Society while still an undergraduate. He developed the Music Society to the point where his Cambridge concerts assumed national importance, musicians travelling from London for them. For forty years he was a major figure in British music, and as Professor of Composition at the new Royal College of Music in London from 1883 to 1923 he is celebrated as the teacher of almost all the big names of the next two generations. However, apart from his church music and a few favourite songs, his music was forgotten after his death; it was only in the 1980s that a performing revaluation began, and he has been revealed to a wider audience as a composer of stature in his own right.

His seven symphonies were composed between 1876 and 1911, the *Symphony in B flat major* (his first) being written to

compete for a prize offered by the proprietors of the Alexandra Palace. It came second out of forty-six entries, earning a prize of £5! But it had to wait until 8 March 1879 for a performance, at a Crystal Palace 'Saturday Concert', before being forgotten until the present recording was made.

The first movement is prefaced by an extended brooding introduction whose opening idea is later transformed into its second subject. With a change of tempo the first subject appears on the clarinets, and the movement leaps into life. Several passages are founded on this theme, before the arrival of the second subject; these ideas then form the basis of various developmental episodes until Stanford recapitulates the first subject dramatically on trombones over a *fortissimo* chord of B flat across the whole orchestra, followed by the second subject, now on solo cello. The coda is triumphant, the trumpets fanfaring the principal themes in augmentation.

The second movement looks back to Beethoven and Schubert in its adoption of Ländler rhythm, the dance pointed up by

two contrasted trios. The slow third movement is hushed, the violins and violas playing muted throughout, and the second idea, floated on the horns, brings us the mature Stanford's authentic fingerprints, with its echoes of Irish folksong foreshadowing many such horn themes. Surely, too, the use of a solo violin towards the end looks forward to similar usage in later symphonies by many British composers.

The Finale with its driving repeated notes perhaps gave Stanford his greatest test. Yet its impetus and energy show that we are in authentic Stanford territory, as do the arrival of the second subject and an episode on the brass, which both in treatment and turn of phrase signal his mature style. The development is crowned by a vigorous fugato based on the first subject; and the work culminates with the brass episode played by the trombones in imitation, Stanford building up the excitement with a chromatically rising bass and ending with a youthful exhibition of high spirits. The symphony was dedicated to the composer's Cambridge friend, the tenor Arthur Duke Coleridge.

Stanford's *Symphony No. 2 in D minor 'Elegiac'* was written in the summer of 1879, immediately after his first opera, *The Veiled*

Prophet of Khorassan (produced at Hannover in February 1881; concert extracts were performed at the Crystal Palace shortly before the Second Symphony was given at Cambridge). The first performance of the symphony took place at a Music Society concert on 7 March 1882 in a programme that included Brahms's Violin Concerto with Joseph Joachim as soloist, and Joachim's own Theme and Variations, Stanford conducting. The symphony was performed again at the Three Choirs Festival at Gloucester the following year, as a curtain raiser for Gounod's oratorio *La Rédemption*, when C.H. Lloyd, deputising for Stanford, conducted. The symphony was then forgotten, and I have been unable to trace any performances until it was revived by the Ulster Orchestra in March 1990. Not only was the music never published, but Stanford did not allocate an opus number to either of the first two symphonies.

Giving the subtitle *Elegiac* to his second symphony, Stanford prefaced it with lines from Tennyson's *In Memoriam*, though it is not known whose memorial he is marking:

I cannot see the features right,

When on the gloom I strive to paint

The face I know; the hues are faint

And mix with hollow masks of night;

Cloud-towers by ghostly masons wrought,
A gulf that ever shuts and gapes,
A hand that points, and palled shapes
In shadowy thoroughfares of thought;

And crowds that stream from yawning doors,
And shoals of pucker'd faces drive;
Dark bulks that tumble half alive,
And lazy lengths on boundless shores;

Till all at once beyond the will
I hear a wizard music roll,
And thro' a lattice on the soul
Looks thy fair face and makes it still.

The symphony is scored for a standard orchestra of double woodwind and strings with four horns, two trumpets, three trombones and no percussion other than timpani. Its classicism is reflected in the first movement's form with its conventional exposition repeat, the effect being that of a lively narrative within a brief solemn frame. The movement starts with two *forzando* chords punctuating falling wind chords which quickly lead to the genial first subject. At the end of the exposition a quiet timpani roll and three solemn chords invoke Tennyson's verses reminding us of our mortality. In the development and recapitulation Stanford builds his two big

climaxes over tremolando strings, the scoring of the brass perfectly judged dramatically to support each climax. Commentators remarked of the two early performances that they heard Beethoven at points in three of the symphony's movements, and in particular near the end of this first movement.

After the D minor opening movement, the charming, idyllic slow movement is a serene interlude in F major; but the minor mode returns in the spirited Scherzo, whose rhythm is certainly Beethovenian, almost too much so. A rhythmic figure on timpani is maintained, and it may be this which prompted parallels to be drawn with Beethoven's Fourth and Ninth Symphonies. The finale exceeds the first movement in scale and argument, and is prefaced with the same falling woodwind idea, developed into a long slow introduction. A pastoral oboe solo and an heroic trumpet call set the emotional framework of the music, and the argument is laid out on a broad canvas. Eventually an energetic *presto* coda in 6/8 tells us that life is for living, though the story is rounded off by a reminder of things eternal, Stanford ending the symphony with a solemn statement of chorale-like phrases, now in the major.

Symphony No. 3 in F minor 'Irish', with which Stanford had considerable success, appeared in 1887 as Op. 28 and was quickly published. Four more symphonies were to follow: the Fourth in 1888, the Fifth in 1894, the Sixth ('in memory of G.F. Watts') in 1905 and the Seventh in 1911.

The *Irish* Symphony earned Stanford an international reputation. In its first year it was heard several times in London and around England as well as in many European cities and in North America. It was chosen for the opening concert of the new Concertgebouw in Amsterdam, and on the strength of its first performances in Hamburg and Berlin in 1888, conducted by Hans von Bülow, the world premiere of Stanford's Fourth Symphony was secured by Berlin for the following year. It was the most successful British symphony before Elgar's First, championed for much of that time by Hans Richter who was to be the architect of the success of Elgar's First. In 1910 Mahler conducted two performances of the symphony with the New York Philharmonic.

The score is prefaced by a brief motto (set by Stanford in Latin):

Be thou gracious to my country, and to me
who sing of my country, Phoebus, who thyself
singing with the crowned lyre.

While the first movement may be somewhat academic in form, the material is none the less appealing. However, the work's Irish character comes to the fore in the second movement scherzo, in which the hop jig rhythm of the principal idea dominates, thrown into relief by the contrasted lyrical trio theme. In its day much of the fame of this symphony rested on the slow movement. 'One of the most poignant things Stanford ever composed', wrote John F. Porte in his book on the composer. In this movement there appears a suggestion of a traditional tune identified as 'the old Irish melody "The Lament of the Sons of Usnacht"'. This theme is almost identical to that of the slow movement of Brahms's Fourth. That symphony had been first performed two years before Stanford's, but whether Brahms also could have taken the theme from an Irish folk source, or Stanford took it from Brahms, is not known. Arnold Bax also alludes to the tune in the last movement of his Oboe Quintet (1922).

In the spirited Finale Stanford quotes two Irish tunes. After the introduction, 'Molly McAlpin' appears on oboe and clarinet with pizzicato accompaniment. Later comes 'Let Erin remember the days of old', stirringly announced on four horns and stimulating the work to end on a triumphal note.

Stanford was commissioned to compose his *Symphony No. 4 in F major*, Op. 31 for Berlin, where it was presented on 14 January 1889 in a programme devoted to his music under his own direction, with Joachim as the soloist in the Suite for Violin and Orchestra. Even one-hundred years later, what thirty-six year-old British composer could attract a large audience in Berlin, with a one-man programme including a major commission and the leading violinist of his day as soloist? Stanford's achievement was very real.

Between the Third and Fourth Symphonies Stanford only managed to compose two other works, the *Oedipus Rex* Prelude and the modest but charming *A Child's Garland of Songs*. The new symphony was largely written in Cambridge, the first three movements being dated there on 4 and 23 June and 15 July 1888; it was completed in Dublin on the last day of July that year. The first British performance took place at a Crystal Palace Concert under the baton of August Manns on 23 February 1889. The symphony was very cordially received at the time, but failed to achieve the popularity of its predecessor. At the Bournemouth Municipal concerts, for example, always a good barometer of the times, the *Irish* Symphony was given nine

performances, while the Fourth Symphony was only ever heard once.

Stanford prefaced the symphony with a motto:

Thro' Youth to Strife,
Thro' Death to Life.

This implies a generalised programme for each movement – Youth, Strife, Anticipations of Death, and Freedom from Worldly Cares – but later Stanford appears to have regretted having been so open and he suppressed the quotation, perhaps feeling that some of the music was not of a character to sustain such a programme.

The first movement exhibits the vigour and aspirations of youth as experienced by its composer. The first subject is stated twice, perhaps redolent of Brahms in its tutti repetition (though elsewhere Dvořák comes to mind as a parallel), then developed, before the exposition arrives in C major and solo clarinet and violas present the two-part sixteen-bar second subject. Both subjects appear in the development, characterised by an almost Schubertian range of key changes, and including a delightful horn solo developed from the tail of the second subject; a powerful statement of the opening theme launches the recapitulation. A brilliant coda reinforces the positive mood.

The Intermezzo is intended to evoke the onset of life's troubles, Stanford underlining his programme by using thematic material from an Entr'acte in his *Oedipus Rex* music which illustrates the onset of the woes of the house of Oedipus. The contrasting hymn-like trio has nothing to do with Greek tragedy and seems to present a quiet haven in the storm. The Intermezzo is reprised in abbreviated form.

The third movement starts in intensely tragic vein, but as the music proceeds, especially with the arrival of the more hopeful second subject, a mood of consolation evolves. The movement ends with a coda that anticipates the Finale and is unexpectedly triumphal in mood.

