



HARRISON BIRTWISTLE
CHAMBER WORKS
NASH ENSEMBLE



BIRTWISTLE, Harrison (b. 1934)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Trio for violin, cello and piano (2011) (<i>Boosey & Hawkes</i>) | 15'25 |
| 2 | Duet for Eight Strings (2018) (<i>Boosey & Hawkes</i>)
for viola and cello World Première Recording | 19'40 |
| 3 | Pulse Sampler (1981/2018) (<i>Universal</i>)
for oboe and percussion | 9'57 |
| | Oboe Quartet (2009–10) (<i>Boosey & Hawkes</i>) | 18'24 |
| 4 | I.  = c. 144 | 6'08 |
| 5 | II.  = c. 72 | 4'31 |
| 6 | III.  = c. 66 | 1'30 |
| 7 | IV.  = c. 96 | 5'35 |

TT: 64'44

Nash Ensemble

Benjamin Nabarro *violin* (Piano Trio; Oboe Quartet)
Adrian Brendel *cello* (Piano Trio; Duet; Oboe Quartet)
Tim Horton *piano* (Piano Trio)
Lawrence Power *viola* (Duet; Oboe Quartet)
Melinda Maxwell *oboe* (Pulse Sampler)
Richard Benjafield *percussion* (Pulse Sampler)
Gareth Hulse *oboe* (Oboe Quartet)

I don't think, with hindsight, I was a natural as an instrumentalist or, really, as a musician', Sir Harrison Birtwistle recently remarked to an interviewer. This might seem a surprising confession considering that, as soon as he learned to read music notation, he spent much of his solitary Lancashire adolescence composing little pieces and mastering the clarinet impressively enough to win a music scholarship to the old Manchester College of Music. What he probably meant was that he did not feel musical in the same way as the more sophisticated fellow students he found there: Alexander Goehr with his Schoenbergian heritage, or the immensely fluent Peter Maxwell Davies with his interests in Medieval and Indian Classical music. Where they might be confidently expected to evolve their idioms from elements of their traditional training and their awareness of the latest trends in new music, Birtwistle seems to have felt, both by personal inclination and limited experience, that he needed to go back to first principles and try to develop an independent musical language for himself exclusively from the techniques he knew he could handle.

Prompted by a few insights into composers such as Stravinsky, Messiaen and Satie, for whom he felt an affinity, these techniques essentially centred on line and pulse: melodic lines that fanned out and then closed back around a central pitch, with harmony created by secondary lines roughly paralleling the main line; time ticked out by pulses, perhaps overlaid by other pulses to create ostinato rhythms; the resulting blocks of texture assembled in additive sequences or verse-refrain forms, perhaps additionally cut up in random number-dictated durations and reassembled to create a 'fractured logic' obstinately resistant to formal analysis. What was to be avoided was any dependence on such traditional forms as fugue or sonata and their dynamic goal-directed sense of musical time. Doubtless conditioned by his country upbringing, Birtwistle tended to cleave to an older, 'circular' time sense, analogous to the revolving seasons or the endlessly repeated life-cycle;

to a concept of musical form like a fixed landscape which is continually crossed and re-crossed by different paths.

It took a little time for the singular character of Birtwistle's music to emerge and catch the ear of the musical public but, with the triumphant 1965 première of *Tragoedia* with its stark juxtapositions of strident violence and fragile lyricism, its formalistic theatricality and its ambience of something at once ancient and modern, it was evident that here was a sound and sensibility quite new in British music. Over the next fifteen years he was to unpack the implications of this piece in a vastly varied output for voices, chamber groupings, orchestra and the musical theatre ranging from vestigial stasis of his *Verses* for clarinet and piano (1965) to the colossal complexity of and length of his 'lyric tragedy' *The Mask of Orpheus* (1973–75/1981–83).

It was on the eve of embarking upon the huge final act of that masterwork that Birtwistle composed *Pulse Sampler* in the summer of 1981. In that context the piece sounds like a case of *reculer pour mieux sauter*, since it reverts uncompromisingly to his source principles: line and pulse. Setting out from a sustained E a tenth above middle C, the continuous oboe part is subdivided into 28 sections, each of a contrasting though, more often than not, hyperactive character. However, it is the percussionist, playing claves in the original version, who sets the tempo for each of these sections, freely choosing from an array of six proportionately related pulses to which the oboe is obliged to adjust, thus giving the recurrent impression of being a step behind. Indeed, since the percussionist follows a formula that only begins with a regular pulse and then works through variants of it, there is a sense of the two players being continually out of sync, except for a moment in the 27th section where a sustained low B on the oboe signals a brief coming together. Birtwistle wrote the piece for the accomplished oboist Melinda Maxwell, who gave the first performance of it with the percussionist John Harrold at the Huddersfield

Contemporary Music Festival in 1981. In 2018, however, he transcribed the claves part for a more varied array of percussion, and it is this version that is recorded here.

