

Gerhard

CHANDOS

Don Quixote (complete ballet)

Suite from 'Alegrías' · Pedrelliana



BBC Philharmonic

Juanjo Mena



Photograph by S. Smith / Boosey & Hawkes Collection / ArenaPAL

Roberto Gerhard, with his wife, Leopoldina ('Poldi'), 1946

Roberto Gerhard (1896 – 1970)

Alegrías (1942 – 43) 12:37

Suite from the Ballet
for Orchestra

- | | | | |
|---|----|---|------|
| 1 | I | Preámbulo. Allegro – L'istesso tempo – | 2:10 |
| 2 | | Jácara. Allegretto | 2:15 |
| 3 | II | Farruca. Andante (tempo di farruca) – Pochissimo più animato –
Poco a poco accelerando – Allegro – Lo stesso tempo – | 5:07 |
| 4 | | Jaleo. (♩ = c. 160) – Allegrissimo – Poco accelerando – Con brio | 2:59 |

5 **Pedrelliana** (1941, revised 1954) 11:27

(En memoria)
for Orchestra

Allegretto giusto – Poco pesante – Incalzando subito –
Pesante – Incalzando subito – Morendo –
Tempo I – Tempo I (ma agitato) – Perdendo – Poco a poco agitato –
Alla breve – Stringendo – Pesante – Incalzando –
Poco andante – Allegro

	Don Quixote (1940 – 41, second version 1947 – 49)	37:10
	Ballet in Five Scenes with Interludes and an Epilogue	
6	[Introduction.] Andante maestoso –	0:30
	Scene 1. Don Quixote's Room	[5:47]
7	[Andante maestoso] – Poco più largamente – Incalzando –	0:53
8	Don Quixote's vision of Dulcinea. Calmo –	3:04
9	Sancho Panza. Allegretto –	0:56
10	Interlude I (The Plain of La Mancha) –	0:53
	Scene 2. A Wayside Inn (Chacona de la Venta)	[8:16]
11	Allegretto giocoso – Poco più mosso – Brisk – Tempo I, poco pesante – Andante –	3:01
12	The Vigil at Arms (Vigilia de las armas). L'istesso tempo – Con un poco di moto –	1:31
13	The duel with the muleteer. Alquanto animato – Tempo giusto – Andante –	1:31
14	The 'knighting' of Don Quixote. [Andante] –	0:59
15	Interlude II. Poco più lento – Poco pesante – Incalzando –	1:12

	Scene 3. The Plain of La Mancha	[9:47]
16	The Windmills (Molinos de viento). Andante – Poco agitato –	1:29
17	The village barber and his basin. Allegretto triviale – Tempo da prima (Andante) – Andante affettuoso – Sostenuto –	2:13
18	The Golden Age (La Edad de Oro). Adagietto – Poco più mosso – Tempo da prima [Adagietto] – Allegretto comodo – Poco meno –	2:44
19	The galley-slaves (Paso doble de los galeotes). [Allegro] – Animando – Tempo I – Animando – Vivace – Allegretto – Poco meno –	2:22
20	Interlude III. L'istesso tempo – Andante –	0:56

	Scene 4. The Cave of Montesinos (Chacona de palacio)	[3:44]
21	Allegro moderato -	3:09
22	Interlude IV. Maestoso (Tempo I) -	0:33
	Scene 5. The Prison (Variaciones)	[9:06]
23	Con moto - Poco più mosso, quasi vivace - Agitato, poco stretto - Meno mosso - Animando - Agitato - Allegretto placido - Poco più calmo - Affrettando -	3:23
24	Dulcinea revealed as Aldonza. Larghetto -	2:10
25	Epilogue. Adagietto - Tempo I	3:32
		TT 61:25

BBC Philharmonic
Zoë Beyers leader
Juanjo Mena

Gerhard: Don Quixote / Alegrías / Pedrelliana

Introduction

Always stoutly individual, Roberto Gerhard (1896 – 1970) was the only Spanish composer to study with Arnold Schoenberg and then the only Schoenberg pupil to take a long pause – over twenty years – before fully committing himself to a twelve-note language. During the interim he concentrated on bringing a new brio and precision, drawn much more from Stravinsky and Bartók than from Schoenberg, to the Spanish style which he had inherited from composers both Spanish (Albéniz, Granados, Falla) and French (Chabrier, Debussy, Ravel). This is where we find him in the works collected here, all composed after he left Spain on the fall of the Republic, in 1939, and settled in England.

Don Quixote

His ballet on episodes from Cervantes occupied Gerhard on and off through his first decade at his new home, in Cambridge. At first it was planned for a touring company and therefore for chamber orchestra, but the project had to be abandoned as World War II continued. In 1941 Gerhard drew a concert suite from his score, and in 1943–44 came

another opportunity to use the music, for a radio serial by Eric Linklater. In 1947 he re-orchestrated the suite for symphonic forces, which enabled Constant Lambert, who had conducted the 1941 suite and had strong connections in ballet circles, to press the case to Ninette de Valois for a production at the Royal Opera House. When de Valois agreed, and further agreed to choreograph the work, Gerhard rescored and expanded his 1947 suite for an even bigger orchestra. The ballet received its first performance on 20 February 1950, with Robert Helpmann in the title role and Margot Fonteyn as Dulcinea. Scenery and costumes were designed by Edward Burra.