It may well have been the Finale that caused Stanford to abandon his programmatic plan for the symphony. Indeed, an early commentator remarked that the composer

seems to have contented himself with depicting the happiness of freedom from this world's cares, rather than to have attempted the impossible task of representing the state of life after death, as the motto would lead one to expect.

Three heavy chords and a running passage introduce this rondo, an idea which recurs

during the movement. There are three subjects, the third derived from the introduction, and the movement makes extensive use of contrapuntal devices.

Stanford's *Symphony No. 5 in D major*, Op. 56 '*L'Allegro ed il Pensieroso*' was composed in 1894 and first performed at a concert of the Philharmonic Society (to whom the symphony is dedicated) at the then new Queen's Hall on 20 March 1895, the composer conducting. But in spite of a favourable reception it did not achieve the success of its predecessors and was not published until 1923, and then only under the aegis of the Carnegie Award Scheme which assisted the publication of many British scores just after the First World War.

The symphony was inspired by Milton's poems *L'Allegro* and *Il Penseroso* (which Stanford spells in his own idiosyncratic way), and the mood of each movement is characterised by verses printed in the score. The first movement is prefaced by a massive, grave introduction in D minor, presenting ideas which are not only used throughout the movement, but reappear also in the *Andante molto tranquillo*, illustrating the opening verses of *L'Allegro*:

Hence, loathed Melancholy,
Of Cerberus and blackest midnight born,
In Stygian cave forlorn
'Mongst horrid shapes, and shrieks, and sighs
unholy;
Find out some uncouth cell,
Where brooding Darkness spreads his jealous
wings,
And the night-raven sings;
There, under ebon shades and low-brow'd
rocks,
As ragged as thy locks,
In dark Cimmerian desert ever dwell.

But come, thou Goddess fair and free,
In heav'n yclep'd Euphrosyne
And by men, heart-easing Mirth,

...
Moving to the major, the introduction gives
way to the delightful main theme of the
movement and soon to the contrasted second
subject. A realistic burst of laughter in the
brass illustrates the verses:

Haste thee, nymph, and bring with thee
Jest and youthful Jollity,
Quips, and Cranks, and wanton Wiles,
Nods, and Becks, and wreathed Smiles,
Such as hang on Hebe's cheek,
And love to live in dimple sleek;
Sport that wrinkled Care derides,

And Laughter holding both his sides.
Come, and trip it as ye go
On the light fantastic toe;
And in thy right hand lead with thee
The mountain nymph, sweet Liberty;
And if I give thee honour due,
Mirth, admit me of thy crew,
...
Supplanting the function of a scherzo, the
second movement is actually a gently pastoral
minuet and trio:

Of list'ning how the hounds and horn
Cheerly rouse the slumbering morn,
From the side of some hoar hill,
Through the high wood echoing shrill;

...
While the plowman, near at hand,
Whistles o'er the furrow'd land,
And the milkmaid singeth blithe,
And the mower whets his scythe.
And every shepherd tells his tale
Under the hawthorn in the dale.

...
Sometimes, with secure delight,
The upland hamlets will invite,
When the merry bells ring round,
And the jocund rebecks sound
To many a youth and many a maid
Dancing in the chequer'd shade,
And young and old come forth to play

On a sunshine holiday,
Till the livelong daylight fail;
Then to the spicy nut-brown ale,
With stories told of many a feat,
How fairy Mab the junkets eat;
...
These delights, if thou canst give,
Mirth, with thee I mean to live.
Turning to *Il Penseroso*, Stanford allows the
lyrical side of his genius to come to the fore
in the following slow movement:

But, hail! thou Goddess sage and holy!
Hail, divinest Melancholy!
Whose saintly visage is too bright
To hit the sense of human sight,
And therefore to our weaker view
O'erlaid with black, staid Wisdom's hue;

...
Come, pensive Nun, devout and pure,
Sober, steadfast, and demure,
All in a robe of darkest grain,
Flowing with majestic train,
And sable stole of cypress lawn
Over thy decent shoulders drawn.
Come; but keep thy wonted state,
With even step, and musing gait,
And looks commercing with the skies,
Thy rapt soul sitting in thine eyes:
...
But, first and chiefest, with thee bring

Him that yon soars on golden wing,
Guiding the fiery-wheel'd throne,
The Cherub Contemplation;
And the mute Silence hist along,
'Less Philomel will deign a song
In her sweetest saddest plight,

...
The movement begins with an introductory
phrase for strings, also heard in the finale,
which leads to the long-drawn first subject
tune; the middle section presents a new
theme on the violas, while flute and clarinet
evoke the nightingale's song:

Sweet bird, that shunn'st the noise of folly,
Most musical, most melancholy!
Thee, chauntress, oft the woods among
I woo, to hear thy even-song;
And, missing thee, I walk unseen
On the dry smooth-shaven green,
To behold the wandering Moon,
Riding near her highest noon,

...
The finale is launched with the curfew:
Of, on a plat of rising ground,
I hear the far-off curfew sound,
Over some wide-water'd shore,
Swinging slow with sullen roar;
...
Sometime let gorgeous Tragedy
In scepter'd pall come sweeping by,

Presenting Thebes, or Pelops' line,
Or the tale of Troy divine,
...
And, as I wake, sweet music breathe
Above, about, or underneath,
Sent by some Spirit to mortals good,
Or the unseen Genius of the wood.

But let my due feet never fail
To walk the studious cloister's pale,
And love the high-embow'd roof,
With antique pillars massy proof,
And storied windows richly dight
Casting a dim religious light.

The movement ends with the organ:

There let the pealing organ blow,
To the full-voiced quire below,
In service high and anthems clear,
As may with sweetness, through mine ear,
Dissolve me into ecstasies,

And bring all Heaven before mine eyes.
A single trumpet A grows into the
concluding passage, spreading out to a
polyphonic close for the full orchestra.

Symphony No. 6 in E flat major, Op. 94
'In Memoriam G.F. Watts' was composed
very quickly, Stanford setting to work in May
1905 and completing it on 19 June that year.
The first performance followed on
18 January 1906 at London's Queen's Hall

with the recently founded London
Symphony Orchestra conducted by Stanford
himself. The symphony was heard a second
time, at Bournemouth, in January 1907, and
then appears to have been forgotten. One
subsequent commentator even wondered
whether it had ever been performed. It
would seem that the work had thus remained
unheard for eighty years when the present
recording was made in 1988.

In 1896–97 Stanford had composed his
Requiem in memory of the celebrated artist
Lord Leighton. Now in this Sixth Symphony
he wrote a work celebrating the recently dead
George Frederick Watts (1817–1904), one of
the great British artistic figures of his age,
dubbed by one writer 'the English
Michaelangelo'. Stanford was emphatic that
the symphony has no detailed programme,
but he agreed that the character of the
various movements had been influenced by
specific works of Watts's. He mentioned in
particular the equestrian statue (in London's
Kensington Gardens) called *Physical Energy*
and Watts's pictures *Love and Life* and *Love*
and Death, and, in the Trio of the Scherzo,
the whimsical vignette of an angling cupid,
called *Good luck to your fishing*.

The symphony opens with a memorable
falling theme, sweeping impetuously across

bar lines, the strings soon accompanying
with upward rushing figures. The second
subject follows almost immediately on the
cellos, and is worked for some time, its
development being combined with phrases of
its predecessor. Eventually there follows a
third, majestic, dirge-like idea, of which the
listener needs to take special note, for
Stanford characterises it as the 'Death' theme,
and it informs much of the symphony. The
lyrical second subject returns and in the
development is much in evidence; the coda
briefly reviews what has passed.

After the first performance one critic
found the cor anglais tune which opens the
slow movement to be of unforgettable
charm, concluding, with reference to Watts,
that

its long-drawn phrases recall the kind of ample
dignity which the painter loved to put into his
female figures.

This is, in fact, Stanford's 'Love' theme, and
the rising first cell of the tune, in particular,
should be kept in mind. The theme is
extended into a second part, a rich lyrical
texture, which moves to a climax before the
movement's middle section follows. This
presents the rising figure of the opening, now
echoed up the orchestra by trombones,
clarinets, and horns, followed by the

contrasted downward tread of a suggestion of
the 'Death' theme. This wraith of a theme
now becomes the accompaniment to a new
tune, and fragments of the 'Love' and 'Death'
themes appear together before the movement
fades away with the opening idea.

The Scherzo is compact and vigorous: two
bars of the insistent first theme generate the
second, whose sweeping 3/4 dominates the
whole movement and from which in turn the
Trio is derived. Eventually this material is
transformed into a galloping rhythm that
leads into the bridge passage linking the
Scherzo to the last movement without a
break. Over this rhythm the finale is
heralded by a horn call, immediately
followed by the falling 'Death' motif, now a
clear-cut trumpet call, and another theme,
which is to be recalled later.

The finale is the most complex and
extended movement of the symphony. The
main subject is first heard as an extension of
the last theme of the bridge passage, and
consists of two distinct elements, a dancing
semiquaver motif for strings, answered by
grave woodwind phrases. The rising lines of a
second subject, which as elsewhere in this
score extend rather than contrast the first
subject, complete the new ideas of a finale
that also makes extensive use of what has

gone before. The 'Love' theme from the slow movement returns and is ultimately again combined with the 'Death' theme. The rising opening motif of the former, now on trombones, is answered by the falling motif of the latter, which presages – after further interruptions – the Coda. Although marked *Solenne* in the score, this is a gentle and beautiful apotheosis, the 'Love' theme on the cor anglais being finally crowned by the 'Death' theme, quiet and serene, all passion spent.

Stanford's *Symphony No. 7 in D minor*, Op. 124 was first performed on 22 February 1912, having been commissioned for the centenary of the Philharmonic Society in London. It was published the same year. The score is dated the previous year and is the most classical and lightly scored of all Stanford's symphonies, calling for just double woodwind, four horns, two trumpets, three trombones, timpani and strings. There are no presumed or implied programmatic or illustrative allusions as there had been in his earlier symphonies. Written at a time when symphonies were on the largest scale – Elgar and Mahler were his immediate contemporaries – the Seventh Symphony is notable for its concision.

