

SBT2 1454

On the printed title-page of Havergal Brian's Symphony *The Gothic* stand two lines of German verse from the final scene of Goethe's *Faust, Der Tragödie zweiter Teil*:

*Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.*

These words (Goethe's lines 11,936-7) are sung by the choir of Angels 'hovering in the upper atmosphere' as they bear Faust's immortal soul towards Heaven. They are generally translated:

Whoever strives with all his might
Then we can save him.

– although *erlösen* has connotations not only of rescue but also of redemption and liberation. This epigraph underlines the highly personal nature of Brian's enormous symphony. In it he 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.

In the event, even though it lay unperformed for over 30 years, *The Gothic* would become Brian's most famous (or notorious) work, due to its length and the gigantic forces employed, which earned it an entry in *The Guinness Book of Records* under 'Largest Symphony'. Before it he had composed mainly songs and choral works, shorter orchestral pieces and the satirical opera *The Tigers*; after it would come the long line of Symphonies Nos. 2-32, none of them on the same scale as *The Gothic*, but all affected by the experience of writing it.¹ He sometimes said, towards the end of his long life, that he had written the work 'out of [his own] ambition' and 'without thought of performance'. The first statement is certainly true; the second was probably true some of the time, although there is plenty of contrary evidence that he did, deeply, want *The Gothic* to be performed when possible. But as an act of composition it freed him from whatever creative constraints he may have felt were limiting the scope of his previous works. And it performed a vital, validating function for an artist apparently terminally down on his luck. Like Faust's attempt to wrest land back from the sea in Goethe's concluding act, this was a gigantic act of *self-redemption*, and – as the numerous references to earlier music going back as far as the Renaissance make clear – one performed at the bar of history. It was also intended as a vindication of his friends who had believed in his creative gifts.

The composition of *The Gothic* is difficult to date precisely, but it seems to have occupied Brian for a period of seven or eight years, from 1919 to 1927, mostly while living in Moulsecoomb near Brighton, and he was over 50 when he completed it. The first three movements, now constituting Part I of the work, appear to have been completed in November or December of 1924 and there may have been a gap before Brian proceeded to Part II, envisaged at first simply as a finale to the other three movements. It took him some time to resolve the 'vexatious' question of whether this finale should be orchestral or choral. Since the orchestral movements were 'largely coloured by Goethe's *Faust* (Part I)', he 'had an idea of setting to a choral finale a large portion of the last act of *Faust* (Part II)'.² But a different text 'pushed itself forward': the *Te Deum* – and Brian's setting of this, calling for vastly expanded forces, came itself to be divided into three movements, making six movements in all. These movements seem to have been largely composed in the winter of 1925-6, and the basic composition-sketch or particell, which Brian still had with him in 1960 but seems subsequently to have

TESTAMENT

booklet note

English

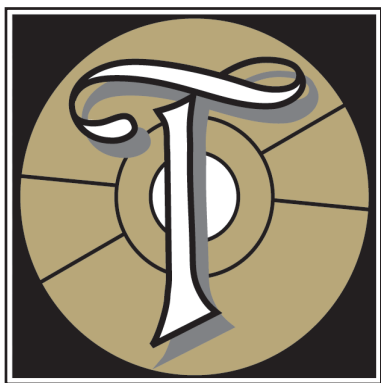
destroyed, apparently bore the end-date 9 May 1926. Only on 27 June 1926 did he inform Granville Bantock that he had made a setting of the *Te Deum*, something he had told his friend many years before he intended to tackle one day: "This is now written (the sketches are complete and form the finale to my *Gothic* Symphony). In my spare time I am writing a Vocal Score. I had intended using Latin, German and English words. I am using only *Latin* words, for my German prayer book is with my books in Stoke ... this work has been inside my heart for a life time & naturally there is inside it all those who have been very dear to me – who helped and moulded me."

The preparation of the vocal score and the enormous full score – it required an unheard-of 54-stave music paper, a conundrum which Brian only solved when Sir Hugh Allen suggested he gum together 28- and 26-stave pages – must have occupied him well into 1927, probably not long before he left Moulsecoomb for good in June of that year and settled in London, where in October he took up the post of Assistant Editor of the monthly journal *Musical Opinion*.

The quotation from *Faust* and the setting of the *Te Deum* indicate twin sources of inspiration for *The Gothic*. Brian had long wanted to write a *Te Deum*, and he had also thought to make a musical version of *Faust* (in fact he would turn Part I of Goethe's drama into an opera in 1955-56). Both these texts symbolised for him the essence of the Gothic era (1150-c.1550), which he regarded as a period of almost unlimited expansion of human knowledge, both secular and spiritual, both glorious and terrible. Its most visible achievements were the great Gothic cathedrals of Northern Europe, whose architecture had transfixed his imagination since he first saw Lichfield Cathedral as a child chorister. Three different levels of musical argument – dramatic, tonal, motivic – create the work's musical logic. On the expressive plane Part I is dynamic in the familiar symphonic sense, a demonstration of artistic continuity with the recent past, a logical development from the achievements of Wagner, Bruckner, Strauss, Elgar and early Schoenberg. Part II, however, is rather cultural drama, an evocation of the totality of Western Music around one great familiar unifying text.

