

CHANDOS

VOLUME 1

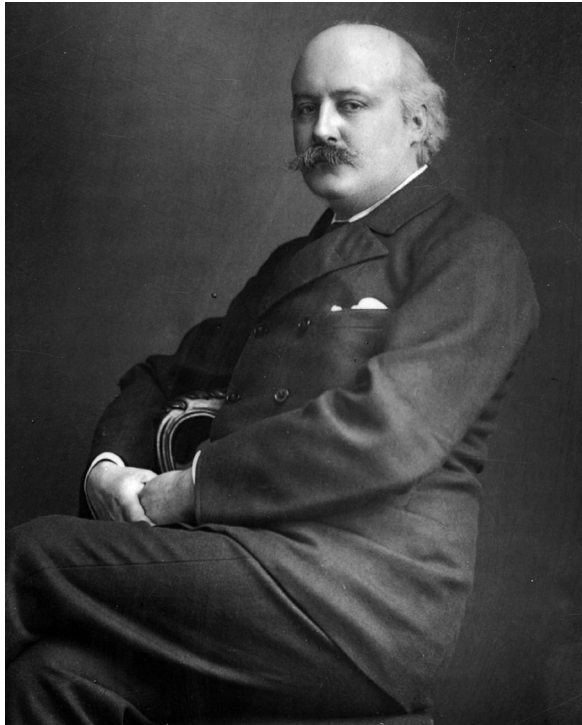
British Works for Cello and Piano

PARRY | DELIUS | BANTOCK | FOULDS



Paul Watkins *cello*

Huw Watkins *piano*



Woodburytype after photograph by W. & D. Downey / IAM / AKG Images, London

Sir Charles Hubert Hastings Parry

British Works for Cello and Piano, Volume 1

Sir Charles Hubert Hastings Parry (1848 – 1918)

Sonata for Cello and Piano (1879 – 80, revised 1883) **26:31**

in A major • in A-Dur • en la majeur

To M. Jules Lasserre

- | | | | |
|--------------------------|-----|---|-------|
| ☐ | I | Allegro | 10:56 |
| ☐ | II | Andante sostenuto – [] – Tempo – Meno mosso – Adagio | 6:46 |
| ☐ | III | Maestoso – Allegro – Tempo ma poco più moto | 8:48 |

Frederick Delius (1862 – 1934)

☐ **Sonata for Cello and Piano** (1916) **13:10**

in D major • in D-Dur • en ré majeur

For Beatrice Harrison

Allegro, ma non troppo – Lento, molto tranquillo – Tempo I

	Sir Granville Bantock (1868 – 1946)	
☐	Hamabdil (1919) Hebrew Melody in G minor • in g-Moll • en sol mineur To Percy Hall Andantino – Cadenza, ad lib. – Cantabile sostenuto – Tempo I – Cadenza, a piacere – Più largamente – Lentando	5:40
	John Foulds (1880 – 1939)	
	Sonata for Piano and Cello, Op. 6 (1905, revised 1927)	24:33
☐	I Moderato quasi allegretto – [] – Tempo I – Calmo assai – Tempo animato – Tempo I, tranquillo – [] – Tempo I – Calmo – Tempo animato – Tempo I, tranquillo – [] – Tempo I	8:59
☐	II Lento – [] – Come prima – [] – Come prima	8:02
☐	III [Molto brioso] – Vivamente – Meno mosso – Tempo tranquillo – Come prima – Meno mosso – Come prima. Tempo senza deviazione	7:29
		TT 69:58
	Paul Watkins cello	
	Huw Watkins piano	

British Works for Cello and Piano

Volume 1

In the late nineteenth and early twentieth centuries many British composers produced superb works for cello and piano, but few of these actually made their way into the general repertoire. The most widely known of the four pieces on this CD is probably Delius's Sonata, and even that is very seldom heard. Here we have four very different works by four very distinct musical personalities, each with a powerful claim to revaluation and intelligent appreciation today.

Parry: Cello Sonata in A major

By the beginning of the 1900s Sir Hubert Parry (1848–1918), as Director of the Royal College of Music, Professor of Music at Oxford, and patron of many musical institutions, was probably the most influential figure in British music. The start of the era of the 'British Musical Renaissance' is conventionally held to have begun with the premiere at the Gloucester Festival in 1880 of his dramatic cantata *Scenes from Prometheus Unbound* (to words by Shelley). But in the years immediately preceding this epoch-making event Parry had been consolidating his reputation as a composer with a series of fine chamber works, culminating in the masterly

Piano Quartet completed in early 1879. Towards the end of that year he began writing a Cello Sonata in A major for the French cellist Jules-Bernard Lasserre (1838–1906); although work was interrupted by a serious heart problem, Parry persisted and completed the sonata in time for the premiere on 12 February 1880 – though he remained dissatisfied with it, and made extensive revisions before the work was published in 1883.

The Cello Sonata by Parry is a work of high romanticism tempered by firm structural control and organic development of its themes – as befits a composer who had wished (though unsuccessfully) to study with Brahms. Indeed, the melodic and harmonic language of the sonata could accurately be described as Brahmsian, though not slavishly imitative of the German master's manner, and owing little or nothing to the work which might have seemed a natural model – Brahms's E minor Sonata of 1862–65. Apart from their three-movement layout the works have nothing in common, and there is an amplitude and lyrical intensity in Parry's melodic writing that marks out the music as English, not German.

The sonata is a predominantly songful, rather than dramatic, conception. The ample first movement is laid out in fairly orthodox sonata form, with two long-breathed, well-contrasted subject groups. Parry makes resourceful use of the opening four-note motif of the first theme, A – C sharp – B – E, while the principal second subject, introduced *semplice* in E major, has a delightful lilt. There is a fairly brief development and a full recapitulation issuing in a calm, gentle coda. The finest portion of the sonata is generally agreed to be the slow movement, an eloquent *Andante sostenuto* in F. It begins in brooding, elegiac vein, soon contrasted with an ardent *poco più animato* theme introduced by the piano. Both ideas are extensively developed, with a wealth of contrasted keyboard textures, the music rising finally to an *appassionato* climax before ending *Adagio* with a soft reminiscence of the movement's opening theme.

In the quiet, rather lugubrious slow introduction, *Maestoso*, to the finale the piano's four-note motif is an inversion of the one derived from the first subject of the first movement. This passage is, however, only a transitory cloud, the sun coming out in the ensuing genial *Allegro* the long-limbed main tune of which is Schumannesque rather than Brahmsian, with a 3 / 4 motion that carries

more than a hint of a waltz. Like the first movement the finale is in sonata form; there is a delightful transition in which the piano, in thirds, takes the lead against cello *pizzicati* before the introduction of a full-hearted second subject in E. A dramatic turn to C major ushers in a wide-ranging development, and the recapitulation is succeeded by an ebullient coda marked *con fuoco*.

Delius: Cello Sonata

Most of the sonatas for a string instrument and piano by Frederick Delius (1862 – 1934) are late works, in which his ripe harmonic idiom is totally matured, and in which he focuses so intensely on the twin elements of line and harmony that the melody is virtually confined to the string instrument while the piano supplies a more or less continuous chordal accompaniment. This is certainly the general approach he adopted in his Cello Sonata, though there is actually more give and take between the players than this idea suggests. Composed in 1916, the sonata was dedicated to the cellist Beatrice Harrison, who gave the premiere in the Wigmore Hall, London on 31 October 1918 with Hamilton Harty at the piano.