The first movement opens with dappled

string figures against which the tranquil first theme is projected, soon coloured by horn tone, and reminiscent of Dvořák who twenty years before had been one of Stanford's mentors. The music quickly builds to a climax. The opening of the symphony underlines that this is essentially a work of the nineteenth century, a summation rather than a departure, and with its classical restraint it might well be taken as a polemical response to the more luxurious – and successful – romanticism of Elgar who had supplanted Stanford as the nation's leading composer. The second subject, inflected with suggestions of folksong, is also lyrical: there are to be no epic battles, and the exposition is rounded off with a brief *molto tranquillo* episode as fragments of themes flutter past. The development is urbane, the epitome of technical sophistication: but all is order, in Stanford's hands beauty is under control. The movement ends with a coda which from a brilliant opening gradually subsides with the reappearance of the earlier rustling strings. A romantic, misty solo horn briefly sounds the second theme, its atmosphere emphasising the folksong character of the theme, a trick that was to be repeated by Stanford's many pupils in their works over the next twenty or thirty years.

There is no formal slow movement in this symphony. The second is marked as a minuet, but in fact develops from the sense of ceremony associated with that dance, via a lyrical trio announced by a melody for oboe and bassoon, into a scherzo. The scherzando impression after the trio is created by the repetition of the thematic material in diminution – that is in reduced note values. At the end the stately tread of the minuet briefly returns.

The third movement is a theme and variations, the seventh and last variation having almost the character of a separate

movement – a procedure perhaps most familiar from Tchaikovsky's Third Orchestral Suite. The theme, marked *teneramente*, is simple and restrained, and is joined by a subsidiary idea in the third variation. By the seventh variation, the theme has been inflated and has become triumphant and martial. Soon the opening of the symphony returns and soft trombones lead us into the coda in which both quiet and heroic versions of the theme unite before the summary close.

© Lewis Foreman

Stanford: Sinfonien Nr. 1–7

Stanford, ein irischer Protestant, war der Sohn eines Dubliner Juristen. In Cambridge, vorgeblich Altphilologe und dazu brillant auf diesem Gebiet, errang er sich bald einen gebietenden Ruf in Musik, wurde Organist am Trinity College und war bereits als Student Dirigent der Cambridge Amateur Vocal Guild (Laiensänger-Gilde) und der Cambridge University Music Society. Er brachte die Music Society auf ein solch hohes Niveau, daß seine Konzerte in Cambridge nationales Interesse erweckten, und sogar Musiker aus London dafür anreisten. Er blieb vierzig Jahre lang eine bedeutende Figur in der britischen Musik, und in seiner Zeit als Professor für Komposition am damals neuen Royal College of Music in London (1883–1923) erlangte er sich Berühmtheit als Lehrer nahezu aller großen Namen der beiden folgenden Generationen. Von seiner Kirchenmusik und einigen beliebten Liedern abgesehen geriet seine Musik nach seinem Tod jedoch bald in Vergessenheit. Erst in den 80er Jahren begann eine Neueinschätzung seiner Werke in Aufführungen, und er erschloß sich einem

breiteren Publikum als ein Komponist von Rang.

Stanfords sieben Sinfonien wurden zwischen 1876 und 1911 geschrieben. Als das Alexandra Palace (ein riesiger Konzertsaal im Norden Londons, der nahezu die Dimensionen eines großen Bahnhofs besitzt) 1876 einen Wettbewerb für eine neue Sinfonie ausschrieb, wurden sechsundvierzig Werke eingereicht. Stanfords **Sinfonie in B-Dur** (seine erste) erhielt den zweiten Preis, die stattliche Summe von £5! Sie mußte jedoch bis 8. März 1879 auf eine Aufführung – in einem Sonnabendkonzert im Crystal Palace – warten, und geriet bis zu ihrer Wiederbelebung mit der vorliegenden Einspielung in Vergessenheit.

Dem ersten Satz steht eine ausgedehnte, grübelnde Introduction voraus, deren einleitender Gedanke später zum zweiten Thema transformiert wird. Mit einem Tempowechsel tritt in den Klarinetten das erste Thema ein, und der Satz erwacht zum Leben. Mehrere Passagen gründen sich auf dieses Thema, bevor das zweite Thema einsetzt, und diese Gedanken bilden

wiederum die Basis für verschiedene durchführungsähnliche Episoden, bis Stanford am Anfang der Reprise das erste Thema über einem B-Dur-Akkord des ganzen Orchesters *fortissimo* in den Posaunen erschallen läßt. Das zweite Thema erscheint jetzt als Cellosolo wieder. Die Koda ist triumphal als die Trompeten in Augmentation die Hauptthemen schmettern.

Der zweite Satz blickt mit seiner Adoption eines Ländler-Rhythmus, der durch zwei kontrastierte Trio-Abschnitte besonders hervorgehoben wird, auf Beethoven und Schubert zurück. Der langsame dritte Satz ist verhalten – Violinen und Bratschen spielen durchweg mit Dämpfer –, und der zweite Gedanke, der in den Hörnern erklingt, weist bereits die Merkmale des reifen Stanford auf, und gibt mit seinen Anklängen an irische Volksmelodik einen Vorgeschmack auf viele ähnliche Hornthemen in späteren Werken. Und das Violinsolo weist gewiß auf ähnliche Stellen in vielen späteren Sinfonien britischer Komponisten voraus.

Das Finale mit seinen vorwärtstreibenden repetierten Noten stellte wohl die größte Herausforderung für Stanford dar. Sein Schwung und seine Energie zeigen jedoch, daß wir uns in wahren Stanford-Territorium befinden, wie später auch der Einsatz des

zweiten Themas und einer Episode der Blechbläser, die in Behandlung und Phrasierung bereits auf seinen Reifestil vorausweisen. Die Durchführung findet ihren Höhepunkt in einem energischen Fugato über das erste Thema, und das Werk endet mit der Blechbläserepisode, die von den Posaunen in Imitation gespielt wird, während Stanford mit einer chromatisch ansteigenden Baßlinie die Spannung steigert und in jugendlichem Überschwang schließt. Die Sinfonie wurde dem Tenor Arthur Duke Coleridge gewidmet, einem Freund des Komponisten aus seiner Cambridge-Zeit.

Stanfords **Sinfonie Nr. 2 in d-Moll** „*Elegiac*“ entstand im Sommer 1879, unmittelbar nach seiner ersten Oper, *The Veiled Prophet of Khorassan* (im Februar 1881 als „Der verschleierte Prophet“ in Hannover produziert; kurz vor der Aufführung der Zweiten Sinfonie in Cambridge wurden im Crystal Palace Konzertausschnitte daraus gespielt). Die Uraufführung der Sinfonie fand am 7. März 1882 in einem von Stanford selbst dirigierten Konzert der Music Society statt; auf dem Programm standen weiterhin Brahms' Violinkonzert mit Joseph Joachim als Solisten und Joachims eigenes Thema und Variationen. Eine zweite Aufführung fand im

folgenden Jahr beim Three Choirs Festival in Gloucester statt, als Vorspiel zu Gounods Oratorium *La Rédemption* (Die Erlösung), und C.H. Lloyd sprang für Stanford als Dirigent der Sinfonie ein. Dann geriet die Sinfonie in Vergessenheit, und ich konnte keine Nachweise für weitere Aufführungen finden, bis sie im März 1990 vom Ulster Orchestra wiederbelebt wurde. Die Musik wurde nicht nur nie veröffentlicht, sondern Stanford gab seinen ersten beiden Sinfonien auch keine Opuszahlen.

Stanford gab seiner Sinfonie den Beinamen *Die Elegische* und stellte der Partitur einige Strophen aus Tennysons Gedicht *In Memoriam* voran, aber es ist nicht bekannt, wessen Gedächtnis sie gewidmet ist. Das Werk ist mit Standard-Sinfonieorchester – doppeltes Holz, Streicher, vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen und außer Pauken kein weiteres Schlagzeug – besetzt, und sein Klassizismus spiegelt sich auch in der Form des ersten Satzes mit der konventionellen Wiederholung der Exposition wider. Hier wird die Wirkung einer lebhaften Erzählung innerhalb eines knappen, ersten Rahmens erzielt. Der Satz beginnt mit zwei *Sforzando*-Akkorden, mit denen die fallenden Akkorde der Holzbläser unterbrochen werden, die uns schnell zum freundlichen ersten Thema

führen. Am Ende der Exposition erinnern uns ein leiser Paukenwirbel und drei feierliche Akkorde, die Tennysons Verse heraufbeschwören, an unsere Sterblichkeit. In der Durchführung und Reprise baut Stanford seine beiden großen Höhepunkte über Streichtremolandi auf, und der Einsatz des Blechs ist dramatisch genau berechnet, um diese Höhepunkte zu unterstützen. Kommentatoren der beiden frühen Aufführungen bemerkten, sie könnten in drei Sätzen der Sinfonie deutlich Beethoven heraushören, besonders am Ende dieses ersten Satzes.

Nach dem Kopfsatz in d-Moll bildet der reizende, idyllische langsame Satz ein heiteres Interludium in F-Dur, aber die Moll-Tonart kehrt im lebhaften Scherzo zurück, dessen Rhythmus mit Sicherheit und fast im Übermaß seine Anregung von Beethoven erfuhr. Eine rhythmische Figur der Pauken wird aufrechterhalten, und diese mag wohl zu den Kommentaren geführt haben, die Vergleiche mit Beethovens Vierter und Neunter herausforderten. Das Finale übertrifft den ersten Satz in Ausmaß und Argumentation, und ihm geht der gleiche Gedanke mit fallenden Bläserakkorden voraus, der in eine ausgedehnte langsame Einleitung entwickelt wird. Ein pastorales

Oboensolo und ein heroisches Trompetensignal bestimmen den emotionalen Rahmen der Musik, die breitflächig bearbeitet wird. Eine energiegeladene *Presto*-Koda im 6/8-Takt erinnert uns schließlich daran, daß das Leben lebenswert ist, wenn die Geschichte auch mit einer Erinnerung an die Ewigkeit abgerundet wird, indem Stanford mit feierlichen choralhaften Phrasen, jetzt in Dur, schließt.