As mentioned, the symphony is in two parts. The first three movements, for large orchestra, form Part I: they relate in a general way to Goethe's *Faust*, Part I (Faust as the archetypal Gothic-Age man, seeker after hidden knowledge and aspiring mystic). Yet Part I is essentially preludial. The fourth, fifth and sixth movements constitute Part II, the *Te Deum*, and here Brian's inspiration was the mighty Gothic cathedral and the music that was sung in it. Here he requires four soloists, two large double choruses, brass bands, and an orchestra that out-bulks the most extreme demands of Mahler, Strauss or Schoenberg. Taken literally, the score requires 32 woodwind, 24 brass, two timpanists, percussion needing 17 players, celesta, two harps, organ, and an enlarged string section. In addition, two horns, two trumpets, two trombones, two tubas and one timpanist are specified for each of the four extra brass bands: a total of nearly 200 players.

The overall tonal progression of the Symphony 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 I, which ends in D major) to a new centre of E major, intermittently foreshadowed in Part I and established during movement 4, after which it is 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



TESTAMENT

booklet note

English

very freely, expanded by chromaticism or modal inflection.

This overall progression is articulated by an appropriately lavish variety of thematic and motivic material. Brian unifies the vast number of melodies and figures heard in the work (many of which, especially in the *Te Deum*, make only a single appearance) into huge 'families' of related ideas through their inheritance of common characteristics: just as an entire Gothic cathedral may be built from an innumerable series of bays with the same basic form of rib vaulting, though the actual proportions of every bay may be different. Two basic melodic cells form the 'vaulting' of *The Gothic's* thematic argument. One is the shape of a rising minor or major triad, with frequent returns to the initial note as if to gather strength for each further leap: the opening subject of the first movement shows exactly these characteristics. In the latter stages of the symphony that basic shape is often distorted into a rising augmented triad, or leaps of a fifth or minor sixth. The other cell is even simpler: a pattern of three notes, the first and third at the same pitch, the second a tone or semitone lower. The recurrence of these features gives highly contrasting kinds of music, widely separated from one another in the symphony, the sense that they are features of an overall, organically unified design.

At the beginning of the 1930s Brian was lucky enough to secure a contract with Cranz & Co., the London arm of the Leipzig-based music publishers August Cranz, who issued *The Gothic* in full score; this printed score bears a dedication in German to Richard Strauss, whom Brian addresses as his 'beloved friend and master'. Strauss's music had been an inspiration to Brian from his youth, and Strauss wrote to thank him for the score and its dedication, describing Brian's symphony as '*grossartig*' (wonderful, magnificent) and hoping it would have a 'speedy, worthy première and great success'.³ But no performance ensued: a plan to give it in Cincinnati under the baton of Brian's friend Eugene Goossens foundered on economic grounds, and Cranz & Co. itself found its activities curtailed during World War II.

It was the composer and BBC producer Dr. Robert Simpson who took up the cause of Brian's music in the early 1950s, starting with Brian's Eighth Symphony – the first of his symphonies that the composer had ever heard – which Sir Adrian Boult conducted for a BBC broadcast in February 1954. Over the years Simpson worked towards a performance of *The Gothic*, the ultimate goal by reason of its huge dimensions and the forces involved. The symphony's world première was a semi-amateur

performance at Central Hall, Westminster on 24 June 1961 conducted by Bryan Fairfax. But its first fully professional rendition was the performance captured on these discs, mounted by the BBC Third Programme, broadcast live and – accompanied by a considerable fanfare of publicity including a short film about Havergal Brian shown on BBC2 – given in the Royal Albert Hall under Sir Adrian Boult on 30 October 1966, in the presence of the 90-year-old composer.

The final rehearsals for this historic performance were held in the BBC's Maida Vale Studio 1. As Sir Adrian Boult wrote afterwards, he "had never before seen [the Studio] ... set out as it was for our rehearsals with every inch of floor space covered with players and singers, and no room for any audience, if anyone besides Dr Simpson, armed with another copy of the monumental score, had wished to be present".⁴ As for the performance itself, Boult recalled, "I used a stick an inch or two longer than usual (and the usual is pretty long!) and it was remarkable how clearly the Albert Hall platform allows even the most distant people to see the beat. There was a moving scene at the close ... many were deeply excited not only by the circumstances, but by the power of the music, and when [the composer] came on to the platform, and the audience stood up to applaud him, it seemed a fitting close to it all. It was an evening that none of us will ever forget." With the release of this recording it is an evening we can all relive.

© Malcolm MacDonald, 2009

¹ Brian's only previous symphony, *A Fantastic Symphony* (1907-08), had long ceased to exist as an entity, its various movements either lost or published as independent works; moreover while composing *The Gothic* Brian referred to it in correspondence as 'my First Symphony'. Nevertheless *The Gothic* was published in 1932 as Brian's Symphony No.2, and it was only in 1967 that he revised the official numbering of his symphonies and definitively listed it as Symphony No.1.

² It is almost certain that Brian was unaware at the time that Mahler had done exactly this in his Eighth Symphony. He certainly did not see the score of the Mahler until shortly before that work's UK première in 1930.

³ Letter from Richard Strauss to Havergal Brian dated Garmisch, 13 January 1933.

⁴ Sir Adrian Boult, *Conducting the Symphony*, an article contributed to the spring 1967 issue of the quarterly *Music*.