The sonata is in a single, quite concise movement (though some surviving sketch material shows that Delius considered

adding another one) which divides into three principal sections. It opens *Allegro, ma non troppo* in D major with a tune that sounds at one moment bold, and at the next wistful – and seems capable of almost infinite melodic extension. The march-like character is due in large part to the regular four-chords-in-a-bar motion, which is so pervasive that it sets the players real challenges in terms of phrasing. The sense of endless melodic flow was one of the qualities that Delius always sought in his music, and he certainly achieves it here. Eventually the opening section dissolves into a dream-like, even trance-like, *Lento, molto tranquillo* central section: an example of Delius's characteristic manner of intensely nostalgic, ecstatic reverie at its finest. The themes of the sonata's first span are here transformed into something distant, strange, and alluring. The third section returns to the opening tempo and is in fact a developed and intensified recapitulation of the first, rising to a triumphant final climax.

Bantock: Hamabdil

The huge output of Sir Granville Bantock (1868 – 1946) firmly marked him as a composer who drew his principal inspiration from far-flung exotic realms, whether it was ancient Persia, classical Greece, the mysterious Orient, or the almost as

mysterious Hebridean realms of the Gael. He wrote several works for cello, including a sonata for unaccompanied cello, two late sonatas with piano, and the expressive *Sapphic Poem* for cello and small orchestra. In *Hamabdil* we find him alluding to Jewish music – in fact his original title for the piece was *Hebrew Melody*. This short, evocative work originated in an entr'acte that was part of the incidental music which Bantock had furnished for Arnold Bennett's play *Judith*, premiered in Eastbourne and London in 1919. That same year he extracted it as a concert piece for cello in at least three versions: with piano, with harp, and with timpani, harp, and string orchestra. 'Hamabdil' (more generally spelt 'Hamavdil') is a hymn ('ben kodesh l'hol'), traditionally sung after 'Havdalah', the blessings said at the conclusion of the Sabbath. Bantock's G minor setting of this traditional tune is austere and dignified, with a short cadenza of Hebraic-sounding melismas in the central section and a beautifully controlled coda in which the tune seems to fade away in the distance.

Foulds: Sonata for piano and cello, Op. 6

Only the youngest of the four composers represented here was actually a professional cellist. John Foulds (1880 – 1939) began earning his livelihood thus in seaside bands

in his teens, and he was a member of the Hallé Orchestra's cello section throughout the 1900s. It is entirely natural, therefore, that he should have written a great deal for his instrument, and that the bulk of his output for it falls in this comparatively early period of his composing career. From the mid-1890s to the end of the 1900s Foulds wrote about a dozen works for cello, predominantly chamber pieces, though the majority of these are now lost. We know of a Sonata for two cellos (1895), a Suite for cello and piano (1896), and a Sonata 'in the Ancient Style' for unaccompanied cello (about 1905), all of which have disappeared. There were also three cello concertos, only one of which survives complete. Otherwise, apart from a few genre miniatures, there is an extant set of Impromptus on a Theme of Beethoven for four cellos (1905), but with the exception of the G major Concerto his most imposing surviving work for the instrument is the Sonata for piano and cello, Op. 6. Although this too was composed about 1905, the original form of the work is also lost; the sonata only survives in the revised version, of 1927, published in Paris the following year. Apparently the original version was never played in public. The revision was premiered in Berlin in early 1931 by the distinguished cellist Eva Heinitz (later to be renowned as an authority on the viola da gamba) with an unknown accompanist; it

seems not to have been heard in the UK until Moray Welsh and Ronald Stevenson introduced it in the Purcell Room, London in 1975.

Foulds's Sonata is a big, bold work in three movements, romantically expressive and highly charged in emotion, yet complex in structure with a compelling architectural sweep. Its unabashed bravura and open-heartedness are in fact distinctive characteristics, and powerful reasons for its fascination. The writing for both instruments is virtuosic, sometimes extremely so, and if anything the pianist – who has just as much to contend with as the cellist, for this is a true duo sonata – has the harder task. Another cause of fascination is the mingling of these highly romantic elements with others which are considerably more forward-looking: whole-tone writing, quarter-tones, diatonic dissonance, and so on. Some of these features presumably stem from the revision to which Foulds subjected his sonata prior to publication. But it is a fair guess that some of them were present in the work from its inception.

The whole sonata exhibits a kind of 'progressive tonality' from B minor to G major. According to the Preface which Foulds provided for the 1928 publication, some of the sonata's motives contain

traces of two old English Puritan tunes which had been in the composer's mind since early boyhood.

Certainly, the opening theme of the first movement is one of his 'Puritan' ideas: the tune is simple in itself – and, like most of the work's material, intensely memorable – but accompanied with considerable harmonic sophistication. The singing second subject, in the tonic major, probably contains the other 'Puritan tune'. The movement as a whole is a foreshortened sonata form with a turbulent development. In the recapitulation the first subject is omitted and the second subject returns lyrically in G major, only to rise to a dramatic climax against rapid piano *tremolandi*. The first subject reappears only in the coda, grumbling in the bass and rising to a decisive, slashing ending in B major.

The expansive, emotionally generous *Lento* slow movement begins with a guitar-like series of arpeggiated *pizzicato* chords on unaccompanied cello. Moving from D minor to D major, this movement contains music of great beauty, written with the most intimate knowledge of the cello's capabilities. The huge *ardente assai* principal subject is a wonderful melodic construction on an epic scale. In two transitional passages this diatonic warmth is contrasted with something very different. Against a distinctive series of triadic harmonies in contrary motion on the piano, the cello plays a tolling *pizzicato* harmonic

on A. This then becomes a sinister double-stopping in quarter-tones, rising and falling chromatically on the cello against the chill background of an icily repeated octave A on the piano. The movement evanesces in seraphically rising harmonics.

The finale sets in decisively in G major, a timpani-like ictus on *pizzicato* cello and piano bass notes providing the backdrop for a grand striding tune. (The same tune appears as the opening theme of Foulds's surviving Cello Concerto, of 1908, in which the bass notes are indeed assigned to timpani.) Percussive exchanges between cello and piano lead to a *Vivamente* second subject of tremendous energy, the accompaniment of which shows a remarkable zest for diatonic dissonance, great chords stacking up in chains of thirds. The sonata form is, however, telescoped to accommodate three cadenza-like displays of virtuosity. The first, after the exposition, is for the cello. The development and recapitulation are then combined, beginning with mysteriously entwined whole-tone writing against left-hand *pizzicati* in the cello. Then follows a cadenza for the piano against the cello's *pizzicati*, which climaxes in more vibrant thirds-chords and a rocketing double-stopped cello *glissando*. A huge coda brings together most of the themes of the entire work. Over an inexorable,

chaconne-like ground bass (marked *Tempo senza deviazione*) Foulds builds enormous paragraphs of steadily rising passion. The coda culminates in a third cadenza, for cello and piano *in unison*, and a final cadence that ingeniously combines the first movement's first subject with both subjects of the finale.

© 2012 Calum MacDonald

Acclaimed for his inspirational performances and eloquent musicianship, **Paul Watkins** enjoys a distinguished career as both a cellist and conductor. In the 2009/10 season he was appointed the first ever Music Director of the English Chamber Orchestra, and also took on the role of Principal Guest Conductor of the Ulster Orchestra. As soloist he performs regularly with all the major British orchestras and has made six appearances at the BBC Proms, giving a televised performance of Elgar's Cello Concerto with the BBC Symphony Orchestra in 2007. He has performed with the Netherlands Philharmonic Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, Konzerthausorchester Berlin, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Turin, Royal Flemish Philharmonic, and Hong Kong Philharmonic Orchestra. A dedicated chamber musician, he has been a member of the Nash Ensemble since 1997 and from the 2013/14

season joins the Emerson String Quartet. He has given solo recitals at the Wigmore Hall and South Bank Centre, London, Concertgebouw, Amsterdam, Bridgewater Hall, Manchester, and The Queen's Hall, Edinburgh. For Chandos he has recorded the cello concertos by Elgar, Delius, Tobias Picker, Cyril Scott, and Miklós Rózsa, the Cello Symphony by Britten, *Dialoghi* by Dallapiccola, and *Reflections on a Scottish Folk Song* by Sir Richard Rodney Bennett, as well as works for cello and piano by Martinů and Mendelssohn with his brother Huw Watkins. Paul Watkins plays a cello made by Domenico Montagnana and Matteo Goffriller in Venice, c. 1730.

