

ELGAR . *Viola Concerto*

BLOCH . *Suite for viola and orchestra*

TIMOTHY RIDOUT

BBC SYMPHONY ORCHESTRA

MARTYN BRABBINS

EDWARD ELGAR (1857-1934)

Cello Concerto Op. 85

E minor / *mi mineur* / e-Moll

Transcription for viola and orchestra by Lionel TERTIS (1876-1975)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Adagio - Moderato | 8'14 |
| 2 | II. Lento - Allegro molto | 4'31 |
| 3 | III. Adagio | 4'38 |
| 4 | IV. Allegro - Moderato - Allegro ma non troppo - Poco più lento - Adagio | 10'55 |

© Novello & Co.

ERNEST BLOCH (1880-1959)

Suite for viola and orchestra B. 41

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 5 | I. Lento | 12'37 |
| 6 | II. Allegro ironico | 5'18 |
| 7 | III. Lento | 4'08 |
| 8 | IV. Molto vivo | 8'30 |

© G. Schirmer Inc.

Timothy Ridout, *viola*

BBC Symphony Orchestra

Martyn Brabbins, *conductor*

Né à Genève, en Suisse neutre, Ernest Bloch fit son premier voyage à New York au beau milieu de la Première Guerre mondiale, en 1916. Dès 1919, il y vécut, en enseignant, composant et dirigeant pour survivre. Il resta aux États-Unis jusqu'en 1930, s'installant à Cleveland en 1920 puis à San Francisco en 1925, et obtenant la nationalité américaine. En 1930, il retourna cependant en Suisse, où il resta jusqu'à ce que la menace nazie le persuade en 1938 de traverser une nouvelle fois l'Atlantique. Cette fois, il s'établit pour de bon aux États-Unis.

Il composa la version avec piano de sa *Suite pour alto* entre février et mai de cette année. Couronnée par un premier prix au prestigieux Concours du Festival de musique de chambre du Berkshire parrainé par Elizabeth Sprague Coolidge, elle fut créée par l'altiste Louis Bailly et le pianiste Harold Bauer le 27 septembre 1919, lors du Festival de Pittsfield. Entre juin 1919 et mars 1920, Bloch en fit la version orchestrale, entendue pour la première fois le 5 novembre 1920 à Carnegie Hall, New York, jouée par le même altiste et le National Symphony Orchestra dirigé par Artur Bodansky. Bloch en fit également une version pour violoncelle et piano. Les trois versions furent publiées par Schirmer en 1920.

Bloch s'était alors déjà imposé comme compositeur spécifiquement juif, grâce à une série d'œuvres de grande envergure écrites à partir de 1912 et collectivement intitulées "Cycle juif" – *Schelomo, Israel Symphony, Trois Poèmes juifs, Psaumes 114 et 137, Psaume 22*, son *Premier Quatuor à cordes*, et un opéra biblique inachevé, *Jezabel*. Bien d'autres œuvres de saveur ouvertement juive suivirent. Ce n'était pas un exercice politico-nationaliste – il n'existait pas encore d'État juif –, mais simplement l'expression d'une identité. Il avait trouvé une voix forte, authentique et originale.

Mais le judaïsme n'a pas nourri cette œuvre-ci. Elle se voulait plutôt une évocation de l'Orient. Depuis longtemps, Bloch était fasciné par les cultures orientales, mais ce sont les témoignages des autres qui l'avaient séduit plutôt que l'expérience directe. Et beaucoup, en l'écoutant aujourd'hui, trouveront peut-être que son orientalisme, sans être grossièrement parodique, paraît un rien superficiel, malgré ses évocations extrêmement spécifiques de Java, Sumatra et Bornéo. Bloch semble en avoir eu conscience, reconnaissant que certains pourraient déceler "dans quelques endroits très peu nombreux une certaine inspiration juive". En outre, il supprima rapidement les titres attribués à l'origine à ses quatre mouvements – "In the Jungle", "Grottesques", "Nocturne" et "Land of the Sun".