SBT2 1454

Auf dem gedruckten Titelblatt der Partitur von Havergal Brians Sinfonie *The Gothic* stehen als Motto zwei Zeilen aus der Schlusszene von Goethes *Faust, Der Tragödie zweiter Teil*:

*Wer immer strebend sich bemüht,
den können wir erlösen.*

Diese Zeilen 11936-37 werden vom Chor der Engel gesungen, „schwebend in der höheren Atmosphäre, Faustens Unsterbliches tragend“. Dieses Epigraph unterstreicht die äußerst persönliche Natur von Brians enormer Sinfonie. In ihr strebte er tatsächlich mit all seiner Kraft, ein monumentales Werk sinfonischer Architektur zu schaffen, zu einer Zeit, als sich vor ihm persönliche und finanzielle Schwierigkeiten auftürmten und seine berufliche Karriere stagnierte.

Auch wenn sie für über dreißig Jahre unaufgeführt blieb, wurde *The Gothic* das berühmteste (oder berüchtigtste) Werk Brians, wegen seiner Länge und der gigantischen erforderlichen Kräfte, derentwegen sie einen Eintrag im Guinness Buch der Rekorde als größte Sinfonie erhielt. Vor ihrer Komposition hatte Brian vor allem Lieder und Chorwerke geschaffen, kürzere Orchesterwerke und die satirische Oper *The Tigers*; nach ihr sollte die lange Reihe der Sinfonien Nr. 2–32 folgen, keine von ihnen ähnlich umfangreich wie *The Gothic*, aber alle in ihrer Art geprägt durch ihre Komposition.¹ Manchmal sagte Brian gegen Ende seines langen Lebens, er habe das Werk „aus eigenem Antrieb heraus“ geschrieben, „ohne an eine Aufführung zu denken“. Die erste Aussage ist sicher wahr; die zweite traf wahrscheinlich zumindest zeitweise zu, obwohl es viele entgegengesetzte Beweise gibt, dass er wenn irgend möglich *The Gothic* aufgeführt sehen wollte. Als Kompositionsakt befreite sie ihn von jeder schöpferischen Einschränkung, die er bis dahin gefühlt haben mag. Und sie übte einen vitalen, bestätigenden Einfluss auf einen Künstler aus, dem momentan sein Glück nicht hold war. Wie Fausts Versuch im letzten Akt von der Tragödie zweitem Teil, Land dem Meer abzutrotzen, war sie ein gigantischer Akt der Selbsterlösung und – wie die zahlreichen Hinweise auf frühere Musik bis in die Renaissance hinein belegen – der Auseinandersetzung mit der Geschichte. *The Gothic* war auch als eine Bestätigung seiner Freunde intendiert, die an seine schöpferischen Gaben glaubten.

Die Komposition der *Gothic Symphony* ist schwer präzise zu datieren, doch scheint sie Brian für sieben oder acht Jahre von 1919 bis 1927 beschäftigt zu haben, während derer er hauptsächlich in Moulsecoomb bei Brighton lebte; er war über 50, als er sie vollendete. Die ersten drei Sätze, die heute Teil I des Werks bilden, scheinen im November oder Dezember 1924 abgeschlossen gewesen zu sein, und es mag eine Lücke eingetreten sein, ehe sich Brian an Teil II begab, der schlicht als Finale zu den anderen drei Sätzen geplant war. Es dauerte einige Zeit, bis er die „ärgerliche“ Frage gelöst hatte, ob dieses Finale rein orchestral oder mit Chor sein sollte. Da die Orchestersätze „größtenteils durch Goethes *Faust* (Teil I) gefärbt“ waren, hatte er „eine Idee, in einem Chorfinale einen umfangreichen Teil des letzten Aktes von *Faust* (Teil II) zu vertonen.“² Doch ein anderer Text „drängte sich vor“: das *Te Deum*, und Brians Vertonung dieses Textes, für erheblich erweiterte Kräfte, brachte eine selbstständige Aufteilung dieses Teils in drei Sätze mit sich, so dass insgesamt sechs Sätze entstanden. Diese letzten drei Sätze scheinen größtenteils im Winter 1925/26 konzipiert worden zu sein, und der zu Grunde liegende Entwurf oder das Particell, das Brian noch 1960 besaß, aber anschließend anscheinend

TESTAMENT

booklet note

German

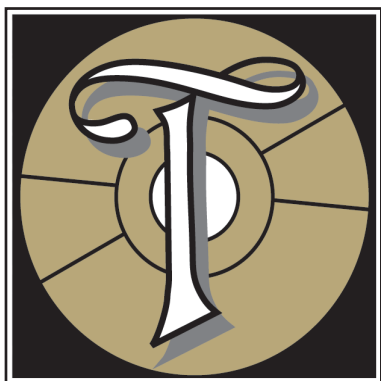
vernichtete, trug offenbar das Abschlussdatum 9. Mai 1926. Doch erst am 27. Juni 1926 informierte Brian Granville Bantock, dass er das *Te Deum* vertont hatte: „Dieses ist jetzt fertig (die Entwürfe sind vollständig und bildet [!] das Finale meiner *Gothic Symphony*). In meiner Freizeit schreibe ich am Klavierauszug. Ursprünglich hatte ich lateinische, deutsche und englische Worte benutzen wollen, jetzt verwende ich aber nur die *lateinischen*, da mein deutsches Gebetbuch mit meinen Büchern in Stoke ist ... dieses Werk lag mir mein ganzes Leben am Herzen & natürlich finden sich in ihm all jene, die mir lieb und teuer sind – die mir geholfen und mich geformt haben.“

Die Vorbereitung des Klavierauszuges und der enormen Partitur – letztere erforderte unglaubliches 54-systemiges Notenpapier, ein schwieriges Problem, das Brian nur lösen konnte, nachdem Sir Hugh Allen ihm vorgeschlagen hatte, 26-systemiges und 28-systemiges Papier zusammenzukleben – muss ihn bis gut ins Jahr 1927 beschäftigt haben, wahrscheinlich bis kurz vor seinem Umzug aus Moulsecoomb nach London im Juni jenes Jahres, wo er im Oktober den Posten des Redaktionsassistenten der monatlich erscheinenden Zeitschrift *Musical Opinion* übernahm.

