






HAVERGAL BRIAN

THE
GOTHIC
SYMPHONY

MARTYN BRABBINS

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 4</i>
Sung texts and translation	 <i>page 12</i>
FRANÇAIS	 <i>page 18</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 26</i>

HAVERGAL BRIAN

(1876–1972)



Symphony No 1 in D minor 'The Gothic' 1919–27 [106'07]

PART 1	[36'19]
1 Allegro assai	[12'09]
2 Lento espressivo e solenne	[11'54]
3 Vivace	[12'15]
PART 2	[69'48]
4 Te Deum laudamus: Allegro moderato	[17'47]
5 Iudex crederis esse venturus: Adagio molto solenne e religioso	[16'13]
6 Te ergo, quaesumus: Moderato e molto sostenuto	[35'47]
7 Applause	[8'40]

BBC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES

BBC CONCERT ORCHESTRA

SUSAN GRITTON soprano • CHRISTINE RICE mezzo-soprano
PETER AUTY tenor • ALASTAIR MILES bass • DAVID GOODE organ
THE BACH CHOIR • BBC NATIONAL CHORUS OF WALES
BRIGHTON FESTIVAL CHORUS • CBSO YOUTH CHORUS
CÔR CAERDYDD • ELTHAM COLLEGE BOYS' CHOIR
HUDDERSFIELD CHORAL SOCIETY • LONDON SYMPHONY CHORUS
SOUTHEND BOYS' AND GIRLS' CHOIRS

MARTYN BRABBINS conductor



An introduction by Roger Wright Controller, BBC Radio 3 & Director, BBC Proms

When we planned a series of Choral Sundays for the 2011 BBC Proms I thought there was no better way to launch it than to mount a performance of Havergal Brian's Gothic Symphony, the monster of all choral pieces! I had long been intrigued by the idea of putting on the first Proms performance of this work and was delighted that Martyn Brabbins accepted the invitation to conduct it.

I am not one of those supporters of British music (or more specifically of the music of Brian) who believe that every neglected work is important. I do think, however, that it is vital to hear pieces that are much discussed but rarely heard, in order that we can assess them from first-hand experience. It is also essential that the performances of such repertoire are well prepared and so give the music the best chance to make its case.

To put on The Gothic, preparation is all. Thanks are due to my colleagues in the BBC orchestras and those in the Proms team who set about the task of putting it on with their customary professionalism and attention to detail. They would join me, however, in praising Martyn Brabbins for his calm handling of the whole project and his flair in the performance itself. As some have said, only the BBC has the resources, and only the BBC Proms the courage, to put on a performance of this scale and quality, but it needed Martyn to deliver it with such commitment.

ROGER WRIGHT © 2011

An introduction by Martyn Brabbins

Bringing the mighty Gothic Symphony before the public is an endeavour of truly epic proportions. There is no other work in the symphonic repertoire that places so many demands on so many strands of a musical organization. The planning of a performance has to be undertaken with quasi-military precision, The Gothic having so many opportunities to fall into logistical catastrophe. The Proms performance issued on this recording had the might of the BBC behind it, and was therefore given an extraordinary head start. Few organizations have such experience of mounting extravagant musical productions, nor can muster so many talented and wise individuals.

Having in early 2010 accepted the invitation from Roger Wright to conduct The Gothic at the Proms, a musical 'supertanker' was launched, and from that moment until 9 p.m. on 17 July 2011 the vessel needed to be carefully and lovingly steered to its destination. The first stages of the journey involved the grateful task of inviting the many performers who were to be on the Royal Albert Hall stage. Two marvellous BBC orchestras,



the National Orchestra of Wales and the Concert Orchestra, were to be the bedrock of the performance. An enormous roster of extra players also had to be engaged. The Gothic's orchestra comprises 210 musicians: 17 percussionists (in addition to 6 timpanists), 68 brass and 32 wind players, to name but a few.

We decided on a round figure of 600 as the ideal size of the chorus for the Te Deum. Thus six willing, able and available choruses needed to be found. The London Symphony Chorus, the Huddersfield Choral Society, The Bach Choir, the Brighton Festival Chorus, the BBC National Chorus of Wales and Côr Caerdydd were recruited. Not content with fulfilling Henry Wood's challenge to incorporate every member of each family of instruments, and to write a choral finale, Brian included a significant part for children's voices, boys and girls. The Southend Boys' and Girls' Choirs, Eltham College Boys' Choir and the CBSO Youth Chorus were soon part of the team. David Goode took the controls of the RAH organ and our superb team of vocal soloists, Susan Gritton, Christine Rice, Peter Auty and Alastair Miles, were keen to take up the challenge posed by Brian's vocal writing.

A word should be added about the vocal demands. Without a doubt The Gothic's setting of the Te Deum poses as significant a vocal challenge as any tonal work I know. At times Brian stretches the threads of tonality to their breaking point, especially so in the extensive a cappella sections of the work. An enormous mountain had to be climbed by all six choirs, rehearsing separately in their home bases, largely unaware of what the other five choirs were up to! There was a collective sigh of relief when the 600 singers came together a week before the performance for a rehearsal in Birmingham Town Hall. Things were indeed very much on track.

The final leg of the journey, the orchestral rehearsals, began in the splendid new Cardiff home of the BBC National Orchestra of Wales, the Hoddinott Hall. In his welcome to the Concert Orchestra's musicians, David Murray, Director of the BBC NOW, revealed that this was the first time in history that two BBC orchestras had ever made music together. Each successive day of rehearsals brought us to ever larger spaces—the All Nations Centre, Cardiff, for the enormous Part 2 orchestra, the Alexandra Palace for the first full rehearsal, and finally to the glorious and inspiring Royal Albert Hall.

Speaking personally, the experience of rehearsing and performing The Gothic was extraordinarily rich and rewarding. There was a fantastically positive atmosphere throughout, with each and every musician intent on giving their very best. On the night, too, the audience seemed more than usually concentrated and totally 'with' the musicians on stage. An unforgettable musical voyage seemed to have been stupendously well navigated.

MARTYN BRABBINS © 2011



HAVERGAL BRIAN'S GOTHIC SYMPHONY is usually described in superlatives, routinely listed as both the longest symphony ever written, and the one that demands the largest number of performers. Neither of these statements may in fact be true, but the statistics of duration and performing forces speak for themselves. By any measure this is a very big work. In fact, shortly before conducting the live performance recorded here at the 2011 BBC Proms, Martyn Brabbins was quoted in interview as saying: 'My hope is that people are dumbstruck with a kind of awe and admiration that such a piece exists and a composer spent years of his life putting this thing on paper with no real hope or prospect of performance.'

The son of pottery workers (the eldest survivor of seven children, of whom four died in infancy), Havergal Brian was born in Dresden, Staffordshire, now part of Stoke-on-Trent. A child chorister, he left school at the age of eleven but gained a thorough tuition in harmony and counterpoint. He had been christened William Brian, but adopted the name Havergal, after the Victorian hymn-collector W H Havergal, in his early twenties when seeking to make a career as a church organist. As a composer Brian was essentially self-taught, his early influences being the great Midlands choral festivals and brass bands, the Hallé Orchestra under Hans Richter, the splendour of Handel, Beethoven, Berlioz and Richard Strauss, and the new British music of Edward Elgar. The young Brian was one of Elgar's earliest champions in the Midlands, and Elgar in his turn was encouraging about Brian's first works. During the 1900s Brian gained recognition as a promising figure among the new generation of British composers, began a lifelong friendship with Granville Bantock, was acclaimed for orchestral works performed by Henry Wood at the Queen's Hall Proms, and gained the temporary patronage of a wealthy Staffordshire pottery magnate.

These early successes were evaporating by 1913, when Brian moved to London after the collapse of his first marriage. During World War I, after a brief spell of soldiering, he was employed listing the effects of Canadian troops killed in France; the experience helped trigger his burlesque anti-war opera *The Tigers* (1916–18). Supporting a growing second family by hack-work, music-copying and journalism, he followed this with *The Gothic* (1919–27), but by the late 1920s he was largely a 'forgotten composer'. Nevertheless he was very active as a critic and advocate of new music throughout the inter-war period, especially as deputy editor of *Musical Opinion*, while he continued to compose large-scale works without immediate hope of performance. After World War II (during which he worked as a clerk for the Ministry of Supply) Brian experienced an unprecedented 'Indian summer' of creativity, composing four operas and no fewer than twenty-seven symphonies (out of a lifetime total of thirty-two) after the age of seventy. In 1958 he moved from Harrow to Shoreham, Sussex, where he died as a result of a fall at the age of ninety-six.

In addition to symphonies and operas Brian wrote other orchestral works, concertos, choral music, some piano pieces and many songs. Starting in the 1950s, when he was befriended by the BBC producer Robert Simpson, interest in Brian's music revived. His music has always been difficult to characterize: he developed from the stylistic basis of the late Romantics, but a pronounced streak of scepticism led him to question their heroic assumptions and to counterbalance their harmonic opulence with a muscular, 'objective' polyphony and ironic juxtapositions of contrasted and mutually subversive kinds of music, continually undercutting the listener's expectations. Contrary to legend, few of his works are for outsize forces or are unusually long; but their use of apparently traditional idioms in a profoundly



untraditional way makes them more challenging—even disconcerting—on first hearing than those of his British contemporaries.

* * *

In 1907–08 Brian had composed a burlesque programmatic work which he called *A Fantastic Symphony*. Almost immediately he destroyed half of it, keeping just two movements as independent works, yet in light of this *The Gothic* was first published as ‘Symphony No 2’, and it was only in 1966 that Brian re-numbered his early symphonies so that it became ‘Symphony No 1’.

On the printed title-page of *The Gothic* stand two lines of verse from the final scene of Goethe’s *Faust*:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
*Whoever strives with all his might
That man we can redeem.*

In his enormous symphony, Brian had indeed striven ‘with all his might’ to create a monumental work of symphonic architecture at a time when he was beset by personal and financial difficulties and his professional career was in the doldrums. It is also a tribute to all the music that Brian had known and loved, and all the people he cared about. ‘This work’, he wrote to his friend Granville Bantock on 27 June 1926, ‘has been inside my heart for a lifetime and naturally there is inside it all those who have been very dear to me—who helped and moulded me.’ On another occasion he spoke of the fifth movement (the ‘Iudex’) as his personal memorial to Hans Richter, whose conducting of the Hallé Orchestra had been such an inspiration to Brian in his youth. So *The Gothic* is an acknowledgement of debts to the past, and a manifesto for the future: a massive reaffirmation of the idealism of the ‘English Musical Renaissance’ which had been so cruelly shaken by the 1914–18 war. We may speculate, too, that its moments

of violence and terror relate directly to the experience of that war.

Brian once told his friend the composer and writer Harold Truscott that the work came to him in a flash so intense that he wanted to cram the whole of it into about twenty bars. The remark tells you something important about Brian. He was not an extravagant or self-indulgent composer. On the contrary, he was a very concise one. In *The Gothic* he was composing-out an intense moment of vision as briefly as he knew how. One aspect of this—and it is a characteristic that persisted through all his later works—is that he hates elaborate transitions: he doesn’t smooth the way between one idea and the next, and he composes essences, not passages of filling.

The orchestra contains many unusual extras: oboe d’amore, bass oboe, corno di bassetto, pedal clarinet, cornets, bass trumpet and euphoniums among them. Brian attributed this to a suggestion Henry Wood made to him in 1907, that he should write a work to include the complete families of all the different wind instruments—all the oboe family, all the clarinets and so on. Brian uses these, though, not to get a huge undifferentiated noise, but to gain an unprecedented range of subtle instrumental colour.

‘Compleatist’ in its approach to instrumental timbre, *The Gothic* is also an encyclopedic compendium of musical styles, from evocations of Gregorian chant and Elizabethan church music to near-atonality and (in the ‘Iudex’) vibrant cluster-chords. Brian poured into it everything he knew; and one of the things he knew from his earliest years was that crack virtuoso competitive choirs could perform the most complicated test-pieces with pinpoint accuracy. The orchestral players are set some severe challenges in *The Gothic* (the xylophone solo in movement 3 is something like a transcendental étude for the instrument, for instance), but these are child’s



Havergal Brian in the 1930s
Lewis Foreman Collection



play compared to some of the choral writing, especially the intense chromatic polyphony which is one of the *Te Deum*'s hallmarks.

Brian was fortunate in finding a publisher for his symphony in the London office of the German publisher Crazz, who in 1932 issued the full score in two gigantic (and error-riddled) volumes. Though the published score bears a dedication to one of Brian's lifelong heroes, namely Richard Strauss—who after a perusal of the score pronounced it 'magnificent' ('großartig') and expressed his hopes for a speedy premiere—very little of the work (some passages in movements 1 and 3, perhaps) shows much of Strauss's influence. Berlioz—particularly the Berlioz of the *Grande messe des morts*—is a more relevant progenitor. *The Gothic* is in fact the most extreme example of the perilous hybrid genre that Beethoven initiated with his Ninth Symphony.

In what sense is Brian's work a 'Gothic' symphony? He doesn't use the word with its comparatively modern meaning of 'horrific', though some dark and terrifying things do happen in the work's course. He means the high and late medieval period (approximately 1150–1550), the Gothic era as we understand it through its defining creation, the Gothic style of architecture, whose ultimate expressions are the great Gothic cathedrals of Northern Europe. This was the age that excited the imaginations of the great Romantic artists, to whose achievements Brian was heir. And into that age, into the stones of its cathedrals, was etched the ultimate certainty that life is a struggle between good and evil.