Born in Wales in 1976, **Huw Watkins** studied piano with Peter Lawson at Chetham's School of Music in Manchester and composition with Robin Holloway, Alexander Goehr, and Julian Anderson at the University of Cambridge and at the Royal College of Music which awarded him the Constant and Kit Lambert Junior Fellowship in 2001 and where he now teaches composition. He is in great demand as a composer and pianist and is regularly heard on BBC Radio 3, as both a soloist and chamber musician. Strongly committed to the performance of new music, he has given premieres of works by Alexander Goehr, Sir Peter Maxwell Davies, and Michael Zev Gordon.

He has performed with the BBC Symphony Orchestra, London Sinfonietta, and BBC National Orchestra of Wales with which he gave the first performance of his own Piano Concerto in 2002. His discography includes works by Thomas Adès, Alexander Goehr, and, with his brother Paul Watkins for Chandos, Mendelssohn and Martinů. Having featured prominently as

a composer at numerous recent festivals, Huw Watkins won the Vocal Award at the 2011 British Composer Awards for his *Five Larkin Songs*. His recent Violin Concerto was commissioned by the BBC at the request of Alina Ibragimova who premiered it during the 2010 BBC Proms with the BBC Symphony Orchestra conducted by Edward Gardner.



© Paul Marc Mitchell

Paul Watkins



Harys Chiala

Huw Watkins

Britische Werke für Cello und Klavier

Teil 1

Im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert schufen zahlreiche britische Komponisten ausgezeichnete Werke für Violoncello und Klavier, von denen jedoch nur wenige ihren Weg in das allgemeine Repertoire fanden. Das bekannteste der vier Werke auf dieser CD ist wohl die Sonate von Delius, doch selbst diese wird nur sehr selten gespielt. Hier haben wir nun vier sehr unterschiedliche Werke von vier sehr verschiedenen musikalischen Persönlichkeiten, jedes mit seinem eigenen begründeten Anspruch, heute erneut bewertet und von intelligenten Kennern geschätzt zu werden.

Parry: Cellosonate in A-Dur

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts war Sir Hubert Parry (1848–1918) in seiner Funktion als Direktor des Royal College of Music, Professor für Musik in Oxford und Förderer zahlreicher musikalischer Institutionen wohl die einflussreichste Persönlichkeit in der britischen Musikwelt. Der Beginn des Zeitalters der "britischen Musikrenaissance" wird gewöhnlich mit der Uraufführung seiner dramatischen

Kantate *Scenes from Prometheus Unbound* (zu Worten von Percy Bysshe Shelley) im Rahmen des Gloucester-Festivals von 1880 angesetzt. Doch in den Jahren unmittelbar vor diesem epochalen Ereignis hatte Parry seinen Ruf als Komponist mit einer Reihe von ausgezeichneten kammermusikalischen Werken zu festigen gesucht, die in dem Anfang 1879 vollendeten meisterhaften Klavierquartett kulminierten. Gegen Ende desselben Jahres begann er, für den französischen Cellisten Jules-Bernard Lasserre (1838–1906) eine Cellosonate in A-Dur zu schreiben, musste seine Arbeit aufgrund ernsthafter Herzprobleme jedoch unterbrechen; trotzdem gelang es ihm, das Werk rechtzeitig für die Premiere am 12. Februar 1880 fertigzustellen. Allerdings war er mit dem Ergebnis nicht zufrieden und nahm umfangreiche Revisionen vor, bevor die Sonate 1883 veröffentlicht wurde.

Parrys Cellosonate ist ein zutiefst romantisches Werk, gemäßigt durch seine strenge strukturelle Kontrolle und die organische Entwicklung seiner Themen – passend für einen Komponisten, der sich (allerdings vergeblich) gewünscht hatte, bei

Brahms zu studieren. In der Tat ließe sich die melodische und harmonische Sprache der Sonata treffend als "Brahmsisch" beschreiben, allerdings handelt es sich keineswegs um eine sklavische Nachahmung der Kompositionsweise des deutschen Meisters, und das Stück ist kaum bzw. überhaupt nicht dem Werk verpflichtet, dass sich als natürliche Vorlage angeboten hätte – Brahms' e-Moll-Sonate von 1862 – 1865. Abgesehen von ihrer dreisätzigen Anlage haben die beiden Stücke nichts gemein und Parrys melodischem Idiom eignet eine Dichte und lyrische Intensität, die diese Musik eindeutig als englisch und nicht deutsch charakterisieren.

Die Sonate ist überwiegend eher liedhaft als dramatisch angelegt. Der umfangreiche erste Satz ist recht orthodox in Sonatenform gehalten, mit zwei lang ausgedehnten, deutlich voneinander abgesetzten Themengruppen. Das zu Beginn erklingende, aus vier Noten bestehende Motiv des ersten Themas (A – Cis – H – E) weiß Parry erfinderisch zu nutzen, und das *semplice* in E-Dur stehende zweite Thema hat einen wunderbaren sanglichen Tonfall. Es folgt eine recht kurze Durchführung und eine vollständige Reprise, die in eine ruhige, sanfte Coda mündet. Als der beste Teil der Sonate gilt allgemein der langsame Satz, ein beredtes *Andante sostenuto* in F-Dur.

Er beginnt in einer düsteren, elegischen Stimmung, zu der als Gegensatz schon bald ein im Klavier vorgestelltes leidenschaftliches Thema (*poco più animato*) tritt. Diese beiden musikalischen Gedanken werden in großer Ausführlichkeit entwickelt, mit einer Vielzahl kontrastierender Satztechniken im Klavier, wobei die Musik sich schließlich zu einem *appassionato*-Höhepunkt aufschwingt, bevor sie *Adagio* mit einem sanften Anklang an das Eröffnungsthema des Satzes schließt.

Das aus vier Noten bestehende Klavier-Motiv in der ruhigen, recht wehmütigen langsamen Einleitung (*Maestoso*) des Finale ist eine Umkehrung des aus dem ersten Thema des Kopfsatzes abgeleiteten Motivs. Diese Passage ist jedoch nur eine vorüberziehende Wolke, und schon im sich anschließenden genialen *Allegro* kommt wieder die Sonne hervor. Mit ihrer 3/4-Bewegung, die mehr als nur eine Andeutung eines Walzers enthält, erinnert die langgliedrige Hauptmelodie dieses *Allegros* eher an Schumann als an Brahms. Wie der erste Satz steht auch das Finale in Sonatenform; es gibt eine bezaubernde Überleitung, in der das Klavier mit Terzenketten gegenüber den Cello-*Pizzicati* die Führung übernimmt, bevor ein vollklingendes zweites Thema in E-Dur vorgestellt wird. Eine dramatische Wendung

nach C-Dur leitet über zu einer weiträumigen Durchführung, und auf die Reprise folgt eine temperamentvolle Coda mit der Anweisung *con fuoco*.