Das Zitat aus *Faust* und die Vertonung des *Te Deum* zeigen die doppelte Inspirationsquelle für *The Gothic*. Brian hatte lange ein *Te Deum* schreiben wollen, und ebenso lange hatte er geplant, eine musikalische Fassung des *Faust* zu erarbeiten (in der Tat würde er 1955/56 Teil I von Goethes Drama in deutscher Sprache zu einer Oper formen). Beide diese Texte symbolisierten für Brian die Essenz des gotischen Zeitalters (1150–c.1550), das er als eine Periode fast unbegrenzter Ausbreitung weltlichen wie geistlichen, herrlichen wie schrecklichen menschlichen Wissens ansah. Seine sichtbarsten Errungenschaften waren die großen gotischen Kathedralen Nordeuropas, deren Architektur seine Einbildungskraft gefangen hatte, seit er erstmals als Chorknabe die Kathedrale von Lichfield gesehen hatte. Drei verschiedene Ebenen musikalischer Verarbeitung – dramatisch, tonal, motivisch – schaffen die musikalische Logik des Werks. Auf der expressiven Ebene ist Teil I dynamisch im vertrauten symphonischen Sinne, eine Demonstration künstlerischer Kontinuität in Bezug auf die jüngste Vergangenheit, eine logische Fortführung der Errungenschaften Wagners, Bruckners, Strauss', Elgars und des frühen Schönberg. Teils II hingegen ist vielmehr eine Art kulturelles Drama, eine Beschwörung der gesamten westlichen Musik um einen großen vertrauten vereinigenden Text.

Wie erwähnt besteht die Sinfonie aus zwei Teilen. Die ersten drei Sätze für großes Orchester bilden Teil I: Sie nehmen auf allgemeine Weise Bezug auf Goethes *Faust* Teil I (Faust als archetypischer Mensch des gotischen Zeitalters, Sucher nach verborgenem Wissen und hochstrebender Mystiker). Und doch ist Teil I im Wesentlichen eine Art Vorspiel. Viertes, fünftes und sechster Satz bilden Teil II, das *Te Deum*, und hier war Brians Inspiration die mächtige gotische Kathedrale und die Musik, die in ihr gesungen wurde. Hier fordert er vier Solisten, zwei große Doppelchöre, Blaskapellen und ein Orchester, das die äußersten Forderungen Mahlers, Strauss' oder Schönbergs noch übertrifft. Wörtlich genommen, fordert die Partitur 32 Holzblasinstrumente, 24 Blechbläser, zwei Paukisten, Schlagzeug für 17 Spieler, Celesta, zwei Harfen, Orgel und einen erweiterten Streicherapparat. Zusätzlich besteht jede der vier Blaskapellen aus zwei Hörnern, zwei Trompeten, zwei Posaunen, zwei Tuben und einem Paukisten: insgesamt fast 200 Instrumentalisten.

Die gesamte tonale Progression der Sinfonie ist ein auffallend reiches und dramatisches Beispiel dessen, was gelegentlich



TESTAMENT

booklet note

German

„progressive Tonalität“ genannt wird, von d-Moll aus (der Haupttonart von Teil I, der in D-Dur endet) zu einem neuen Zentrum von E-Dur, zeitweise angedeutet in Teil I und während des vierten Satzes etabliert, nach dem es häufig von anderen Tonarten bedroht wird, aber überlebt bis in den letzten Takten des Werks. Die Tonarten sind aber oft sehr frei interpretiert und durch Chromatik und modale Flexion erweitert.

Diese Gesamtprogression wird durch eine angemessene verschwenderische Vielfalt von thematischem und motivischem Material artikuliert. Brian vereinigt die große Zahl von Melodien und Figuren, die in dem Werk zu hören sind (von denen viele, besonders im *Te Deum*, nur ein einziges Mal in Erscheinung treten), zu riesigen „Familien“ verwandter Ideen durch ihre gemeinsame Charakteristika: so wie eine ganze gotische Kathedrale aus einer unzählbaren Menge von Gewölben mit gleicher grundlegender Rippenform erbaut werden kann, obwohl die eigentlichen Proportionen jedes Gewölbes verschieden sein können. Zwei grundlegende melodische Zellen bilden die thematische „Überwölbung“ der *Gothic Symphony*. Eine hat die Gestalt eines steigenden Moll- oder Dur-Dreiklangs, mit häufiger Rückkehr zur Anfangsnote, wie um Kraft zu sammeln für jeden weiteren Sprung: das Eröffnungsthema des ersten Satzes zeigt genau diese Charakteristika. In den späteren Phasen der Sinfonie ist diese grundlegende Gestalt oft zu einem aufsteigenden vergrößerten Dreiklang oder zu Sprüngen von einer Quint oder kleinen Sechst verzerrt. Die andere Zelle ist sogar noch einfacher: ein Muster von drei Noten, erster und dritter auf gleicher Tonhöhe, der zweite ein Ganz- oder Halbton tiefer. Die Wiederkehr dieser Kennzeichen erzeugt sehr unterschiedliche Arten von Musik, und ihre Verteilung in der Sinfonie erzeugt den Eindruck, dass sie Zeichen eines ganzheitlichen, organisch vereinigten Entwurfs sind.