If the ballet failed to secure long-term interest among dance companies, that must be largely because the classic Petipa-Minkus version was too well established in the repertoire. Since the publication of Gerhard's score, in 1991 (a process delayed by the need to check sources), the music has flourished in concert performances, especially in Spain.

Gerhard created his own scenario and also read widely in the secondary literature, being impressed especially by Miguel de Unamuno's

notion of the 'knight of the sorrowful countenance' as representative of the typical Spaniard, looking back to a time when the Spanish monarch ruled half the world, therefore misreading the present and failing to take cognisance of resulting setbacks. If he was responding to this view, Gerhard could be inviting us to take the 'olde worlde' elements, as well as the Spanish clichés (there are pages that could have come from Falla's *Three-Cornered Hat* or Debussy's *Ibéria*), as intended ironically, occurring within a contemporary, international context. Whether patrons at Covent Garden in 1950, when the British Empire was still as dominant as the Spanish had been, could have felt the sting is an open question. In any case, Gerhard may equally and more simply have wanted to show how Spanish vitality was surviving outside Franco's Spain, where this music could not be performed.

The work begins with a fanfare that, heard as if through a dust cloud (cymbal tremolo), serves at least three functions: it heralds the action to come; it is part of that action by virtue of evoking the hero's stubborn sense of himself as living in a chivalric age; and it provides the score with a Quixote theme to which reference will often be made. The thematic development begins right away, Gerhard engaging his full orchestra

(including two pianos), as the curtain opens on the chamber of Don Quixote. Then the music drifts across to his vision of the lady he must serve, Dulcinea (cor anglais solo, followed by woodwind groups and soloists, more occasionally strings, working with the same material). The bass clarinet returns us to the theme associated with Quixote, accompanied by the sound, from one of the pianos, of his trotting horse, Rocinante. Cut to Sancho Panza, whose music is introduced by percussion and high flute – given extra spike by piccolo. From here the music settles into an interlude where typically Spanish motifs appear in empty octaves. We have moved to the plain of La Mancha.

There the second scene opens at a wayside inn, where whores and muleteers are dancing a *seguidilla manchega*, interrupted by what sound like blasts of cold air. The second interruption brings in the Quixote theme for the appearance of Don Quixote, which disrupts the atmosphere. Taking the inn for a castle, Don Quixote begs the castellan (i.e. innkeeper) to grant him knighthood, and as the tempo slows he is led out to keep watch over his arms. He has another vision of Dulcinea, whose theme returns on flutes in octaves. Muted strings in gentle dotted rhythm maintain calm, a calm broken when one of the muleteers comes

out and Don Quixote picks a fight with him. To get rid of this troublesome customer, the innkeeper agrees to knight him, and he rides away once more, his theme again accompanied by his horse's trot.

The second interlude, on Dulcinea's theme and Quixote's, executes a general *crescendo* to the episode of the windmills, the airy rotations of which are represented by slow music for piccolo and horn, two octaves apart. There is a graphic image of Don Quixote as he falls to the ground after his fruitless attack. A piccolo solo brings in a barber whose shaving bowl Don Quixote mistakes for a famous helmet. This time Don Quixote is quickly successful in combat, though, for miserable spoils, he has exhausted himself. The music settles into a lullaby as he tells of the Golden Age. This extended episode is succeeded by another, much livelier: the *paso doble* of the galley slaves. Here again Don Quixote jumps to the wrong conclusion, freeing the slaves, who proceed to rob him and his companion.

Short and quiet, the third interlude leads to a piano solo which introduces a markedly syncopated dance. Finding himself in a cave palace, Don Quixote is led to suspect that he may have got things wrong.

Following this compact and musically uniform scene, the final interlude is an

assertion of the Quixote theme. The last scene interlocks various dances as characters come back, including lastly, and with a full reprise of her music from the first scene, Dulcinea. Don Quixote now recognises her as an ordinary village wench. His theme sounds out on a solo trumpet, and the Golden Age music folds back to give the work its epilogue. There is room for one last treatment of the Quixote theme before the story comes to a close on a chord of E major. Don Quixote sleeps. In the ballet, Sancho Panza rushes to frustrate any attempt to wake him.

Suite from 'Alegrias'

Don Quixote was not the only ballet on Gerhard's desk in the 1940s; there was also a flamenco number for two pianos that was produced under diverse titles in 1941 and 1943, and that found its ultimate form in the latter year as a concert suite for chamber orchestra, *Alegrias* (Joys). The four movements, of which all but the first are named after types of flamenco dance-song, are linked in pairs. Brilliance is matched with humour, not least in the way in which the finale gives an ironic twist to the life-and-death duel implicit in flamenco, by slipping in Chopin's funeral march. Perhaps the source of that irony lay in awareness on the part of Gerhard that his experience of flamenco

exceeded that of the artists with whom he was working, who included the British dancer Sara Luzita and the choreographer Elsa Brunelleschi.