Immediately before *Pulse Sampler*, Birtwistle rather surprisingly composed his Clarinet Quintet. Surprisingly, because he had hitherto tended to avoid such standard line-ups and the generic expectations they aroused. His approach, however, was anything but classical: a series of brief inventions, pulled together with link passages and then randomly disarrayed. From this, he seems to have concluded that he could tackle any of the traditional genres with equal freedom. His approach to his **Oboe Quartet** was different again, for, like his Nine Movements for string quartet (1991–96) or his Rilke-based cycle *Bogenstrich* (2006–09) this was a work that accumulated in stages rather than being planned from the start. The first movement was commissioned by the Lucerne Festival for Heinz Holliger and premièred in 2009; the second movement was commissioned by WDR and the third and fourth by the Nash Ensemble which premièred them in 2010. The first complete performance was given in 2011 at Wittener Tage für neue Kammermusik.

The opening is classic Birtwistle: a long-held oboe E (yet again!) gradually opening out incrementally into a jagged, stop-go melodic line over nervy pulses and disrupted ostinato figures in the strings with periodic pauses for more florid instrumental ‘breaks’ though, towards the end, the sustained E re-emerges hinting almost at a classical recapitulation. The second movement is sparser, more hesitant with occasional rhapsodic phrases and towards the end, a longer more passionate span of oboe melody and string texture. The tiny third movement is a hushed, random-sounding intermezzo, as though the players were testing their tuning; the oboe only plays four notes, three of them E. The finale sets off with a fast and furious grinding of many interlocking ostinato patterns; later this gives way to a more varied recitative sequence. The grinding briefly resumes before the music fades on

a farewell oboe gesture of E rising to D – as it did at the ends of movements one and three.

However, when Birtwistle was commissioned by Emmanuel Ronan to compose his **Trio** in 2011, he was faced not only with devising something different from the traditional associations of the piano trio line-up, but also with the acoustic disparity between the strings and the modern piano. His only previous piece for the violin-cello-piano line-up, the brief *Double Hocket* (2007) evaded the balance problem by extreme fragmentation of texture. His solution in the 15-minute single-movement Trio is partly to alternate piano and strings, partly to treat the strings as a duet while the piano simultaneously pursues quite different figuration of its own. Only in a climactic passage towards the end do the instruments briefly interlock as violin and piano left hand unfold long lines against rapid figures for cello and piano right hand. The piece begins with a sequence of up-beat piano gestures and string duo responses, then proceeds in a long succession of paragraphs in which the strings elaborate two-part inventions of varied character against mechanistic patterns or wave-like undulations from the piano. After the climax, the texture breaks apart in gestures and responses reminiscent of the beginning, with the strings finally fading against one of Birtwistle's dry little repeat figures on the piano – a 'dying fall' he glosses in the score with a quotation from Verlaine: 'Les sanglots longs des violons de l'automne.'

Birtwistle's tendency to treat the strings of the Trio as a duo reflects a recurrent preoccupation of recent years in which he has written a succession of duets for various players of the London Sinfonietta: for E flat clarinet and trumpet, violin and viola, cor anglais and bassoon, violin and flute, horn and trombone. **Duet for Eight Strings** was composed in 2018 for the Nash Ensemble's violist Lawrence Power and cellist Adrian Brendel, and dedicated to the memory of Michael Miller, the late husband of the Ensemble's artistic director Amelia Freedman. After its first performance in April 2019, Birtwistle added a 65-bar introductory passage to the score, bringing it up to

span of almost 20 minutes. From its halting start, with many pauses, the piece is best described as a kind of linear mosaic in which dense double-stopped chordal litanies are continually cross-cut with aggressive ostinato outbursts, patches of more flowing counterpoint, frantic dances in additive rhythms, ghostly tremolo textures, and so on, ultimately climbing slowly to a stratospheric fade-out – there is no double bar at the end. For all its incisive and haunting detail, the real challenge, for players and listeners alike, is to grasp the shape of this endlessly inventive, yet somehow elusive piece as a whole. After all the performances and explanations, there remains something tantalizingly unknowable at the heart of the music of Sir Harrison Birtwistle.

© *Bayan Northcott 2021*

The Nash Ensemble, resident chamber ensemble at Wigmore Hall since 2010, is acclaimed for its adventurous programming and virtuoso performances. It presents works from Haydn to the avant-garde, and is a major contributor towards the recognition and promotion of contemporary composers. The ensemble has premièred over 300 new works, of which the majority have been especially commissioned. An impressive collection of recordings illustrates the same varied and colourful combination of classical masterpieces, little-known neglected gems and important contemporary works.