Zu Beginn der 1930er-Jahre hatte Brian das Glück, einen Vertrag mit Craz & Co. abschließen zu können, der Londoner Filiale des 1814 gegründeten Leipziger Musikverlags August Craz, der *The Gothic* in Partitur druckte; diese gedruckte Partitur trägt eine auf Deutsch verfasste Widmung an Richard Strauss, den Brian als seinen „geliebten Freund und Meister“ anredet. Strauss' Musik war seit seiner Jugend eine Inspiration für Brian. Strauss dankte Brian für die Widmung, beschrieb die Sinfonie als „wie es scheint großartig“ und wünschte ihr herzlichst „eine baldige schöne Aufführung und einen großen Erfolg“.³ Doch keine Aufführung folgte: Ein Plan, die Sinfonie in Cincinnati unter der Leitung von Brians Freund Eugene Goossens zu geben, musste aus finanziellen Gründen abgesagt werden, und die Tätigkeiten von Craz & Co. wurden während des Zweiten Weltkriegs eingeschränkt.

Es war der Komponist und BBC-Redakteur Dr. Robert Simpson, der sich Brians Musik in den frühen 1950er-Jahren annahm, beginnend mit der Achten Sinfonie – der ersten seiner Sinfonien, die der Komponist je zu hören bekam –, die Sir Adrian Boult für eine Rundfunkübertragung im Februar 1954 dirigierte.

Im Verlauf der Jahre arbeitete Simpson auf eine Aufführung der *Gothic Symphony* hin, dem ultimativen Ziel in Bezug auf seine riesigen Dimensionen und involvierten Kräfte. Die Weltpremiere der Sinfonie fand als Halbamateuraufführung in der Central Hall Westminster am 24. Juni 1961 statt, geleitet von Bryan Fairfax. Seine erste vollständig professionelle Wiedergabe war die auf diesen CDs vorgestellte Aufführung. Sie wurde vom Dritten Radioprogramm der BBC organisiert, live übertragen und – begleitet durch einen beträchtlichen Werbefeldzug einschließlich eines kurzen Films über Brian, der auf BBC2 gezeigt wurde – am 30. Oktober 1966 in der Royal Albert Hall unter der Leitung Sir Adrian Boult gegeben, in Anwesenheit des 90-jährigen Komponisten.

Die letzten Proben zu dieser historischen Aufführung wurden im BBC-Studio 1 in Maida Vale abgehalten. Sir Adrian Boult schrieb später, er habe das Studio „nie zuvor so gesehen, ausgerichtet für unsere Proben, jeder Zoll voll mit Instrumentalisten und Sängern, und keinerlei Platz für irgendein Publikum außer Dr. Simpson, der mit einer Kopie der imposanten Partitur bewaffnet war“.⁴ Bezüglich der Aufführung selbst erinnerte sich Boult, er „habe einen Taktstock verwendet, der ein Zoll oder zwei länger als üblich war (und der übliche ist schon ziemlich lang!) und es war bemerkenswert, wie klar das Podium der Albert Hall sogar den entferntesten Musikern erlaubte, meinen Schlag zu sehen. Es gab eine bewegende Szene am Ende ... viele waren zutiefst begeistert, nicht nur durch die Umstände, sondern auch durch die Kraft der Musik, und als [der Komponist] auf die Bühne kam und sich das Publikum erhob um ihm zu applaudieren, schien es ein passender Abschluss des Ganzen. Es war ein Abend, den keiner von uns je vergessen wird.“ Mit der Veröffentlichung dieser Aufführung ist es ein Abend, den wir alle noch einmal erleben können.

Malcolm MacDonald, 2009

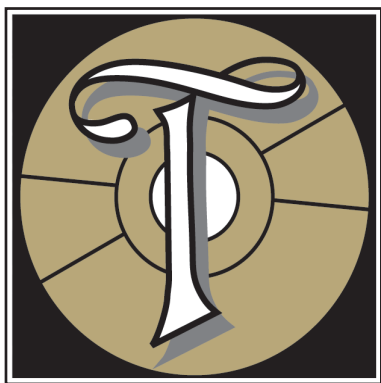
Übersetzung: Jürgen Schaarwächter

¹ Brians einzige frühere Sinfonie, *A Fantastic Symphony* (1907-08), hatte lange aufgehört, als geschlossenes Werk zu existieren; seine einzelnen Sätze waren entweder verloren oder zu selbstständigen Werken überarbeitet worden; außerdem bezeichnete Brian während des Kompositionsprozesses die *Gothic Symphony* in Briefen als „meine Erste Sinfonie“. Dennoch wurde *The Gothic* 1932 als Brians Sinfonie Nr. 2 veröffentlicht. Erst 1967 revidierte Brian die offizielle Zählung seiner Sinfonien und zählte sie endgültig als Sinfonie Nr. 1.

² Es kann fast als sicher gelten, dass Brian zu dieser Zeit nicht gewahr war, dass Mahler genau dies in seiner Achten Sinfonie getan hatte. Mit Sicherheit sah er die Mahler-Partitur erst kurz vor der britischen Erstaufführung 1930.

³ Brief von Richard Strauss an Havergal Brian, Garmisch, 13. Januar 1933.