Le premier mouvement débute par une figure orchestrale, après quoi le soliste entre avec un important thème *misterioso*, lyrique et marquant (auquel la suite fera référence, comme aux autres, tout du long), qui conduit l'oreille à travers mainte tonalité ou modalité implicite – *ut* majeur, triton, *ut* mineur, *si* majeur, ton entier, *ut* mineur, avec un *la* en bourdon subversif à la basse, le tout aussitôt transposé un demi-ton plus haut. L'ambiguïté et la fluidité harmonique et tonale sont à l'ordre du jour. Par la suite, quand commence la section *Allegro*, on entend une autre idée importante, une simple petite mélodie jouée *staccato*, d'abord par une clarinette solo – manifestement une tentative d'écrire une musique qui puisse paraître orientale. Mais la réponse *legato* du soliste ne peut s'empêcher d'évoluer en quelque chose de plus expansif et plus organique. Tout au long de ce mouvement (et même de toute la pièce), l'alto solo se tait rarement : le grand orchestre accompagne, orne, dialogue, relie, mais n'occupe que rarement le devant de la scène. Le climax du premier mouvement est une exception.

Le deuxième mouvement se caractérise par une structure délibérément décousue, avec de nombreux changements de tempo, de rapides échanges entre soliste et orchestre, et une orchestration habilement traitée. Un bref moment d'écriture méditative, proche du récitatif, promet une cadence expressive, au lieu de quoi l'action cahotante reprend, et, après des coups de tam-tam de sonorité exotique, le mouvement se termine quelque peu sèchement. Le titre original du troisième mouvement, "Nocturne", semble particulièrement approprié, car la musique évoque un monde de sons nocturnes chatoyants et statiques, tandis que le soliste assume un rôle contemplatif, comme s'il était le témoin de brefs soubresauts dans un sous-bois au clair de lune. Ce qui conduit au finale animé, dont les motifs pentatoniques et les quintes à vide sont peut-être la suggestion d'orientalisme la plus claire de l'œuvre. Une section plus lente, à l'orchestration lumineuse, permet à l'alto de chanter sa ligne lyrique au milieu de textures à la Scriabine, qui évoluent sans heurt en quelque chose de plus enjoué, tandis qu'une majestueuse culmination ensoleillée – avec de nouvelles sonorités qui rappellent Scriabine – annonce la solide conclusion de l'œuvre sur un *si* naturel à l'unisson.

Entre-temps, en Angleterre, Edward Elgar avait émergé de la guerre désillusionné. Non seulement il devait affronter une réalité socio-économique qui avait beaucoup changé, mais son épouse, Alice, était mourante. Lui-même n'était pas en bonne santé, et, de plus, sa réputation s'était dégradée. Il n'était plus d'humeur à écrire avec la même extravagance grisante qu'auparavant. Au contraire, son *Concerto pour violoncelle*, qu'il voulait composer depuis longtemps – sa dernière œuvre majeure, également achevée en 1919 – se révéla retenu, profondément contemplatif, extrêmement personnel. Après le bref et inattendu récitatif de violoncelle initial vient un mouvement fondé sur une mélodie chantante pleine de regret et de nostalgie – mélodie qu'il allait se rappeler sur son lit de mort quinze ans plus tard. Ce mouvement est suivi d'un autre récitatif, qui englobe cette fois-ci des sautes d'humeur extrêmes et conduit directement au *Scherzo*. Ici le soliste peut se livrer à une démonstration de virtuosité, mais le climat reste retenu et intime. Puis on parvient au cœur émotionnel de l'œuvre, un bref *Adagio* – musique d'essence profonde et douloureuse. Le finale, quand il survient, commence comme si Elgar était décidé à entrer dans son monde plus public, avec un violoncelle plus affirmatif et déclamatoire qu'auparavant. Mais ensuite, huit mesures de *tutti* orchestral résolu conduisent uniquement à un autre passage de récitatif introspectif et à une cadence, avant qu'on ne revienne à une musique plus déterminée.

Ce n'est cependant pas le dernier mot d'Elgar. La musique cède la place à un nouveau thème, d'une émotion déchirante, qui débute par une puissante septième ascendante et un demi-ton descendant ; puis vient un émouvant retour au troisième mouvement, comme s'il nous demandait de mettre de côté la positivité conventionnelle ici attendue.

Ne restera plus alors qu'une reprise du récitatif en solo qui ouvrait l'œuvre, et une conclusion abrupte.