Delius: Cellosonate

Die meisten der Sonaten für Streichinstrument und Klavier von Frederick Delius (1862 – 1934) sind Spätwerke des Komponisten, in denen sein harmonisches Idiom eine vollendete Reife zeigt und wo er sich derart intensiv auf die Zwillingselemente Linienführung und Harmonie konzentriert, dass die Melodie praktisch auf das Streichinstrument beschränkt ist, während das Klavier eine mehr oder weniger kontinuierliche akkordische Begleitung beisteuert. Diese Verfahrensweise wählte Delius offensichtlich auch für seine Cellosonate, wobei hier tatsächlich ein höheres Maß an musikalischem Austausch zu beobachten ist, als dieser Gedanke vermuten lässt. Die Sonate entstand 1916 und ist der Cellistin Beatrice Harrison gewidmet, die am 31. Oktober 1918 in der Londoner Wigmore Hall die Uraufführung spielte, am Klavier begleitet von Hamilton Harty.

Die Sonate besteht aus einem einzigen recht knappen Satz, der in drei Hauptabschnitte unterteilt ist (erhaltenem Skizzenmaterial ist allerdings zu entnehmen, dass Delius erwog, einen weiteren Satz zu

schreiben). Der Satz beginnt *Allegro, ma non troppo* in D-Dur mit einer Weise, die bald kühn, bald wehmütig klingt und sich zu fast unendlicher melodischer Erweiterung zu eignen scheint. Der marschartige Charakter ist hauptsächlich der regelmäßigen Bewegung von vier Akkorden pro Takt geschuldet, die so durchdringend ist, dass sie für die Spieler bezüglich der Phrasierung eine echte Herausforderung darstellt. Der Eindruck endlosen melodischen Fließens ist eine der Qualitäten, die Delius in seiner Musik stets zu verwirklichen suchte, und hier ist ihm dies ganz offensichtlich gelungen. Der erste Abschnitt mündet schließlich in den aus einem traumartigen, ja trancehaften *Lento, molto tranquillo* bestehenden mittleren Abschnitt, ein besonders gelungenes Beispiel der für Delius typischen äußerst nostalgischen ekstatischen Reverien. Die Themen aus dem ersten Teil der Sonate werden hier in etwas Fremdartiges und seltsam Betörendes transformiert. Der dritte Abschnitt nimmt wieder das anfängliche Tempo auf und ist eigentlich eine weiterentwickelte und intensivierte Reprise des ersten, die sich zu einem triumphalen Höhepunkt aufschwingt.

Bantock: Hamabdil

Das umfangreiche Œuvre von Sir Granville Bantock (1868 – 1946) definiert ihn als

einen Komponisten, der sich vor allem von entlegenen exotischen Gefilden inspirieren ließ, sei es das antike Persien, das klassische Griechenland, der geheimnisvolle Orient oder die nahezu ebenso geheimnisvolle Hebridenwelt des Gälischen. Der Komponist schrieb mehrere Werke für Violoncello, darunter eine Sonate für unbegleitetes Cello, zwei späte Sonaten mit Klavierbegleitung und das ausdrucksstarke *Sapphic Poem* für Cello und kleines Orchester. In *Hamabdil* nimmt Bantock Bezug auf jüdische Musik – tatsächlich war sein ursprünglicher Titel für das Werk *Hebrew Melody*. Dieses kurze, bewegende Stück entstand als Zwischenaktmusik und war Teil der Bühnenmusik, die Bantock zu Arnold Bennetts 1919 in Eastbourne und London uraufgeführtem Schauspiel *Judith* geschrieben hatte. Noch im selben Jahr extrahierte er das Werk als Konzertstück für Cello in mindestens drei Fassungen – mit Klavier, mit Harfe sowie mit Pauken, Harfe und Streichorchester. "Hamabdil" (meist "Hamavdil" geschrieben) ist eine Hymne ("ben kodesh l'hol"), die traditionell nach der "Havdalah" gesungen wird, dem am Ausgang des Sabbats gesprochenen Segen. Bantocks g-Moll-Vertonung dieser traditionellen Weise ist ernst und würdevoll, mit einer kurzen Kadenz hebräisch anmutender Melismen

im Mittelteil und einer wunderschön beherrschten Coda, in der die Melodie langsam in der Ferne zu verklingen scheint.

Foulds: Sonate für Klavier und Violoncello op. 6

Lediglich der jüngste der vier hier repräsentierten Komponisten war selbst ein professioneller Cellist. John Foulds (1880 – 1939) begann bereits als Teenager, mit dem Instrument seinen Unterhalt in Seebad-Orchestern zu verdienen und war im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts Mitglied der Cellogruppe des Hallé-Orchesters. Es ist daher nur natürlich, dass er zahlreiche Werke für dieses Instrument schrieb und dass deren Mehrzahl in dieser vergleichsweise frühen Phase seiner kompositorischen Laufbahn entstand. Von Mitte der 1890er Jahre bis etwa 1910 komponierte Foulds rund ein Dutzend Stücke für Cello – vor allem kammermusikalische Werke, die heute aber größtenteils verschollen sind. Wir wissen von einer Sonate für zwei Celli (1895), einer Suite für Cello und Klavier (1896) und einer Sonate "im alten Stil" für unbegleitetes Cello (um 1905), die sämtlich verloren sind. Außerdem gab es drei Cellokonzerte, von denen nur eines vollständig erhalten ist. Abgesehen von einigen Gattungsminiaturen ist ferner eine Gruppe von Impromptus über ein Thema von

Beethoven für vier Celli (1905) überliefert, doch das beeindruckendste erhaltene Werk für das Instrument ist – abgesehen von dem G-Dur-Konzert – die Sonate für Klavier und Violoncello op. 6. Auch dieses Stück entstand um 1905, seine Originalfassung ist jedoch ebenfalls verschollen; die Sonate ist lediglich in der überarbeiteten Fassung von 1927 erhalten, die im darauffolgenden Jahr in Paris veröffentlicht wurde. Die Originalfassung wurde anscheinend niemals öffentlich gespielt. Die revidierte Fassung wurde Anfang des Jahres 1931 in Berlin von der renommierten Cellistin Eva Heinitz uraufgeführt (die später als Autorität auf der Viola da Gamba berühmt wurde); der Name ihres Begleiters ist nicht bekannt. In Großbritannien scheint das Werk nicht zur Aufführung gekommen zu sein, bis Moray Welsh und Ronald Stevenson es 1975 im Londoner Purcell Room der Öffentlichkeit vorstellten.

Foulds' Sonate ist ein großes, kühnes Werk in drei Sätzen, von romantischer Expressivität und hoher Emotionalität, zugleich aber strukturell komplex mit einem überzeugenden architektonischen Bogen. Charakteristisch sind die ostentative Bravour und Offenherzigkeit, in der auch die Faszination dieser Komposition wesentlich begründet liegt. Beide Instrumente werden

außergewöhnlich virtuos behandelt, zuweilen in extremem Maße, und insgesamt fällt dem Pianisten – der mindestens ebenso viel zu meistern hat wie der Cellist, denn dies ist im wahrsten Sinne eine Duosonate – eher noch die schwierigere Rolle zu. Ein weiterer Grund für die Faszination dieses Werks liegt in der Vermischung dieser hochromantischen Elemente mit anderen Aspekten, die deutlich in die Zukunft weisen: Ganztonschritte, Vierteltöne, diatonische Dissonanzen und dergleichen mehr. Einige dieser Merkmale fanden vermutlich erst im Zuge von Foulds' Revisionen vor der Veröffentlichung Eingang in das Werk. Andere hingegen, so ist anzunehmen, waren von Beginn an Teil der Komposition.