⁴ Sir Adrian Boult, *Conducting the Symphony*, erschienen in der Frühjahrsausgabe 1967 der vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift *Musica*



SBT2 1454

Sur la page de titre imprimée de la Symphonie de Havergal Brian *The Gothic* figurent deux vers en allemand provenant de la scène finale du *Second Faust* de Goethe (*Faust, der Tragödie zweiter Teil*) :

*Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.*

Ces vers de Goethe (11936-11937), c'est le chœur des Anges « suspendu dans la plus haute atmosphère » qui les chante tandis qu'ils portent vers les cieux « ce qui de Faust est immortel ». On les traduit généralement ainsi :

« Celui qui toujours s'efforce et se donne la peine, celui-là nous pouvons le sauver. »

– bien que *erlösen* ait une connotation non seulement de délivrance mais aussi de rédemption et de libération. Cette épigraphe souligne la nature hautement personnelle de l'immense Symphonie de Brian. Dans cette œuvre, il a effectivement et de « toutes ses forces » tenté de créer une architecture symphonique monumentale, à une époque où il était confronté à maintes difficultés personnelles et financières et que sa carrière connaissait un sévère passage à vide.

En définitive, et bien qu'elle n'ait pas été jouée pendant plus de trente ans, *The Gothic* allait devenir l'œuvre la plus célèbre de Brian (ou la plus connue), en raison même de ses dimensions et des forces gigantesques qu'elle met en œuvre – ce qui lui vaut de figurer dans *The Guinness Book of Records* à la rubrique « plus grande symphonie ». Avant elle, il avait surtout composé des mélodies et des œuvres chorales, des pages de moindre envergure pour orchestre ainsi que l'opéra satirique *The Tigers* ; après elle vint l'imposante série de ses Symphonies n°2 à 32 : aucune n'est d'une envergure comparable à *The Gothic*, mais toutes ont été affectées par l'expérience qu'avait représenté sa composition¹. Il lui arrivait de dire, vers la fin de sa longue existence (1876-1972), qu'il avait composé l'œuvre « par ambition [personnelle] » et sans « songer à une quelconque exécution ». Si la première affirmation est probablement vraie, la seconde ne le fut sans doute qu'à un moment donné – de nombreux témoignages montrent à quel point il souhaitait profondément, dans la mesure du possible, faire exécuter *The Gothic*. En tant que démarche compositionnelle, elle le libéra de toutes ces contraintes dont il avait le sentiment, en termes de création, qu'elles avaient limité l'envergure de ses œuvres antérieures. Elle joua également un rôle vital et positif dans la vie d'un artiste qui, semble-t-il, ne cessait de jouer de malchance. À l'instar de Faust qui depuis la mer tente de regagner la terre ferme au dernier acte du drame de Goethe, ce fut un acte gigantesque d'auto-rédemption, laquelle – ainsi que les nombreuses références à la musique du passé, remontant jusqu'à la Renaissance, le manifestent clairement – se joue devant le tribunal de l'histoire. L'œuvre fut également ressentie telle une justification à l'adresse de ceux de ses amis qui avaient cru en son talent de créateur.

La composition de *The Gothic* est difficile à dater avec précision, mais il semble qu'elle occupa Brian sur une période de quelque sept ou huit années, de 1919 à 1927, principalement lorsqu'il vivait à Moulseccomb, près de Brighton – il avait dépassé la cinquantaine lorsqu'il l'acheva. Les trois premiers mouvements, qui aujourd'hui constituent la Première Partie de l'ouvrage, semblent avoir été achevés en novembre ou décembre 1924 ; il se peut qu'il y ait eu ensuite une pause avant que Brian n'aborde la Seconde Partie, d'abord envisagée tel un simple finale prenant la suite des trois autres mouvements. Il lui fallut quelque temps pour résoudre la « fâcheuse » question de savoir si ce finale serait orchestral ou choral. Dans la mesure où les

TESTAMENT

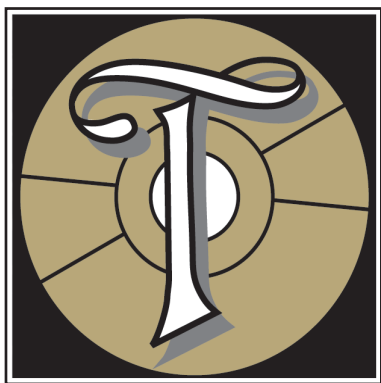
booklet note French

mouvements orchestraux étaient « largement colorés par le *Faust* de Goethe (Première Partie) », il « eut l'idée de concevoir un finale avec chœur mettant en musique une vaste séquence du dernier acte de *Faust* (Seconde Partie) »². Cependant un texte différent « s'imposa de lui-même » : le *Te Deum*, l'adaptation que Brian en proposa, faisant appel à des forces considérablement augmentées, ayant fini par se subdiviser elle-même en trois mouvements, pour un total de six mouvements. Les trois derniers semblent avoir été pour l'essentiel composés durant l'hiver 1925-1926, l'élaboration première de l'œuvre ou *particella* [notée sur quelques portées seulement, étape précédant la partition d'orchestre], que Brian possédait encore en 1960 mais qu'il semble avoir détruite par la suite, portant apparemment la date finale du 9 mai 1926. Ce n'est que le 27 juin 1926 qu'il informa Granville Bantock qu'il avait mis en musique le *Te Deum*, projet dont il avait dit à son ami, bien des années auparavant, qu'il envisageait de s'y frotter un jour : « Le voici maintenant composé (les esquisses en sont achevées et il constitue le finale de ma *Gothic Symphony*). À mes heures perdues, voici que je compose une partition vocale. J'avais pensé recourir à des paroles en latin, en allemand et en anglais, mais je ne me sers en fait que des paroles en latin, car mon livre de prières allemand est avec mes livres à Stoke [...] J'ai porté cette œuvre dans mon cœur ma vie durant et dedans s'y retrouvent naturellement tous ceux qui m'ont été chers – qui m'ont aidé et façonné. »