Composed through a period of seven or eight years (mainly at night, while Brian worked as a music-copyist and journalist and at various odd jobs through the day), *The Gothic* unites two long-contemplated schemes—a work on Goethe's *Faust* and a setting of the *Te Deum*—in a symphonic vision of the Gothic Age as a period of almost



exponential expansion of human knowledge, both secular and spiritual, glorious and terrible. The first three movements, for large orchestra, relate in a general way to Goethe's *Faust*, Part 1 (Faust as the archetypal Gothic-Age man, aspiring mystic and seeker after hidden knowledge). But they are merely a prelude. The fourth, fifth and sixth movements encompass a gigantic, hour-long setting of the *Te Deum*, and here Brian requires four vocal soloists, two large double choruses totalling about 500 voices along with children's choir, four brass bands, and an orchestra that out-bulks the most extreme demands of Mahler, Strauss or Schoenberg. Taken literally, the score requires at least 32 woodwind, 24 brass, two timpanists, a percussion section involving 17 players, two harps, celesta, organ, and an enlarged string section of at least 20 first violins, 20 second violins, 16 violas, 14 cellos and 12 double basses. This is for the main orchestra. The brass bands each comprise an additional two horns, two trumpets, two trombones, two tubas and a set of timpani. At minimum, therefore, Brian envisaged about 750 performers. The 2011 Proms performance was the first to reach and surpass that number in near-ideal conditions: altogether over 800 singers and players were involved.

Three different levels of musical argument—dramatic, tonal, motivic—create the work's musical logic. On the expressive plane, Part 1 is dynamic in the familiar symphonic sense, a logical development from the achievements of Wagner, Bruckner, Strauss, Elgar and early Schoenberg. Part 2, however, becomes cultural drama, evoking the totality of Western Music around one great familiar unifying text. The overall tonal progression is a strikingly rich and dramatic example of what is sometimes called 'progressive tonality', moving from an initial D minor (the principal key of Part 1, which ends in D major) to a new centre of E major. Intermittently foreshadowed in Part 1 and established during movement

4, it is then frequently threatened by other keys but survives into the darkly glowing choral murmur of the work's final bars. The keys are, however, often interpreted very freely, expanded by chromaticism or modal inflection.

The first movement opens with a thrilling orchestral gesture that propels us into a modified sonata-allegro with a terse, wiry first subject in D minor. Its initial shape—a leap of a third and then, from the same base note, to a fifth—is a germinal motif, encapsulating the drive to expand outwards, that will grow and change throughout the entire work. A lyrical 'folk-like' second subject, announced by a solo violin in D flat and later turning to D major, makes an extreme contrast. A tough development section seizes fragments of both themes and the orchestration takes on a fantastic quality. The recapitulation starts with a beautiful violin cadenza that recalls the second subject, now in E major. The first grandiose entry of the organ is a surprise Brian reserves for the final bars.

The second movement is a haunted processional in $\frac{5}{4}$ time. Two elements—a dotted-note rhythm heard on tubas and timpani and a noble, flexible march-melody stated by violas and cellos immediately afterwards—are developed in association and in competition. The music rises to climactic statements of the march-theme: the grandest of these climaxes subsides suddenly into the shadows, and a bass clarinet leads directly into the *Vivace* scherzo-finale of Part 1. Here a rushing Bruckner-like ostinato in D minor kicks off a series of contrasted episodes at different speeds, establishing a huge, relentless, underlying momentum. The work's principal motif recurs as a mysterious, glowing horn-call, and becomes a bass for violent, warlike developments, full of march-and-fanfare images. These culminate in a fantastic transformation of the ostinato, weirdly scored, with a bizarre xylophone cadenza that is eventually sucked into a skirling polytonal heterophony. Four descending trombone



pedal-notes, amplified by all the low brass instruments, plunge into a thundering climax that is the logical culmination of the earlier battlefield imagery. A crushingly decisive cadence hurls the music back into D minor; it is suddenly cut off for a coda of unexpected calm, ending on a last shimmering triad of D major that also opens Part 2, the huge three-movement *Te Deum*.

In the *Te Deum* Brian's inspiration was the great Gothic cathedrals of Northern Europe, whose architecture (and the music that was sung in them) had transfixed his imagination since he first saw Lichfield Cathedral as a child chorister. But Brian was not a believer in any doctrinal sense. His is not a religious but a secular *Te Deum*, an interpretation of the text as a human and communal drama; no conventional expression of praise but an evocation of the human spirit struggling against immense odds, where the will to rejoice is threatened at every turn. It is this that makes the quotation from *Faust* on the symphony's title-page so apposite.

This *Te Deum* attempts a new, freely evolving conception of structure while making use of the widest possible range of stylistic resources. It spans a great arch from neo-medieval vocal polyphony to shattering brass outbursts of purely twentieth-century barbarity. Writing in 1962 in *The Penguin Book of Choral Music*, having heard only the work's first, semi-amateur performance, the late Deryck Cooke described Brian's setting as 'a dithyrambic paean of complex neo-medieval counterpoint like nothing else in music', that 'reveals the mind of a truly visionary genius'.

Here Brian employs his full forces in the most disparate kinds of music, and the text itself becomes a unifying force, relating the various musics to the central stream of thought. So the symphony's fourth movement is concerned with praise and statements of the acts and nature of God. The radiant opening introduces first the

choruses, then the vocal soloists. After a big orchestral fanfare the full forces are unleashed in a fantastic musical act of multitudinous rejoicing. From here the music evolves through a series of contrasting episodes which impose a formal logic on the treatment of the text while the mood darkens.

Movement 5 sets just one terrifying line of text: 'Iudex crederis esse venturus' ('You are believed to be about to come as judge'). It opens boldly with the four choruses singing in overlapping triads, creating dense, glowing chord-clusters. The solo soprano sings the complete text, and the choirs launch into polyphony of fantastic complexity and fierce dissonance, divided in over twenty parts. After a wordless vocalise for solo soprano and a thrilling fanfare for eight trumpets, the orchestra enters for the first time with a grim juggernaut of a march. The four choruses, supported by separate brass bands, each proclaim the text with intervening orchestral refrains. A vigorous orchestral development follows, gradually becoming more intense. Eventually a thunderous outpouring of sound from the full forces (brass bands included) resplendently confirms the final E major.

The sixth movement is the longest of all, containing the greatest contrasts of material, expression and scoring. A solo oboe d'amore introduces a floridly expressive tenor solo ('Te ergo, quaesumus ...'). A kind of celestial dance begins in the orchestra, brilliantly and brightly scored, with wordless participation from the choirs. Gradually Brian builds up the most texturally complex passage in the whole symphony, with a huge climax for the full forces. 'Salvum fac populum tuum' brings a return to antiphonal chanting of the kind heard in the fourth movement. After further episodes, nine clarinets in a row present a jaunty marching song that introduces a joyously tuneful setting of 'et laudamus nomen tuum' which builds to a roof-raising climax of forthright splendour.



The mood darkens for an anguished, imploring bass aria ('Dignare, Domine, die isto') followed by a rapt double-fugue for choirs alone, whose subject harks right back to the opening of the symphony. This cadences sadly into E minor, and then all hell is let loose. The full brass of the orchestra and the bands, with six timpanists and percussion, unleash two diabolically dissonant assaults upon the ear and provoke two agonized choral cries of 'non confundar in aeternum'. The coda, with its impassioned cello line, is as desolate a voice from the depths as any in music. But the final choral murmur is in E major, serene and unaffected: a mysterious radiance that, as Thomas Mann has it in *Doktor Faustus*, 'abides as a light in the night'.

Owing to its extraordinary array of forces, *The Gothic* requires an especially spacious venue. The premiere took

place thirty-four years after its completion, at Central Hall, Westminster, on 24 June 1961, with semi-professional forces conducted by Bryan Fairfax. The first fully professional performance, mounted by the BBC, came five years later, when Sir Adrian Boult conducted the augmented BBC Symphony Orchestra on 30 October 1966 in the presence of the ninety-year-old composer at the Royal Albert Hall, the only venue which has heard the music more than once. On 25 May 1980, *The Gothic* returned to the Royal Albert Hall for a second BBC-sponsored presentation, with Ole Schmidt conducting the London Symphony Orchestra, and its third presentation there was its first performance at the BBC Proms, in 2011: the performance enshrined in this recording.

CALUM MACDONALD © 2011

Recorded live in the Royal Albert Hall, London, on 17 July 2011

Recording Engineer and Post-production HUW THOMAS

Recording Producer TIM THORNE

Editing HUW THOMAS, MIKE COX

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

Produced in association with BBC Radio 3 and the BBC National Orchestra of Wales and the BBC Concert Orchestra

© BBC, MMXI

© Hyperion Records Ltd, London, MMXI



PART 2

- 4 Te Deum laudamus, te Dominum confitemur,
te aeternum Patrem omnis terra veneratur.
Tibi omnes angeli: tibi caeli et universae potestates;
tibi cherubim et seraphim incessabili voce proclamant:
Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae.
Te gloriosus apostolorum chorus,
te prophetarum laudabilis numerus,
te martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia
Patrem immensae maiestatis;
venerandum tuum verum et unicum Filium,
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
Tu rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu, ad liberandum suscepturus hominem,
non horruisti virginis uterum.
Tu, devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
- 5 Iudex crederis esse venturus.
- 6 Te ergo, quaesumus, tuis famulis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum, Domine,
et benedic hereditati tuae.
Et rege eos et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies benedicimus te,
et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi.
Dignare, Domine, die isto, sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine, miserere nostri.
Fiat misericordia tua Domine super nos,
quemadmodum speravimus in te.
In te, Domine, speravi;
non confundar in aeternum.
- We praise you, God, we acknowledge you as Lord,
the whole earth worships you as the eternal Father.
To you all angels: to you the heavens and all powers:
to you the cherubim and seraphim with unceasing voice cry out:
Holy, holy, holy Lord God of hosts.
The heavens and the earth are full of the majesty of your glory.
The glorious choir of apostles,
the worthy group of prophets,
the shining army of martyrs praise you.
Throughout the circle of lands the holy church acknowledges you
as Father of great majesty;
your venerated, true and only Son,
also the Paraclete Holy Spirit.
You are the king of glory, Christ.
You are the everlasting Son of the Father.
Setting out to save mankind
you did not despise a virgin's womb.
The sting of death overcome,
you opened for believers the kingdoms of the heavens.
You sit at the right hand of God, in the glory of the Father.*
- You are believed to be about to come as judge.*
- Therefore, we beg you, help your servants,
whom with precious blood you redeemed.
Make them be numbered amongst your saints in eternal glory.
Make your people safe, Lord,
and bless your inheritance.
And rule them, and raise them up for ever.
Every single day we bless you,
and we praise your name for ever,
for generations of generations.
Consider it worthwhile, Lord, on that day to keep us without sin.
Have mercy on us, Lord, have mercy on us.
Let your mercy, Lord, be upon us,
inasmuch as we have placed our hope in you.
In you, Lord, have I hoped;
may I not be thrown into confusion for ever.*

MARTYN *Brabbins*

Recognized as one of Britain's leading and most versatile conducting talents, in 2009 Martyn Brabbins took his flawless musicianship, artistic integrity and programming skills to a new position in Antwerp, where he is Principal Guest Conductor of the Royal Flemish Philharmonic.

Artistic Director of the Cheltenham International Festival of Music from 2005 to 2007, he was Associate Principal Conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra from 1994 to 2005. After studying composition in London and then conducting with Ilya Musin in Leningrad, his career was launched when he won first prize at the 1988 Leeds Conductors' Competition. Since then Brabbins has regularly conducted all the major orchestras in the United Kingdom and is much sought after in Europe, notably in Germany, Holland, Belgium and Scandinavia.

On the concert platform Brabbins is particularly known for his Elgar, Britten and Walton, and also has a strong affinity for the great nineteenth-century Romantics, and for the Russian and French repertoire. He is also one of Europe's leading interpreters of contemporary music. Since his early days conducting Mozart at the Kirov, Brabbins has conducted for the Deutsche Oper Berlin, English National Opera, Opera North, and in Frankfurt, Montpellier and Athens, in repertoire including Ravel, Poulenc, Smetana, Stravinsky, Shostakovich, Korngold, Schreker, Henze, Eötvös, Tippett, Birtwistle, Gavin Bryars and David Sawer. Conductor of choice for the London Sinfonietta, Ensemble Modern and the Birmingham Contemporary Music Group, from 1999 to 2004 he was the Philharmonia Orchestra's Music of Today Series Conductor.

Brabbins is much in demand as a recording artist. For Hyperion he has recorded over thirty discs with the BBC



© Sasha Gusov

Scottish Symphony Orchestra, including many in the Romantic Piano Concerto and Romantic Violin Concerto series.