Die Sinfonie Nr. 3 in f-Moll „Irish“, die für Stanford einigermaßen erfolgreich war, erschien 1887 als op. 28 und gelangte rasch zur Veröffentlichung. Vier weitere Sinfonien folgten: die Vierte im Jahre 1888, die Fünfte 1894, die Sechste („zur Erinnerung an G.F. Watts“) 1905 und die Siebte 1911.

Mit der *Irish Symphony* (Irischen Sinfonie) wurde Stanford international bekannt. Während des ersten Jahres war sie mehrmals in London und anderswo in England zu hören sowie in mehreren europäischen Städten und in Nord Amerika. Sie wurde für das Eröffnungskonzert des neuen Concertgebouw in Amsterdam ausgewählt, und aufgrund der erfolgreichen ersten Aufführungen, in Hamburg und Berlin 1888, die von Hans von Bülow dirigiert worden waren, konnte die Weltpremiere der Vierten Sinfonie im darauffolgenden Jahr in

Berlin als sicher gelten. Sie war vor Elgars Ersten Sinfonie die wohl erfolgreichste britische Sinfonie und wurde damals von Hans Richter stark unterstützt, der dann später auch Elgars Ersten zum Erfolg verhalf. 1910 dirigierte Mahler zwei Aufführungen mit dem New York Philharmonic.

Der Partitur geht ein kurzes Motto voraus (von Stanford in Latein vorangestellt):

Sei gnädig zu meinem Lande wie auch zu mir,
Phoebus, der sein Land besingt, er selber mit
seiner wertvollen Leier.

Während der erste Satz eine eher traditionelle Form aufweist, so ist das verwendete Material durchaus ansprechend. Der irische Charakter des Werks zeigt sich jedoch eindeutig im Scherzo des zweiten Satzes, in dem der „hop-jig“-Rhythmus des Hauptthemas dominiert, der durch das kontrastierende lyrische Thema des Trios besonders hervorgehoben wird. Seinerzeit beruhte die Berühmtheit dieser Sinfonie hauptsächlich auf dem langsamen Satz. „Dieser Satz ist eine der hervorragendsten Kompositionen von Stanford“, bemerkte John F. Porte in seinem Buch über den Komponisten. In diesem Satz erklingt eine traditionelle Melodie, die als „die alte irische Melodie ‘The Lament of the Sons of Usnacht’“ identifiziert wurde. Dieses Thema ist fast völlig mit dem des langsamen

Satzes in Brahms' Vierter Sinfonie identisch. Das Werk von Brahms wurde zuerst zwei Jahre vor der Uraufführung der Stanfordschen Sinfonie gegeben, aber es ist nicht bekannt, ob Brahms sich ebenfalls an irischer Folklore inspiriert hatte oder Stanford an Brahms. Arnold Bax spielt ebenfalls auf dieses Thema in seinem Oboenquintett (1922) an.

In dem schwungvollen Finale greift Stanford auf zwei irische Melodien zurück. Nach der Introduction erklingt die Melodie "Molly McAlpin" auf Oboe und Klarinette mit Pizzicato Begleitung. Später folgt "Let Erin remember the days of old" – eine Melodie, die bewegt auf vier Hörnern angekündigt wird und das Werk am Ende auf einer triumphierenden Note ausklingen läßt.

Stanford erhielt den Auftrag, seine Sinfonie Nr. 4 in F-Dur op. 31 für Berlin zu schreiben. Dort wurde es am 14. Januar 1889 in einem Programm vorgestellt, das ausschließlich seiner Musik gewidmet war; der Komponist dirigierte, und Joachim war der Solist in seiner Suite für Violine und Orchester. Welcher sechsunddreißigjährige britische Komponist könnte nur 100 Jahre später mit einem Ein-Mann-Programm einschließlich einer größeren

Auftragskomposition und mit dem führenden Geiger seiner Zeit als Solisten ein großes Publikum in Berlin anziehen? Stanfords Errungenschaften waren in der Tat enorm.

Zwischen der Dritten und Vierten Sinfonie konnte Stanford nur zwei Werke komponieren, das *Cedipus-Rex*-Vorspiel und das bescheidene, aber reizende *A Child's Garland of Songs* (Kinderliederkränzchen). Die neue Sinfonie entstand weitgehend in Cambridge – die ersten drei Sätze sind mit dem 4. und 23. Juni und dem 15. Juli 1888 datiert – und wurde am letzten Julitag desselben Jahres in Dublin vollendet. Die erste britische Aufführung fand am 23. Februar 1889 in einem Crystal-Palace-Konzert unter der Leitung von August Manns statt. Die Sinfonie wurde damals zwar sehr herzlich aufgenommen, erreichte aber nicht die Popularität ihrer Vorgängerin. In den Städtischen Konzerten in Bournemouth, die ein guter Gradmesser für den Zeitgeschmack waren, erhielt die *Irish Symphony* neun Aufführungen, die Vierte war jedoch nur ein einziges Mal zu hören.

Stanford stellte der Sinfonie folgendes Motto voran:

Thro' Youth to Strife,
Thro' Death to Life.

Durch Jugend zum Kampf,
durch Tod zum Leben.

Dies impliziert ein allgemeines Programm für jeden Satz – Jugend, Kampf und Auseinandersetzung, Todesahnung, und Befreiung von weltlichen Sorgen –, doch Stanford scheint später, seine Offenheit bedauert zu haben und unterdrückte dieses Zitat, vielleicht, weil er fühlte, daß ein Teil der Musik in ihrem Charakter einem solchen Programm nicht entsprach.

Der erste Satz stellt die Energie und das Streben der Jugend dar, wie der Komponist sie erlebte. Das erste Thema wird zweimal aufgestellt, vielleicht mit einem Hauch von Brahms in seiner Tutti-Wiederholung (obwohl anderswo Dvořák als Parallele in den Sinn kommt), und wird dann weiter ausgeführt. Die Exposition erreicht C-Dur und Soloklarinette und Bratschen präsentieren das zweiteilige, sechzehn Takte lange zweite Thema. Beide Themen erscheinen in der Durchführung, die durch ein fast Schubertsches Changieren der Tonarten charakterisiert ist und einschließlich eines entzückenden Hornsolos vom Ende des zweiten Themas aus verarbeitet wird, bis eine kraftvolle Aufstellung des Anfangsthemas die Reprise einleitet. Eine brillante Koda verstärkt die positive Stimmung.

Das Intermezzo soll den Beginn der Mühsal des Lebens darstellen. Stanford unterstreicht dieses Programm durch die Verwendung von thematischem Material aus einer Zwischenaktsmusik aus *Cedipus Rex*, die den Anfang der Leiden seines Hauses illustriert. Das kontrastierende hymnenhafte Trio hat nichts mit griechischer Tragödie zu tun und scheint einen friedlichen Anlaufhafen im Sturm zu bieten. Das Intermezzo wird in verkürzter Form rekapituliert.

Der dritte Satz beginnt in einer intensiv-tragischen Ader, doch im Verlauf der Musik, und besonders mit dem Einsatz des hoffnungsvolleren zweiten Themas, entsteht eine Stimmung des Trostes. Der Satz endet mit einer Koda, die das nachfolgende Finale antizipiert und einen unerwartet triumphalen Charakter hat.

Es mag durchaus das Finale gewesen sein, das Stanford dazu bewog, seinen Programmplan für die Sinfonie aufzugeben. Ein damaliger Kommentar bemerkt, daß er sich anscheinend mit der Schilderung des Glücks durch die Befreiung von den Sorgen dieser Welt zufriedengab, statt sich die unerfüllbare Aufgabe vorzunehmen, das Leben nach dem Tode auszumalen, wie das Motto vermuten ließe.

Drei schwere Akkorde und eine Passage von Laufwerk führen dieses Rondo ein, und diese Idee kehrt im Lauf des Satzes immer wieder. Es gibt drei Themen; das dritte leitet sich aus der Introduction ab, und in diesem Werk, mit dem sich der neugewählte junge Musikprofessor in Cambridge der auserlesenen deutschen Musikwelt vorstellt, macht er in diesem letzten Satz ausgiebig Gebrauch von kontrapunktischen Mitteln.

Stanfords Sinfonie Nr. 5 in D-Dur op. 56 "L'Allegro ed il Penseroso" entstand 1894 und wurde am 20. März 1895 bei einem Konzert der Philharmonic Society (der das Werk gewidmet ist) in der Londoner Queen's Hall uraufgeführt. Trotz der wohlwollenden Aufnahme erzielte das Stück nicht den Erfolg seiner Vorläufer und wurde beispielsweise erst 1923 gedruckt, im Zuge der Bemühungen des Carnegie Award Scheme, das nach dem Ersten Weltkrieg die Veröffentlichung von vielen britischen Kompositionen förderte.

Die Sinfonie wurde durch Miltons Gedichte *L'Allegro* und *Il Penseroso* (einen Titel, den Stanford auf eigenartiger Weise wiedergibt) inspiriert, allegorische Verkörperungen zweier entgegengesetzter menschlicher Temperamente, und die Stimmung der einzelnen Sätze wird in der Partitur durch Zitate aus den Dichtungen

angedeutet. Dem Kopfsatz geht eine würdevoll-ernste Introduction in d-Moll voran, deren Motive nicht nur im ersten Satz, sondern später auch im *Andante molto tranquillo* eine Rolle spielen. Zum Ausdruck kommt hier die von Milton angesprochene Melancholie, die durch die Durtonart verschleiert wird und dem reizenden Hauptthema weicht, mit dem das Seitenthema wirkungsvoll kontrastiert. Ein recht realistisches Gelächter der Blechbläser repräsentiert Miltons Ruf nach "Scherz und jugendlichem Frohsinn", mit dem die Trauer verjagt werden soll.

Anstelle eines Scherzos bringt der zweite Satz ein sanftes, pastorales Menuett mit Trio, in dem Stanford beispielsweise mit den Jagdrufen zeigt, wie sehr er sich den Elementen der klassischen Sinfonie verpflichtet fühlte.