La préparation de la partition vocale et de l'énorme partition d'orchestre – pour laquelle il fallut un papier à musique de dimensions inédites : pas moins de cinquante-quatre portées, difficulté que Brian ne parvint résoudre qu'après que Sir Hugh Allen eut suggéré de coller ensemble des pages de vingt-huit et vingt-six portées – l'accapara jusqu'au cœur de l'année 1927, sans doute peu de temps avant qu'il ne quitte Moulseccomb pour de bon, en juin de cette année-là, pour s'installer à Londres où, à partir d'octobre, il occupa le poste d'*Assistant Editor* de la revue mensuelle *Musical Opinion*.

La citation du Faust et l'adaptation du *Te Deum* témoignent de sources d'inspiration jumelles pour *The Gothic*. Si Brian souhaitait depuis longtemps écrire un *Te Deum*, il avait aussi songé à réaliser une version musicale de *Faust* (il devait d'ailleurs tirer de la Première Partie du drame de Goethe un opéra composé en 1955-1956). Ces deux textes symbolisaient pour lui l'essence de l'ère gothique (1150-c.1550), dans laquelle il voyait une période d'expansion quasi illimitée des connaissances humaines, tant profanes que spirituelles, à la fois éclatante et terrible. Ses réalisations les plus affirmées étaient les grandes cathédrales d'Europe septentrionale, dont l'architecture avait subjugué son imagination lorsque, jeune choriste, il avait vu pour la première fois la cathédrale de Lichfield (Staffordshire). Trois niveaux différents de structuration musicale – dramaturgie, plan tonal, thématique – constituent la charpente musicale de l'œuvre. Sur le plan expressif, la Première Partie apparaît dynamique au sens « symphonique » habituel, démonstration de continuité artistique en regard d'un passé récent et prolongement logique des réalisations signées Wagner, Bruckner, Strauss, Elgar – jusqu'au premier Schoenberg. La Seconde Partie prend cependant davantage la forme d'un drame culturel, évocation de la musique occidentale dans sa globalité autour d'un grand texte familier et unificateur.

Comme mentionné ci-dessus, la Symphonie est en deux parties. Les trois premiers mouvements, pour grand orchestre, forment la Première Partie : ils se réfèrent globalement au *Faust* de Goethe (Première Partie – Faust en tant qu'archétype de l'homme de l'ère gothique, en quête de savoir occulte et mystique en devenir). La Première Partie n'est en définitive qu'un



TESTAMENT

booklet note French

immense prélude. Les quatrième, cinquième et sixième mouvements constituent la Seconde Partie, ce *Te Deum* pour lequel l'inspiration de Brian fut la cathédrale gothique dans toute sa splendeur et la musique que l'on y chantait. Il y fait appel à quatre solistes, deux vastes doubles chœurs, des fanfares de cuivres et un orchestre outrepassant les exigences les plus extrêmes d'un Mahler, d'un Strauss ou d'un Schoenberg. La partition requiert de fait un effectif considérable : trente-deux vents, vingt-quatre cuivres, deux timbaliers, une percussion réunissant dix-sept exécutants, un célesta, deux harpes, un orgue et une section augmentée de cordes. S'y ajoutent deux cors, deux trompettes, deux trombones, deux tubas et un timbalier pour chacune des quatre fanfares de cuivres supplémentaires – soit un total de près de deux cents instrumentistes.

Sur le plan tonal, la progression générale de la Symphonie offre un exemple frappant, en termes de richesse et d'intensité dramatique, de ce que l'on nomme parfois « tonalité progressive », passant du *ré* mineur initial (ton principal de la Première Partie, qui s'achève en *ré* majeur) à un nouveau centre tonal, *mi* majeur, pressenti par intermittence dans la Première Partie et qui finit par s'imposer au cours du quatrième mouvement – bien que fréquemment menacé par d'autres tonalités, il se maintiendra jusque dans le murmure du chœur, dense et incandescent, des ultimes mesures de l'ouvrage. Les tonalités sont néanmoins souvent interprétées très librement et élargies par le biais du chromatisme ou d'inflexions modales.

A cette progression générale répond en parallèle la judicieuse et foisonnante diversité du matériau thématique et motivique. Brian unifie le grand nombre de mélodies et de figures entendues au cours de l'œuvre (nombreuses sont celles qui, en particulier dans le *Te Deum*, n'y font qu'une seule apparition) en de gigantesques « familles » d'idées reliées entre elles par un lot de caractéristiques communes – exactement comme une cathédrale gothique tout entière peut être érigée à partir d'une succession innombrable de baies présentant une même forme de base en ogive, quand bien même les proportions de chaque baie seraient différentes. Deux cellules mélodiques fondamentales constituent le « voûtement » de la structure thématique de *The Gothic*. L'une est en forme d'accord parfait majeur ou mineur ascendant, avec de fréquents retours à la note initiale, comme pour rassembler des forces avant chaque nouveau bond : le thème d'introduction du premier mouvement reflète exactement une telle disposition. Plus avant dans la Symphonie, ce schéma de base se trouve fréquemment déformé en un accord ascendant augmenté, voire en intervalles de quinte ou de sixte mineure. L'autre cellule est encore plus simple : un motif de trois notes, les première et troisième de même hauteur, la deuxième un ton ou un demi-ton plus bas. La récurrence de ces traits distinctifs donne lieu dans la Symphonie à des types de musique extrêmement contrastés, largement séparés les uns des autres, donnant cependant le sentiment de faire partie d'une structure globale organiquement unifiée.