BBC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES

first violins Lesley Hatfield (leader), Nick Whiting (associate leader), Carl Darby §, Gwenllian Haf Richards, Terry Porteus, Suzanne Casey, Kerry Gordon Smith, Paul Mann, Robert Bird, Marion Mattison, Hilary Minto, Anna Cleworth, Emilie Godden, Richard Newington
second violins Naomi Thomas *, Jane Sinclair §, Amelia Jones, Debbie Frost, Nicolas White, Beverley Wescott, Roussanka Karatchivieva, Katherine Miller, Vickie Ringguth, Michael Topping, Joseph Williams, Margot Leadbeater
violins Alex Thorndike §, Peter Taylor, Catherine Palmer, Laura Sinnerton, James Drummond, Ania Leadbeater, David McKelvey, Sarah Chapman, Robert Gibbons, Linda Kidwell
cellos Keith Hewitt §, Sandy Bartai, Rachel Ford, David Haime, Kathryn Harris, Jacqueline Phillips, François Rive, Magdalena Pietraszewska
double basses Tony Alcock *, Mark Jenkins, Christopher Wescott, Tim Older, Claire Whitson, William Graham-White, Richard Gibbons, Albert Dennis
flutes Fiona Slominska ‡, Fergus Davidson, Jane Dixon-Wayne, Elizabeth May, Eilidh Gillespie, Eva Stewart
alto flutes Fergus Davidson, Jane Dixon-Wayne
piccolos Eva Stewart †, Elizabeth May, Fiona Slominska, Fergus Davidson
oboes David Cowley *, Amy McKean, Lucy Foster, Jane Evans
cors anglais Sarah-Jayne Porsmoguer †, Ild Jones
bass oboe Jane Evans
B flat clarinets Robert Plane *, Mark Simmons, Robert Ault, John Cooper, Tim Payne
E flat clarinets John Cooper, Tim Payne
bassett horns Angela Malsbury, Juliet Bucknall
bass clarinet Thomas Lessels
contrabass clarinet Alan Andrews

basoons Amy Harman ‡, Martin Bowen
contra-bassoon David Buckland †
horns Tim Thorpe *, Irene Williamson, Ian Fisher †, William Haskins, Sam Jacobs
trumpets Philippe Schartz *, Robert Samuel, Guy Conter, Andy Everton †, Tom Watson
cornets Andy Everton †, Tom Watson
bass trumpet Amos Miller
trombones Donal Bannister *, Arlene Macfarlane
contrabass trombone Darren Smith
euphoniums Andy Fawbert, Andy Connington
tubas Daniel Trodden ‡, Sasha Koushk-Jalali
timpani Steve Barnard *
percussion Chris Stock *, Mark Walker †, Philip Girling, Andrea Porter, Clifton Prior, Philip Hughes, Graham Bradley, Matthew Hardy, Chris Thomas, Giles Harrison, Rachel Gledhill, Mark McDonald, Joe Cooper, Pete Beament, Sasha Johnson
harps Valerie Aldrich-Smith †, Jane Lister
celesta Catherine Roe-Williams ‡
* Section Principal; † Principal
‡ Guest Principal; § Assistant String Principal

BBC CONCERT ORCHESTRA

first violins Cynthia Fleming, Charles Mutter, Rebecca Turner, Peter Bussereau, Michael Howson, Helena Casey
second violins Michael Gray, Matthew Elston, Marcus Broome, David Beaman, Daniel Mullin, Sarah Freestone, Rustom Pomeroy, Anna Ritchie
violins Timothy Welch, Robin Del Mar, Nigel Goodwin, Helen Knief, Jacqueline Lloyd, Judith Webberley
cellos Benjamin Hughes, Katharine O'Kane, Matthew Lee, Nigel Pinkett, Josephine Abbott, Deirdre Cooper
double basses Dominic Worsley, Richard Watson, Stacey-Ann Miller, Andrew Wood
flutes Ileana Ruhemann, Sophie Johnson
oboes Lindy Harris, Victoria Walpole
oboe d'amore Victoria Walpole

clarinet Michael Pearce
bass clarinet Derek Hannigan
bassoon Robert Bourton
contra-bassoon Jane Sibley
horns Stephen Bell, Tom Rumsby, Mark Johnson, David Wythe
trumpets Catherine Moore, David McCallum, John Blackshaw
trombones James Casey, Mike Lloyd
bass trombone Andrew Ross
timpani Stephen Webberley
percussion Alasdair Malloy, Stephen Whibley
harps Andrew Knight, Gabriella Dall'Olio

BAND 1

horns Richard Berry, Clare Moss
trumpets Peter Turnbull, Simon Sturgeon-Clegg
trombones Becky Smith, Richard Ward
tubas Martin Knowles, James Anderson
timpani Stephen Henderson

BAND 2

horns Marcus Bates, Andy Sutton
trumpets Mark Bennett, Lucy Leleu
trombones Edward Tarrant, Dave Whitson
tubas Graham Sibley, David Gordon-Shute
timpani Scott Bywater

BAND 3

horns Duncan Fuller, Bill Brewer
trumpets Gareth Bimson, Edward Hobart
trombones Philip White, Matthew Knight
tubas Owen Slade, Nicholas Hitchens
timpani Adrian Bending

BAND 4

horns Richard Dilley, Ellie Reed
trumpets David Ward, Miles Maguire
trombones Tracy Holloway, Robb Tooley
tubas George Wall, Adrian Miotti
timpani John McCutcheon

OFFSTAGE TRUMPETS

David Archer, Martin Evans, Simon Ferguson, Simon Gabriel, Timothy Hawes, Andrew Hendrie, Martin Hurrell, Daniel Newell



THE BACH CHOIR

Musical Director David Hill

Accompanist / Assistant Conductor

Daniel Hyde

sopranos Ellie Bacon, Julia Blinko, Rosie Bradshaw, Elena Chiu, Jenny Clarke, Penny Cleobury, Gaynor Coules, Alix de Mauny, Alix Dixon-Ernst, Kate Faber, Kathy Heald, Caroline Hoffman, Patricia Hole, Rosanne Kay, Sarah Keen, Marianne Laker, Rebecca Laker, Naomi Line, Jasmine Livingston, Eleanor Nicholls, Julia Palmer, Christine Rowling, Beth Sampson, Miranda Scheps, Emma Sparrow, Jin Tang, Christine Tate, Hannah Waddington, Dell Warner, Angela Waters, Penny Whittingham, Jan Whittle

altos Morag Bushell, Claire Christie, Helena Dean, Marion Gaskin, Moyra Gregory, Jo Houston, Pam Johnson, Heather Lloyd, Katy Maddocks, Sheila Matthews, Anna Munks, Cynthia Neaum, Annegret Pelchen-Matthews, Katharine Richman, Claire Schlinkert, Rosie Sinden-Evans, Joanna Sullam, Sophie Timms, Tessa Trench, Jo Webb, Rachael Williams, Naomi Wordsworth

tenors Andrew Baines, Alex Carpenter, Jonathan Cooke, Edward Cross, Andrew Daniels, Mike Harman, Paul Houston, Peter Johnstone, Ian Landsborough, Andrew Millinger, Richard Vincent

basses Richard Crook, Peter Floyd, Jamie Gairdner, Martyn Heald, Johnny Kilhams, Chris Lemar, Tim Lewers, Andrew Lockley, Mark Pellew, Tim Peters, David Picton-Turbervill, Zachary Rothstein, John Stanton, John Tang, Tom Tate, Michael Wallace

BBC NATIONAL CHORUS OF WALES

Artistic Director Adrian Partington

Chorus Manager Osian Rowlands

Accompanist Steven Kings

sopranos Jane Ayres, Eve Bennett, Sarah Burns, Elizabeth Byrne, Amy Campbell, Denise Cooke, Caroline Dunnett, Jennifer Felstead, Becky Gretton, Sarah Harrowing, Alison Henry, Rebecca Holdeman, Marian Hull, Claire Hurrell, Vanessa John Hall, Margaret Lake, Barrie Lea, Caroline Levett, Alexandra Lewis, Helen Lightfoot, Joy Ludlow, Helen May, Shakira Mahabir, Janet Marshall, Sian Newman, Laurel Newnham, Julie Parker, Shoshana Pavett, Beth Peach-Robinson, Elizabeth Phillips, Lowri Pugh-Morgan, Jessi Pywell, Annastasia Radford, Cher Redman, Alison Rennie, Lucy Shields, Ann Simpson, Melanie Taylor, Helen Thomas, Jen Thornton, Lucia Vernon, Maggie Whittle, Rachel Williams, Emily Wragg, Soul Zisso

altos Kate Aitchison, Catherine Al-Ghabra, Rhoda Bamford, Rhiannon Birdsall, Holly Blundell, Amy Blythe, Helen Bosanquet, Geraldine Buchanan, Pru Davis-James, Jo Dacombe, Catherine Duffy, Lucy Eliot-Higgitt, Rachel Farebrother, Emily C Fowler, Pam Grainger, Kathrin Hammer, Heather Harries, Madeleine Holding, Judith Hope, Rhian Humphreys, Helen King, Sarah Lee, Sarah Maxted, Jane May, Shanta Miller, Sarah Page, Erika Rawnsley, Angela Read, Kate Reynolds, Claire Saunders, Llinos Swain, Anwen Walker, Vicki Westwell, Diana Wetz, Julie Wilcox, Val Williams

tenors Margaret Adamson, James Atherton, Russell Burton, Stephen Challenger, Peter Cooke, Joseph Denby, Gareth Haines, Mike Hurst, Huw Llywelyn, Eugene Monteith, Geraint Morgan, Tudur Rees, Greg Satchell, Richard Shearman, Wilhelm Theunissen, Richard Wilcox, Michael Willmott, Nick Willmott, Peter Wilman, Tom Winstanley, Rod Young

basses Alan Barker, David Burns, Trevor Clitheroe, Moritz Darmstadt, David Davies, Jeff Davies, Lyndon Davies, Tom Floyd, Bob Fowler, Meurig Greening, Stephen Hammnett, Stuart Hogg, Gareth Humphreys, Tom Hunt, Matthew Jenkins, Stewart MacDougall, David McLain, Ben Pinnow, Michael Plowman, David Rodgers, Cecil Sanderson, Tom Scharf, John Standing, Nick Steel, Allan Waters, Martin Waters, Brian Watson, Owen Webb, Aubrey Whittle, Timothy Wilson

BRIGHTON FESTIVAL CHORUS

Music Director James Morgan

Associate Music Director Matthew Morley

Artistic Manager Gill Kay

Accompanists Ben Frost, Sylvia Holford

sopranos Claire Ashton, Jan Barger-Cohen, Nadia Behdad, Ellen Behrens, Ann Berkovitch, Anne Bonwit, Maria Botero, Susan Cartwright, Susan Clough, Pip Crane, Shirley Greenwood, Robin Hart, Sylvia Holford, Elizabeth Hughes, Patricia Jeffreys, Samantha Jenkins, M-L Kersley, Mirella Marlow, Phyllis McDonald, Jinks McGrath, Rachel Morris, Sally Nicholls, Jane Parkinson, Angela Pullen, Rebecca Rees, Veronika Roza-Snitter, Sherrie Spinks, Joanna Stevens, Ali Strowman, Gill Sudbery, Vicki Tabrah, Christine Tarry, Patta Tolputt, Bettina Walker, Pamela Wicks



altos Maggie Anderson, Viki Baker, Pat Bayley, Kathleen Belfield, Irene Dallaway, Sarah Droscher, Sarah Earl, Julie Emerton, Elaine Fear, Wendy Forbes, Katy Friese-Greene, Lorna Gartside, Liz Gibson, Georgie Goddard, Jean Goddard, Barbara Green, Bettina Harris, Jane Harrower, Joanna Hopper, Anne Jones, Catrin Jones, Gill Kay, Julia Knight, Marilyn Linehan, Julia Lynn, Hilary Orrom, Merrill Plowman, Rachel Pulham, Ellie Rawlins, Alexandra Reed, Elizabeth Slaney, Sally Tatnall

tenors Bob Ahern, Buster Ashdown, Nick Boston, Jon Brent, Richard Fawdrey, Rodney Gadsden, Thom Gilbert, Alan Ireland, Nick Jarvis, Hugh Jones, Wayne Jones, Andrew Munday, Malcolm Ollis, Tim Rounding, Peter Tratt, Uday Tuladhar, David Waterhouse

basses Andrew Burchfield, Kevin Callaghan, Charlie Carter, Stephen Cotton, John Davis, Brian Derbyshire, Michael Evans, Dan Giles, David Goddard, Ed Griffiths, John Hayllar, Mike Hutchings, Steve Linehan, David McAuliffe, Mark Molony, Richard Pulham, Jon Rattenbury, Matthew Ryan, Michael Sanders, Timothy Strauss, Jacob Swindells, Eric Thompson, Sam Wallace, Clive Whitburn

CBSO YOUTH CHORUS

Director Simon Halsey

Conductor Julian Wilkins

Accompanist James Keefe

Lucy Bacon, Sophie Bacon, Alice Barrett, Katherine Barwell, Kiera Battersby, Hannah Beasley, Ruth Bertram, Lucinda Brown, Olivia Comer, Francesca DeGregorio, Elin Dowsett, Charlotte Fisher, Stephanie Galloway, Jennifer Galvin, Eleanor Hallam, Katherine Harvey, Esther Howell-Jones, Hannah Jones, Hannah Lawrence,

Judith Le Breuille, Daisy Lloyd, Philippa McCormick, Stefanie McMinn, Chloe Mitchell, Alice Monypenny, Alice Mottram, Madeleine Parkin, Gracie Power, Katie Power, Niamh Robinson, Rachel Sadler, Rebecca Sadler, Jennifer Sharp, Charlotte Smalley, Rebecca Teece, Elizabeth Watson, Millicent Webb, Susannah Whitehouse, Martha Wiltshire, Lucy Winter, Hollie Wright