International appearances have included concerts in Europe and the USA, and the ensemble broadcasts regularly for the BBC, including Radio 3 and appearances at the BBC Proms. The Nash Ensemble has won numerous accolades including the Edinburgh Festival Critics award ‘for general artistic excellence’ and two Royal Philharmonic Society awards in the chamber music category ‘for the breadth of its taste and its immaculate performance of a wide range of music’.

www.nashensemble.org.uk

„Im Rückblick denke ich nicht, dass ich ein geborener Instrumentalist oder auch nur Musiker war“, sagte Sir Harrison Birtwistle kürzlich in einem Interview. Das mag als überraschendes Geständnis erscheinen, wenn man bedenkt, dass er, kaum hatte er das Notenlesen gelernt, einen Großteil seiner einsamen Jugend in Lancashire damit verbrachte, kleine Stücke zu komponieren und die Klarinette eindrucksvoll genug zu beherrschen, um ein Musikstipendium am alten Manchester College of Music zu gewinnen. Was er mit diesen Worten wohl meinte, war, dass er sich nicht auf dieselbe Weise „musikalisch“ fühlte wie die ausgereifteren Mitstudenten, die er dort vorfand: Alexander Goehr mit seinem Schönberg-Erbe oder der ungemein gewandte Peter Maxwell Davies mit seinem Interesse an mittelalterlicher und klassischer indischer Musik. Während man von ihnen getrost erwarten konnte, dass sie ihr Idiom aus Elementen ihrer traditionellen Ausbildung und ihrer Kenntnis der jüngsten Strömungen der zeitgenössischen Musik entwickeln würden, scheint Birtwistle sowohl aus persönlicher Neigung als auch aus mangelnder Erfahrung heraus gespürt zu haben, dass er zu den Grundlagen zurückkehren und versuchen musste, für sich selbst eine unabhängige musikalische Sprache ausschließlich aus den Techniken zu entwickeln, von denen er wusste, dass er sie beherrschte.

Angeregt durch Einsichten aus Werken von Komponisten wie Strawinsky, Messiaen und Satie, für die er eine Affinität empfand, konzentrierten sich diese Techniken im Wesentlichen auf die Linie und den Puls: melodische Linien, die sich auffächern und dann wieder um eine zentrale Tonhöhe zusammenschließen, wobei die Harmonie durch Sekundärlinien erzeugt wird, die etwa parallel zur Hauptlinie verlaufen; die Zeit wird durch Pulse strukturiert, vielleicht von anderen Pulsen überlagert, um ostinate Rhythmen zu erzeugen; die daraus resultierenden Texturblöcke werden zu additiven Sequenzen oder Strophe/Refrain-Formen zusammengefügt, vielleicht zusätzlich in zufällige, durch Zahlen bestimmte Dauern zerlegt und wieder

zusammengesetzt, um eine „gebrochene Logik“ zu erzeugen, die sich der formalen Analyse beständig entzieht. Was es zu vermeiden galt, war jede Abhängigkeit von traditionellen Formen wie der Fuge oder der Sonate und ihrer dynamisch-zielgerichteten Auffassung musikalischer Zeit. Zweifellos durch seine ländliche Herkunft beeinflusst, neigte Birtwistle dazu, an einem älteren, „kreisförmigen“ Zeitbegriff festzuhalten, analog zu den wiederkehrenden Jahreszeiten oder den sich endlos wiederholenden Lebenszyklen – an einem Konzept musikalischer Form, das einer vorgegebenen Landschaft gleicht, die unablässig verschiedene Wege queren.

Es dauerte etwas, bis sich der einzigartige Charakter von Birtwistles Musik herauskristallisierte und die Aufmerksamkeit des Publikums fand, doch die triumphale Uraufführung (1965) des Ensemblestücks *Tragoedia* mit seinen krassen Gegenüberstellungen von heftiger Gewalt und zerbrechlicher Lyrik, seiner formalistischen Theatralik und seinem Ineinander von Antike und Moderne machte klar, dass es hier um einen Klang und eine Sensibilität ging, die in der britischen Musik völlig neu waren. In den nächsten fünfzehn Jahren sollte er die Implikationen dieses Werks in einem äußerst vielfältigen Œuvre für Gesang, Kammermusikensembles, Orchester und das Musiktheater entfalten, das von der rudimentären Stasis seiner *Verse* für Klarinette und Klavier (1965) bis hin zur kolossalen Komplexität und Länge seiner „lyrischen Tragödie“ *The Mask of Orpheus* (1973–75/1981–83) reicht.