Pedrelliana

During this same period Gerhard was recalling his first teacher, Felipe Pedrell (1841 – 1922), who had been the teacher also of Albéniz, Granados, and Falla. Though he did not himself make much of a mark as a composer, Pedrell must have been a remarkable pedagogue, and was cherished by his pupils. In 1941, in honour of his centenary, Gerhard composed a three-movement symphony, *Homenaje a Pedrell* (the unique recording is included in this Chandos series, on CHAN 9693), and a songbook, *Cancionero de Pedrell*, the latter setting folksongs collected by the master. The songs entered the repertoire of Spanish song, but Gerhard failed to secure a performance of his symphony.

In 1954, for a BBC Symphony Orchestra concert, the Argentine conductor Juan José Castro persuaded Gerhard to release the finale, which he did. Castro was an admirer of the 'Pedrelliana' that Falla had composed in 1938 as the finale of his suite *Homenajes* – a movement slow and antique in flavour until it encounters a late flurry of windier weather – and no doubt he saw in Gerhard's score

the possibility of a remarkable contrast. Both these alumni of the studio of Pedrell had chosen to work with motifs from their teacher's last opera, *La Celestina*. What they drew from the same material, however, was radically different. Gerhard made small changes to the big closing rondo of his symphony, retained its bringing back themes from the silenced earlier movements, no doubt feeling that the more the merrier in such an exuberant piece, and retitled it after Falla's movement.

By this point, Gerhard had his First Symphony and his Concerto for piano and strings behind him; his musical energies had swerved in a new direction. *Pedrelliana* was not only a homage but also a farewell.

© 2024 Paul Griffiths

The BBC Philharmonic is reimagining the orchestral experience for a new generation – challenging perceptions, championing innovation, and taking a rich variety of music to the widest range of audiences. Alongside a flagship series of concerts at Manchester's Bridgewater Hall, the orchestra broadcasts concerts on BBC Radio 3 and BBC Sounds from venues across the North of England, annually at the BBC Proms, and from its international tours. It also records regularly

for Chandos Records and has produced a catalogue of more than 300 discs and digital downloads. Championing new music, it has recently given world and UK premières of works by Anna Appleby, Gerald Barry, Erland Cooper, Tom Coult, Sebastian Fagerlund, Emily Howard, Robert Laidlow, James Lee III, Grace-Evangeline Mason, David Matthews, Outi Tarkiainen, and Anna Þorvaldsdóttir, the scope of its output extending far beyond standard repertoire. Its Chief Conductor is John Storgårds, with whom the orchestra has enjoyed a long association. The French conductor Ludovic Morlot is its Associate Artist, Anna Clyne, one of the most in-demand composers of the day, its Composer in Association.

In May 2023 the orchestra performed at the Eurovision Song Contest, both at a free concert with the previous Ukrainian winner, Jamala, and in the final itself with the Italian artist Mahmood for a rendition of John Lennon's *Imagine* during the Liverpool Songbook medley. The orchestra continues to deliver a programme of engagement with children and young people. At the end of 2023 it released *Musical Storyland*, a major new ten-part series featuring the musicians of the BBC Philharmonic, which brings famous stories from around the world to life using the power of music. This was the first time

an orchestra has been commissioned to make a series of films for UK network television. Through all its activities, the BBC Philharmonic is bringing life-changing musical experiences to audiences across Greater Manchester, the North of England, the UK, and around the world. www.bbc.co.uk/philharmonic

One of Spain's most highly regarded conductors, **Juanjo Mena** held the position of Chief Conductor of the BBC Philharmonic from 2011 to 2018, highlights of his tenure including concerts both in Manchester and at the BBC Proms, performances of symphonies by Mahler and Bruckner, a Schubert cycle, several acclaimed recordings, and seven worldwide tours. He has been Artistic Director of the Bilbao Orkestra Sinfonikoa, Chief Guest Conductor of the Orchestra del Teatro Carlo Felice, in Genoa, and Principal Guest Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra. Most recently he was Principal Conductor of the Cincinnati May Festival, his tenure reinvigorating the Festival's repertoire with previously unheard works and new commissions. He has worked with major European orchestras such as the Berliner Philharmoniker, London Philharmonic Orchestra, Rotterdams Philharmonisch Orkest, Orchestre national de France, Oslo Philharmonic Orchestra, Orchestre national du

Capitole de Toulouse, Orchestra Filarmonica della Scala, Milan, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Swedish Radio Symphony Orchestra, and Danish National Symphony Orchestra.

He has conducted most of the leading North American orchestras, including the Baltimore, Boston, Cincinnati, Chicago, Pittsburgh, Montreal, New World, and Toronto symphony orchestras, New York and Los Angeles Philharmonic, Cleveland Orchestra, Minnesota Orchestra, National Symphony Orchestra, and Philadelphia Orchestra. His discography

for Chandos with the BBC Philharmonic comprises recordings of works by Ginastera, including a disc to mark the composer's centenary, Arriaga, Albéniz, Bruckner, Manuel de Falla (Recording of the Month in *BBC Music Magazine*), Gabriel Pierné (Editor's Choice in *Gramophone*), Montsalvatge, Weber, and Turina, all of which have gained excellent reviews from the specialist music press. Juanjo Mena has also made a critically acclaimed recording of Messiaen's *Turangalila-symphonie* with the Bergen Philharmonic Orchestra. www.juanjomena.com