CÔR CAERDYDD

Director Gwawr Owen

Assistant Director Helen Williams

Accompanist Nicola Rose

sopranos Elin Cadifor, Cynthia Claydon, Ruth Davies, Gwenllian Haf, Bethan Herbert, Catrin Herbert, Gaenor Jones, Nia Jones, Ceri Mears, Naomi Morris, Sonia Oliver, Carys Pithouse, Judith Poulson, Llio Rhys, Rhian Thomas, Eifiona Williams, Nerys Williams

altos Dianne Bartholomew, Marged Cartwright, Catrin Evans, Rhian Griffith, Non Griffiths, Angharad Haf, Sali Hopkins, Anne Hughes, Kathy James, Rhian James, Catrin Jones, Heulwen Jones, Rhian Jones, Rhian Morgan, Tania Price, Catherine Sajko, Kate Spittle, Helen Thomas, Carys Williams, Helen Williams, Rhian Williams, Rhian Wyn Williams, Sioned Wyn

tenors Andrew Bartholomew, Huw Herbert, Gareth Jones, Llion Llafar Jones, Tudur Jones, Wyn Jones, Ieuan Wyn

basses Peredur Evans, Rhys Griffith, Geraint Herbert, Eilir Jones, Geraint Jones, Emyr Kirkman, Wyn Mears, David Stickler, Alun Thomas, Dafydd Elfyn Williams, Eynon Williams

ELTHAM COLLEGE BOYS' CHOIR

Director of Music Alastair Tighe

Assistant Director of Music Laura Oldfield

Thomas Adamson, Joseph Battle, Joseph Beesley, Takeo Broadhurst, Joseph Brooke, Cameron Brown, Chevron Carlaw, Henry Chamberlain, Guy Clayton, James Coleman, Joshua Davis, Dominic Doran, Julius Eldridge-Thomas, Adam Fuller, Connor Fuller, George Garton, Jake Griffin, Harry Harding, Bertram Harrington, Harry Haynes, Harry Higginson, Thomas Hood, Andrew Hughes, Alexander Jones, Edward Jones, Jason Loveless, Benjamin Mackay, Thomas Martin, Thomas Morton, Christian Mitchell, Tom Naylor, Michael Nestor, Felix O'Rahilly, Ruari Paterson-Achenbach, John Phillips, Cameron Pryor, Jamie Pryor, Kaisun Raj, James Schindele, Nicholas Smith, Nathan Smoker, Thomas Walters, Scott Ward-Corderoy, Luke Wells, Benjamin Williams, Batu Yuceman

HUDDERSFIELD CHORAL SOCIETY

Conductor Laureate Martyn Brabbins

Chorus Master Joseph Cullen

Deputy Chorus Master Darius Battiwalla

sopranos Louise Alp, Margaret Atkinson, Sheila Baker, Lydia Bayliss, Charmaine Beaumont, Patricia Berry, Janet Booth, Elly Bosworth, Louise Brown, Colleen Brown, Derrienne Byrne, Mary Cadwaladr, Barbara Carroll, Rosemary Cooper, Gwyneth Cooper, Sue Ellis, Trish Ellis, Julia Harvey, Liz Hill, Kate Hyland-Collier, Caroline Jones, Yuki Kondo, Fiona Law, Elaine Lee, Liz Marshall, Anjali Mehta, Cath Murgatroyd, Carol Randerson, Jane Sargent, Sue Shepherd, Nan Steinitz, Ruth Stones, Marilyn Sutcliffe, Mary Wilson

altos Anna Bailey, Ruth Bostock, Ann Boswell, Rowena Burton, Sandy Cole, Jean Collison, Margaret Collison, Janet Dransfield, Janet Gabanski, Julie Hale, Gaynor Haliday, Richard Hallas, Andrea Hindson, Pam Hird, Sue Hornby, Sylvia McGee, Hilary McLean, Megan Nelson, Kath Northern, Marjorie Norton, Alison Owen-Morley, Jayne Preston, Frances Priestnall, Jennifer Sanderson, Susan Sandford, Katie Saunders, Vicki Scurrah, Eileen Sheller, Alexandra Soden, Marjorie Swift, Pam Sykes, Lettice Thomson, Susan Turnbull, Sandra Twitchett, Michelle Walker, Jean Walters, Rebekah Wheeler, Jenni Wohlman

tenors Jonathan Brigg, Stephen Brook, Tom Chilton, David Croft, Chris Fawcett, David Gee, Roy Hirst, Martin Jenkins, Chris Knight, Richard Myhill, Gerald Savage, Philip Shergold, Charles R Sykes, David Ward, Tim Wilkes

basses Gareth Beaumont, David Burgess, Peter Chase, Jim Cowell, Martyn Crossley, Granville Dransfield, Daniel Fields, John Harman, David Hoddle, Keith Horner, Alex Kyle, Andrew Marsland, Robin Owen-Morley, Geoffrey Priestley, David Robinson, Howard Sandford, John Sandland, Graham Smelt, Paul Spencer, Mark Taylor, Richard Thompson, Conrad Winterburn

LONDON SYMPHONY CHORUS

Chorus Director Joseph Cullen

Accompanist Roger Sayer

sopranos Angel Belsey, Ann Cole, Vicky Collis, Emma Craven, Sara Daintree, Lorna Flowers, Jo Gueritz, Jessica Harris, Carolin Harvey, Emily Hoffnung, Claire Hussey, Debbie Jones, Helen Lawford, Debbie Lee, Irene McGregor, Marta Lozano Molano, Eva Moreda, Jane Morley, Jeannie Morrison, Dorothy Nesbit, Emily Norton, Maggie Owen, Carole Radford, Liz Reeve, Sian Thomas, Rebecca Thomson, Julia Warner

altos Katherine Bleazard, Liz Boyden, Gina Broderick, Jo Buchan, Cheung-Ying Chuang, Rosie Chute, Liz Cole, Janette Daines, Zoe Davis, Maggie Donnelly, Linda Evans, Lydia Frankenburg, Tina Gibbs, Yoko Harada, Amanda Holden, Valerie Hood, Jo Houston, Sue Jones, Gilly Lawson, Selena Lemalu, Belinda Liao, Anne Loveluck, Liz McCaw, Aoife McInerney, Susannah Priede, Lucy Reay, Clare Rowe, Lis Smith, Jane Steele, Curzon Tussaud, Kate Vlietstra, Siu Wai Ng, Mimi Zadeh, Magdalena Ziarko

tenors David Aldred, Paul Allatt, Robin Anderson, Peter Campbell, Matthew Flood, Tony Instrall, Alastair Matthews, John Moses, Malcolm Nightingale, Daniel Owers, Stuart Packford, Graham Steele, Takeshi Stokoe, Malcolm Taylor, Owen Toller, James Warbis, Brad Warburton, Robert Ward, Paul Williams-Burton

basses David Armour, Bruce Boyd, Andy Chan, James Chute, Damian Day, Robert French, Robert Garbolinski, John Graham, Robin Hall, Owen Hanmer, Christopher Harvey, Jean-Christophe Higgins, Anthony Howick, Alex Kidney, Thomas Kohut, Jonathan Kubiak, Georges Leaver, William Nicholson, Peter Niven, Nic Seager, Jez Wareing

SOUTHEND BOYS' AND GIRLS' CHOIRS

Musical Director Roger Humphrey

Accompanist Rosemary Pennington

boys Dominic Baldwin, Matthew Beattie, Henry Braithwaite, Michael Clark, Noah Cockett, Brandon Cozens, Dominic Copestick, Lawrence Copestick, Matthew Coulter, Oliver Croysdill, Milo Davey, Oliver Dean, Shivas Dhuna, Angus Easener, Matthew Fletcher, Avinaash Ganeshalingam, Calum Glazier, Michael Lafferty Smith, James Linglocke, Harley Lock, James Maynard, Anuj Patel, James Penry, Sachintha Perera, Iain Reid, Lewis Ritchie, Jack Schofield, Toby Shaer, Edward Smith, Zak Sussex, Alistair Toner, Joshua Wallen, James Waller, Ewan Whannell, Sam Willsmore, Ben Walpole, Jake Walpole, Niall Windass, Rory Windass, Alex Wood

girls Nicole Acquah, Paige Agguini, Sophie Baldwin, Catia Barreta, Samantha Benson, Helena Bonici, Jessica Brittain, Charlotte Cleminson, Harriet Cleminson, Melody Crafer, Poppy Drummond, Katherine Emery, Toni Ellen Etchells, Isabella Farrell, Clara Fisher, Edina Fisher Allen, Elizabeth Gonder, Charlotte Ham, Emma Ham, Amy Hughes, Chloe Hughes, Rachel Hughes, Catherine Humphrey, Rebecca Humphrey, Sacha Jonas, Nancy Jones, Hannah King, Maria Marr, Caitlin Mcneela, Jennifer Moloney, Abigail Morell, Aisling Norcup, Rebecca Parker, Kate Pell-Johnson, Madeleine Rigby, Rebecca Rimmington, Millie Rudman, Georgia Sorrell, Hannah Wallen, Shannon Webster, Helen Whannell, Helen Wilkinson, Maria Wise





Introduction de Roger Wright Directeur de BBC Radio 3 et des Proms de la BBC

Lorsque nous avons planifié une série de Choral Sundays (« Dimanches choraux ») pour les Proms 2011 de la BBC, j'ai pensé qu'il n'y avait pas de meilleure façon de lancer cette série que de monter une exécution de la Symphonie gothique d'Havergal Brian, la plus gigantesque de toutes les œuvres chorales ! Je nourrissais depuis longtemps l'idée d'organiser la première exécution de cette œuvre aux Proms et j'ai été enchanté que Martyn Brabbins accepte de la diriger.

Je ne fais pas partie de ces défenseurs de la musique britannique (ou plus spécifiquement de la musique de Brian) qui estiment que toute œuvre négligée est importante. Je pense, toutefois, qu'il est fondamental d'entendre des morceaux dont on parle beaucoup mais que l'on entend rarement, afin de pouvoir les évaluer sur la base d'une expérience de première main. Il est également essentiel que les exécutions d'un tel répertoire soient bien préparées et permettent ainsi à la musique de donner des arguments très convaincants.

Pour monter la Gothique, tout repose sur la préparation. Merci à mes collègues des orchestres de la BBC et à ceux de l'équipe des Proms qui ont commencé à la monter avec leur professionnalisme habituel et l'attention qu'ils portent aux détails. Et je suis sûr qu'ils se joindraient à moi pour féliciter Martyn Brabbins pour le calme avec lequel il a traité l'ensemble du projet et sa perspicacité dans l'exécution elle-même. Comme certains l'ont dit, seule la BBC a les ressources et seuls les Proms de la BBC ont le courage pour monter une exécution de cette envergure et de cette qualité, mais il fallait Martyn pour y parvenir avec un tel engagement.

ROGER WRIGHT © 2011

Introduction de Martyn Brabbins

Proposer au public l'imposante Symphonie gothique est un projet aux proportions vraiment herculéennes. Aucune autre œuvre du répertoire symphonique n'est aussi exigeante à de multiples points de vue de l'organisation musicale. La planification d'une exécution doit être organisée avec une précision quasi militaire, tant les risques de voir tomber la Gothique dans une catastrophe logistique sont nombreux. L'exécution des Proms enregistrée ici avait derrière elle la puissance de la BBC et disposait donc d'une extraordinaire longueur d'avance. Peu d'organisations ont une telle expérience dans le montage de productions musicales extravagantes, ni ne peuvent rassembler autant d'individus talentueux et avisés.

Après que j'ai eu accepté, au début de l'année 2010, l'invitation de Roger Wright à diriger la Gothique aux Proms, c'est un « supertanker » musical qui a été lancé et, dès ce moment-là jusqu'à neuf heures du soir le 17 juillet 2011, il a fallu soigneusement piloter le vaisseau et le mener avec amour à destination. Les premières étapes du voyage consistaient en une tâche agréable : inviter les nombreux exécutants qui devraient se trouver sur la scène du Royal Albert Hall. Deux merveilleux orchestres de la BBC, le National Orchestra of



Wales et le Concert Orchestra, allaient être le fondement de l'exécution. Il y avait, en outre, une énorme liste de musiciens supplémentaires à engager. L'orchestre de la Gothique comprend 210 instrumentistes : 17 percussions (qui s'ajoutent à 6 timbaliers), 68 cuivres et 32 bois, pour n'en citer que quelques-uns.

Nous avons opté pour un chiffre rond de six cents chanteurs comme taille idéale du chœur pour le Te Deum. Il fallait donc trouver six chœurs enthousiastes, compétents et disponibles. Le Chœur de l'Orchestre symphonique de Londres, la Société chorale de Huddersfield, le Bach Choir, le Chœur du Festival de Brighton, le BBC National Chorus of Wales et Côr Caerdydd ont été recrutés. Non content de répondre au défi de Henry Wood consistant à inclure chaque membre de chaque famille d'instruments et d'écrire un finale choral, Brian a ajouté une partie importante confiée à des voix d'enfants, garçons et filles. Les Boys' and Girls' Choirs de Southend, le Boys' Choir d'Eltham College et le CBSO Youth Chorus ont vite fait partie de l'équipe. David Goode a pris les commandes de l'orgue du Royal Albert Hall et notre magnifique équipe de solistes vocaux, Susan Gritton, Christine Rice, Peter Auty et Alastair Miles, a tenu à relever le défi posé par l'écriture vocale de Brian.

Il faut également dire un mot des exigences vocales. Il ne fait aucun doute que la partition musicale du Te Deum de la Gothique compte parmi les défis vocaux les plus importants de toutes les œuvres tonales de ma connaissance. Brian étire parfois les fils de la tonalité jusqu'à leur point de rupture, notamment dans les longues sections a cappella de l'œuvre. Les six chœurs ont dû escalader une énorme montagne, en répétant séparément à leurs bases habituelles, tout en ignorant pour l'essentiel où en étaient les cinq autres ! Il y a eu un soupir de soulagement collectif lorsque les six cents chanteurs se sont réunis une semaine avant l'exécution pour répéter à l'hôtel de ville de Birmingham. En réalité, les choses se déroulaient tout à fait comme prévu.