Bevor er den gewaltigen letzten Akt dieses Meisterwerks in Angriff nahm, komponierte Birtwistle im Sommer 1981 *Pulse Sampler*. Unter den gegebenen Umständen scheint er in diesem Stück zurückgeblickt zu haben, um umso besser nach vorn blicken zu können: Kompromisslos beschäftigt es sich mit seinen Grundprinzipien Linie und Puls. Ausgehend vom Halteton E (eine Dezime über c') ist die kontinuierliche Oboenstimme in 28 Abschnitte unterteilt, von denen jeder einen kontrastierenden, wenn auch meist hyperaktiven Charakter zeigt. Das Tempo für jeden dieser Abschnitte aber gibt der Schlagzeuger vor (der in der Originalfassung

Claves [Holzstäbe] spielt), indem er frei aus einer Reihe von sechs proportional aufeinander bezogenen Pulsen wählt, an die sich die Oboe anpassen muss, wodurch immer wieder der Eindruck entsteht, als hinke sie einen Schritt hinterher. Da der Schlagzeuger einer Formel folgt, die zwar mit einem regulären Puls beginnt, sich aber dann nur mit seinen Varianten beschäftigt, hat man tatsächlich das Gefühl, dass beide Spieler ständig aus dem Takt sind – mit Ausnahme eines Moments im 27. Abschnitt, in dem ein gehaltenes tiefes H in der Oboe ein kurzes Zusammentreffen markiert. Birtwistle schrieb das Stück für die renommierte Oboistin Melinda Maxwell, die es mit dem Schlagzeuger John Harrold 1981 beim Huddersfield Contemporary Music Festival uraufführte. Im Jahr 2018 transkribierte er den Clavespart für eine vielfältigere Auswahl an Schlaginstrumenten, und dies ist die Fassung, die hier eingespielt wurde.

Unmittelbar vor *Pulse Sampler* komponierte Birtwistle eher überraschend sein Klarinettenquintett. Überraschend deshalb, weil er bis dahin solche Standardbesetzungen und die mit ihnen verbundenen gattungstypischen Erwartungen eher gemieden hatte. Sein Ansatz war jedoch alles andere als klassisch: eine Reihe kurzer Inventionen, mit Überleitungen verbunden und dann wahllos durcheinander gewürfelt. Hieraus entstand offenbar die Idee, jede der traditionellen Gattungen lasse sich mit gleicher Freiheit behandeln. Seine Herangehensweise an das **Oboenquartett** war dabei freilich eine andere, denn ähnlich wie bei seinen *Nine Movements for String Quartet* (1991–96) oder seinem auf Rilke basierenden Zyklus *Bogenstrich* (im Original dt., 2006–09) handelt es sich hier um ein Werk, das sich etappenweise anreicherte, anstatt von Anbeginn an durchgeplant zu sein. Der erste Satz wurde vom Lucerne Festival für Heinz Holliger in Auftrag gegeben und 2009 uraufgeführt; der zweite Satz wurde vom WDR in Auftrag gegeben und die Sätze drei und vier vom Nash Ensemble, das sie 2010 uraufführte. Die erste vollständige Aufführung fand 2011 bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik statt.

Der Anfang ist typischer Birtwistle: Ein lang gehaltenes E (schon wieder!) der Oboe öffnet sich allmählich zu einer zerklüfteten, häufig stockenden Melodielinie über nervösen Pulsen und unterbrochenen Ostinatofiguren in den Streichern mit wiederkehrenden Pausen für freiere Kadenzanschübe, wenngleich gegen Ende das gehaltene E wieder auftaucht und fast eine klassische Reprise andeutet. Der zweite Satz ist karger, zögerlicher; auf vereinzelte rhapsodische Phrasen folgt gegen Ende ein längerer leidenschaftlicher Abschnitt aus Oboenmelodie und Streichertextur. Der winzige dritte Satz ist ein verhaltenes, beiläufig wirkendes Intermezzo, in dem die Spieler die Stimmung ihrer Instrumente zu kontrollieren scheinen; die Oboe spielt nur vier Töne, drei davon E. Das Finale beginnt mit dem wütend rasenden Mühlwerk vieler ineinandergreifender Ostinati, das später einem abwechslungsreicherem rezitativischen Abschnitt weicht. Das Mahlen klingt kurz wieder an, bevor die Musik – wie schon am Ende der Sätze eins und drei – mit einer von E nach D aufsteigenden Abschiedsgeste der Oboe verklingt.