Die gesamte Sonate weist eine Art "progressiver Tonalität" von h-Moll nach G-Dur auf. Wie dem der Ausgabe von 1928 vorangestellten Vorwort von Foulds zu entnehmen ist, enthalten einige der in dieser Sonate verarbeiteten Motive

Spuren von zwei alten puritanischen Liedern, die der Komponist seit seiner frühen Kindheit im Gedächtnis bewahrt hatte.

Das Eröffnungsthema des ersten Satzes ist sicherlich einer dieser "puritanischen" Gedanken: Die Melodie selbst ist schlicht – und wie der überwiegende

Teil des musikalischen Materials in diesem Werk überaus eingängig –, die Begleitung allerdings ist von beachtlicher harmonischer Komplexität. Das sangliche zweite Thema in der Dur-Tonika enthält wahrscheinlich die andere "puritanische Melodie". Der Satz in seiner Gesamtheit weist eine verkürzte Sonatenform mit einer turbulenten Durchführung auf. In der Reprise fehlt das erste Thema, während das zweite in lyrischem G-Dur wiederkehrt, um sich sodann, begleitet von raschen Klavier-*Tremolandi*, zu einem dramatischen Höhepunkt aufzuschwingen. Das erste Thema taucht erst wieder in der Coda auf, wo es zunächst im Bass brummt und dann zu einem entschlossfreudigen, peitschenden Ende in H-Dur hinaufsteigt.

Der ausgedehnte und betont emotionale langsame Satz (*Lento*) beginnt mit einer gitarrenhaften Serie von arpeggierten *Pizzicato*-Akkorden auf dem unbegleiteten Cello. Der Satz entwickelt sich von d-Moll nach D-Dur und enthält Musik von sublimen Schönheit, die von größter Vertrautheit mit den spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments zeugt. Das ausgedehnte erste Thema (*ardente assai*) ist eine wunderbare melodische Konstruktion von epischen Ausmaßen. In zwei Übergangspassagen wird diese diatonische Wärme mit etwas ganz

anderem konfrontiert: Begleitet von einer markanten Serie von Dreiklangsharmonien in gegenläufiger Bewegung auf dem Klavier spielt das Cello ein glockenhaftes *Pizzicato*-Flageolett auf A. Hieraus entwickelt sich sodann im Cello eine düstere Doppelgriffpassage in Vierteltönen, die vor dem frostigen Hintergrund des vom Klavier wiederholten Tons A in Oktaven chromatisch auf- und absteigen. Der Satz verflüchtigt sich schließlich in seraphisch emporschwebenden Flageolett-Tönen.

Das Finale beginnt beherzt in G-Dur – ein paukenhafter Iktus in *Pizzicato*-Cello und Klavier-Bassnoten dienen als Hintergrund für eine großartig ausschreitende Melodie. (Dieselbe Melodie erscheint auch als Eröffnungsthema in Foulds' überliefertem Cellokonzert von 1908, in dem die Bassnoten tatsächlich den Pauken zugewiesen sind.) Ein perkussiver Austausch zwischen Cello und Klavier führt zu einem zweiten Thema von enormer Energie (*Vivamente*), dessen Begleitung eine bemerkenswerte Vorliebe für diatonische Dissonanzen aufweist – große Akkorde türmen sich hier in Serien von Terzen auf. Die Sonatenform ist allerdings dahingehend modifiziert, dass sie drei kadenzartige virtuose Passagen enthält. Die erste folgt auf die Exposition und ist für das Cello bestimmt. Durchführung

und Reprise werden sodann miteinander kombiniert, beginnend mit geheimnisvoll verwobenen Ganztonpassagen kombiniert mit kontrastierenden, von der linken Hand ausgeführten *Pizzicati* im Cello. Hieran schließt sich eine Kadenz für das Klavier zu Cello-*Pizzicati* an, deren Höhepunkt aus weiteren pulsierenden Terzakkorden und einem hochschießenden Doppelgriff-*Glissando* im Cello. Eine riesige Coda vereint schließlich die meisten Themen des gesamten Werks. Über einem unerbittlichen Chaconne-artigen Basso ostinato (mit der Bezeichnung *Tempo senza deviazione*) entwickelt Foulds umfangreiche Abschnitte von stetig wachsender Leidenschaft. Die Coda kulminiert in einer dritten Kadenz, für Cello und Klavier unisono, sowie einer abschließenden harmonischen Kadenz, die auf geniale Weise das erste Thema des ersten Satzes mit den beiden Themen des Finales verknüpft.

© 2012 Calum MacDonald

Übersetzung: Stephanie Wollny

Der für seine inspirierten Aufführungen und seine eloquente Musikalität gerühmte **Paul Watkins** verfolgt eine erfolgreiche Karriere als Cellist und Dirigent. In der Spielzeit 2009/10 war er der allererste Musikdirektor

des English Chamber Orchestra und zudem Erster Gastdirigent des Ulster Orchestra. Als Solist arbeitet er regelmäßig mit sämtlichen großen britischen Orchestern zusammen; er ist sechs Mal auf den BBC Proms aufgetreten und hat 2007 mit dem BBC Symphony Orchestra eine vom Fernsehen aufgezeichnete Aufführung von Elgars Cellokonzert gespielt. Er ist mit dem Niederländischen Philharmonischen Orchester, dem Melbourne Symphony Orchestra, dem Konzerthausorchester Berlin, dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Turin, der Königlichen Philharmonie Flandern und dem Hong Kong Philharmonic Orchestra aufgetreten. Der engagierte Kammermusiker ist seit 1997 Mitglied des Nash Ensembles und wird ab der Spielzeit 2013/14 Mitglied des Emerson String Quartet sein. Er hat Solorecitals in der Londoner Wigmore Hall und dem South Bank Center, dem Concertgebouw Amsterdam, der Bridgewater Hall in Manchester und der Queen's Hall in Edinburgh gegeben. Für Chandos hat er die Cellokonzerte von Elgar, Delius, Tobias Picker, Cyril Scott und Miklós Rózsa eingespielt, ferner die Cellosinfonie von Britten, *Dialoghi* von Dallapiccola und *Reflections on a Scottish Folk Song* von Sir Richard Rodney Bennett sowie gemeinsam mit seinem Bruder Huw Watkins Werke für Cello und Klavier von

Martinů und Mendelssohn. Paul Watkins spielt ein um 1730 von Domenico Montagnana und Matteo Goffriller in Venedig gebautes Cello.

Huw Watkins wurde 1976 in Wales geboren und studierte Klavier bei Peter Lawson an der Chetham's School of Music in Manchester sowie Komposition bei Robin Holloway, Alexander Goehr und Julian Anderson an der University of Cambridge und am Royal College of Music, wo er 2001 mit einem Constant and Kit Lambert Junior Fellowship ausgezeichnet wurde und heute Komposition unterrichtet. Der gefragte Komponist und Pianist ist regelmäßig auf BBC Radio 3 als Solist wie auch in kammermusikalischen Darbietungen zu hören. Er widmet sich besonders der Aufführung Neuer Musik und hat Werke von Alexander Goehr, Sir Peter Maxwell Davies und Michael

Zev Gordon uraufgeführt. Er ist mit dem BBC Symphony Orchestra, der London Sinfonietta und dem BBC National Orchestra of Wales aufgetreten, mit dem er 2002 die Uraufführung seines eigenen Klavierkonzerts spielte. Seine Diskographie umfasst Werke von Thomas Adès, Alexander Goehr sowie – gemeinsam mit seinem Bruder Paul Watkins für Chandos aufgenommen – Mendelssohn und Martinů. Nachdem er in jüngerer Zeit auf zahlreichen Festivals als Komponist die Aufmerksamkeit der Musikwelt erregt hat, wurde Huw Watkins 2011 für seine *Five Larkin Songs* mit dem British Composer Award für Vokalmusik ausgezeichnet. Sein jüngst vollendetes Violinkonzert ist ein Auftragswerk für die BBC auf Anregung von Alina Ibragimova, die das Werk mit dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Edward Gardner im Rahmen der BBC Proms 2010 uraufführte.