L'arrangement que l'altiste Lionel Tertis en réalise en 1929, avec l'approbation du compositeur, s'inscrit dans le cadre de sa longue quête pour promouvoir l'instrument, notamment en en élargissant le répertoire. Laisant l'orchestration telle quelle, il a fait des ajustements qui tiennent compte des caractéristiques particulières de l'alto, transposant certains passages d'une octave vers l'aigu là où le registre médian – les cordes *sol* et *ré* – ne pénétreraient sinon pas de manière adéquate les textures orchestrales. Timothy Ridout a également fait quelques autres petits ajustements. La création de la version de Tertis, qui jouait lui-même la partie soliste, eut lieu sous la direction d'Elgar le 21 mars 1930 au Queen's Hall de Londres. Le concert eut plus de succès que la première audition de la version originale de l'œuvre, le 27 octobre 1919. Avec Felix Salmond en soliste, Elgar avait en effet dirigé son œuvre dans un programme par ailleurs placé sous la direction d'Albert Coates, qui accapara égoïstement le temps de répétition, conduisant à une exécution décousue d'une œuvre qui requiert un équilibre délicat. Heureusement, les extraordinaires qualités de cette musique s'imposèrent rapidement et restent reconnues aujourd'hui encore.

STEPHEN PETTITT
Traduction : Dennis Collins

Born in Geneva in neutral Switzerland, Ernest Bloch had made his first visit to New York in the middle of the First World War, in 1916. By 1919 he was already living there, surviving through his teaching, composing and conducting. He was to remain in America until the 1930s, moving to Cleveland in 1920 and to San Francisco in 1925, and gaining United States citizenship, though in 1930 he returned to Switzerland, there remaining until the Nazi threat persuaded him in 1938 to cross the Atlantic again. This time he was to settle for good.

He composed the viola and piano version of his Viola Suite between February and May that year. Awarded First Prize in the prestigious Berkshire Chamber Music Festival Competition sponsored by Elizabeth Sprague Coolidge, it was given its world premiere by viola player Louis Bailly and pianist Harold Bauer on 27 September 1919, during the Pittsfield Festival. The orchestrated version was made between June 1919 and March 1920 and first heard on 5 November 1920 at Carnegie Hall, New York, the same viola player collaborating with the National Symphony Orchestra conducted by Artur Bodanzky. Bloch also made a version for cello and piano. All three versions were published by Schirmer in 1920.

By this time Bloch had already established himself as a specifically Jewish composer through a series of large-scale works written from 1912 and collectively labelled 'the Jewish Cycle' – *Schelomo*, the *Israel Symphony*, *Trois Poèmes juifs*, *Psalms 114 and 137*, *Psalms 22*, the First String Quartet and the unfinished biblical opera, *Jezabel*. Many other overtly Jewish-flavoured pieces followed. This was no politico-nationalistic exercise – no Jewish state yet existed – but simply the expression of an identity. He had found a strong, authentic, original voice.

But Judaism did not inform this work. Rather it was meant as an evocation of the Orient. Bloch had long been fascinated by oriental cultures, but he had been seduced by the accounts of others rather than by direct experience. And many listening now might find that the work's orientalism, though not crudely parodistic, seems skin deep, despite its highly specific intended evocations of Java, Sumatra and Borneo. He seems to have been conscious of this, conceding that some might detect 'in a very few places a certain Jewish inspiration.' Moreover, he quickly suppressed the titles originally assigned to its four movements – 'In the Jungle', 'Grotesques', 'Nocturne' and 'Land of the Sun'.

The first movement opens with an orchestral flourish, after which the soloist enters with an important, lyrical and pregnant *misterioso* theme (referenced, like others, throughout the suite) and leading the ear through many an implicit tonality or modality – C major, a tritone, C minor, B major, whole tone, C minor, with a subversive drone A in the bass line, all immediately transposed a semitone higher. Harmonic and tonal ambiguity and fluidity is the order of the day. Later, when the Allegro section begins, there's another significant idea, a simple little tune played *staccato*, first by solo clarinet, clearly an attempt at something that might sound oriental. But the soloist's legato response cannot help evolving into something more expansive and organic. Throughout this movement (and indeed the whole piece) the solo viola is rarely silent, the large orchestra accompanying, embellishing, dialoguing, connecting, but only rarely taking centre stage. One exception is the first movement's climax.

The second movement is characterised by a deliberately disjointed structure with many changes of tempo, quick exchanges between soloist and orchestra, and deftly manipulated orchestration. A brief moment of meditative recitative-like solo writing promises an expressive cadenza, but instead the jolting action returns, and, following exotic-sounding tam-tam strokes, the movement ends somewhat curtly. The third movement's original title, 'Nocturne', seems singularly apt, the music evoking a world of shimmering, static night sounds, the soloist taking a contemplative role, as if witnessing brief stirrings in a moonlit undergrowth. This leads to the bustling finale, whose pentatonic motifs and open fifths are perhaps the clearest suggestion of orientalism in the work. A luminously orchestrated slower section allows the viola to sing its lyrical line amidst Scriabin-like textures which seamlessly evolve into something jauntier, while a glorious sunburst climax – more Scriabin-like sounds – heralds the work's firm conclusion on a unison B natural.