In Miltons *Il Penseroso* inspirierte die Hymne auf die kontemplative Versenkung Stanford zu seinem lyrischen langsamen Satz, der mit einer Einleitung der Streicher beginnt, die auch im Finale erklingt und hier zur breit strömenden Melodie des Hauptthemas führt; der Mittelteil bringt ein neues Thema in den Bratschen, während Flöte und Klarinette den bei Milton beschriebenen Gesang der Nachtigall

repräsentieren. Das Finale setzt mit fernen Glockenklängen ein, dann ruft der Dichter in dieser nächtlichen Szenerie nach der "ergreifenden Tragödie" und dem Klang der "tönenden Orgel". Eine Trompete intoniert ein ausgehaltenes A, aus dem Stanford die polyphone Schlußpassage für das gesamte Orchester ableitet.

Die Sinfonie Nr. 6 in Es-Dur op. 94 "In Memoriam G.F. Watts" wurde relativ schnell komponiert, im Mai 1905 angefangen und am 19. Juni desselben Jahres fertiggestellt. Die Uraufführung in der Londoner Queen's Hall folgte am 18. Januar 1906 mit dem kürzlich gegründeten London Symphony Orchestra unter der Leitung des Komponisten. Nach einer zweiten Aufführung im Januar 1907 in Bournemouth schien das Werk in Vergessenheit zu geraten; ein Kritiker fragte sogar einmal an, ob das Werk jemals zur Aufführung gelangt sei, und offenbar hat in den gut acht Jahrzehnten bis zu der 1988 Chandos-Aufnahme niemand die Sechste Sinfonie gehört.

1896/97 hatte Stanford sein Requiem für den wohlbekannten Maler Lord Leighton geschrieben. Mit seiner Sechsten Sinfonie gedachte er eines anderen kurz zuvor verstorbenen Künstlers, George Frederick Watts (1817–1904), der als einer führenden

Maler und Bildhauer der viktorianischen Zeit als "englischer Michelangelo" gepriesen wurde. Stanford betonte, seine Sinfonie habe kein spezifisches Programm, gestand aber, das die einzelnen Sätze durch bestimmte Werke Watts' inspiriert worden seien. Er erwähnte ausdrücklich die Reiterstatue *Physical Energy* ("Körperliche Energie", die noch heute in den Londoner Kensington Gardens zu sehen ist), die Gemälde *Love and Life* (Liebe und Leben) und *Love and Death* (Liebe und Tod) sowie für das Trio des Scherzos das lustige Bild eines angelnden Amor mit dem Titel *Good luck to your fishing* (Viel Glück beim Fischen).

Die Sinfonie beginnt mit einem eindringlichen absteigenden Thema, das voller Ungeduld über die Taktstriche eilt, bald begleitet von aufwärtsstürmenden Figuren der Streicher. Das Seitenthema folgt unmittelbar darauf in den Celli; das Orchester ergeht sich eine Zeitlang über dieses Motiv, das später in der Durchführung mit Fragmenten des Hauptthemas verbunden wird. Schließlich folgt ein dritter, majestätisch-trauervoller Gedanke, den Stanford als das "Todes-Thema" bezeichnete, das die ganze Sinfonie durchzieht. Das lyrische Seitenthema kehrt zurück und spielt in der Durchführung eine wesentliche Rolle,

dann schließt die Koda das Geschehen rückblickend ab.

Nach der Uraufführung beschrieb einer der Kritiker die Melodie des Englischhorns, mit welcher der langsame Satz beginnt, als besonders reizvoll; ihre Schlußformel, schrieb er,

hat in ihrer breiten Phrasierung die hehre Würde, mit der Watts so gerne seine Frauengestalten ausstattete.

Die Melodie ist Stanfords "Liebes-Thema", und besonders die erste Wendung ist von strukturbildender Bedeutung. Der lyrisch-üppige zweite Teil dieser Weise steigert sich zu einem Höhepunkt, dann bringt der Mittelteil des Satzes die aufsteigende Figur des Kopfsatzes zurück, die Posaunen, Klarinetten und Hörner aufnehmen, gefolgt von Abwartsschritten mit einer Andeutung des "Todes-Themas". Daraus entwickelt sich die Begleitung einer neuen Melodie, und Fragmente des "Liebes-" und "Todes-Themas" treten gemeinsam auf, bevor der Satz mit einer Rückkehr des Anfangsmotivs verklingt.

Das Scherzo ist kraftvoll und kompakt. Zwei Takte des eindringlichen Hauptthemas gebieren das Seitenthema, dessen schwungvoller 3/4-Takt den ganzen Satz beherrscht und auch das Trio durchzieht. Ein galoppierender Rhythmus entwickelt sich,

der in die Übergangspassage leitet, die zum ohne Unterbrechung angeschlossenen Finale führt. Der Schlußsatz wird durch einen Hornruf angekündigt, an den sich sogleich das absteigende "Todes-Thema" anhängt, jetzt in Form einer schmetternden Trompetenfanfare. Ein weiteres, später noch wiederkehrendes Thema folgt, dann wird das eigentliche Hauptthema des Finales vorgestellt.

Das Finale ist der komplexeste und umfangreichste Satz der Sechsten Sinfonie. Das Hauptthema erklingt als Erweiterung der vorausgegangenen Melodie und besteht aus zwei sehr verschiedenen Elementen, einem tanzenden Sechzehntelmotiv der Streicher und einer düsteren Entgegnung der Holzbläser. Die aufsteigende Lineatur des Seitenthemas führt auch hier wieder das Hauptthema weiter, statt mit ihm zu kontrastieren. Das "Liebes-Thema" aus dem langsamen Satz klingt an und wird mit dem "Todes-Thema" verbunden. Die aufsteigende Wendung des Ersteren, in den Posaunen, findet eine Entgegnung im Abstieg des letzteren; es folgen weitere kurze Unterbrechungen, dann beginnt die Koda. Der letzte Abschnitt trägt die Vortragsbezeichnung *Solenne*. Es ist eine sanfte und bezaubernde Apotheose, wobei

das "Liebes-Thema" im Englischhorn schließlich in ruhig-heiterer Ergebung vom Motiv des Todes gekrönt wird, nachdem alle irdisch-menschlichen Leidenschaften verrauscht sind.

Stanfords *Sinfonie Nr. 7 in d-Moll op. 124* wurde für die Hundertjahrfeier der Philharmonic Society in London in Auftrag gegeben und am 22. Februar 1912 uraufgeführt. Sie wurde im gleichen Jahr veröffentlicht. Die Partitur datiert ein Jahr früher und ist die klassischste und – mit doppeltem Holz, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken und Streichern – die sparsamst instrumentierte aller Sinfonien Stanfords. Zu einer Zeit geschrieben, da Sinfonien ihr größtes Ausmaß erreicht hatten – Elgar und Mahler waren direkte Zeitgenossen Stanfords –, ist die Siebte Sinfonie für ihre Knappheit bemerkenswert.

Der erste Satz hebt mit getupften Streichern an, gegen die das ruhige erste Thema projiziert wird, das bald vom Horn gefärbt wird und an Dvořák erinnert, der zwanzig Jahre zuvor einer von Stanfords Mentoren gewesen war. Schnell wird ein Höhepunkt erreicht. Dieser Anfang unterstreicht, daß die Sinfonie im Wesentlichen ein dem neunzehnten Jahrhundert zugehöriges Werk

ist, eher eine Zusammenfassung als eine Abweichung darstellt. Sie ist mit ihrer klassischen Zurückhaltung leicht als polemische Entgegnung zu dem luxuriöseren – und erfolgreicheren – Romantizismus Elgars zu verstehen, der Stanfords Stellung als führender Komponist der Nation eingenommen hatte. Das zweite Thema, mit volkstümlichen Andeutungen durchzogen, ist ebenfalls lyrisch: Es soll hier keine epischen Schlachten geben, und die Exposition wird mit einer kurzen *molto-tranquillo*-Episode abgerundet, während Themenfragmente vorüberhuschen. Die Durchführung ist gewandt, der Inbegriff technischer Verfeinerung; aber alles ist Ordnung, die Schönheit von Stanfords Hand kontrolliert. Der Satz endet mit einer Koda, die von ihrer brillanten Einführung mit der Wiederkehr der raschenden Streicher vom Anfang allmählich abklingt. Ein romantisches, gedecktes Hornsolo läßt kurz das zweite Thema anklingen; seine Atmosphäre betont den "Volkston", ein Trick, auf den seine vielen Schüler über die nächsten zwanzig bis dreißig Jahre immer wieder zurückgreifen sollten.

In dieser Sinfonie gibt es keinen voll ausgebauten langsamen Satz. Der zweite Satz ist als Menuett überschrieben, entwickelt sich aber tatsächlich aus dem zeremoniellen

Gefühl, das dieser Tanz vermittelt, über ein lyrisches Trio, das von einer Melodie in Oboe und Fagott angekündigt wird, in ein Scherzo. Das Scherzando-Gefühl wird durch die Wiederholung des thematischen Materials in Diminution – also in einer Verkleinerung der Notenwerte – nach dem Trio hervorgerufen. Am Ende erscheint noch einmal kurz das gemessene Schreiten des Menuetts.

Der dritte Satz ist ein Thema mit Variationen, wobei die siebte und letzte Variation fast den Charakter eines in sich abgeschlossenen Satzes hat – ein Verfahren, das vielleicht aus Tschaikowskis Dritter

Orchestersuite am vertrautesten ist. Das Thema mit der Bezeichnung *teneramente* ist schlicht und zurückhaltend, und in der dritten Variation gesellt sich ihm ein Nebenthema hinzu. Bis zur siebten Variation wird das Thema aufgeblasen und ist triumphal und marzialisch geworden. Bald erscheint die Eröffnung der Sinfonie wieder und Posaunen leiten uns sacht in die Koda über, in der sich die leisen und heroischen Versionen des Themas vor dem knappen Schluß vereinigen.