Als Birtwistle 2011 von Emmanuel Ronan den Auftrag für ein **Trio** erhielt, stand er nicht nur vor der Aufgabe, den mit dem Klaviertrio traditionellerweise verbundenen Assoziationen etwas anderes entgegenzusetzen, sondern hatte auch das klangliche Ungleichgewicht zwischen den Streichern und dem modernen Klavier zu berücksichtigen. Sein einziges bisheriges Stück für die Besetzung Violine/Violoncello/Klavier, das kurze *Double Hocket* (2007), hatte das Balanceproblem durch extreme Fragmentierung der Textur umgangen. In dem 15-minütigen, einsätzigen Trio besteht seine Lösung zum einen im Wechsel von Klavier und Streichern, zum anderen in der Behandlung der Streicher als Duett, während das Klavier simultan ganz andere, eigene Figurationen entwickelt. Allein in einer Klimax gegen Ende greifen die Instrumente kurz ineinander, wenn Violine und linke Hand des Klaviers lange Linien gegen schnelle Figuren für Cello und rechte Hand des Klaviers stellen. Das Stück beginnt mit auftaktigen Klaviergesten und Antworten

des Streicherduos und entfaltet sich dann in einer langen Folge von Abschnitten, in denen die Streicher zweistimmige Inventionen unterschiedlichen Charakters zu mechanistischen Figuren oder wellenförmigen Gestalten des Klaviers ausarbeiten. Nach dem Höhepunkt bricht die Textur in Gesten und Antworten auseinander, die an den Anfang erinnern, wobei die Streicher schließlich zu einer von Birtwistles trockenen, kurzen Wiederholungsfiguren im Klavier verklingen – ein „ersterbendes Absinken“, das er in der Partitur mit einem Verlaine-Zitat glossiert: „Die langen Seufzer der Geigen des Herbstes“.

Birtwistles Tendenz, die Streicher des Trios als Duo zu behandeln, spiegelt eine wiederkehrende Beschäftigung der letzten Jahre wider, aus denen eine Reihe von Duetten für verschiedene Spieler der London Sinfonietta hervorgegangen ist: für Es-Klarinette und Trompete, Violine und Bratsche, Englischhorn und Fagott, Violine und Flöte, Horn und Posaune. **Duet for Eight Strings** wurde 2018 für den Bratschisten Lawrence Power und den Cellisten Adrian Brendel (beide Mitglieder des Nash Ensembles) komponiert und ist dem Andenken an Michael Miller gewidmet, den verstorbenen Ehemann der Künstlerischen Leiterin des Ensembles, Amelia Freedman. Nach der Uraufführung im April 2019 fügte Birtwistle der Partitur eine 65-taktige Einleitungspassage hinzu, wodurch die Gesamtlänge auf fast 20 Minuten anwuchs. Von seinem stockenden, pausendurchsetzten Beginn an lässt sich das Stück am besten als eine Art lineares Mosaik beschreiben, in dem dichte Doppelgriff-Litaneien fortwährend von aggressiven Ostinato-Ausbrüchen, Passagen fließenden Kontrapunkts, frenetischen Tänzen mit additiven Rhythmen, gespenstischen Tremolotexturen etc. konterkariert werden, um schlussendlich auf ein allmähliches Verklingen in höchster Höhe zuzusteuern – das Ende hat keinen Doppelstrich. Bei aller Prägnanz und Eindringlichkeit im Detail besteht die eigentliche Herausforderung – für Spieler und Zuhörer gleichermaßen – darin, die Form dieses unendlich einfallsreichen, in seiner Gänze jedoch merkwürdig schwer fasslichen

Stücks zu verstehen. Nach all den Aufführungen und Erklärungen bewahrt die Musik von Sir Harrison Birtwistle in ihrem Herzen etwas reizvoll Unbegreifbares.

© *Bayan Northcott 2021*

Das **Nash Ensemble**, residentes Kammerensemble der Wigmore Hall seit 2010, wird für seine kühnen Programme und seine virtuosen Auftritte gefeiert. Es spielt Werke von Haydn bis zur Avantgarde und trägt wesentlich zur Anerkennung und Förderung zeitgenössischer Komponisten bei. Über 300 neue Kompositionen – die meisten davon Auftragswerke – hat das Ensemble uraufgeführt. Auch die beeindruckende Diskographie des Nash Ensembles belegt eine vielseitige und farbenreiche Kombination aus klassischen Meisterwerken, kaum bekannten und vernachlässigten Gemmen sowie bedeutenden zeitgenössischen Werken.