Over in England, meanwhile, Edward Elgar had emerged from the war disillusioned. Not only did he have to confront a much-changed socio-economic reality, but his wife, Alice, was terminally ill. His own health had not been good, and moreover his reputation had foundered. He was in no mood to write with the same stirring extravagance as before. Instead, his long-intended Cello Concerto – his last major work, also completed in 1919 – turned out to be restrained, deeply contemplative, highly personal. After its unexpected opening brief solo cello recitative, there follows a movement based on a lilting tune of regretful nostalgia, the tune that he was to recall as he lay dying fifteen years later. The movement is appended with another recitative, this one encompassing extreme mood swings, which leads directly to the Scherzo. Here the soloist is able to indulge in a virtuoso display, yet the flavour remains restrained and intimate. Then we reach the emotional heart of the piece, a brief Adagio, music of deep, aching substance. The finale, when it comes, begins as if Elgar is determined to enter his more public world, the cello more assertive and declamatory than before. But then eight bars of resolute orchestral tutti lead only to another passage of introspective recitative and a cadenza before we return to resoluteness.

This, however, is not Elgar's last word. The music makes way for a searingly emotional new theme which opens with a powerful rising seventh and falling semitone, and then there is a moving return to the third movement, as if asking us to set aside the conventional resolute positivity. All that remains is a reprise of the work's opening solo recitative, and an abrupt conclusion.

The viola player Lionel Tertis made his arrangement of this work in 1929, with the approval of the composer, as part of his lifelong quest to promote his instrument, not least by enlarging its solo repertoire. Leaving the orchestration unchanged, he makes adjustments which allow for the particular characteristics of the viola, transposing selected passages upwards by an octave where otherwise the middle register – the G and D strings – would not adequately penetrate orchestral textures. Timothy Ridout has made a few further small adjustments. The first performance of Tertis's version, with himself as soloist, took place under Elgar's own direction on 21 March 1930 at Queen's Hall, London. The occasion was more successful than had been the case at the original version's first public hearing, on 27 October 1919. With Felix Salmond as soloist, Elgar conducted his own work in a programme otherwise in the charge of Albert Coates, who selfishly hogged rehearsal time, leading to a ragged performance of a work which demands careful balance. Happily the music's extraordinary, searching qualities were recognised nevertheless, and remain so.

STEPHEN PETTITT

Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

Timothy Ridout

A Poet's Love :
SERGEI PROKOFIEV
**Selected pieces from the
ballet Romeo and Juliet op.64**
ROBERT SCHUMANN
Dichterliebe op.48
Frank Dupree, *piano*
CD HMN 916118



BBC Symphony Orchestra
LUDWIG VAN BEETHOVEN
**Complete Piano Sonatas
Piano Concertos & Diabelli Variations**
Paul Lewis, *piano*
Jiří Bělohávek, *conductor*
14 CD HMX 2908880.93



JOHANNES BRAHMS
**Piano Concerto No.1
Haydn Variations**
Cédric Tiberghien, *piano*
Jiří Bělohávek, *conductor*
CD HMG 501977



EDWARD ELGAR
**Cello concerto
Rococo Variations**
Jean-Guihen Queyras, *cello*
Jiří Bělohávek, *conductor*
CD HMC 902148



MANUEL DE FALLA
Noches en los jardines de España
Javier Perianes, *piano*
Josep Pons, *conductor*
CD HMC 902099



ENRIQUE GRANADOS
**Goyescas
Opera in 3 tableaux**
Josep Pons, *conductor*
CD HMM 902609





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

© BBC / harmonia mundi musique 2023

The copyright in the recording is jointly owned by harmonia mundi musique and the BBC.

Enregistrement : avril 2022, Maida Vale Studio 1, Londres (Royaume-Uni)

Direction artistique : Andrew Keener

Prise de son : Dave Rowell, assisté de Katie Earl

Montage : Stephen Frost

Mastering : Dave Rowell

Partitions : © Novello & Co. (Elgar) – © G. Schirmer Inc. (Bloch)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © Kaupo Kikkas

The BBC's word marks and logos are trade marks
of the British Broadcasting Corporation and used under licence.



Maquette Atelier harmonia mundi