La dernière étape du voyage, les répétitions d'orchestre, a commencé dans la magnifique nouvelle résidence à Cardiff du BBC National Orchestra of Wales, le Hoddinot Hall. Dans son discours de bienvenue aux musiciens du Concert Orchestra, David Murray, directeur du BBC NOW (National Orchestra of Wales de la BBC), a révélé que c'était la première fois dans l'histoire que deux orchestres de la BBC faisaient de la musique ensemble. Jour après jour les répétitions nous emmenaient dans des endroits toujours plus spacieux—l'All Nations Centre de Cardiff pour l'énorme orchestre de la deuxième partie, l'Alexandra Palace pour la première répétition complète et, finalement, au magnifique et exaltant Royal Albert Hall.

À titre personnel, ces répétitions et cette exécution de la Gothique ont été d'une grande richesse et très gratifiantes. L'atmosphère a été fabuleusement positive du début à la fin, tous les musiciens sans exception étant résolus à donner le meilleur d'eux-mêmes. En outre, le soir du concert, l'auditoire semblait plus concentré que d'habitude et totalement en union « avec » les musiciens qui étaient sur scène. C'était un voyage musical inoubliable qui semblait avoir été réalisé de manière extraordinaire.

HAVERGAL BRIAN *Symphonie n° 1 en ré mineur « The Gothic »*



LA SYMPHONIE *The Gothic* de Havergal Brian est souvent décrite au superlatif, systématiquement présentée comme la plus longue symphonie jamais écrite, celle, aussi, qui requiert le plus grand nombre d'interprètes—ce qui n'est peut-être pas vrai, même si sa durée et ses forces interprétatives sont éloquentes. C'est, en tout cas, une œuvre très imposante. En réalité, peu avant de diriger la présente exécution, captée sur le vif lors des BBC Proms de 2011, Martyn Brabbins déclara dans un entretien : « Mon espoir, c'est que les gens soient saisis comme d'une terreur, d'une admiration en réalisant qu'une telle pièce existe et qu'un compositeur a passé des années de sa vie à coucher cette chose sur le papier, sans réels espoir ni perspective d'exécution. »

Fils d'ouvriers potiers (il est l'aîné de sept enfants, dont quatre moururent en bas âge), Havergal Brian naquit à Dresden (Staffordshire), qui fait aujourd'hui partie de Stoke-on-Trent. Il fut enfant de chœur et, bien qu'ayant quitté l'école à onze ans, il acquit une profonde connaissance de l'harmonie et du contrepoint. Baptisé William Brian, il changea son prénom en Havergal à un peu plus de vingt ans, alors qu'il cherchait à devenir organiste d'église, en référence à W. H. Havergal, collecteur d'hymnes victorien. Il fut un compositeur foncièrement autodidacte, d'abord influencé par les grands festivals choraux des Midlands, mais aussi par les fanfares, le Hallé Orchestra dirigé par Hans Richter, la splendeur de Haendel, Beethoven, Berlioz et Richard Strauss, sans oublier la nouvelle musique britannique d'Edward Elgar—dans sa jeunesse, il fut d'ailleurs un des tout premiers à le défendre, dans les Midlands, et Elgar, en retour, encouragea ses débuts de compositeur. Dans les années 1900, reconnu comme un des espoirs de la nouvelle génération britannique, Brian noua une indéfectible

amitié avec Granville Bantock, fut acclamé pour ses pages orchestrales dirigées par Henry Wood aux Queen's Hall Proms et fut un temps patronné par un riche magnat de la poterie du Staffordshire.

Ces premiers succès s'évanouirent en 1913, quand Brian s'installa à Londres, après le délabrement de son premier mariage. Durant la Première Guerre mondiale, il passa un court temps sous les drapeaux puis fut employé à inventorier les effets des troupes canadiennes tuées en France—une expérience qui concourut à lui inspirer *The Tigers* (1916–18), son opéra anti-guerre et burlesque. Se faisant écrivain, copiste musical et journaliste pour nourrir une seconde famille qui s'agrandissait, il signa ensuite *The Gothic* (1919–27) mais, à la fin des années 1920, il était surtout un « compositeur oublié ». Dans l'entre-deux-guerres, il n'en fut pas moins un critique et un défenseur de la nouvelle musique fort actif (surtout en sa qualité d'éditeur adjoint de *Musical Opinion*), qui poursuivit la rédaction d'œuvres à grande échelle, sans espoir immédiat d'interprétation. À l'issue de la Seconde Guerre mondiale (durant laquelle il travailla aux services de l'Intendance), Brian connut une « heureuse vieillesse » placée sous le signe d'une créativité sans précédent : passé soixante-dix ans, il composa quatre opéras et pas moins de vingt-sept de ses trente-deux symphonies. En 1958, il quitta Harrow pour Shoreham, dans le Sussex, où il mourut des suites d'une chute, à quatre-vingt-seize ans.

Brian écrivit des symphonies, des opéras, mais aussi d'autres pièces orchestrales, des concertos, de la musique chorale, des partitions pianistiques et maints chants. Né dans les années 1950—Brian s'était alors lié d'amitié avec le producteur de la BBC Robert Simpson—, l'intérêt pour sa musique a connu un renouveau. Il s'agit là, depuis toujours, d'une musique difficile à caractériser : Brian développa son idiome à partir de la base stylistique des



romantiques tardifs, mais une forte période de scepticisme l'amena à remettre en cause leurs principes héroïques et à contrebalancer leur opulence harmonique par une polyphonie vigoureuse, « objective », ainsi que par d'ironiques juxtapositions de musiques contrastées et mutuellement subversives, amenuisant sans cesse les attentes de l'auditeur. Contrairement à la légende, rares sont ses œuvres inhabituellement longues ou adressées à des effectifs colossaux ; mais de leurs idiomes en apparence traditionnels, il fait un usage tout sauf traditionnel, qui les rend plus exaltantes—voire plus déconcertantes—à découvrir que celles de ses contemporains britanniques.

* * *

En 1907–08, Brian avait composé *A Fantastic Symphony*, une œuvre programmatique burlesque dont il avait détruit presque immédiatement la moitié, n'en conservant que deux mouvements sous forme d'œuvres indépendantes ; *The Gothic* parut donc, d'abord, comme sa « Symphony n° 2 » et ce fut seulement en 1966 que, renumérotant ses premières symphonies, il en fit sa « Symphony n° 1 ».

Sur la page de titre imprimée de *The Gothic*, deux vers de la dernière scène du *Faust* de Goethe :

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
*Celui qui cherche de toutes ses forces,
Celui-là on peut le racheter.*

C'est que, dans son énorme symphonie, Brian avait effectivement cherché de toutes ses forces à créer une monumentale architecture symphonique, à un moment où il était assailli de difficultés personnelles et financières et où sa carrière était en plein marasme. Elle est également un tribut à toute la musique qu'il avait connue et aimée, à tous ceux auxquels il tenait. « Cette œuvre », écrivit-il à son ami Granville Bantock le 27 juin 1926,

« a été en mon cœur toute ma vie et elle renferme naturellement tous ceux qui m'ont été très chers—qui m'ont aidé et façonné ». Une autre fois, il qualifia le cinquième mouvement (le « Iudex ») de mémorial personnel à Hans Richter, dont la direction du Hallé Orchestra l'avait tant inspiré, dans sa jeunesse. *The Gothic* est donc ensemble une reconnaissance de dettes envers le passé et un manifeste pour l'avenir : une massive réaffirmation de l'idéalisme de la « Renaissance musicale anglaise », qu'avait si cruellement ébranlé la guerre de 1914–18—une expérience à laquelle ses moments de violence et de terreur sont, on peut le supposer, directement liés.

Brian confia à son ami le compositeur et écrivain Harold Truscott que cette œuvre lui était venue dans un flash si intense qu'il voulait fourrer le tout dans une vingtaine de mesures. Voilà qui nous dit une chose importante sur lui. Il n'avait rien d'un compositeur extravagant ou complaisant. Bien au contraire, il était très concis. Dans *The Gothic*, il composa une vision intense, fugitive avec toute la brièveté dont il était capable. Cette écriture se caractérise—et se caractérisera dans toutes ses œuvres ultérieures—par une détestation des transitions élaborées : il ne lisse pas le passage d'une idée à une autre ; il compose des essences, pas du remplissage.

L'orchestre se voit adjoindre quantité d'instruments insolites : hautbois d'amour, hautbois basse, cor de basset, clarinette contrebasse, cornets, trompette basse et euphonium, entre autres. Ces ajouts, Brian les attribua à une suggestion que Henry Wood lui avait faite en 1907 : écrire une œuvre où figureraient toutes les familles des différents instruments à vent (toute la famille des hautbois, toutes les clarinettes, etc.). Toutefois, Brian ne s'en sert pas pour obtenir un très gros bruit indifférencié, mais pour gagner une palette d'une couleur instrumentale subtile, sans précédent.



Exhaustive dans son approche du timbre instrumental, *The Gothic* est également un précis encyclopédique des styles musicaux allant des évocations du chant grégorien et de la musique d'église élisabéthaine à l'atonalité et (dans le « Iudex ») aux vibrants accords en clusters. Brian y versa tout son savoir ; et, depuis sa prime jeunesse, il connaissait notamment les meilleurs chœurs de concours virtuoses, capables d'exécuter avec une parfaite précision les plus complexes morceaux imposés. *The Gothic* donne du fil à retordre aux instrumentistes orchestraux (le solo de xylophone, dans le mouvement 3, tient ainsi de l'étude d'exécution transcendante), mais c'est un jeu d'enfant comparé à ce que l'écriture chorale réserve parfois—surtout l'intense polyphonie chromatique qui est un des sceaux du *Te Deum*.

Brian eut la chance de trouver un éditeur pour sa symphonie : en 1932, l'antenne londonienne de l'Allemand Cranz publia la grande partition en deux gigantesques volumes (bourrés d'erreurs). La partition publiée a beau être dédiée à Richard Strauss—ce héros que Brian admira toute sa vie et qui, après avoir examiné la partition, la déclara « magnifique » (« großartig ») et exprima l'espoir d'une première rapide—, l'œuvre laisse fort peu transparaître (certains passages des mouvements 1 et 3, peut-être) l'influence straussienne. Berlioz—surtout celui de la *Grande messe des morts*—est un précurseur davantage pertinent. Au vrai, *The Gothic* est l'exemple le plus extrême du périlleux genre hybride initié par Beethoven et sa Symphonie n° 9.

En quel sens l'œuvre de Brian est-elle une symphonie « gothique » ? Le compositeur n'emploie pas ce terme dans son sens relativement moderne d'« horrible », encore que certaines choses sombres et terrifiantes soient bel et bien présentes. Non, il entend par là le haut Moyen-Âge et la fin du Moyen-Âge (env. 1150–1550), le gothique tel que nous le comprenons à travers sa création-définition, le style

architectural, dont les expressions ultimes sont les grandes cathédrales gothiques d'Europe du Nord. Ce fut l'âge qui excita l'imagination des grands artistes romantiques, dont Brian fut l'héritier. Et dans cet âge, dans les pierres de ses cathédrales, fut gravée l'ultime certitude : la vie est une lutte entre le bien et le mal.

Composée sur une période de sept ou huit ans (surtout la nuit car le jour, Brian était, entre autres, copiste musical et journaliste), *The Gothic* unit deux projets de longue date—une œuvre sur le *Faust* de Goethe et un *Te Deum*—en une vision symphonique de l'ère gothique en tant que période de développement presque illimité du savoir humain profane et spirituel, glorieux et terrible. Les trois premiers mouvements, pour grand orchestre, se rattachent globalement à la Partie 1 du *Faust* de Goethe (Faust, archétype du gothique, ambitieux mystique en quête du savoir caché). Mais ils ne sont qu'un prélude. Les quatrième, cinquième et sixième mouvements englobent un gigantesque *Te Deum* d'une heure, et Brian requiert alors quatre solistes vocaux, deux grands doubles chœurs, soit environ cinq cents voix et un chœur d'enfants, quatre fanfares et un orchestre qui surpasse en masse les plus extrêmes exigences de Mahler, Strauss ou Schoenberg. Si on la prend au pied de la lettre, la partition exige au moins trente-deux instruments à vent en bois, vingt-quatre cuivres, deux timbaliers, une section de percussion faisant intervenir dix-sept instrumentistes, deux harpes, un célesta, un orgue et une section de cordes agrandie réunissant au moins vingt premiers violons, vingt seconds violons, seize altos, quatorze violoncelles et douze contrebasses. Voilà pour l'orchestre principal. Quant aux fanfares, elles comprennent chacune, en sus, deux cors, deux trompettes, deux trombones, deux tubas et un jeu de timbales. Brian envisagea donc, au minimum, quelque sept cent cinquante exécutants. L'interprétation proposée aux Proms de 2011 fut la première à atteindre et même à



dépasser ce chiffre, dans des conditions presque idéales avec, en tout, plus de 800 chanteurs et instrumentistes.