Juanjo Mena, conducting the BBC Philharmonic, April 2024

Gerhard: Don Quixote / Alegrías / Pedrelliana

Einführung

Roberto Gerhard (1896 – 1970) war von Natur aus ein Individualist, der einzige spanische Komponist, der bei Arnold Schönberg studierte, und dann der einzige Schönberg-Schüler, der sich erst nach einer langen Denkpause – über zwanzig Jahre – ganz auf eine Zwölftonsprache festlegte. In der Zwischenzeit konzentrierte er sich darauf, dem spanischen Stil, den er sowohl von spanischen Komponisten (Albéniz, Granados, Falla) als auch von französischen Tonschöpfern (Chabrier, Debussy, Ravel) geerbt hatte, einen neuen Schwung und eine Präzision zu verleihen, die er viel mehr von Strawinsky und Bartók als von Schönberg übernommen hatte. Die hier eingespielten Werke entstanden alle, nachdem die Republik im spanischen Bürgerkrieg gefallen war und er sich 1939 in England niedergelassen hatte.

Don Quixote

In seiner neuen Heimat Cambridge kehrte Gerhard während der ersten zehn Jahre immer wieder zu seinem Ballett über Episoden von Cervantes zurück. Zunächst war das Werk für ein Tournee-Ensemble und

somit für ein Kammerorchester gedacht, doch infolge des Zweiten Weltkriegs musste der Plan aufgegeben werden. 1941 verarbeitete Gerhard die Partitur zu einer Konzertsuite, und 1943/44 ergab sich eine weitere Gelegenheit zur Nutzung der Musik in Zusammenhang mit einem Rundfunkprojekt von Eric Linklater. 1947 orchestrierte er die Suite für sinfonische Besetzung um, was Constant Lambert, der die Suite von 1941 dirigiert hatte und in Ballettkreisen gut vernetzt war, die Möglichkeit gab, Ninette de Valois für eine Produktion am Royal Opera House zu gewinnen. Als de Valois zustimmte und sich auch bereit erklärte, das Werk zu choreografieren, bearbeitete Gerhard die Suite von 1947 für ein noch größeres Orchester und erweiterte die Komposition. Die Uraufführung des Balletts fand am 20. Februar 1950 statt, mit Robert Helpmann in der Titelrolle und Margot Fonteyn als Dulcinea. Bühnenbild und Kostüme stammten von Edward Burra.

Dass es dem Ballett nicht gelang, das langfristige Interesse von Tanzensembles zu wecken, lag wohl vor allem daran, dass die klassische Petipa-Minkus-Fassung zu gut im Repertoire etabliert war. Seit der

Veröffentlichung von Gerhards Partitur im Jahr 1991 (ein Prozess, der sich durch die Notwendigkeit der Quellenprüfung verzögert hatte) blühte die Musik jedoch vor allem in Spanien in konzertanten Aufführungen auf.

Gerhard schrieb sein eigenes Buch und las auch viel Sekundärliteratur, wobei er vor allem von Miguel de Unamunos "Ritter von der traurigen Gestalt" beeindruckt war: ein Inbegriff des typischen Spaniers, der einer Vergangenheit verhaftet war, als der spanische Monarch über die halbe Welt herrschte, der daher die Gegenwart falsch interpretierte und die daraus resultierenden Rückschläge nicht zur Kenntnis nahm. Wenn Gerhard diese Sichtweise anspricht, lädt er uns vielleicht ein, die Elemente der "alten Welt" wie auch die spanischen Klischees (es gibt Seiten, die aus Fallas *Dreispitz* oder Debussys *Ibéria* stammen könnten) in einem zeitgenössischen, internationalen Kontext ironisch zu verstehen. Aber ob die Besucher von Covent Garden 1950, als das britische Empire noch so dominant war wie einst das spanische Reich, den Stachel gespürt haben könnten, ist fraglich. Wie dem auch sei, wollte Gerhard ebenso gut vielleicht nur zeigen, wie die spanische Vitalität im Ausland überlebte, obwohl diese Musik unter Franco nicht aufgeführt werden konnte.

Das Werk beginnt mit einer wie durch eine Staubwolke (Beckentremolo) erklingenden

Fanfare, die mindestens drei Funktionen erfüllt: Sie kündigt die bevorstehende Handlung an; sie ist Teil dieser Handlung, indem sie das hartnäckige Selbstverständnis des Helden als Protagonist in einem ritterlichen Zeitalter hervorruft; und sie versieht die Partitur mit einem Quixote-Thema, auf das oft Bezug genommen wird. Die thematische Entwicklung beginnt sofort. Unter dem vollen Einsatz des Orchesters (einschließlich zweier Klaviere) hebt sich der Vorhang zum Gemach des Don Quixote. Dann weht die Musik zu seiner Vision der Dame, der er dienen muss: Dulcinea (Englischhorn solo, gefolgt von Holzbläsergruppen und -solisten, gelegentlich auch Streichern, die mit dem gleichen Material arbeiten). Die Bassklarinette führt uns zu dem Quixote-Thema zurück, begleitet von einem Klavier mit den Klängen seines trabenden Reitpferdes Rocinante. Schnitt zu Sancho Pansa, dessen Musik von Schlagzeug und hoher Flöte eingeleitet wird – zusätzlich gewürzt mit Piccoloflöte. Von hier aus geht die Musik in ein Zwischenspiel über, in dem typisch spanische Motive in leeren Oktaven erscheinen. Wir haben die Ebene von La Mancha erreicht.