© Lewis Foreman

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Stanford: Symphonies nos 1–7

Stanford était irlandais, protestant, et fils d'un homme de loi de Dublin. Bien que brillant classiciste d'apparence, c'est le musicien en lui qui acquit rapidement une excellente réputation à Cambridge, où il fut organiste à Trinity College. Toujours étudiant, il devint à la fois maître de chapelle du Cambridge Amateur Vocal Guild et directeur musical de la Cambridge University Music Society. Il rehaussa le niveau musical de cette société à un tel point que ses concerts, à Cambridge, prirent une importance nationale, les musiciens se déplaçant de Londres pour y participer. Stanford, importante personnalité de la musique britannique et éminent professeur de composition au nouveau Royal College of Music de Londres, eut pour étudiants presque tous les musiciens célèbres de deux générations, soit quarante ans, de 1883 à 1923. Malgré cela, dès après sa mort, sa propre musique, à l'exception de compositions religieuses et de quelques chansons prisées, sombra dans l'oubli. On l'en tira récemment, dans les années 1980, ce qui permit de présenter à un large public

Stanford tel qu'il avait été et de lui redonner de plein droit son statut de compositeur.

Stanford composa sept symphonies (la première en 1876, la dernière en 1911). Lorsqu'en février 1876 la direction de l'Alexandra Palace (une salle de concert, au nord de Londres, vaste comme un hall de gare métropolitaine) eut annoncé un grand concours, quarante-six partitions de nouvelles symphonies lui furent soumises. Stanford remporta le deuxième prix, ce qui lui valut... 5 livres sterling de récompense! La *Symphonie in si bémol majeur* (sa première) dut attendre trois ans avant d'être exécutée, en 1879, aux Concerts du samedi du Crystal Palace de Londres. Ensuite elle sombra dans l'oubli... jusqu'au jour du présent enregistrement.

Le premier mouvement a pour préface une introduction étendue et sombre, dont l'idée du début se transforme, plus tard, en second sujet. Le premier sujet, confié aux clarinettes, arrive en même temps qu'un changement de tempo, et le mouvement s'anime. Avant d'arriver au second sujet, il y a plusieurs passages sur le même thème, dont les idées

forment ensuite la base de divers épisodes développés jusqu'à ce que Stanford fasse dramatiquement réexposer le premier sujet par les trombones, au-dessus de l'accord *fortissimo* de si bémol, produit par le reste de l'orchestre. Après cela, le violoncelle solo reprend le second sujet. La coda triomphante ramène les fanfares de trompettes qui répètent les thèmes principaux en augmentation.

Le deuxième mouvement regarde du côté de Beethoven et de Schubert; il adopte le rythme de ländler, que font ressortir deux trios contrastés. Le mouvement lent est étouffé sur toute sa longueur, les violons et les altos jouant en sourdine. La seconde idée, qui flotte sur les cors, porte l'empreinte authentique du Stanford plus mûr, en laissant anticiper les chansons folkloriques irlandaises qui figureront dans d'autres thèmes confiés aux cors. Le violon solo, vers la fin, sera utilisé de façon similaire dans les symphonies ultérieures de nombreux compositeurs britanniques.

Le Finale, avec ses notes conductrices répétées, dut faire subir à Stanford sa plus grosse épreuve. Pourtant l'élan et l'énergie dont il abonde montrent que nous sommes incontestablement dans le territoire stanfordien. Le second sujet et un épisode

confié aux cuivres, par la façon dont ils sont traités et par leur phrasé, laissent entrevoir un style plus mûr. Le développement est couronné d'un *fugato* vigoureux qui rappelle le premier sujet. L'œuvre se termine par la reprise de l'épisode des cuivres par les trombones, jouant en imitation. Stanford fait grandir l'agitation dans les basses, dont le ton monte chromatiquement pour finir sur une grande démonstration de joie. La symphonie est dédiée au ténor Arthur Duke Coleridge, ami du compositeur à Cambridge.

Stanford écrivit sa *Symphonie no 2 en ré mineur "Elegiac"* pendant l'été de 1879, just après son premier opéra: *The Veiled Prophet of Khorassan* (première représentation: Hanovre, février 1881; des extraits furent présentés en concert au Crystal Palace, peu avant la création de la Deuxième Symphonie à Cambridge). La première de la symphonie eut lieu lors d'un concert de la Cambridge University Music Society, le 7 mars 1882. Au programme figuraient également le Concerto pour violon de Brahms (soliste: Joseph Joachim), et les Thème et Variations de Joachim; Stanford tenait la baguette. La deuxième exécution fut donnée à l'occasion du Three Choirs Festival, à Gloucester, l'année suivante. La symphonie, en début de programme, précédait l'oratorio

de Gounod: *La Rédemption*. Cette fois-là, C.H. Lloyd remplaçait Stanford au pupitre. Puis l'œuvre disparut du répertoire, et je n'ai pu trouver aucune trace d'interprétation jusqu'à celle de l'Ulster Orchestra (mars 1990). Non seulement la partition ne fut jamais éditée, mais Stanford ne lui donna – ni à celle de la Première Symphonie – aucun numéro d'opus.

Sous-titrant sa symphonie: *Elegiac*, Stanford la préfaçait de quelques lignes extraites du poème de Tennyson: *In Memoriam*, mais nul ne sait quelle commémoration il désirait marquer.

Orchestrée pour ensemble standard: bois en double et cordes, quatre cors, deux trompettes, trois trombones, pas de percussion en dehors des timbales, la symphonie est de forme classique, et son classicisme se reflète dans le premier mouvement avec la reprise habituelle de l'exposition. Ce mouvement fait l'effet d'une narration vivante dans un cadre solennel et bref. Il commence par deux accords *sforzando* ponctuant les accords tombants des bois, lesquels nous conduisent rapidement au premier sujet, génial. À la fin de l'exposition, un roulement calme des timbales et trois accords graves et majestueux évoquent les vers de Tennyson qui nous rappellent que

nous sommes tous mortels. Dans le développement et la réexposition Stanford a placé deux sommets imposants au-dessus des tremolandos des cordes, et la partie des cuivres a été conçue exactement pour faire valoir ces points culminants d'une manière dramatique. Des commentateurs, présents aux deux premières exécutions de la symphonie, faisaient remarquer qu'ils avaient pu "entendre" Beethoven en certains points de trois des mouvements, et plus particulièrement vers la fin de ce premier mouvement.

Après le mouvement d'ouverture en ré mineur, le mouvement lent en fa majeur, charmant et idyllique, est un genre d'interlude serein. Le mode mineur revient avec le Scherzo fougueux, dont le rythme est certainement beethovénien, peut-être même un peu trop. Les timbales exécutent une figure rythmique prolongée, et il se peut que ce soit elle qui ait incité à dresser le parallèle entre cette symphonie et les Quatrième et Neuvième de Beethoven. Le finale, par son envergure et son argument, surpasse le premier mouvement; il a pour préface la même idée d'accords tombants chez les bois, mais développée cette fois-ci en une longue introduction lente. Un solo de hautbois bucolique et un appel de trompette héroïque

forment le cadre affectif de la musique; l'argument est présenté sur un large canevas. Finalement la coda au *presto* énergique, en 6/8, nous dit que la vie est faite pour être vécue. L'histoire se conclut, toutefois, par un rappel des choses éternelles, car Stanford termine son œuvre, à présent dans un ton majeur, sur des phrases de genre choral.

La *Symphonie no 3 en fa mineur "Irish"* (Irlandaise) a apporté une réputation internationale à Stanford. Il en suivit quatre symphonies de plus: la Quatrième en 1888, la Cinquième en 1894, la Sixième ("à la mémoire de G.F. Watts") en 1905, et la Septième en 1911.

Dès l'année de sa parution, 1887, comme l'op. 28, elle fut jouée plusieurs fois à Londres et ailleurs en Angleterre, de même que dans nombreuses villes européennes et nord américaines. Elle fut choisie pour le concert d'inauguration du Concertgebouw d'Amsterdam, et, grâce au succès de ses premières exécutions à Hambourg et à Berlin en 1888, dirigées par Hans von Bülow, la création mondiale de la Quatrième Symphonie de Stanford eut lieu à Berlin l'année suivante. Elle fut la plus populaire des symphonies d'un compositeur britannique avant la Première Symphonie d'Elgar, et particulièrement appréciée par Hans Richter

qui eut ensuite un rôle important dans le succès de cette dernière. En 1910, Mahler dirigea deux exécutions de la *Symphonie irlandaise* avec le New York Philharmonic.

La partition est précédée d'un court motto (traduit en latin par Stanford):

Soit bienveillant envers mon pays, et envers
moi qui chante mon pays, Phoebus, toi qui
chantes au son de ta lyre.

Malgré sa forme quelque peu académique, le matériau du premier mouvement est néanmoins séduisant. Le caractère irlandais de l'œuvre se manifeste surtout dans le deuxième mouvement, scherzo, dominé par le rythme de danse "hop jig" du thème principal, et mis en relief par le contraste avec le thème lyrique du trio. À son époque cette symphonie était particulièrement célèbre pour son mouvement lent. "L'une des musiques les plus intenses jamais écrites par Stanford" l'a définie John F. Porte dans son livre sur le compositeur. Dans ce mouvement est évoquée la "vieille mélodie irlandaise 'The Lament of the Sons of Usnacht'". Ce motif est presque identique à celui du mouvement lent de la Quatrième Symphonie de Brahms. Cette dernière fut créée un an avant la symphonie de Stanford, mais on ne sait pas si ce fut Brahms à emprunter la mélodie d'un recueil de mélodies irlandaises, où si Stanford

l'emprunta de Brahms. Arnold Bax fait aussi une allusion à ce motif dans le dernier mouvement de son Quintette avec hautbois (1922).

Dans le Finale, vif et animé, Stanford cite deux mélodies irlandaises. Après l'introduction, la mélodie "Molly McAlpin" apparaît au hautbois et à la clarinette, sur un accompagnement en pizzicato. Plus loin on entend "Let Erin remember the days of old", annoncé, de manière entraînante, par quatre cors et conduisant à la conclusion triomphale de l'œuvre.