Trois niveaux d'argument musical—dramatique, tonal et motivique—dessinent la logique de l'œuvre. Sur le plan expressif, la Partie 1 est dynamique au sens symphonique du terme, un développement logique issu des réalisations de Wagner, de Bruckner, de Strauss, d'Elgar et du premier Schoenberg. Mais la Partie 2 tourne au drame culturel, qui évoque la totalité de la musique occidentale autour d'un grand texte unificateur. La progression tonale globale est un exemple étonnamment riche et remarquable de ce qu'on appelle parfois la « tonalité progressive », passant d'un ré mineur initial (le ton principal de la Partie 1, qui s'achève en ré majeur) à un nouveau centre de mi majeur. Préfiguré par intermittences dans la Partie 1 et instauré au cours du mouvement 4, il est souvent menacé par d'autres tonalités mais survit dans le murmure choral, sombrement incandescent, des dernières mesures de l'œuvre. Les tons sont, toutefois, souvent interprétés avec une grande liberté, développés par le chromatisme ou l'inflexion modale.

Le premier mouvement s'ouvre sur un geste orchestral glaçant, qui nous propulse dans un allegro-sonate modifié avec un premier sujet concis, nerveux, en ré mineur. Sa forme initiale—un saut de tierce puis, à partir de la même note de base, de quinte—est un motif germinal qui va grandir et changer tout au long de l'œuvre. Contrastant à l'extrême, un second sujet lyrique « folklorisant » survient, annoncé par un violon solo en ré bémol avant de virer en ré majeur. Un développement robuste s'empare de fragments des deux thèmes et l'orchestration prend un tour fantastique. La réexposition s'ouvre sur une splendide cadenza violonistique qui rappelle le second sujet, désormais en mi majeur. La première entrée grandiose de l'orgue est une surprise que Brian réserve pour les dernières mesures.

Le deuxième mouvement est un cantique processionnel affligé, à $\frac{5}{4}$. Deux éléments—un rythme en notes pointées, aux tubas et aux timbales, et une marche-mélodie, majestueuse et flexible, énoncée juste après par les altos et les violoncelles—sont développés, tantôt associés, tantôt concurrents. La musique s'élève jusqu'à des expositions paroxystiques de la marche-thème, le plus grandiose de ces apogées disparaissant soudain dans l'obscurité, avant qu'une clarinette basse mène droit au scherzo-finale *Vivace* de la Partie 1. Là, un brusque ostinato à la Bruckner, en ré mineur, lance une série d'épisodes contrastés, à différents tempos, instaurant un immense et implacable élan sous-jacent. Le motif principal de l'œuvre revient sous la forme d'un mystérieux et étincelant appel de cor, puis sert de basse pour de violents développements martiaux, gorgés d'images de marches et de fanfares, qui culminent en une fantastique transformation de l'ostinato, bizarrement écrite, avec une curieuse cadenza de xylophone finalement aspirée dans une stridente hétérophonie polytonale. Quatre notes-pédales descendantes, jouées au trombone et amplifiées par tous les cuivres graves, plongent dans un apogée tonitruant, summum logique de l'imagerie de champ de bataille antérieure. Une cadence d'une cinglante détermination ramène la musique en ré mineur; elle s'interrompt soudain pour une coda d'un calme inattendu, terminée par un ultime et chatoyant accord parfait, en ré majeur—celui-là même qui ouvre la Partie 2, l'énorme *Te Deum* en trois mouvements.

L'inspiration de ce *Te Deum*, Brian la puisa dans les grandes cathédrales gothiques d'Europe septentrionale, dont l'architecture (et la musique qui y était chantée) avait transpercé son imagination le jour où, jeune choriste, il avait découvert la cathédrale de Lichfield. Mais Brian n'était pas croyant, en quelque sens doctrinal que ce soit, et son *Te Deum* n'est pas religieux mais profane,



Haverгал Brian, with his wife Hilda and Robert Simpson (right), at the first performance of *The Gothic*, at Central Hall, Westminster, in 1961

Haverгал Brian, avec sa femme Hilda et Robert Simpson (à droite), à la création de *The Gothic*, au Central Hall de Westminster, en 1961

Lewis Foreman Collection

interprétant le texte en un drame humain et collectif; la conventionnelle expression de louange cède ici la place à une évocation de l'esprit humain en butte à d'immenses forces, où la volonté de se réjouir est sans cesse menacée. C'est ce qui rend si pertinente la citation de Faust sur la page de titre.

Ce *Te Deum* s'essaye à une nouvelle conception structurelle, qui évolue librement tout en recourant à la plus large palette de ressources stylistiques. Il couvre une impressionnante arche allant de la polyphonie vocale néo-médiévale à de violentes explosions de cuivres d'une barbarie purement vingtiémiste. Après en avoir entendu

uniquement la première exécution semi-amateur, le défunt Deryck Cooke décrit ainsi le *Te Deum* de Brian : « un dithyrambe du complexe contrepoint néo-médiéval, unique dans la musique », qui « laisse apparaître l'esprit d'un génie authentiquement visionnaire » (*The Penguin Book of Choral Music*, 1962).

Brian jette ici toutes ses forces dans les musiques les plus disparates, et le texte se fait puissance unificatrice reliant les différentes musiques au courant de pensée central. Le quatrième mouvement de la symphonie s'attache donc à la louange de Dieu, à l'exposé de ses actes et à sa nature. La radieuse ouverture introduit les



chœurs puis les solistes vocaux. Passé une imposante fanfare orchestrale, toutes les forces sont libérées en un fantastique acte musical de réjouissances sans nombre. La musique évolue ensuite via une série d'épisodes contrastifs qui imposent une logique formelle au traitement du texte, tandis que l'atmosphère s'assombrit.

Le cinquième mouvement ne met en musique qu'un seul verset : « Iudex crederis esse venturus » (« Nous croyons que tu viendras nous juger »). Audacieusement, il s'ouvre sur les quatre chœurs qui chantent en accords parfaits se chevauchant, d'où de denses et étincelants accords-clusters. Le soprano solo chante tout le texte, et les chœurs se lancent dans une polyphonie terriblement complexe et violemment dissonante, scindée en plus de vingt parties. Après une vocalise sans parole pour soprano solo et une fanfare saisissante pour huit trompettes, l'orchestre entre pour la première fois, avec le sinistre poids écrasant d'une marche. Les quatre chœurs, soutenus par des fanfares, proclament chacun le texte, entremêlé de refrains orchestraux. Un vigoureux développement orchestral arrive ensuite, qui va s'intensifiant. Pour terminer, un tonitruant déferlement sonore né de toutes les forces (fanfares incluses) confirme avec éclat le mi majeur final.

C'est dans le sixième mouvement, le plus long de tous, qu'on rencontre les plus grands contrastes de matériau, d'expression et d'instrumentation. Un hautbois d'amour solo introduit un solo de ténor vigoureusement expressif (« Te ergo, quaesumus ... »). L'orchestre entame une sorte de danse céleste, brillamment et gaiement écrite, avec une participation des chœurs, sans paroles. Brian parvient peu à peu au passage le plus complexe de la symphonie, du point de vue de la texture, avec un colossal apogée destiné à toutes les forces. « Salvum fac populum tuum » amène un retour au plain-chant antiphoné, du genre de celui du quatrième mouvement. Après d'autres

épisodes, neuf clarinettes d'affilée présentent un allègre chant de marche introduisant un « et laudamus nomen tuum » joyeusement mélodieux, qui aboutit à un summum franchement splendide, des plus tonitruants.

Le climat s'assombrit pour une aria de basse angoissée, implorante (« Dignare, Domine, die isto »), suivie d'une extatique double fugue pour les seuls chœurs, dont le sujet ramène droit à l'ouverture de la symphonie. Elle cadence tristement en mi mineur puis ça barde : tous les cuivres de l'orchestre et les fanfares, avec six timbaliers et la percussion, lâchent à nos oreilles deux assauts diaboliquement dissonants et provoquent deux déchirants cris choraux (« non confundar in aeternum »). La coda, avec sa fervente ligne violoncellistique, est une voix venue des profondeurs, désolée comme jamais en musique. Pourtant, l'ultime murmure choral est en mi majeur, serein et détaché : un mystérieux éclat qui, comme le dit Thomas Mann dans *Le Docteur Faustus*, « demeure telle une lumière dans la nuit ».

De par ses forces extraordinairement étendues, *The Gothic* requiert un lieu particulièrement vaste. Cette œuvre fut créée trente-quatre ans après son achèvement, à Central Hall (Westminster), le 24 juin 1961, avec des interprètes semi-professionnels dirigés par Bryan Fairfax. La première exécution entièrement professionnelle, montée par la BBC, survint cinq ans plus tard, le 30 octobre 1966, quand Sir Adrian Boult dirigea le BBC Symphony Orchestra augmenté, en présence du compositeur nonagénaire, au Royal Albert Hall, unique lieu où cette musique résonna plus d'une fois. Le 25 mai 1980, *The Gothic* retrouva en effet cette salle pour une nouvelle exécution parrainée par la BBC, avec Ole Schmidt à la tête du London Symphony Orchestra ; sa troisième exécution là eut lieu aux BBC Proms, en 2011 : c'est celle que nous vous proposons ici.

CALUM MACDONALD © 2011
Traduction HYPERION



Eine Einführung von Roger Wright Intendant von BBC Radio 3 und BBC Proms

Als wir für die BBC Proms 2011 eine Reihe von sonntäglichen Chorkonzerten planten, dachte ich mir, dass es keinen besseren Auftakt dazu geben könnte, als eine Aufführung von Havergal Brians Gotischer Sinfonie auf die Beine zu stellen, dem Ungeheuer aller Chorwerke! Lange schon hatte mich der Gedanke fasziniert, die Proms-Erstaufführung dieses Werks aufs Programm zu setzen, und es war mir eine große Freude, dass Martyn Brabbins die Einladung annahm, es zu dirigieren.

Ich gehöre nicht zu jenen Verfechtern der britischen Musik (oder Brians Musik im Besonderen), die jedes vernachlässigte Werk für wichtig halten. Ich denke aber durchaus, dass es von großer Bedeutung ist, Stücke zu hören, über die viel diskutiert wird, die aber selten zu hören sind, damit wir sie aus eigener Erfahrung beurteilen können. Genauso entscheidend ist es, dass Aufführungen solcher Werke gut vorbereitet sind und der Musik dadurch Gelegenheit geben, sich bestmöglich zu präsentieren.

Bei einer Aufführung der Gotischen ist Vorbereitung alles. Dank gilt meinen Kollegen von den BBC-Orchestern und aus dem Proms-Team, die sich mit der gewohnten Professionalität und Sorgfalt an die Organisation machten. Auch sie aber würden mein Lob an Martyn Brabbins teilen, der das gesamte Projekt mit solcher Ruhe handhabte und die Aufführung selbst so feinfühlig dirigierte. Wiederholt wurde erwähnt, dass nur die BBC die nötigen Mittel habe (und nur die BBC Proms den nötigen Mut), eine Aufführung dieser Größenordnung und Klasse zu bewerkstelligen; ohne Martyn aber wäre sie nie mit solcher Hingabe umgesetzt worden.

ROGER WRIGHT © 2011

Eine Einführung von Martyn Brabbins

Die gewaltige Gotische Sinfonie zu Gehör zu bringen, ist ein Unterfangen von wahrhaft epischen Ausmaßen. Kein anderes Werk des sinfonischen Repertoires stellt so viele Abteilungen einer Musikorganisation vor eine solche Vielzahl von Herausforderungen. Die Planung einer Aufführung muss mit geradezu militärischer Präzision erfolgen, da die Gotische zahlreiche Gelegenheiten birgt, in ein logistisches Desaster zu tappen. Hinter der hier veröffentlichten Proms-Aufführung stand die gesamte BBC mit all ihren Möglichkeiten, wodurch ein außergewöhnlicher Vorsprung gesichert war. Nur wenige Organisationen haben ähnliche Erfahrung mit der Realisierung aufwändiger musikalischer Veranstaltungen oder können mit so vielen begabten und klugen Menschen aufwarten.

Nachdem ich Anfang 2010 Roger Wrights Einladung angenommen hatte, die Gotische bei den Proms zu dirigieren, wurde ein musikalischer „Supertanker“ vom Stapel gelassen, den es von diesem Augenblick bis zum 17. Juli 2011, 21 Uhr, vorsichtig und liebevoll ans Ziel zu lotsen galt. Zu den ersten Etappen gehörte die dankbare Aufgabe, die vielen Mitwirkenden einzuladen, die auf der Bühne der Royal Albert Hall stehen sollten.



Zwei wunderbare Orchester der BBC, das National Orchestra of Wales und das Concert Orchestra, sollten die Grundlage der Aufführung bilden. Daneben musste eine umfangreiche Liste von Zusatzspielern engagiert werden. Die Orchesterbesetzung der Gotischen umfasst 210 Musiker: 17 Schlagzeuger (neben sechs Paukern), 68 Blechbläser und 32 Holzbläser, um nur einige zu nennen.

Für den Chor im *Te Deum* einigten wir uns auf rund 600 als Idealgröße. Es galt also, sechs Chöre zu finden, die mitwirken wollten und künstlerisch wie terminlich dazu in der Lage waren. So wurden der London Symphony Chorus, die Huddersfield Choral Society, The Bach Choir, der Brighton Festival Chorus, der BBC National Chorus of Wales und Côr Caerdydd angebeuert. Brian begnügte sich nicht damit, getreu Henry Woods Gebot alle Mitglieder sämtlicher Instrumentenfamilien zu verwenden und einen Schlusssatz mit Chor zu komponieren, sondern schuf zusätzlich einen wichtigen Part für Kinderchor, der mit Mädchen und Jungen besetzt ist. Bald waren also auch der Southend Boys' and Girls' Choir, der Eltham College Boys' Choir und der CBSO Youth Chorus mit dabei. David Goode übernahm die Orgel der Royal Albert Hall, und unser erstklassiges Gespänn an Gesangssolisten—Susan Gritton, Christine Rice, Peter Auty und Alastair Miles—stellte sich mit Begeisterung den Herausforderungen von Brians Vokalparts.