Zu seinen internationalen Auftritten zählen Konzerte in Europa und den USA; regelmäßig werden Aufführungen des Ensembles von der BBC ausgestrahlt (u.a. Radio 3 und BBC Proms). Das Nash Ensemble hat zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter den Preis der „Edinburgh Festival Critics“ für „allseitige künstlerische Exzellenz“ sowie zwei Preise der Royal Philharmonic Society in der Kategorie Kammermusik „für seinen vielfältigen Geschmack und seine makellosen Interpretationen eines breiten musikalischen Spektrums an Musik“.

www.nashensemble.org.uk

« Avec le recul, je ne pense pas que j'avais un talent naturel en tant qu'instrumentiste ou même en tant que musicien », affirmait récemment Harrison Birtwistle dans une interview. Cet aveu peut paraître surprenant si l'on considère que dès qu'il sut lire la notation musicale, il passa une grande partie de son adolescence solitaire dans le Lancashire à composer de courtes pièces et à maîtriser la clarinette de manière suffisamment impressionnante pour obtenir une bourse d'études musicales à l'ancien Manchester College of Music. Ce qu'il voulait probablement dire, c'est qu'il ne se sentait pas musicien de la même manière que les étudiants plus sophistiqués qui s'y trouvaient : Alexander Goehr, avec son héritage schoenbergien, ou l'immensément doué Peter Maxwell Davies, avec son intérêt pour la musique classique médiévale et indienne. Alors qu'on pouvait s'attendre à ce que ces derniers fassent évoluer leurs idiomes à partir d'éléments de leur formation traditionnelle et de leur connaissance des dernières tendances de la musique nouvelle, Birtwistle semble de son côté avoir ressenti, à la fois par inclination personnelle et par expérience limitée, qu'il devait revenir aux principes de base et essayer de développer un langage musical indépendant pour lui-même exclusivement à partir des techniques qu'il savait manier.

Inspirées par les réflexions de compositeurs comme Stravinsky, Messiaen et Satie avec lesquels il se sentait une affinité, ces techniques étaient essentiellement centrées sur la ligne et la pulsation : des lignes mélodiques qui se déploient puis se contractent autour d'une note centrale, l'harmonie étant créée par des lignes secondaires à peu près parallèles à la ligne principale ; le tempo dicté par des impulsions, éventuellement recouvertes par d'autres impulsions pour créer des rythmes en ostinato ; les blocs de texture résultants assemblés en séquences additives ou sous forme de couplet-refrain, éventuellement découpés en durées dictées par des nombres aléatoires et réassemblés afin de créer une « logique fracturée » obstinément résistante à l'analyse formelle. Ce qu'il fallait éviter, c'était une dépendance aux

formes traditionnelles comme la fugue ou la sonate et leur sens dynamique du temps musical orienté vers un but précis. Sans doute conditionné par son éducation campagnarde, Birtwistle avait tendance à s'attacher à un sens du temps plus ancien, « circulaire », analogue à la succession des saisons ou au cycle de la vie qui se répète sans fin ; à une conception de la forme musicale comme un paysage fixe qui est continuellement traversé et retraversé par différentes avenues.

Il a fallu un peu de temps pour que le caractère singulier de la musique de Birtwistle émerge et capte l'attention du public musical mais, avec la création triomphale en 1965 de *Tragoedia* avec ses juxtapositions brutales de violence stridente et de lyrisme fragile, sa théâtralité formaliste et son ambiance à la fois ancienne et moderne, il était évident que nous étions en présence d'une sonorité et d'une sensibilité tout à fait nouvelles dans la musique britannique. Au cours des quinze années suivantes, il allait dévoiler les implications de cette pièce dans une production très variée pour voix, formations de chambre, orchestre et théâtre musical, allant de la stase résiduelle de ses *Verses* pour clarinette et piano (1965) à la colossale complexité et à la longueur de sa « tragédie lyrique » *The Mask of Orpheus* (1973–75/1981–83).

C'est à la veille de se lancer dans l'énorme acte final de ce chef-d'œuvre que Birtwistle a composé ***Pulse Sampler*** au cours de l'été 1981. Dans ce contexte, la pièce apparaît comme un cas de « recul pour mieux sauter », puisqu'elle revient sans compromis à ses principes de base : la ligne et la pulsation. Partant d'un mi soutenu situé à un intervalle de dixième au-dessus du do central, la partie continue du hautbois est subdivisée en 28 sections, chacune présentant un caractère contrasté tout en demeurant le plus souvent hyperactif. C'est cependant le percussionniste, jouant des claves dans la version originale, qui établit le tempo de chacune de ces sections, choisissant librement parmi un ensemble de six pulsations proportionnellement liées auxquelles le hautbois doit s'ajuster, donnant ainsi une impression récurrente de retard. En effet, comme le percussionniste suit une formule qui ne commence qu'avec

une pulsation régulière pour ensuite procéder par des variantes de celle-ci, on a l'impression que les deux exécutants sont désynchronisés en permanence sauf à un moment dans la 27^{ième} section où un si grave soutenu du hautbois annonce un bref rapprochement. Birtwistle a composé cette pièce pour la hautboïste accomplie Melinda Maxwell qui en a assuré la création en compagnie du percussionniste John Harrold dans le cadre du Festival de musique contemporaine de Huddersfield en 1981. Birtwistle a cependant arrangé en 2018 la partie de claves pour un éventail plus varié de percussions et c'est cette version qui est incluse sur cet enregistrement.