L'on demanda à Stanford d'en composer une nouvelle, spécialement pour Berlin – ainsi naquit la *Symphonie no 4 en fa majeur*, op. 31. Elle fut présentée dans cette ville le 14 janvier 1889, au cours d'un programme consacré entièrement au compositeur et sous sa direction; Joachim était le soliste dans la Suite pour violon et orchestre. Cent ans plus tard, on se demande quel compositeur britannique de trente-six ans pourrait attirer à Berlin un aussi vaste public, en lui offrant un programme consacré à sa seule musique, dont une œuvre commandée spécifiquement pour l'occasion, et pourrait se permettre en plus d'avoir pour interprète le violoniste le plus célèbre du moment? Stanford a réalisé cela!

Entre la Troisième et la Quatrième Symphonies Stanford n'avait composé que deux autres œuvres: le Prélude *Oedipus Rex* et *A Child's Garland of Songs* (Une guirlande de chansons enfantines), plus modeste, mais charmante. Il écrivit la plus grande partie de la nouvelle symphonie à Cambridge, les trois premiers mouvements sont datés des 4 juin, 23 juin et 15 juillet 1888. Il la termina à Dublin pendant les derniers jours de juillet cette année-là. La première britannique eut lieu à un concert donné au Crystal Palace sous la baguette d'August Manns, le 23 février 1889. Le public accueillit cette symphonie cordialement, mais sans l'enthousiasme qu'il avait réservé à l'œuvre précédente. Par exemple, aux concerts du Municipal de Bournemouth – le baromètre musical auquel on pouvait toujours se fier – la *Symphonie irlandaise* figurait à neuf programmes, la Quatrième Symphonie à un seul.

À l'origine Stanford avait fait figurer, en préface à la symphonie, l'adage:

Thro' Youth to Strife,
Thro' Death to Life.

De la jeunesse aux conflits,
de la mort à la vie.
qui donnait le programme de chaque
mouvement: la jeunesse, les conflits,

l'anticipation de la mort, et la délivrance des soucis de ce monde. Mais, plus tard, Stanford parut regretter d'avoir dévoiler ainsi ses pensés intimes et il supprima la citation, sentant aussi peut-être qu'une partie de la musique ne revêtait pas un caractère strictement en accord avec le programme en question.

Le premier mouvement exprime la vigueur et les aspirations de la jeunesse, comme le compositeur en avait fait l'expérience. Le premier sujet, exposé deux fois, dégage un léger parfum brahmsien dans sa répétition tutti (bien que si on dresse ailleurs un parallèle, ce soit plutôt Dvořák qui vienne à l'esprit); il se développe avant d'adopter le ton d'un majeur pour la clarinette solo et les altos qui présentent le second sujet (en deux parties) de seize mesures. Les deux sujets reparaissent dans le développement qui se distingue par un changement de tonalité quasi-schubertien et un délicieux solo de cor fondé sur la fin du second sujet, avant qu'une puissante exposition du thème d'ouverture ne vienne commencer la réexposition. Une coda brillante renforce le ton affirmatif de ce mouvement.

Le propos de l'Intermezzo est d'évoquer le début des difficultés de la vie – un programme que Stanford fait ressortir en

utilisant du matériau thématique emprunté à un entracte de la musique d'*Œdipe Rex*; musique qui dépeint le début de la suite des malheurs subis par la maison d'Œdipe. Le trio, genre hymne, n'a, par contre, rien à voir avec la tragédie grecque, mais il semble offrir un havre de paix après la tempête. L'Intermezzo reviendra ensuite sous une forme abrégée.

Le troisième mouvement débute sur un ton intensément tragique, toutefois, au fur et à mesure que la musique avance, notamment après l'arrivée du second sujet plus optimiste, elle paraît offrir une certaine consolation. Le mouvement se termine sur une coda qui, anticipant le Finale qui va suivre, est d'une humeur triomphale, totalement inattendue.

Il se peut fort bien que ce soit le Finale qui ait forcé Stanford à abandonner le plan programmatique de la symphonie. Un commentateur de l'époque remarquait:

[il semble que le compositeur] se soit contenté de peindre le bonheur de la délivrance des soucis de ce monde, plutôt que de tenter l'impossible en essayant de représenter un état de vie après la mort, comme l'adage le laisserait supposer.

Trois lourds accords et un passage animé introduisent ce rondo – une idée qui reviendra au cours du mouvement. Il y a

trois sujets, le premier dérive de l'introduction, et le mouvement utilise abondamment les dispositifs contrapuntiques.

La *Symphonie no 5* en ré majeur, op. 56 "*L'Allegro ed il Pensieroso*" fut composée en 1894 et créée lors d'un concert de la Philharmonic Society (à laquelle elle est d'ailleurs dédiée) donné dans ce qui était alors le nouveau Queen's Hall, le 20 mars 1895, sous la baguette du compositeur. Mais en dépit d'un bon accueil, elle ne remporta pas le même succès que les précédentes et ne fut publiée qu'en 1923, sous l'égide du Carnegie Award Scheme qui encouragea la publication de nombreuses partitions britanniques juste après la Première Guerre mondiale.

La symphonie s'inspire de deux poèmes de Milton, *L'Allegro* et *Il Penseroso* (titre écrit par Stanford dans une manière singulière), et des vers imprimés dans la partition indiquent l'atmosphère de chaque mouvement. Le premier est préfacé par une introduction grave et massive en ré mineur présentant des idées utilisées dans le mouvement et qui réapparaissent également dans l'*Andante molto tranquillo*. La première atmosphère illustre la "mélancolie détestée" de Milton, mais le passage opte bientôt pour le mode

majeur et cède la place au thème principal, charmant, du mouvement et au second sujet contrasté. Un éclat de rire réaliste des cuivres souligne l'évocation par le poète de "la plaisanterie et la gaieté juvénile".

Là où l'on s'attendrait à trouver un scherzo figure ce qui est, à vrai dire, un menuet et trio doux et pastoral. Les appels du cor témoignent de l'allégeance du compositeur à la symphonie classique.

Le mouvement lent et lyrique traite quant à lui du poème *Il Penseroso*, parfaite évocation de l'hymne de Milton à la mélancolie et à la contemplation. Une phrase d'introduction pour cordes, qui revient dans le finale, amène la longue mélodie du premier sujet. La section intermédiaire présente un nouveau thème énoncé par les altos cependant que la flûte et la clarinette évoquent le chant du rossignol, "très musical, très mélancolique!" Le finale s'ouvre sur l'évocation lointaine de la cloche du couvre-feu qui signale l'approche de la nuit, se poursuit par "l'arrivée foudroyante d'une somptueuse tragédie" et s'achève sur l'appel de "l'orgue grondante". Finalement, une trompette lance un la soutenu à partir duquel le compositeur élabore sa conclusion, un grand passage polyphonique pour l'orchestre tout entier.

La Symphonie no 6 en mi bémol majeur, op. 94 "In Memoriam G.F. Watts" fut composée très rapidement, Stanford en commençant en mai 1905, et en terminant le 19 juin cette année-là. La première eut lieu le 18 janvier 1906 au Queen's Hall de Londres avec le London Symphony Orchestra, récemment fondé, dirigé par Stanford en personne. Elle fut jouée une deuxième fois, à Bournemouth, en janvier 1907, et semble être ensuite tombée dans l'oubli. Plus tard, un commentateur se demanda même si elle avait jamais été jouée. Il semblerait donc qu'elle n'ait pas été entendue depuis quatre-vingt ans, jusqu'au 1988 Chandos enregistrement.

En 1896 et 1897, Stanford avait composé son Requiem à la mémoire de l'illustre artiste Lord Leighton. Sa Sixième Symphonie célèbre cette fois George Frederick Watts (1817-1904), l'un des grands artistes de son époque, disparu depuis peu, et surnommé "le Michel-Ange anglais". Stanford a maintenu que sa musique ne suivait pas de programme détaillé, mais il a convenu que le caractère des divers mouvements avait été influencé par certaines œuvres précises de Watts. Il a cité en particulier la statue équestre, *Physical Energy* ("Énergie physique", dans les jardins de Kensington à Londres) et les tableaux de Watts *Love and Life* (L'Amour et la Vie) et

Love and Death (L'Amour et la Mort), et, dans le Trio de Scherzo, le portrait bizarre d'un Amour pêcheur, intitulé *Good luck to your fishing* (Bonne chance avec votre pêche).

La symphonie s'ouvre sur un thème descendant mémorable, qui dévale impétueusement les barres, accompagné bientôt par des motifs ascendants précipités aux cordes. Le deuxième sujet suit presque immédiatement aux violoncelles, et est exploité pendant quelques instants; son développement est combiné avec des phrases de son prédécesseur. Il est suivi d'une troisième idée majestueuse, en forme de chant funèbre, dont l'auditeur doit prendre tout particulièrement note, car Stanford la décrit comme le thème de "la Mort", et elle imprègne une grande partie de la symphonie. Le deuxième sujet lyrique revient, et il est très en évidence dans le développement avant que la coda ne passe brièvement en revue tout ce qui précède.

Après la première, un critique trouva un charme inoubliable à l'air du cor anglais qui ouvre le mouvement lent, et conclut, en faisant référence à Watts, que

ses phrases prolongées rappelant la dignité ample que le peintre aimait donner à ses personnages féminins.

Il s'agit, en fait, du thème de "l'Amour" de Stanford, dont le premier élément ascendant,

en particulier, devrait être gardé présent à l'esprit. Le thème est prolongé par une seconde partie d'une riche texture lyrique qui arrive à son apogée avant la section intermédiaire. Celle-ci présente le motif ascendant de l'ouverture, répété en écho par trombones, clarinettes et cors, et suivi en contraste par un rythme descendant qui suggère le thème de "la Mort". Ce présage de mort devient ensuite l'accompagnement d'un nouvel air, et des fragments de "l'Amour" et de "la Mort" apparaissent ensemble avant que le mouvement ne s'efface doucement sur l'idée d'ouverture.