Noch einige Worte zu den sängerischen Ansprüchen: Ganz ohne Frage stellt die Vertonung des *Te Deum* in der Gotischen größere Herausforderungen an den Gesang als jedes andere tonale Werk, das ich kenne. Brian spannt die Fäden der Tonalität mitunter bis zum Zerreißen, vor allem in den ausgedehnten A-cappella-Abschnitten des Werks. Alle sechs Chöre mussten eine enorme Hürde bewältigen, während sie getrennt an ihrem jeweiligen Standort probten, ohne zu wissen, was bei den anderen fünf Chören vor sich ging! Ein kollektiver Seufzer der Erleichterung ging durch die Reihen, als alle 600 Sänger eine Woche vor dem Konzert zu einer Probe in der Birmingham Town Hall zusammenkamen. Alles war eindeutig auf dem richtigen Weg.

Der letzte Abschnitt der Reise, die Orchesterproben, begann in der Hoddinnott Hall, der prächtigen neuen Heimatspielstätte des BBC National Orchestra of Wales in Cardiff. In seinem Grußwort an die Musiker des Concert Orchestra wies der Intendant des BBC NOW, David Murray, darauf hin, dass hier zum ersten Mal überhaupt zwei BBC-Orchester gemeinsam spielten. Mit jedem Probenstag zogen wir in immer größere Räumlichkeiten um—für das gewaltige Orchester von Teil II in das All Nations Centre in Cardiff, für den ersten kompletten Durchlauf in den Alexandra Palace und schließlich in die herrliche und stimmungsvolle Royal Albert Hall.

Für mich persönlich war die Einstudierung und Aufführung der Gotischen eine ganz außerordentlich lohnende und bereichernde Erfahrung. Die Stimmung war durchweg unwahrscheinlich positiv, und jeder einzelne Musiker war entschlossen, sein Bestes zu geben. Auch beim Konzert selber schien das Publikum konzentrierter als sonst und war vollkommen „dabei“—nämlich bei den Musikern auf der Bühne. Auf einer unvergesslichen musikalischen Reise, so schien es uns, waren wir erstaunlich gut auf Kurs geblieben.

HAVERGAL BRIAN *Sinfonie Nr. 1 in d-Moll „Gotische“*



HAVERGAL BRIANS „*Gotische*“ *Sinfonie* wird für gewöhnlich in Superlativen beschrieben, und regelmäßig erscheint sie in den Ranglisten nicht nur als längste Sinfonie, die je geschrieben wurde, sondern auch als die, zu deren Aufführung die meisten Musiker erforderlich sind. Auch wenn beide Behauptungen womöglich nicht zutreffen, sprechen Dauer und Besetzungsstärke doch für sich. Es handelt sich um ein in jeder Hinsicht enormes Werk. Martyn Brabbins, der die hier mitgeschnittene Konzertaufführung bei den BBC-Proms 2011 dirigierte, wurde kurz vorher in einem Interview sogar mit den Worten zitiert: „Ich hoffe, es verschlägt dem Publikum die Sprache vor Ehrfurcht und Bewunderung, dass solch ein Stück existiert und ein Komponist Jahre damit zubrachte, es zu Papier zu bringen—ohne wirkliche Hoffnung oder Aussicht auf eine Aufführung.“

Havergal Brian wurde in Dresden/Staffordshire— heute ein Stadtteil von Stoke-on-Trent—in eine Familie von Keramikarbeitern geboren. (Er war das älteste überlebende von sieben Kindern, vier seiner Geschwister starben im Säuglingsalter.) Mit elf Jahren verließ der Chorknabe die Schule, erhielt aber eine gründliche Ausbildung in Harmonielehre und Kontrapunkt. Obwohl auf William Brian getauft, nahm er mit Anfang zwanzig den Namen Havergal an—in Anlehnung an den viktorianischen Kirchenliedsammler W. H. Havergal, da er eine Laufbahn als Kirchenorganist anstrebte. Als Komponist war Brian im Grunde Autodidakt, wobei zu seinen frühen Einflüssen die großen Chorreste und Blaskapellen der englischen Midlands, das Hallé Orchestra unter Hans Richter, die prächtige Musik von Händel, Beethoven, Berlioz und Richard Strauss sowie die neuere britische Musik von Edward Elgar zählten. Der junge Brian war einer der frühesten Verfechter von Elgar in den Midlands,

und Elgar seinerseits fand ermutigende Worte zu Brians ersten Werken. In den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts machte sich Brian als vielversprechendes Mitglied der neueren britischen Komponistengeneration einen Namen, schloss Freundschaft mit Granville Bantock, erntete Beifall für Orchesterwerke, die von Henry Wood bei den Proms in der Queen’s Hall aufgeführt wurden, und sicherte sich vorübergehend die Unterstützung eines reichen Keramikindustriellen aus Staffordshire.

Diese frühen Erfolge begannen 1913 bereits zu schwinden, als Brian nach dem Scheitern seiner ersten Ehe nach London zog. Während des Ersten Weltkriegs war er nach kurzem Wehrdienst dazu angestellt, die Habseligkeiten kanadischer Soldaten zu erfassen, die in Frankreich gefallen waren; diese Erfahrung war einer der Anstöße zu seiner burlesken Antikriegsoper *The Tigers* (1916–1918). Während er mit Brotarbeiten, als Notenkopist und Journalist seine wachsende Zweitfamilie unterhielt, ließ er diesem Werk die *Gotische* (1919–1927) folgen, doch war er Ende der 1920er Jahre bereits ein weitgehend „vergessener Komponist“. Trotzdem war er in der Zwischenkriegszeit unablässig als Kritiker und Verfechter zeitgenössischer Musik aktiv, vor allem als stellvertretender Herausgeber von *Musical Opinion*, und komponierte weiterhin großangelegte Werke ohne konkrete Aussicht auf Aufführung. Nach dem Zweiten Weltkrieg (den er als Büroangestellter im Versorgungsministerium verbrachte) erlebte Brians Schaffen einen beispiellosen „zweiten Frühling“, und mit über 70 Jahren schrieb er noch vier Opern und ganze 27 Sinfonien (von insgesamt 32). 1958 zog er von Harrow nach Shoreham in Sussex, wo er mit 96 Jahren an den Folgen eines Sturzes starb.

Neben Sinfonien und Opern schrieb Brian weitere Orchesterwerke, Konzerte, Chorwerke, einige Klavierstücke und zahlreiche Lieder. Seit den 1950er Jahren, als



der BBC-Produzent Robert Simpson Freundschaft mit ihm schloss, hat das Interesse an Brians Schaffen wieder zugenommen. Seine Musik war immer schon schwer zu beschreiben: Stilistische Grundlage seiner Entwicklung waren die Spätromantiker, aufgrund seines ausgeprägten Skeptizismus hinterfragte er jedoch ihre heroischen Vorstellungen und milderte ihren harmonischen Überfluss durch eine robuste und „objektive“ Kontrapunktik sowie durch ironische Gegenüberstellung von kontrastierenden und sich gegenseitig durchkreuzenden Klängen, so dass die Erwartungen des Hörers unablässig unterwandert werden. Gerüchten zum Trotz sind nur wenige seiner Werke übergroß besetzt oder außergewöhnlich lang; die ganz und gar unkonventionelle Verwendung scheinbar konventioneller Stilelemente macht Brians Musik jedoch beim ersten Hören anspruchsvoller—oder gar beunruhigender—als die seiner britischen Zeitgenossen.

* * *

In den Jahren 1907/08 hatte Brian ein ausgelassenes Programmstück komponiert, das er *A Fantastic Symphony* nannte. Fast umgehend vernichtete er die Hälfte der Sätze und behielt nur zwei als eigenständige Werke bei, doch erschien die *Gotische* aus diesem Grund zuerst als „Sinfonie Nr. 2“. Erst 1966 änderte Brian die Zählung seiner frühen Sinfonien, so dass aus ihr die „Sinfonie Nr. 1“ wurde.

Der Druck der *Gotischen* trägt auf der Titelseite zwei Verse aus der Schlusszene von Goethes *Faust II*:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

In seiner gewaltigen Sinfonie hatte Brian sich in der Tat „strebend bemüht“, ein monumentales Werk mit sinfonischem Aufbau zu schaffen—zu einer Zeit, als ihn private und finanzielle Probleme plagten und seine

berufliche Laufbahn eine Flaute durchlebte. Zugleich stellt es eine Hommage an all die Musik dar, die er kannte und die ihm am Herzen lag, sowie an die Menschen, die ihm wichtig waren. „Dieses Werk“, schrieb er am 27. Juni 1926 an seinen Freund Granville Bantock, „ist schon ein Leben lang in meinem Herzen, und natürlich birgt es in sich all jene, die mir lieb und teuer waren und sind—and die mir geholfen und mich geformt haben“. Bei anderer Gelegenheit beschrieb er den fünften Satz (das „Jude“) als persönliche Erinnerung an Hans Richter, der als Dirigent des Hallé Orchestra den jungen Brian so inspiriert hatte. Die *Gotische* ist also sowohl ein Zeichen der Dankbarkeit gegenüber der Vergangenheit als auch ein Manifest für die Zukunft: eine kolossale Bekräftigung des Idealismus der „musikalischen Renaissance“ in England, den der Weltkrieg 1914–1918 so grausam erschüttert hatte. Man darf annehmen, dass auch die Momente von Schrecken und Gewalt im Werk unmittelbar auf die Kriegserfahrung zurückgehen.

Dem befreundeten Komponisten und Schriftsteller Harold Truscott gegenüber äußerte Brian, das Werk sei ein Geistesblitz von solcher Heftigkeit gewesen, dass er das Ganze am liebsten in rund zwanzig Takten untergebracht hätte. Diese Bemerkung verrät uns etwas Entscheidendes über Brian. Er war kein ausschweifender oder maßloser Komponist, sondern vielmehr sehr präzise. In der *Gotischen* komponierte er einen Augenblick heftigster Eingebung aus, und zwar so knapp, wie er nur konnte. Das zeigt sich unter anderem daran, dass ihm aufwändige Übergänge zuwider sind—ein Merkmal, das sich durch sein gesamtes Spätwerk zieht: Den Weg von einem Gedanken zum nächsten glättet er nicht, und er komponiert Wesentliches, keine Füllpassagen.

Das Orchester ist um viele außergewöhnliche Akteure erweitert: Oboe d’amore, Bassoboe, Bassethorn, Kontrabassklarinette, Kornette, Basstrompete und



Euphonien gehören dazu. Brian führte das auf Henry Wood zurück, der ihm 1907 vorschlug, ein Werk zu schreiben, das die verschiedenen Familien der Blasinstrumente komplett umfasst—also die gesamte Oboenfamilie, alle Klarinetten und so weiter. Brian benutzt sie jedoch nicht dazu, einen undifferenzierten Lautstärkepegel zu erreichen, sondern erzielt mit ihnen eine beispiellose Palette raffinierter Orchesterklangfarben.

Neben ihrem „allumfassenden“ Ansatz bei der Instrumentierung ist die *Gotische* auch eine enzyklopädische Sammlung musikalischer Stile, von Anklängen an die Gregorianik und an die elisabethanische Kirchenmusik bis hin zu Atonalität und pulsierenden Cluster-Akkorden (im „Iudex“). Brian ließ alles einfließen, was er kannte; und etwas, mit dem er seit frühester Zeit vertraut war, waren erstklassige und virtuose Chöre, die wettbewerbsmäßig sangen und selbst schwierigste Probestücke mit äußerster Präzision vortragen konnten. Die Orchestermusiker werden in der *Gotischen* vor beträchtliche Herausforderungen gestellt (das Xylophonsolo im dritten Satz etwa ist geradezu eine transzendente Etüde für das Instrument), doch verglichen mit den Chorstimmen sind diese das reinste Kinderspiel, vor allem mit Blick auf die heftige chromatische Polyphonie, von der das *Te Deum* geprägt ist.

Brian hatte das Glück, mit der Londoner Niederlassung des deutschen Verlags Cranz einen Verleger für seine Sinfonie zu finden, der die Orchesterpartitur 1932 in zwei riesigen (und fehlergespickten) Bänden veröffentlichte. Obwohl die gedruckte Partitur eine Widmung an ein lebenslanges Vorbild von Brian trägt—nämlich Richard Strauss, der die Komposition nach Durchsicht für „großartig“ befand und seine Hoffnung auf eine baldige Uraufführung zum Ausdruck brachte—, zeigt das Werk kaum Spuren von Strauss' Einfluss (außer vielleicht in einigen Passagen des ersten und des dritten Satzes). Ein entscheidender Vorläufer ist vielmehr Berlioz, vor allem

seine *Grande messe des morts*. Genau genommen stellt die *Gotische* das extremste Beispiel jener riskanten Zwittergattung dar, die Beethoven mit seiner Neunten Sinfonie schuf.