Dort beginnt die zweite Szene in einem Gasthaus am Wegesrand, wo Dirnen und Maultiertreiber eine *Seguidilla Manchega* tanzen, unterbrochen von etwas, das sich

wie kalte Luftstöße anhört. Die zweite Unterbrechung bringt das Quixote-Thema für den Auftritt von Don Quixote ins Spiel, das die Atmosphäre stört. Don Quixote hält die Herberge für eine Burg und bittet den Kastellan (d.h. den Wirt), ihm den Ritterschlag zu gewähren, und als sich das Tempo verlangsamt, wird er hinausgeführt, um seine Waffen zu bewachen. Er hat wieder eine Vision von Dulcinea, deren Thema in Flötenoktaven zurückkehrt. Gedämpfte Streicher in sanft punktiertem Rhythmus bewahren die Ruhe, die jedoch gestört wird, als einer der Maultiertreiber herauskommt und Don Quixote einen Streit mit ihm provoziert. Um diesen lästigen Gast loszuwerden, willigt der Wirt ein, ihn zum Ritter zu schlagen, und Don Quixote reitet davon, sein Thema wieder vom Trab seines Pferdes begleitet.

Das zweite Zwischenspiel über das Thema von Dulcinea und Quixote führt ein allgemeines *Crescendo* zu der Episode der Windmühlen aus, deren luftige Drehungen durch langsame Musik für Piccolo und Horn im Abstand von zwei Oktaven dargestellt werden. Spektakulär fällt Quixote nach seinem fruchtlosen Angriff zu Boden. Ein Piccolo-Solo bringt einen Barbier hinzu, dessen Rasierschale von Quixote mit einem berühmten Helm verwechselt wird.

Diesmal kämpft Quixote schnell mit Erfolg, obwohl er sich für wenig Gewinn erschöpft hat. Die Musik geht in ein Wiegenlied über, während er vom Goldenen Zeitalter erzählt. Auf diese längere Episode folgt eine andere viel lebhafter: der *Paso Doble* der Galeerensklaven. Auch hier trifft Don Quixote eine falsche Entscheidung, indem er die Sklaven befreit, ohne zu ahnen, dass sie ihn und seinen Gefährten gleich ausrauben.

Das kurze und ruhige dritte Zwischenspiel mündet in ein Klaviersolo, das einen stark synkopierten Tanz einleitet. Als Don Quixote sich in einem Höhlenpalast wiederfindet, kommt ihm der Verdacht, dass er sich geirrt haben könnte.

Nach dieser kompakten und musikalisch einheitlichen Szene ist das letzte Zwischenspiel eine Beteuerung des Quixote-Themas. In der letzten Szene werden verschiedene Tänze miteinander verzahnt, während Figuren zurückkehren, darunter zuletzt und mit einer vollständigen Wiederholung ihrer Musik aus der ersten Szene, Dulcinea. Don Quixote erkennt sie nun als gewöhnliches Dorfmadchen. Sein Thema erklingt auf einer Solo-Trompete, und die Musik des Goldenen Zeitalters faltet sich zurück, um dem Werk seinen Epilog zu geben. Da ist Raum für eine letzte Behandlung des Quixote-Themas, bevor die Geschichte mit

einem E-Dur-Akkord endet. Don Quixote schläft. Im Ballett eilt Sancho Pansa herbei, um zu verhindern, dass irgendjemand ihn weckt.

Suite aus "Alegrias"

Don Quixote war in den vierziger Jahren nicht das einzige Ballett auf Gerhards Schreibtisch; er arbeitete auch an einer Flamenco-Nummer für zwei Klaviere, die 1941 und 1943 unter verschiedenen Titeln aufgeführt wurde und im letzteren Jahr als *Alegrias* (Freuden), Konzertsuite für Kammerorchester, ihre endgültige Form fand. Die vier Sätze sind alle bis auf den ersten nach verschiedenen Flamenco-Tanzliedern benannt und paarweise miteinander verbunden. Brillanz trifft auf Humor, nicht zuletzt in der Art und Weise, wie das Finale dem Duell auf Leben und Tod, das dem Flamenco innewohnt, eine ironische Wendung gibt, indem es Chopins Trauermarsch einfließen lässt. Vielleicht lag die Quelle dieser Ironie darin, dass Gerhard wohlwissend mit dem Flamenco enger vertraut war als die Künstler, mit denen er zusammenarbeitete, wie die britische Tänzerin Sara Luzita und die Choreografin Elsa Brunelleschi.