Œuvres britanniques pour violoncelle et piano volume 1

Vers la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle de nombreux compositeurs britanniques produisirent de superbes œuvres pour violoncelle et piano, mais peu d'entre elles trouvèrent une place dans le répertoire général. La plus connue des quatre pièces figurant sur ce CD est probablement la Sonate de Delius, et il s'agit déjà d'une œuvre que l'on a très rarement l'occasion d'entendre. Nous avons ici quatre œuvres bien différentes, composées par quatre personnalités musicales bien distinctes, et chacune mérite aujourd'hui d'être réexaminée pour faire l'objet d'une critique pénétrante et lucide.

Parry: Sonate pour violoncelle en la majeur

Au début des années 1900, Sir Hubert Parry (1848 – 1918), en sa qualité de directeur du Royal College of Music, de professeur de musique à Oxford et de parrain de nombreuses institutions musicales, était probablement le personnage le plus influent de la musique britannique. Il est d'usage de considérer que l'époque de la "Renaissance musicale britannique" s'amorça avec la première audition de sa cantate dramatique

Scenes from Prometheus Unbound (sur un texte de Shelley), donnée en 1880, au festival de Gloucester. Néanmoins au cours des années immédiatement antérieures à cet événement qui fit date, Parry avait consolidé sa réputation de compositeur en écrivant une série d'œuvres de chambre remarquables, dont l'apothéose fut le magistral Quatuor avec piano, achevé début 1879. Vers la fin de la même année, il s'attaqua à la composition d'une Sonate pour violoncelle en la majeur, destinée au violoncelliste français Jules-Bernard Lasserre (1838 – 1906). Son travail fut interrompu par de graves ennuis cardiaques, mais Parry persista et acheva l'œuvre à temps pour sa création qui eut lieu le 12 février 1880 – il devait cependant en rester mécontent et la réviser abondamment avant sa publication en 1883.

La Sonate pour violoncelle de Parry est une œuvre d'un grand romantisme, tempérée par une structure très maîtrisée et le développement organique de ses thèmes – comme il sied chez un compositeur ayant aspiré (sans succès) à étudier sous la houlette de Brahms. D'ailleurs le langage harmonique et mélodique de la sonate

pourrait à juste titre être qualifié de brahmsien, bien qu'il n'imité pas de trop près le style du maître allemand, et qu'il ne doive pratiquement rien à l'œuvre, qui aurait pu naturellement s'imposer comme son modèle – la Sonate en mi mineur de Brahms, datant de 1862 – 1865. Mis à part leur plan en trois mouvements, les deux œuvres n'ont rien de commun, et l'écriture mélodique de Parry témoigne d'une amplitude et d'une intensité lyrique qui donnent à la musique un caractère très nettement anglais, et non allemand.

La sonate relève essentiellement d'une conception d'ordre mélodique, plutôt que dramatique. Le vaste premier mouvement présente une forme sonate assez traditionnelle, pourvue de deux groupes de sujets prolixes et bien contrastés. Parry utilise ingénieusement le motif à quatre notes sur lequel débute le premier thème, la – ut dièse – si – mi, tandis que le second sujet principal, introduit *semplice* en mi majeur, est délicieusement rythmé. Vient ensuite un développement assez court, puis une récapitulation complète débouchant sur une coda empreinte de calme et de douceur. On s'accorde généralement à penser que la plus belle partie de la sonate est son mouvement lent, un éloquent *Andante sostenuto* en fa. Il débute dans un sombre style élégiaque, auquel vient bientôt s'opposer un ardent

thème *poco più animato* introduit par le piano. Les deux idées sont abondamment développées, faisant entendre une profusion de textures contrastées au clavier, la musique devient finalement plus houleuse et atteint un sommet *appassionato* avant de se terminer *Adagio* avec un doux rappel du thème sur lequel le mouvement a débuté.

Dans la douce, bien que plutôt lugubre, introduction lente, *Maestoso*, du finale le motif à quatre notes du piano est le renversement du motif dérivé du premier sujet du premier mouvement. Ce passage n'est néanmoins qu'un nuage fugitif, le soleil perçant dans le joyeux *Allegro* qui suit, dont l'air principal prolongé est plus schumannien que brahmsien, son rythme à 3 / 4 lui donnant des airs de valse. Tout comme le premier mouvement, le finale est de forme sonate; une délicieuse transition se fait entendre dans laquelle le piano, jouant en tierces, s'impose au-dessus des *pizzicati* du violoncelle avant l'introduction du second sujet plein d'assurance en mi. Un passage dramatique au ut majeur précède un développement de grande envergure, puis la récapitulation est suivie d'une coda exubérante marquée *con fuoco*.

Delius: Sonate pour violoncelle

La plupart des sonates pour instrument

à cordes et piano de Frederick Delius (1862 – 1934) sont des œuvres tardives, dans lesquelles le langage harmonique de sa maturité a totalement abouti, et dans lesquelles il se concentre si intensément sur les éléments inséparables que sont la ligne et l'harmonie que la mélodie est quasiment dévolue à l'instrument à cordes, tandis que le piano fournit un accompagnement d'accords plus ou moins continu. En règle générale, c'est bien la méthode qu'il adopte dans sa Sonate pour violoncelle, bien que l'on y trouve davantage de concession mutuelles entre les protagonistes que cette idée ne le suggère. Composée en 1916, la sonate fut dédiée à la violoncelliste Beatrice Harrison, qui la créa au Wigmore Hall de Londres, le 31 octobre 1918, avec Hamilton Harty au piano.

La sonate comporte un mouvement unique, assez concis (bien que le matériau d'esquisses ayant survécu montre que Delius envisagea d'en ajouter un autre), qui se divise en trois sections principales. Il débute en ré majeur, *Allegro ma non troppo*, sur un air qui paraît tantôt audacieux tantôt mélancolique – et semble quasiment pouvoir se prêter à une prolongation mélodique à l'infini. Son caractère proche de la marche est en grande partie dû au mouvement régulier créé par ses quatre accords par mesure, mouvement si omniprésent qu'il donne aux

exécutants de véritables défis au niveau du phrasée. Le sentiment d'un flux mélodique sans fin fut une des caractéristiques toujours recherchées par Delius dans sa musique, et il y parvient certainement ici. La section d'ouverture finit par se fondre au sein d'une section centrale *Lento, molto tranquillo*, onirique voire hypnotique – exemple du style caractéristique de Delius par son évocation d'une rêverie intensément nostalgique et extasiée des plus raffinées. Les thèmes de la première section de la sonate sont ici transformés en quelque chose de distant, d'étrange et de captivant. La troisième section, qui revient au tempo d'ouverture, est en fait la récapitulation développée et intensifiée de la première et monte vers un sommet final triomphant.