Immédiatement avant *Pulse Sampler*, Birtwistle avait composé de manière plutôt surprenante son Quintette pour clarinette. Surprenante, parce qu'il avait jusqu'à présent eu tendance à éviter les formations traditionnelles et les attentes génériques qu'elles suscitaient. Son approche cependant, était tout sauf classique : une série d'inventions brèves, réunies par des traits d'union puis désorganisées au hasard. Il semble en avoir conclu qu'il pouvait aborder n'importe quel genre traditionnel avec la même liberté. Son approche du **Quatuor pour hautbois** était encore différente, car, comme ses Neuf mouvements pour quatuor à cordes (1991–96) ou son cycle *Bogenstrich* (2006–9) basé sur un texte de Rainer Maria Rilke, il s'agissait d'une œuvre qui, plutôt que planifiée dès le départ, s'est développée par étapes. Le premier mouvement est une commande du Festival de Lucerne pour Heinz Holliger et a été créé en 2009 ; le second mouvement est une commande de la Westdeutscher Rundfunk de Cologne tandis que les troisième et quatrième mouvements ont été commandés par le Nash Ensemble qui les a créés en 2010. La première exécution intégrale a été donnée en 2011 dans le cadre du Festival de musique de chambre contemporaine de Witten.

L'ouverture est typique de Birtwistle : un mi longuement tenu (encore une fois !) par le hautbois s'ouvre progressivement sur une ligne mélodique en dents de scie, qui procède par à-coups, sur des pulsations nerveuses et des traits en ostinato comme

perturbés aux cordes, avec des silences réguliers qui permettent des « pauses » instrumentales plus ornées bien que, vers la fin, le mi soutenu réapparaisse, faisant presque penser à une récapitulation classique. Le deuxième mouvement est plus clairsemé, plus hésitant avec d'occasionnelles phrases rhapsodiques et, vers la fin, une section plus longue et plus passionnée faite d'une mélodie au hautbois soutenue par une texture de cordes. Le minuscule troisième mouvement est un intermezzo feutré, aux sonorités aléatoires, comme si les musiciens testaient l'accord de leur instrument, le hautbois ne jouant que quatre notes dont trois mi. Le finale commence par un broyage rapide et furieux de nombreux motifs en ostinato imbriqués les uns dans les autres qui cèdent ensuite la place à une séquence en récitatif plus variée. Le broyage reprend brièvement avant que la musique ne s'éteigne sur un geste d'adieu du hautbois, du mi au ré, comme à la fin des premier et troisième mouvements.

Lorsque Birtwistle a été chargé par Emmanuel Ronan de composer son **Trio** en 2011, il faisait cependant non seulement face au défi de la conception de quelque chose de différent des associations traditionnelles de la formation du trio avec piano, mais aussi à la disparité acoustique entre les cordes et le piano moderne. Sa seule pièce précédente pour la formation du trio violon-violoncelle-piano, le bref *Double Hocket* (2007), éludait le problème de l'équilibre au moyen d'une extrême fragmentation de la texture. Sa solution dans le Trio en un seul mouvement de 15 minutes consiste d'une part dans l'alternance du piano et des cordes et d'autre part dans le traitement des cordes en tant que duo tandis que le piano poursuit simultanément un déroulement tout à fait différent de son côté. Ce n'est que dans un passage culminant, vers la fin, que les instruments s'imbriquent brièvement les uns dans les autres, le violon et la main gauche du piano déployant de longues lignes en opposition aux traits rapides du violoncelle et de la main droite du piano. La pièce commence par une série de gestes rythmés du piano et de réponses en duo des cordes, puis se déroule en une longue succession de paragraphes dans lesquels les

cordes élaborent des inventions à deux voix de caractère varié contre des motifs mécaniques ou des ondulations du piano. Après le point culminant, la texture se brise dans des gestes et des réponses rappelant le début, les cordes s’effaçant finalement contre l’un des petits traits secs et répétés de Birtwistle au piano – une « chute mourante » qu’il glose dans la partition par une citation de Verlaine : « Les sanglots longs des violons de l’automne ».