Pedrelliana

Ebenfalls in dieser Zeit erinnerte sich Gerhard an seinen ersten Lehrer, Felipe Pedrell (1841 – 1922), bei dem auch Albéniz, Granados

und Falla studiert hatten. Obwohl er selbst als Komponist nicht viel Aufsehen erregte, muss Pedrell ein bemerkenswerter, von seinen Schülern geschätzter Pädagoge gewesen sein. 1941 komponierte Gerhard zu Ehren seines hundertsten Geburtstags eine dreisätzig Sinfonie, *Homenaje a Pedrell* (die einzigartige Aufnahme ist in dieser Chandos-Serie auf CHAN 9693 enthalten), und ein Liederbuch, *Cancionero de Pedrell*, das vom Meister gesammelte Volkslieder vertont. Die Lieder wurden in das Repertoire des spanischen Liedes aufgenommen, aber eine Aufführung der Sinfonie erreichte Gerhard nicht.

1954 brachte ihn der argentinische Dirigent Juan José Castro dazu, für ein Konzert des BBC Symphony Orchestra das Finale zu veröffentlichen. Castro war ein Bewunderer der "Pedrelliana", die Falla 1938 als Finale seiner Suite *Homenajes* komponiert hatte – ein langsamer, altertümlich erscheinender Satz, in dem es am Ende windiger zugeht – und zweifellos sah Castro in Gerhards Musik die Möglichkeit eines markanten Kontrasts. Beide Schüler Pedrells hatten sich entschieden, mit Motiven aus *La Celestina* zu arbeiten, der letzten Oper ihres Lehrers. Doch aus dem gleichen Material schufen sie sehr unterschiedliche Werke. Gerhard nahm kleine Änderungen am großen Schlussrondo seiner Sinfonie vor, behielt die wiederkehrenden

Themen aus den verstummen früheren Sätzen bei, zweifellos aus dem Gefühl heraus, dass in einem so überschwänglichen Stück je mehr, desto besser ist, und übernahm den Titel von Fallas Satz.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Gerhard seine Erste Sinfonie und sein Konzert für Klavier und Streicher hinter sich, sodass ihn seine musikalischen Energien in eine neue Richtung führten. *Pedrelliana* war nicht nur eine Hommage, sondern auch ein Abschied.

© 2024 Paul Griffiths
Übersetzung: Andreas Klatt



Gerhard: Don Quichotte / Alegrías / Pedrelliana

Introduction

Toujours résolument original, Roberto Gerhard (1896 – 1970) fut le seul compositeur espagnol à étudier auprès d'Arnold Schoenberg, puis le seul élève de Schoenberg à effectuer une longue pause – ayant duré plus de vingt ans – avant de s'engager totalement dans la voie du dodécaphonisme. Il s'appliqua entre-temps à apporter un brio et une précision renouvelés (devant bien davantage à Stravinski et Bartók qu'à Schoenberg) au style ibérique qu'il avait hérité de compositeurs espagnols (Albéniz, Granados, Falla), mais aussi français (Chabrier, Debussy, Ravel). C'est précisément le stade où nous le trouvons dans les œuvres recueillies ici, qui furent toutes composées après qu'il eut quitté l'Espagne, à la chute de la République, en 1939, pour aller s'installer en Angleterre.

Don Quichotte

Son ballet sur des épisodes de Cervantès occupa sporadiquement Gerhard, durant la première décennie qu'il passa à Cambridge, son nouveau domicile. L'œuvre fut au départ prévue pour une troupe itinérante, donc écrite pour orchestre de chambre, mais le projet dut

être abandonné du fait que la Seconde Guerre mondiale continuait. Gerhard tira cependant une suite de concert de sa partition, en 1941. Une autre occasion d'utiliser la musique se présenta plus tard, en 1943 – 1944, pour les besoins d'un feuilleton radiodiffusé du cru d'Eric Linklater. Puis, en 1947, il réorchestra la suite pour des forces symphoniques, ce qui permit à Constant Lambert, qui avait dirigé la suite de 1941 et jouissait de bons contacts dans le milieu du ballet, de faire pression sur Ninette de Valois afin que l'œuvre soit mise en scène à la Royal Opera House. Lorsque Ninette de Valois accepta, consentant même à chorégraphier l'œuvre, Gerhard développa sa suite de 1947, la réécrivant pour un orchestre aux effectifs encore plus vastes. Le ballet reçut sa première le 20 février 1950, avec Robert Helpmann, dans le rôle-titre, et Margot Fonteyn, en Dulcinée. Les décors et costumes avaient été dessinés par Edward Burra.

Que le ballet n'ait pas suscité d'intérêt à long terme auprès de troupes de ballet, s'explique sûrement en grande partie par le fait que la version classique Petipa-Minkus était déjà trop bien établie au répertoire.

Depuis la publication de la partition de Gerhard, en 1991 (ce qui fut retardé par la nécessité de procéder à la vérification des sources), la musique a vu fleurir ses exécutions en concert, particulièrement en Espagne.