Le Scherzo est vigoureux et compact. Deux mesures du premier thème obsédant engendrent le second, dont l'impétueux 3/4 domine tout le mouvement et duquel est dérivé le Trio. Ce rythme se transforme par la suite en un galop menant au pont qui relie les deux derniers mouvements. Au-dessus du rythme, un appel du cor annonce le finale. Il est immédiatement suivi du motif descendant de "la Mort", cette fois-ci un clair appel de trompette. Un autre thème – qui sera rappelé plus tard – suit, avant le premier sujet du finale.

Le finale est le mouvement le plus complexe et le plus long de la symphonie. Son thème principal est entendu pour la

première fois comme le prolongement de l'air précédent, et comprend deux éléments distincts, un motif dansant en double croches aux cordes, auquel répondent des phrases aux bois graves. Les lignes ascendantes d'un second sujet qui, comme ailleurs dans cette partition, prolongent le premier sujet plutôt qu'elles ne contrastent avec lui, complètent les idées nouvelles du finale qui fait également un usage considérable des éléments précédents. Le thème de "l'Amour" du mouvement lent revient et il est combiné une dernière fois encore au thème de "la Mort". Le motif ascendant de l'ouverture de "l'Amour", aux trombones cette fois-ci, est suivi par le motif descendant de "la Mort", ce qui annonce – après plusieurs interruptions – la coda. Bien qu'annotée *Solenne* sur la partition, cette apothéose est douce et belle, avec le thème de "l'Amour" au cor anglais couronné finalement par le thème de "la Mort", calme et serein, toutes passions apaisées.

La Symphonie no 7 en ré mineur, op. 124, commandée à Stanford pour la commémoration du centenaire de la Philharmonic Society de Londres, fut écrite en 1911. Elle fut exécutée pour la première fois un an plus tard, le 22 février 1912, et la partition parut la même année. C'est la plus

classique et la plus légèrement orchestrée des symphonies de Stanford, son interprétation ne demande que bois en double, quatre cors, deux trompettes, trois trombones, les timbales et les cordes. Il n'y a aucune allusion illustrative ou programmatique, présumée ou supposée comme dans les symphonies précédentes. Écrite à un moment où la mode demandait des œuvres symphoniques d'énormes proportions – Elgar et Mahler étaient de proches contemporains – la Septième Symphonie est remarquable pour sa concision.

Le premier mouvement s'ouvre sur une mosaïque des cordes contre laquelle se projette le premier thème, tranquille, que le timbre des cors va bientôt colorer (ce qui fait penser à Dvořák le quel, vingt ans auparavant, était l'un des mentors de Stanford). Il procède ensuite rapidement jusqu'à un summum. Rien que par l'ouverture on voit bien qu'il s'agit-là d'une œuvre essentiellement du dix-neuvième siècle, d'une assignation plutôt que d'un départ. En raison de sa réserve classique on peut fort bien la prendre pour une réponse polémique au romantisme – plus luxuriant et plus heureux – d'Elgar qui avait supplanté Stanford à la tête des compositeurs nationaux. Le second sujet, infléchi par des

suggestions de chant folklorique, est tout aussi lyrique: il ne s'agit pas ici de batailles épiques, et l'exposition s'achève sur un court épisode *molto tranquillo*, tandis que des fragments de thèmes passent encore en voltigeant. Le développement est court: un raccourci d'élégances techniques, mais tout est ordre et beauté et Stanford les a bien en main. Le mouvement se termine par une coda qui, après un départ brillant, s'estompe devant le retour des cordes bruisantes du début. Un cor solo, romantique, brumeux, fait brièvement retentir le second thème; l'atmosphère crée une impression de chant folklorique – un artifice que les nombreux élèves de Stanford copieront dans leurs ouvrages pendant les quelque vingt ou trente années qui vont suivre.

Dans cette symphonie il n'y a pas de mouvement lent, du moins comme tel. Le second mouvement porte l'indication: menuet, mais, en fait, il évolue de cette danse, au caractère quelque peu rituel, à un scherzo, en passant par un trio lyrique qu'annonce une mélodie pour hautbois et basson. L'impression de scherzando est créée par la reprise, après le trio, de la matière thématique en diminution – c'est-à-dire en réduisant la valeur des notes. Le rythme majestueux du menuet revient brièvement sur la fin.

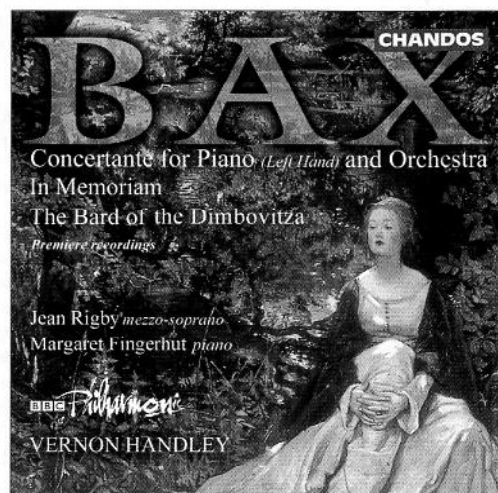
Le troisième mouvement est en forme de thème et variations, la septième et dernière variation ayant presque le caractère d'un mouvement distinct – un procédé devenu plus familier depuis la Troisième Suite orchestrale de Tchaïkovski. Le thème, qui porte l'indication *teneramente* (tendrement), est simple et retenu, une idée subsidiaire s'y ajoute à la troisième variation. Au moment de la septième variation, le thème s'est

gonflé pour devenir triomphant et martial. Bientôt l'ouverture de la symphonie reparait et les trombones adoucis nous conduisent à la coda dans laquelle les versions tranquille et héroïque du thème s'unissent pour mettre un point final au résumé.

© Lewis Foreman

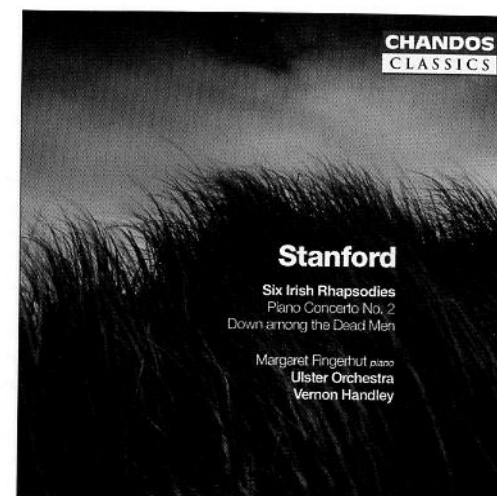
Traduction: Paulette Hutchinson

Also available



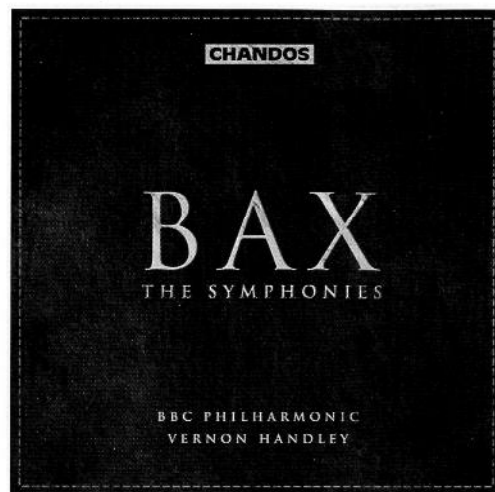
Bax
In Memoriam
Concertante for Piano (Left Hand) and Orchestra
The Bard of the Dimbovitza
CHAN 9715

Also available



Stanford
Six Irish Rhapsodies
Piano Concerto No. 2
Down among the Dead Men
CHAN X10116(2)

Also available



Bax
Symphonies Nos 1–7
Tintagel
Rogue's Comedy Overture
CHAN 10122(5)

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos acknowledges the invaluable assistance of BBC Northern Ireland in making available new orchestral material for the original series of Stanford recordings.

Recording producers Ralph Couzens (Symphonies Nos 1 and 2), Tim Oldham (Symphonies Nos 4 and 7) and Brian Couzens (other works)

Sound engineers Ralph Couzens (Symphonies Nos 3, 5 and 6) and Richard Lee (other works)

Assistant engineers Richard Smoker (Symphonies Nos 1 and 2), Philip Couzens (Symphonies Nos 3 and 5), Ralph Couzens (Symphonies Nos 4 and 7) and Janet Middlebrook (Symphony No. 6)

Editors Peter Newble (Symphonies Nos 1 and 2), Ben Connellan (Symphony No. 4), Tim Oldham (Symphonies Nos 5 and 6) and Jeffrey Ginn (Symphony No. 7)

Recording venue Ulster Hall, Belfast; August 1986 (Symphony No. 3), 7–9 September 1987 (Symphony No. 5), 9 & 10 March 1988 (Symphony No. 6), 11–13 February 1990 (Symphonies Nos 4 and 7) and 30 April–2 May 1991 (Symphonies Nos 1 and 2)

Front cover *A View of Llangollen Pass, Wales* by A. Breanski, courtesy of Fine Art Photographs

Back cover Photograph of Vernon Handley by G. MacDomnic

Design Jaquetta Sergeant

Art direction Steven John

© 1987, 1988, 1990, 1991 and 1992 Chandos Records Ltd

This compilation © 1994 Chandos Records Ltd

© 1994 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU

CHANDOS DIGITAL 4-disc set CHAN 9279-82

Sir Charles Villiers Stanford (1852-1924)

COMPACT DISC ONE

1 - 4 Symphony No. 1* 45:56
TT 45:56

COMPACT DISC TWO

1 - 4 Symphony No. 2 'Elegiac'* 35:32

5 - 8 Symphony No. 3, Op. 28 'Irish' 41:29
TT 77:14

COMPACT DISC THREE

1 - 4 Symphony No. 4, Op. 31 43:42

5 - 8 Symphony No. 7, Op. 124* 28:37
TT 72:28

COMPACT DISC FOUR

1 - 4 Symphony No. 5, Op. 56 'L'Allegro ed il Pensieroso' 42:55
Donald Davison organ

5 - 8 Symphony No. 6, Op. 94 'In Memoriam G.F. Watts' 36:08
TT 79:15

Ulster Orchestra

Paul Willey* • Richard Howarth leader

Vernon Handley