Bantock: Hamabdil

L'énorme production de Sir Granville Bantock (1868 – 1946) le désigne fermement comme un compositeur qui puisait principalement son inspiration dans les contrées exotiques éloignées dans le temps, qu'il s'agisse de la Perse antique, de la Grèce classique, du mystérieux Orient ou des territoires hébridéens du celtique qu'entoure presque autant de mystère. Il écrivit plusieurs œuvres pour violoncelle, dont une sonate pour violoncelle sans accompagnement, deux

sonates tardives avec piano et l'expressif *Sapphic Poem* pour violoncelle et petit orchestre. Dans *Hamabdil* nous le trouvons faisant allusion à la musique juive – le titre original de la pièce était en fait *Hebrew Melody* (Mélodie hébreuse). Cette courte œuvre évocatrice provient à l'origine d'un entracte faisant partie de la musique de scène fournie par Bantock pour la pièce d'Arnold Bennett, *Judith*, qui fut créée à Eastbourne et à Londres en 1919. Il en tira la même année une pièce de concert pour violoncelle dont il fit au moins trois versions: avec piano, avec harpe, et avec timbales, harpe et orchestre à cordes. "Hamabdil" (plus souvent épelée "Hamavdil") est un cantique ("ben kodesh l'hol") traditionnellement chanté après "Havdalah", la bénédiction dite à la fin du Sabbat. Austère et digne, la mise en musique en sol mineur de cet air traditionnel, écrite par Bantock, comporte dans la section centrale une courte cadence dont les mélismes ont des sonorités hébraïques, et une coda merveilleusement maîtrisée dans laquelle l'air semble s'estomper dans le lointain.

Foulds: Sonate pour piano et violoncelle, op. 6

Seul le plus jeune des quatre compositeurs représentés ici fut en fait un violoncelliste

professionnel. John Foulds (1880 – 1939) commença à gagner sa vie en jouant dans les orchestres du bord de mer durant son adolescence, puis fut membre du pupitre des violoncelles du Hallé Orchestra durant les dix premières années du vingtième siècle. Il est donc bien naturel qu'il ait écrit un grand nombre d'œuvres pour son instrument, et que le gros de cette production soit survenu relativement tôt au sein de sa carrière de compositeur. Du milieu des années 1890 à la fin des années 1900, Foulds écrivit une douzaine d'œuvres pour le violoncelle, surtout des pièces de musique de chambre, dont la plupart sont maintenant perdues. Nous avons connaissance d'une Sonate pour deux violoncelles (1895), d'une Suite pour violoncelle et piano (1896) et d'une Sonate "dans le style ancien" pour violoncelle sans accompagnement (vers 1905), mais toutes ont disparus. Il y avait aussi trois concertos pour violoncelle, dont un seul survit dans son intégralité. Autrement, à part quelques miniatures du genre, il reste un ensemble d'Impromptus sur un thème de Beethoven pour quatre violoncelles (1905), mais mis à part le Concerto en sol majeur, la Sonate pour piano et violoncelle, op. 6, est son œuvre survivante la plus imposante destinée à cet instrument. Bien qu'elle fût aussi composée vers 1905, la pièce sous sa forme originale

est également perdue; la sonate ne survit que dans la version révisée de 1927, publiée à Paris l'année suivante. Il semblerait que la version originale n'ait jamais été jouée en public. La révision fut créée à Berlin au début de 1931 par la distinguée violoncelliste Eva Heinitz (qui devait plus tard devenir une autorité renommée dans le domaine de la viole de gambe), le nom de l'accompagnateur n'est pas connu; l'œuvre ne semble pas avoir été entendue au Royaume-Uni avant son introduction par Moray Welsh et Ronald Stevenson, qui eut lieu à la salle Purcell de Londres, en 1975.

La Sonate de Foulds, vaste œuvre audacieuse, en trois mouvements, empreinte d'un romantisme éloquent, regorgeant d'émotion, révèle cependant une structure complexe dont la majestueuse progression architecturale fascine. Ses passages de virtuosité sans retenue et sa sincérité en constituent d'ailleurs un trait distinctif, et expliquent fortement la fascination qu'elle exerce. Quoique l'écriture, pour les deux instruments, soit pleine de virtuosité (quelquefois portée à l'extrême), c'est peut-être au pianiste – qui doit faire face aux mêmes difficultés que le violoncelliste, car il s'agit d'une vraie sonate en duo – que revient la tâche la plus difficile. On trouve un autre motif de fascination dans l'association de

ces éléments hautement romantiques avec d'autres considérablement plus tournés vers l'avenir: écritures à tons entiers, quarts de ton, dissonances diatoniques etc. Certaines de ces caractéristiques proviennent vraisemblablement de la révision que Foulds apporta à sa sonate avant la publication. Néanmoins on soupçonne à juste raison que certaines furent présentes dès le début.

La sonate toute entière montre une sorte de "tonalité progressive" allant du si mineur au sol majeur. Selon la Préface que Foulds fournit en vue de la publication de 1928, certains motifs de la sonate contiennent:

les traces de deux vieux airs puritains
anglais qui habitent l'esprit du compositeur
depuis la petite enfance.

Le thème d'ouverture du premier mouvement est très certainement une de ses idées "puritaines": l'air par lui-même est simple – et, comme la plupart du matériau de l'œuvre, très facile à retenir –, mais accompagné d'harmonies extrêmement sophistiquées. Le second sujet chantant, écrit dans la tonique majeure, contient probablement l'autre "air puritain". Le mouvement tout entier est une forme sonate abrégée au développement tumultueux. Dans la récapitulation, le premier sujet est omis et le second sujet revient plein de lyrisme en sol majeur, mais pour atteindre un sommet dramatique s'élevant au-dessus

de *tremolandi* rapides au piano. Le premier sujet ne réapparaît qu'à la coda, grondant à la basse et s'intensifiant pour atteindre une fin ferme et cinglante en si majeur.

Le mouvement lent, *Lento*, expansif et regorgeant d'émotion, débute sur une série d'accords arpégés *pizzicato* dans le style de la guitare, joués au violoncelle sans accompagnement. Passant du ré mineur au ré majeur, ce mouvement contient une musique d'une grande beauté, écrite avec la connaissance la plus intime des capacités du violoncelle. Le gigantesque sujet principal *ardente assai* s'avère une merveilleuse construction mélodique de dimension épique. Au cours de deux passages de transition cette chaleur diatonique est mise en contraste avec quelque chose de bien différent. Au dessus d'une série distincte d'harmonies en accords parfaits, exécutées en mouvement contraire au piano, le violoncelle fait tinter *pizzicato* l'harmonique de la. Ceci se transforme ensuite en sinistres doubles cordes en quarts de tons, montant et descendant chromatiquement au violoncelle sur la réfrigérante toile de fond d'un la glaçant répété à l'octave au piano. Le mouvement disparaît à l'aigu dans un envol séraphique d'harmoniques.

Le finale débute résolument dans la tonalité de sol majeur, un ictus battu dans le style des timbales par le violoncelle

jouant *pizzicato* s'allie aux notes graves du piano pour servir de toile de fond à un air majestueux progressant à grands pas. (Le même air apparaît comme thème d'ouverture du Concerto pour violoncelle survivant, datant de 1908, dans lequel Foulds confie d'ailleurs les notes graves aux timbales.) De percutants échanges entre le violoncelle et le piano amènent à un second sujet *Vivamente*, caractérisé par une énergie considérable, et dont l'accompagnement dénote un penchant remarquable pour les dissonances diatoniques, de formidables accords s'accumulant en séries de tierces. La forme sonate se trouve néanmoins télescopée pour accueillir trois démonstrations de virtuosité dans le style de la cadence. La première, placée après l'exposition, est pour le violoncelle. Le développement et la récapitulation se mêlent ensuite, ceci débute par les mystérieux entrelacements d'une écriture en tons entiers entendue au-dessus de *pizzicati* exécutés de la main gauche au violoncelle. Vient ensuite une cadence confiée au piano accompagné par les *pizzicati* du violoncelle, celle-ci atteint son sommet avec des accords de tierces plus vibrants et un glissando en doubles cordes montant en flèche, au violoncelle. Une énorme coda rassemble la majeure partie des thèmes entendus dans toute

l'œuvre. Au-dessus d'une inexorable basse obstinée dans le style de la chaconne (marquée *Tempo senza deviazione*) Foulds bâtit d'énormes paragraphes exhalant une passion sans cesse accrue. La coda culmine faisant entendre une troisième cadence brillante, pour violoncelle et piano à l'unisson, puis vient une cadence finale, qui associe avec ingéniosité le premier sujet du premier mouvement avec les deux sujets du finale.