Inwiefern ist Brians Werk eine „Gotische“ Sinfonie? Er benutzt das Wort nicht in der vergleichsweise modernen Bedeutung, die das englische „Gothic“ heute trägt, also im Sinne von „schaurig“—auch wenn sich im Laufe des Werks durchaus düstere und furchteinflößende Dinge ereignen. Er meint damit das Hoch- und Spätmittelalter (ca. 1150–1550), das Zeitalter der Gotik, wie wir es anhand seines prägenden Produkts definieren, der gotischen Architektur, deren höchster Ausdruck die großen gotischen Kathedralen Westeuropas sind. An dieser Epoche entzündete sich die Fantasie der großen romantischen Künstler, und ihr Schaffen ist es, in dessen Nachfolge Brian steht. Geprägt war diese Epoche, wie auch der Stein ihrer Kathedralen, von der höchsten Gewissheit, dass das Leben ein Kampf zwischen Gut und Böse ist.

Entstanden über einen Zeitraum von sieben oder acht Jahren (überwiegend nachts, während Brian tagsüber als Notenkopist und Journalist sowie mit unterschiedlichen Gelegenheitsjobs beschäftigt war), verbindet die *Gotische* zwei lang gehegte Pläne—ein Werk über Goethes *Faust* und eine Vertonung des *Te Deum*—zu einer sinfonischen Vision der Gotik als einer Epoche fast grenzenloser Erweiterung des menschlichen Wissens, sei es geistlich oder weltlich, wunderbar oder furchtbar. Die ersten drei Sätze für großes Orchester beziehen sich ganz allgemein auf den ersten Teil von Goethes *Faust* (Faust als Prototyp des Menschen der Gotik, als wissbegieriger Mystiker auf der Suche nach verborgener Erkenntnis). Doch sie sind lediglich ein Vorspiel. Der vierte, fünfte und sechste Satz umspannen eine gewaltige, einstündige Vertonung des *Te Deum*, und hierfür verlangt Brian vier Gesangssolisten, zwei große Chöre mit insgesamt etwa 500 Sängern,



dazu einen Kinderchor, vier Blechblaskapellen sowie ein Orchester, das selbst die extremsten Anforderungen von Mahler, Strauss oder Schönberg übertrumpft. Genau befolgt erfordert die Partitur mindestens 32 Holzbläser, 24 Blechbläser, zwei Pauker, ein Schlagwerk mit 17 Spielern, zwei Harfen, Celesta, Orgel sowie einen vergrößerten Streicherapparat von mindestens 20 ersten Geigen, 20 zweiten Geigen, 16 Bratschen, 14 Violoncelli und 12 Kontrabässen. Dies ist das Hauptorchester. Die Blechblaskapellen bestehen zusätzlich aus jeweils zwei Hörnern, zwei Trompeten, zwei Posaunen, zwei Tuben und Pauken. Brian sah also ein Minimum von rund 750 Musikern vor. Bei der Proms-Aufführung 2011 wurde diese Zahl zum ersten Mal in fast idealer Form erzielt und übertroffen: Insgesamt waren über 800 Sänger und Instrumentalisten beteiligt.

Drei verschiedene Entwicklungsebenen—dramatisch, tonal, motivisch—geben dem Werk seine musikalische Logik. Auf der Ausdrucksebene ist Teil I auf gewohnt sinfonische Weise dynamisch und stellt somit eine konsequente Weiterentwicklung der Errungenschaften von Wagner, Bruckner, Strauss, Elgar sowie des frühen Schönberg dar. Teil II dagegen entwickelt sich zu einem kulturellen Drama, das rund um einen bedeutenden und vertrauten Text die Gesamtheit der abendländischen Musik heraufbeschwört. Die langfristige harmonische Fortschreitung ist ein bemerkenswert üppiges und dramatisches Beispiel für das, was manchmal als „progressive Tonalität“ bezeichnet wird, und führt vom anfänglichen d-Moll (der Grundtonart von Teil I, der in D-Dur schließt) zu einem neuen Schwerpunkt auf E-Dur. Diese schon in Teil I gelegentlich angedeutete und im vierten Satz gefestigte Tonart wird dann vielfach von anderen bedrängt, setzt sich aber bis zum matt leuchtenden Raunen des Chors in den Schlusstakten des Werks durch. Die Behandlung der Tonarten ist dabei oft sehr frei, und sie

werden um chromatische oder modale Färbungen erweitert.

Der erste Satz wird von einer packenden Orchesterfigur eröffnet, die uns in ein abgewandeltes Sonatentallegro mit einem prägnanten, drahtigen ersten Thema in d-Moll stürzt. Seine Anfangsgestalt—ein Terzsprung, gefolgt von einem Quintsprung mit gleichem Ausgangston—stellt ein Kernmotiv dar, das im gesamten Werk unablässig entwickelt und verändert wird. Einen extremen Kontrast dazu bildet das lyrische, „volkstümliche“ zweite Thema, das zuerst von einer Sologeige in Des-Dur verkündet wird und sich dann nach D-Dur wendet. In der schroffen Durchführung werden Fragmente beider Themen aufgegriffen, während die Instrumentierung einen traumartigen Charakter annimmt. Die Reprise beginnt mit einer herrlichen Geigenkadenz, in der das zweite Thema wiederkehrt, nun in E-Dur. Das grandiose erste Einsetzen der Orgel hebt Brian sich als Überraschung für die Schlusstakte auf.

Der zweite Satz ist eine gespenstische Prozession im $\frac{5}{4}$ -Takt. Hier werden zwei Elemente miteinander und gegeneinander entwickelt: ein punktierter Rhythmus in den Tuben und Pauken sowie eine stattliche, wendige Marschmelodie, die unmittelbar danach von den Bratschen und Celli gespielt wird. Die Musik steigert sich zu Höhepunkten, an denen das Marschthema erklingt; am mächtigsten dieser Gipfel aber versinkt sie plötzlich ins Dunkel, und die Bassklarinette leitet direkt zum *Vivace* des Scherzo-Finales von Teil I über. Ein rasantes Ostinato nach Art von Bruckner setzt hier eine Reihe kontrastierender Episoden in verschiedenen Tempi in Gang, wodurch unterschwellig ein gewaltiger, unnachgiebiger Vorwärtsdrang entsteht. Das Hauptmotiv des Werks erscheint in Form eines geheimnisvollen, strahlenden Hornsignals und dient dann als Basslinie, während sich ein gewaltsamer und kriegerischer



Verarbeitungsabschnitt voller Marsch- und Fanfarenanklänge entspannt. Diese gipfeln in einer traumartigen und seltsam instrumentierten Abwandlung des Ostinatos samt einer bizarren Xylophonkadenz, die schließlich in schriller, polytonaler Heterophonie untergeht. Vier absteigende Pedaltöne der Posaunen, vom gesamten tiefen Blech verstärkt, stürzen in einen donnernden Höhepunkt, der den logischen Abschluss der vorangegangenen Schlachtenklänge darstellt. Eine erschütternd endgültige Kadenz wirft die Musik zurück nach d-Moll, dann weicht sie abrupt einer unerwartet ruhigen Coda, die in einen letzten, schimmernden D-Dur-Dreiklang mündet, mit dem auch Teil II beginnt—das riesige, dreisätzige *Te Deum*.

Als Inspiration dienten Brian bei diesem *Te Deum* die großen gotischen Kathedralen Westeuropas, von deren Architektur (und Musik) er gebannt war, seit er als Chorknabe zum ersten Mal die Kathedrale von Lichfield gesehen hatte. Brian war jedoch nicht im dogmatischen Sinne gläubig. Sein *Te Deum* ist nicht religiös, sondern weltlich, es ist eine Interpretation des Textes als menschliches und gemeinschaftliches Drama—keine konventionelle Lobesbekundung, sondern eine Beschwörung des gegen immense Widrigkeiten ankämpfenden menschlichen Geistes, dessen Wille zur Freude sich immer neuen Bedrohungen ausgesetzt sieht. Gerade deshalb ist das *Faust*-Zitat auf der Titelseite der Sinfonie so treffend.

Im *Te Deum* wird ein neuartiges, sich frei entfaltendes Gestaltungskonzept erprobt, während die Musik sich gleichzeitig so vieler verschiedener Stilelemente bedient wie nur möglich. Sie schlägt einen großen Bogen von neumittelalterlicher Vokalpolyphonie zu schmetternden Ausbrüchen des Blechs von einer Grausamkeit, wie sie erst das 20. Jahrhundert kannte. Nachdem er lediglich die semiprofessionelle Uraufführung des Werks gehört hatte, beschrieb der inzwischen verstorbene Deryck Cooke

Brians Vertonung 1962 im *Penguin Book of Choral Music* als einen „dithyrambischen Lobgesang von komplexer neumittelalterlicher Kontrapunktik, wie ihn die Musik noch nicht gesehen hat“, der „vom Geist eines wahrhaft visionären Genies“ zeuge.

Brian bringt für diese unterschiedlichsten Arten von Musik die volle Besetzung zum Einsatz, und der Text selbst wird zur einigenden Kraft, welche die Verbindung zwischen den einzelnen Musikstilen und dem zentralen Gedankenstrang herstellt. So beschäftigt sich der vierte Satz der Sinfonie damit, die Taten und das Wesen Gottes zu preisen und zu beschreiben. Der strahlende Auftakt bringt zunächst den Chor ins Spiel, dann die Gesangssolisten. Nach einer großen Orchesterfanfare wird die volle Besetzung entfesselt, um einen fantastischen und vielköpfigen musikalischen Jubel zu vollführen. Von hier ab durchläuft die Musik eine Reihe von kontrastierenden Abschnitten, die der Textbehandlung eine formale Logik verleihen, während die Stimmung sich verdüstert.

Im fünften Satz wird nur ein einziger, furcht-einflößender Vers vertont: „Iudex crederis esse venturus“ („Als Richter, so glauben wir, kehrst du einst wieder“). Zu Beginn singen die vier Chöre in kühn verschachtelten Terzen, so dass sich dichte, leuchtende Akkordcluster ergeben. Die Sopransolistin trägt den gesamten Text vor, und die Chöre brechen in einen über zwanzigstimmigen polyphonen Satz aus, der von grandioser Komplexität und scharfer Dissonanz geprägt ist. Nach einer wortlosen Vokalise für Solo-Sopran und einer packenden Fanfare für acht Trompeten setzt zum ersten Mal das Orchester mit einem bedrohlichen Marsch-Ungetüm ein. Die vier von getrennten Blechblaskapellen unterstützten Chöre verkünden den Text jeweils einzeln, unterbrochen von Orchesterrefrains. Es folgt eine lebhaftere Orchesterdurchführung, die allmählich an Intensität gewinnt. Schließlich bekräftigt ein tosender Klangausbruch der



vollen Besetzung (einschließlich Blechblaskapellen) die Schlussart E-Dur.

Der sechste Satz ist der längste von allen und umfasst die größten Gegensätze in Material, Ausdruck und Instrumentierung. Die Solo-Oboe d'amore leitet ein üppiges, expressives Tenorsolo ein („Te ergo, quaesumus ...“). Prächtig und hell instrumentiert beginnt im Orchester eine Art Himmelsreigen, an dem sich die Chöre wortlos beteiligen. Nach und nach entwickelt Brian die strukturell komplexeste Passage der ganzen Sinfonie samt einem enormen Höhepunkt in voller Besetzung. Mit „Salvum fac populum tuum“ kehren dann antiphonale Gesänge wieder, wie sie schon im vierten Satz erklangen. Nach weiteren Abschnitten präsentiert eine Riege von neun Klarinetten dann ein munteres Marschlied, mit dem eine fröhlich melodische Vertonung von „et laudamus nomen tuum“ eingeführt wird, die sich zu einem markerschütternden Höhepunkt von unverhohlener Pracht steigert.

Die Stimmung verdüstert sich, und einer beklemmenden, flehenden Bassarie („Dignare, Domine, die isto“) folgt eine andächtige Doppelfuge für Chöre a cappella, deren Thema unmittelbar auf den Anfang der Sinfonie zurückgeht. Eine Kadenz schließt traurig in e-Moll, dann bricht die Hölle los. Das volle Blech von Orchester und Kapellen führt zusammen mit den sechs Paukern und

dem Schlagwerk zwei entsetzlich dissonante Angriffe auf das Ohr und erntet zwei gequälte Schreie des Chors auf die Worte „non confundar in aeternum“. Mit ihrer leidenschaftlichen Cellomelodie ist die Coda eine der trostlosesten Stimmen aus der Tiefe, die es in der Musik gibt. Das abschließende Raunen des Chors jedoch erklingt abgeklärt und ungerührt in E-Dur: Sein geheimnisvolles Glänzen „steht als ein Licht in der Nacht“, wie Thomas Mann in seinem *Doktor Faustus* sagt.

Wegen ihres außergewöhnlichen Aufgebots an Musikern erfordert die *Gotische* eine besonders große Konzerthalle. Die Uraufführung durch semiprofessionelle Musiker unter Leitung von Bryan Fairfax fand 34 Jahre nach Vollendung am 24. Juni 1961 in der Central Hall in Westminster statt. Die erste komplett professionelle Darbietung, organisiert von der BBC, folgte fünf Jahre später, als Sir Adrian Boult am 30. Oktober 1966 in Anwesenheit des 90-jährigen Komponisten das verstärkte BBC Symphony Orchestra in der Royal Albert Hall dirigierte—dem einzigen Ort, an dem das Werk mehr als einmal zu Gehör kam. Am 25. Oktober 1980 erklang die *Gotische* bei einer zweiten von der BBC geförderten Aufführung erneut in der Royal Albert Hall, diesmal mit dem London Symphony Orchestra unter Ole Schmidt, und ihre dritte Darbietung dort, im Jahr 2011, war zugleich die Erstaufführung bei den BBC Proms—wie sie hier festgehalten ist.

CALUM MACDONALD © 2011
Übersetzung ARNE MUUS

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