Gerhard créa son propre scénario, lisant aussi un grand nombre d'ouvrages se rapportant au roman de Cervantès; il fut tout particulièrement impressionné par la perception de Miguel de Unamuno, qui voyait "le chevalier à la triste figure" comme représentatif de l'Espagnol type, en ce qu'il retournait par la pensée à une époque où le roi d'Espagne régnait sur la moitié du monde, interprétant donc mal le présent et se montrant aveugle aux revers qui en découlaient. S'il répondait à cette idée, il se pourrait que Gerhard nous invite à voir une intention ironique dans ces éléments au "charme suranné" et ces clichés espagnols (certaines pages pourraient sortir tout droit du *Tricorné* de Falla ou d'*Ibéria* de Debussy) survenant au sein d'un contexte international, contemporain. Reste à savoir si, en 1950, à une époque où l'Empire britannique exerçait encore une domination égale à celle autrefois exercée par l'Espagne, le public de Covent Garden aurait pu en ressentir le caractère incisif. De toute façon, il se peut aussi que Gerhard ait voulu tout simplement

montrer que la vitalité espagnole subsistait hors de l'Espagne franquiste, où cette musique ne pouvait pas être jouée.

L'œuvre débute sur une fanfare entendue comme à travers un nuage de poussière (trémolo de cymbale). Cette fanfare remplit au moins trois fonctions: elle annonce l'action à venir; elle fait partie de cette action du fait qu'elle évoque l'entêtement du héros qui s'imagine vivre à l'âge de la chevalerie; et elle fournit à la musique un thème propre à Don Quichotte, thème dont il sera souvent fait mention. Le développement thématique commence aussitôt, Gerhard faisant entrer tout son orchestre (dont deux pianos) lorsque le rideau se lève sur une salle de la demeure de Don Quichotte. Puis la musique passe à sa vision de la dame qu'il doit servir, Dulcinée (cor anglais seul, suivi de bois entendus en groupes et en solistes, ou plus rarement de cordes, qui utilisent le même matériau). La clarinette basse nous fait revenir au thème associé à Don Quichotte, accompagné par le trot de son cheval, Rossinante, dont le son est rendu par un des pianos. La musique passe soudain à Sancho Panza, dont le thème est introduit par la percussion et une flûte à l'aigu – à laquelle le piccolo donne un caractère encore plus strident. La musique s'apaise à partir de ce moment pour faire place à un interlude durant lequel des motifs

typiquement espagnols apparaissent en octaves creuses. Nous voici arrivés dans la plaine de la Mancha.

La deuxième scène débute dans une auberge en bord de route, où prostituées et muletiers s'adonnent à une *seguidilla manchega*. Leur danse est interrompue par ce qui ressemble à des souffles d'air froid. La seconde interruption introduit le thème de Don Quichotte pour préparer à son entrée, ce qui perturbe l'atmosphère. Prenant l'auberge pour un château, Don Quichotte demande au châtelain (à savoir, l'aubergiste) de le faire chevalier, et tandis que le tempo se ralentit, on le fait sortir pour veiller sur ses armes. Il a une autre vision de Dulcinée, dont le thème revient aux flûtes en octaves. Des cordes en sourdine maintiennent le calme de leurs doux rythmes pointés, mais ce calme est rompu lorsqu'un des muletiers sort et que Don Quichotte lui cherche querelle. Pour se débarrasser de ce client difficile, l'aubergiste accepte de le faire chevalier, et l'hidalgo repart, son thème à nouveau accompagné par le trot de sa monture.

Le deuxième interlude, sur le thème de Dulcinée et celui de Don Quichotte, opère un *crescendo* général menant à l'épisode des moulins, dont les rotations aériennes sont représentées par une musique lente pour piccolo et cor, jouant à deux octaves

d'intervalle. Vient ensuite la description très imagée de la chute au sol de Don Quichotte, qui s'est lancé dans un vain assaut. Puis un solo de piccolo introduit un barbier dont Don Quichotte prend le bassin pour un célèbre casque. Cette fois, Don Quichotte remporte rapidement le combat, mais il s'est épuisé pour obtenir un bien piteux butin! La musique s'apaise, faisant place à une berceuse, tandis que Don Quichotte parle de l'Age d'Or. Ce long épisode est suivi d'un autre, beaucoup plus vif: le *paso doble* des galériens. Ici encore, Don Quichotte se méprend et libère les galériens, qui se mettent aussitôt à le dévaliser, lui et son compagnon.

Le troisième interlude, paisible, mais bref, mène à un solo de piano introduisant une danse particulièrement syncopée. Don Quichotte, se trouvant dans un palais qui est une grotte, est amené à penser qu'il s'est peut-être trompé.

Venant après cette scène compacte et uniforme sur le plan musical, l'interlude final est une affirmation du thème de Don Quichotte. La dernière scène voit s'enchaîner une variété de danses tandis que les personnages reviennent, y compris, en dernier, Dulcinée, avec la reprise intégrale de sa musique entendue à la première scène. Don Quichotte reconnaît maintenant en elle une villageoise ordinaire. Le thème de Don

Quichotte sonne à la trompette solo, et la musique de l'Age d'Or se replie afin de donner à l'œuvre son épilogue. Un dernier traitement du thème de Don Quichotte parvient à trouver une place, avant que l'histoire n'arrive à sa fin sur un accord de mi majeur. Don Quichotte s'est endormi. Dans le ballet, Sancho se rue pour parer à toute tentative de l'éveiller.