© 2012 Calum MacDonald

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Très applaudi pour ses interprétations qui inspirent et son éloquente maestria, **Paul Watkins** mène de front une carrière distinguée de violoncelliste et de chef d'orchestre. Durant la saison 2009/2010, il est devenu le tout premier directeur musical de l'English Chamber Orchestra et a également pris le rôle de principal chef invité de l'Ulster Orchestra. Il se produit régulièrement en soliste avec les plus grands orchestres britanniques et a fait six apparitions aux BBC Proms, donnant une exécution télévisée du Concerto pour violoncelle d'Elgar avec le BBC Symphony Orchestra en 2007. Il s'est produit avec l'Orchestre philharmonique des Pays-Bas, le Melbourne Symphony Orchestra, le

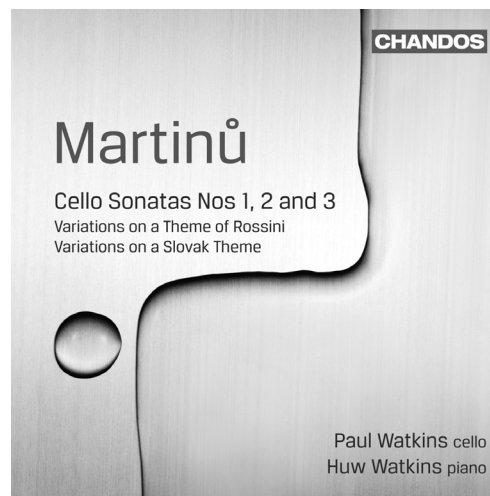
Konzerthausorchester Berlin, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI à Turin, la Philharmonie royale de Flandre et l'Orchestre philharmonique de Hong Kong. Chambrière enthousiaste et membre du Nash Ensemble depuis 1997, il rejoindra le quatuor à cordes Emerson à partir de la saison 2013/2014. Il a donné des récitals en soliste aux Wigmore Hall et South Bank Centre de Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Bridgewater Hall de Manchester et au Queen's Hall d'Édimbourg. Il a gravé chez Chandos les concertos pour violoncelle d'Elgar, de Delius, Tobias Picker, Cyril Scott et Miklós Rózsa, la Symphonie pour violoncelle de Britten, *Dialoghi* de Dallapiccola, et *Reflections on a Scottish Folk Song* de Sir Richard Rodney Bennett, ainsi que des œuvres pour violoncelle et piano de Martinů et de Mendelssohn avec son frère Huw Watkins. Paul Watkins joue sur un violoncelle fabriqué par Domenico Montagnana et Matteo Goffriller à Venise, vers 1730.

Né au pays de Galles en 1976, **Huw Watkins** a étudié le piano avec Peter Lawson à la Chetham's School of Music de Manchester et la composition avec Robin Holloway, Alexander Goehr et Julian Anderson à l'université de Cambridge et au Royal College of Music où il obtint la Constant and Kit Lambert Junior Fellowship, en 2001,

et où il enseigne maintenant la composition. Compositeur et pianiste très demandé, on l'entend régulièrement sur les ondes de la BBC Radio 3, en qualité de soliste et de chambriste. Interprète fermement engagé au service de la musique nouvelle, il a créé des œuvres d'Alexander Goehr, de Sir Peter Maxwell Davies et de Michael Zev Gordon. Il s'est produit avec le BBC Symphony Orchestra, le London Sinfonietta et le BBC National Orchestra of Wales avec lequel il a donné la première interprétation de son propre Concerto pour piano en 2002. Sa discographie compte des œuvres de Thomas

Adès et d'Alexander Goehr, mais aussi de Mendelssohn et de Martinů, gravées chez Chandos avec son frère Paul Watkins. Huw Watkins, qui s'est vu récemment accorder une place importante en tant que compositeur au sein de nombreux festivals, a décroché le prix de la meilleure musique vocale au British Composer Awards de 2011 pour ses *Five Larkin Songs*. Son Concerto pour violon écrit récemment lui a été commandé par la BBC sur la demande d'Alina Ibragimova qui l'a créé aux BBC Proms de 2010 avec le BBC Symphony Orchestra sous la direction d'Edward Gardner.

Also available



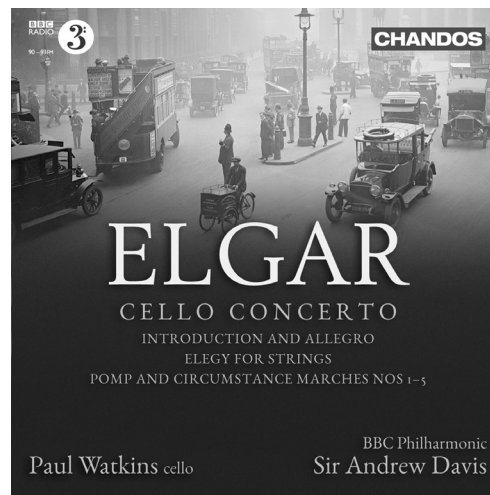
Martinů
Cello Sonatas Nos 1, 2 and 3 • Variations
CHAN 10602

Also available



Mendelssohn
Works for Cello and Piano
CHAN 10701

Also available



Elgar
Cello Concerto • Introduction and Allegro • Elegy
Pomp and Circumstance Marches Nos 1 – 5
CHAN 10709

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@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 recording

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.

Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Ben Connellan
Editor Rachel Smith
A & R administrator Mary McCarthy
Recording venue Pottton Hall, Dunwich, Suffolk; 5 and 6 April (Delius, Foulds, Bantock)
and 5 June (Parry) 2012
Front cover 'Peacefully Grazing: Sheep grazing on the north Yorkshire moors' (c. 1885), photograph
© Frank Meadow Sutcliffe (1853–1941) / Getty Images
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Novello & Co. (Parry), Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd (Delius),
Chester Music (Bantock), Éditions Salabert (Foulds)
© 2012 Chandos Records Ltd
© 2012 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



Courtesy of Malcolm MacDonald

John Foulds, at his home in Manchester some time before World War I

BRITISH WORKS FOR CELLO AND PIANO, VOL. 1 – Watkins/Watkins

CHANDOS
CHAN 10741

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10741

British Works for Cello and Piano

VOLUME 1

SIR CHARLES HUBERT HASTINGS PARRY (1848–1918)

- [1] - [3] Sonata for Cello and Piano (1879–80, revised 1883) 26:31
in A major • in A-Dur • en la majeur

FREDERICK DELIUS (1862–1934)

- [4] Sonata for Cello and Piano (1916) 13:10
in D major • in D-Dur • en ré majeur

SIR GRANVILLE BANTOCK (1868–1946)

- [5] Hamabdil (1919) 5:40
Hebrew Melody
in G minor • in g-Moll • en sol mineur

- [6] - [8] JOHN FOULDS (1880–1939)

Sonata for Piano and Cello, Op. 6 (1905, revised 1927) 24:33
TT 69:58

Paul Watkins *cello*

Huw Watkins *piano*

© 2012 Chandos Records Ltd © 2012 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BRITISH WORKS FOR CELLO AND PIANO, VOL. 1 – Watkins/Watkins

CHANDOS
CHAN 10741