Au début des années 1930, Brian eut la chance de pouvoir signer un contrat avec Cranz & Co., filiale londonienne de l'éditeur musical August Cranz de Leipzig, laquelle publia la partition d'orchestre de *The Gothic* : la partition éditée porte une dédicace en allemand à Richard Strauss, auquel Brian se réfère comme à son « très cher ami et maître ». La musique de Strauss avait été dès son enfance une source d'inspiration pour Brian – Strauss écrivit pour le remercier de la partition et de sa dédicace, qualifiant la Symphonie de Brian de *großartig* (grandiose, magnifique), ajoutant qu'il espérait qu'elle connaîtrait « sans tarder une première audition digne d'elle et un grand succès »³. Aucune exécution ne devait pourtant s'ensuivre : le projet de la donner à Cincinnati sous la direction d'Eugene

Goossens, un ami de Brian, ne put aboutir pour des raisons économiques, cependant que la firme Cranz & Co. se vit elle-même contrainte de réduire ses activités durant la Seconde Guerre mondiale.

Ce fut le Dr. Robert Simpson, compositeur et producteur à la BBC, qui au début des années 1950 prit fait et cause pour la musique de Brian, commençant alors avec la Huitième Symphonie de Brian – la première de ses Symphonies que le compositeur ait jamais entendue – dirigée par Sir Adrian Boult lors d'un concert de février 1954 retransmis par la BBC. Au fil des ans, Simpson s'achemina vers une exécution de *The Gothic*, but ultime du fait même de ses dimensions colossales et des forces mises en jeu. La première audition mondiale, le 24 juin 1961, fut une exécution semi-amateur donnée au Westminster Central Hall de Londres sous la direction de Bryan Fairfax. Sa première restitution véritablement professionnelle eut toutefois lieu lors du concert du 30 octobre 1966 restitué par le présent double album : organisé par le BBC Third Programme – avec en guise d'accompagnement une campagne publicitaire d'envergure comprenant notamment un documentaire sur Havergal Brian diffusé sur BBC2 – il fut retransmis en direct depuis le Royal Albert Hall, sous la baguette de Sir Adrian Boult, et en présence du compositeur, âgé de quatre-vingt-dix ans.

Les ultimes répétitions de cette exécution historique avaient eu lieu au Studio 1 de la BBC à Maida Vale (quartier résidentiel de l'Ouest londonien). Ainsi que Sir Adrian Boult l'écrivit par la suite, il n'avait « jamais vu [le studio] [...] arrangé comme il l'était en l'occurrence pour nos répétitions, le moindre centimètre carré de plancher étant occupé par les chanteurs et les instrumentistes, sans laisser de place pour un quelconque public, si ce n'est le Dr. Simpson qui, armé d'un autre exemplaire de la monumentale partition, avait souhaité être présent »⁴. Quant au concert proprement dit, Boult se souvenait avoir « utilisé une baguette plus longue d'un ou deux pouces que la baguette habituelle (qui est déjà de bonne longueur !) et c'était étonnant de constater combien le plateau de l'Albert Hall permettait aux auditeurs même les plus distants de suivre la battue. Il y eut à la fin une scène émouvante [...] beaucoup étaient au comble de l'émotion, en raison non seulement des circonstances mais par la force même de la musique, et lorsque [le compositeur] vint sur scène, le public se leva pour l'applaudir, juste couronnement d'un tel événement. Ce fut une soirée qu'aucun de nous jamais n'oubliera. » Avec la parution de cet enregistrement, cela devient aussi une soirée que chacun de nous pourra revivre.

Malcolm MacDonald, 2009

Traduction : Michel Roubinet

¹ La seule Symphonie antérieure de Brian, *A Fantastic Symphony* (1907-1908), avait depuis longtemps cessé d'exister en tant qu'œuvre autonome – soit que ses mouvements aient été perdus, soit qu'ils aient été publiés sous la forme de pages indépendantes ; plus encore, Brian dans sa correspondance, tandis qu'il composait *The Gothic*, s'y réfère comme à « ma Première Symphonie ». *The Gothic* n'en fut pas moins publiée en 1932 telle la Symphonie n°2 de Brian, et ce n'est qu'en 1967, révisant la numérotation officielle de ses Symphonies, qu'il la qualifia définitivement de Symphonie n°1.

² Il est à peu près certain que Brian ignorait à l'époque que Mahler avait fait exactement la même chose dans sa Huitième Symphonie. Sans doute ne vit-il la partition de Mahler que peu de temps avant la création britannique de l'œuvre, en 1930.

³ Lettre de Richard Strauss à Havergal Brian, écrite à Garmisch et datée du 13 janvier 1933.

⁴ Sir Adrian Boult, *Conducting the Symphony*, article de 1967 paru dans le numéro de printemps de la revue trimestrielle *Music*.