La tendance de Birtwistle à traiter les cordes du Trio en tant que duo reflète une préoccupation récurrente de ces dernières années où il a composé une série de duos pour divers musiciens du London Sinfonietta : pour clarinette en mi bémol et trompette, violon et alto, cor anglais et basson, violon et flûte, cor et trombone. *Duet for Eight Strings* a été composé en 2018 pour l’altiste Lawrence Power et le violoncelliste Adrian Brendel du Nash Ensemble et est dédié à la mémoire de Michael Miller, le mari de la directrice artistique de l’ensemble, Amelia Freedman, décédé auparavant. Birtwistle a ajouté un passage introductif de 65 mesures après sa création qui eut lieu en avril 2019 avec pour résultat que la pièce dure maintenant quelque 20 minutes. Dès son début hésitant marqué par de nombreux silences, la pièce peut être décrite comme une sorte de mosaïque linéaire dans laquelle des litanies denses d’accords en doubles-cordes sont continuellement entrecoupées d’éclats d’ostinato agressifs, de plages de contrepoint plus fluides, de danses additives frénétiques, de textures de trémolo fantomatiques et ainsi de suite, pour finalement monter lentement vers une diminution graduelle stratosphérique. Il n’y a pas de double barre à la fin. Malgré tous ces détails incisifs et obsédants, le véritable défi, pour les exécutants comme pour les auditeurs, est de saisir dans son ensemble la forme de cette pièce inventive à l’infini malgré son caractère insaisissable. Malgré toutes les interprétations et les explications, quelque chose d’insaisissable demeure au cœur de la musique de Harrison Birtwistle.

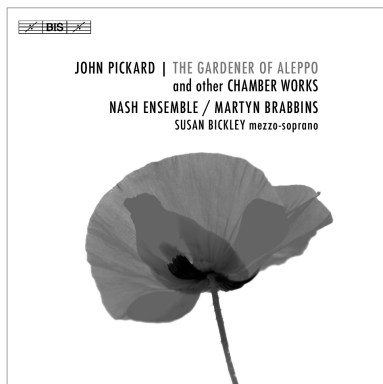
© *Bayan Northcott 2021*

Ensemble de chambre en résidence du Wigmore Hall de Londres depuis 2010, le **Nash Ensemble** est réputé pour l'audace de ses programmes et la virtuosité de ses exécutions. Avec un répertoire s'étendant de Haydn à l'avant-garde, il s'est imposé comme l'un des plus importants contributeurs à la reconnaissance et la promotion de compositeurs contemporains. En 2021, l'ensemble avait assuré la création de plus de 300 œuvres dont la majorité sont des commandes. Son impressionnante discographie témoigne de cette combinaison colorée de chefs-d'œuvre classiques, de bijoux peu connus et négligés et d'importantes œuvres contemporaines.

Le Nash Ensemble s'est produit un peu partout à travers l'Europe et les États-Unis ainsi qu'ailleurs dans le monde et on peut régulièrement l'entendre à la BBC, notamment à Radio 3 ainsi que dans le cadre des Proms. La formation a remporté de nombreux prix dont l'Edinburgh Festival Critics « pour l'excellence artistique générale » et deux prix de la Société philharmonique royale dans la catégorie musique de chambre « pour l'étendue de son goût et son exécution parfaite d'une grande variété de musiques ».

www.nashensemble.org.uk

Also from the Nash Ensemble



John Pickard

The Gardener of Aleppo
for flute, viola and harp

Daughters of Zion
for mezzo-soprano and chamber ensemble

Snowbound for bass clarinet, cello and piano

Serenata Concertata
for solo flute and chamber ensemble

Three Chicken Studies for oboe

The Phagotus of Afranio for bassoon and piano

Ghost-Train for chamber ensemble

BIS-2461 SACD

Winner of a 2021 *Gramophone* Award: Contemporary
'Terrifically played, imaginatively programmed... The Nash Ensemble are on top form.' *Gramophone*

5 stars – 'John Pickard's textural writing and narrative descriptions are always captivating... Wonderful performances.' *BBC Music Magazine*

Recommended – 'The performances are uniformly excellent and the recording – as one would expect from this label – is superlatively fine and realistic.' *MusicWeb-International.com*

'A winning disc all around and a real keeper.' *Fanfare*

„So hochkultiviert und spannend zugleich kann zeitgenössische Musik sein ...
Die Aufführungen sind durchweg hochklassig.“ *Klassik-Heute.de*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

With grateful thanks for financial support towards the cost of the recording from
Dr Shirley Ellis, Amelia Freedman CBE and the Friends and Trustees of the Nash Ensemble

Recording Data

Recording: 4th–6th January 2021 at Kings Place, London, England
Producer and sound engineer: Simon Fox-Gál
Equipment: Microphones by Sennheiser, Neumann, Earthworks and Calrec; A/D converters by Merging;
post-production using SADIÉ and Pyramix digital audio workstations; mixed using B&W monitor speakers.
Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Jonathan Stokes
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Bayan Northcott 2021
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photo of Harrison Birtwistle: © Philip Gatward
Artist photos: © Jack Liebeck (Adrian Brendel, Lawrence Power); © Keith Saunders / ArenaPAL (Gareth Hulse);
© Benjamin Ealovega (Tim Horton)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any
external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Årkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2561 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.

All BIS recordings are available from



www.bis.se

e|classical
eclassical.com