Suite tirée d'"Alegrias"

Don Quichotte n'était pas le seul ballet à se trouver sur le bureau de Gerhard dans les années 1940; il y avait aussi un numéro de flamenco pour deux pianos, qui fut mis en scène sous une diversité de titres, en 1941 et 1943, mais trouva sa forme définitive la dernière de ces deux années, en tant que suite de concert pour orchestre de chambre, *Alegrias* (Joies). Les quatre mouvements, qui, à l'exception du premier, portent tous le nom de types de danse-chant flamenco, sont reliés par deux. Le brillant y rivalise avec l'humour, en particulier par la façon dont le finale donne une tournure ironique au duel entre la vie et la mort, implicite dans le flamenco, en introduisant furtivement la marche funèbre de Chopin. Il se peut qu'à la source de cette ironie réside la conscience, chez Gerhard, que son expérience du flamenco dépassait celle des artistes avec qui il travaillait, dont la danseuse

britannique Sara Luzita et la chorégraphe Elsa Brunelleschi.

Pedrelliana

Durant cette même période, Gerhard entretenait le souvenir de son premier professeur, Felipe Pedrell (1841 - 1922), qui avait aussi été le professeur d'Albéniz, de Granados et de Falla. Pedrell, quoiqu'il ne réussit guère à s'imposer en tant que compositeur, fut vraisemblablement un pédagogue remarquable, que ses élèves chérissaient. En 1941, Gerhard composa une symphonie en trois mouvements pour commémorer son centenaire, *Homenaje a Pedrell* (dont l'unique enregistrement figure dans cette série publiée par le label Chandos, sur le CD CHAN 9693), plus un recueil de chansons, *Cancionero de Pedrell*, arrangement de chansons traditionnelles recueillies par le maître. Ses chansons entrèrent au répertoire de la chanson espagnole, mais Gerhard ne parvint pas à faire jouer sa symphonie.

En 1954, le chef d'orchestre argentin Juan José Castro persuada Gerhard de publier le finale de sa symphonie pour les besoins d'un concert du BBC Symphony Orchestra, ce que fit ce dernier. Castro était un admirateur de la "Pedrelliana", que Falla avait composée en 1938, en finale de sa suite *Homenajes* - il s'agit d'un mouvement lent, au parfum antique,

qui se trouve tardivement perturbé par un souffle plus agité –, et il va sans dire que le chef d'orchestre voyait dans la musique de Gerhard la possibilité d'exploiter un contraste remarquable. Ces deux anciens élèves du studio de Pedrell avaient en effet choisi de travailler avec des motifs puisés dans le dernier opéra de leur professeur, *La Celestina*, mais ce qu'ils tirèrent du même matériau, s'avéra radicalement différent. Gerhard apporta de légers changements au grand rondo final de sa symphonie, mais y garda le retour des thèmes tirés des mouvements précédents (maintenant réduits au silence), pensant sans doute que l'abondance ne pouvait nuire au sein d'une œuvre si exubérante; puis il rebaptisa sa pièce, lui donnant le même titre que le mouvement de Falla.

À l'époque, Gerhard avait "derrière lui" sa Première Symphonie et son Concerto pour piano et cordes, mais son énergie musicale avait opéré un tournant: *Pedrelliana* n'était pas seulement un hommage, c'était aussi un adieu.

© 2024 Paul Griffiths
Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Juanjo Mena



© Michal Novak Photography

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recordings

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Recording producer Mike George

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineer Simon Highfield

Editor Alexander James

A & R administrators Sue Shortridge and Karen Marchlik

Recording venue MediaCityUK, Salford, Manchester; 11 March (*Don Quixote*) and 29 June (other works) 2023

Front cover Set design for the Cave, in the original production of *Don Quixote*, Royal Opera House, Covent Garden, February 1950, by Edward Burra (1905–1976) © Estate of the Artist c/o Lefevre Fine Art Ltd, London / Victoria and Albert Museum, London

Back cover Photograph of Juanjo Mena © Michal Novak Photography

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, London

© 2024 Chandos Records Ltd

© 2024 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20268

Roberto Gerhard (1896 – 1970)

1-4	Alegrías (1942 – 43) Suite from the Ballet for Orchestra	12:37
5	Pedrelliana (1941, revised 1954) <i>(En memoria)</i> for Orchestra	11:27
	Don Quixote (1940 – 41, second version 1947 – 49) Ballet in Five Scenes with Interludes and an Epilogue	37:10
6	[Introduction.] Andante maestoso –	0:30
7-10	Scene 1. Don Quixote's Room	5:47
11-15	Scene 2. A Wayside Inn (Chacona de la Venta)	8:16
16-20	Scene 3. The Plain of La Mancha	9:47
21-22	Scene 4. The Cave of Montesinos (Chacona de palacio)	3:44
23-25	Scene 5. The Prison (Variaciones)	9:06
	TT	61:25

BBC
RADIO



90 – 93FM

The BBC word mark and logo are
trade marks of the British Broadcasting
Corporation and used under licence.
BBC Logo © 2011

BBC Philharmonic
Zoë Beyers leader
Juanjo Mena

© 2024 Chandos Records Ltd • © 2024 Chandos Records Ltd • Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

GERHARD: DON QUIXOTE, ETC. – BBC Philharmonic/Mena

CHANDOS
CHAN 20268

GERHARD: DON QUIXOTE, ETC. – BBC Philharmonic/Mena

CHANDOS
CHAN 20268