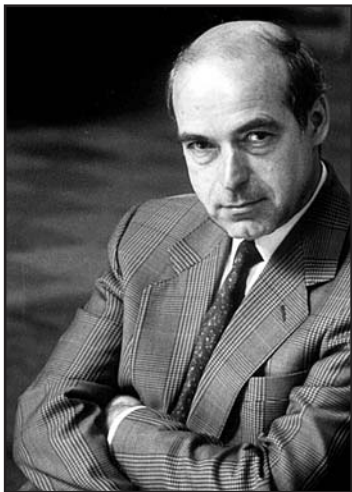


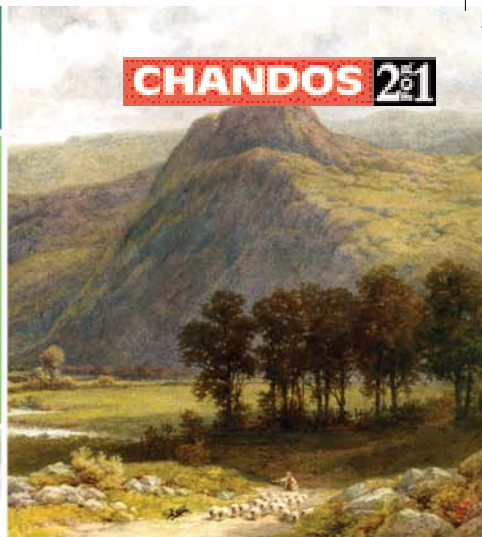
CHAN 241-22

Patrick Hadley

The Trees So High
La Belle Dame sans merci
One Morning in Spring
Lenten Meditations



CHANDOS 241

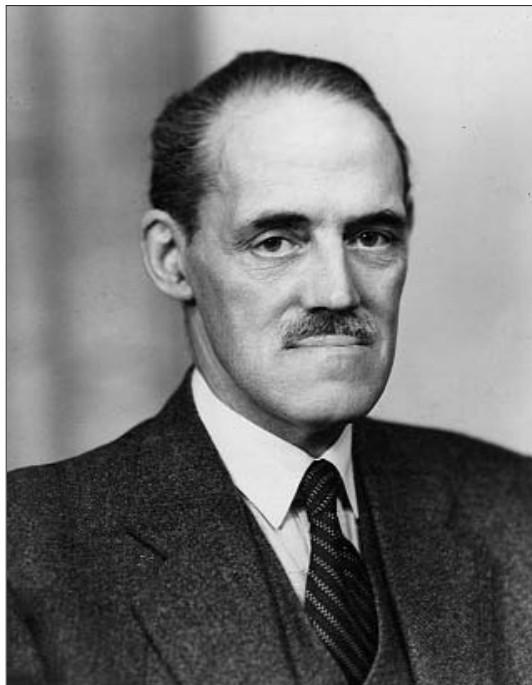


Philip Sainton

The Island
Nadir
The Dream of the Marionette

Philharmonia Chorus
Philharmonia Orchestra
Matthias Bamert





Philip Sainton

© Elliott & Fry Ltd, London

COMPACT DISC ONE

Philip Sainton (1891–1967)

- | | | |
|---|-------------------|--------------|
| 1 | The Island | 16:58 |
|---|-------------------|--------------|

Symphonic Poem for Full Orchestra
Dedicated to my very good friend, Ernest Hall
Adagio con moto – Allegro

Patrick Hadley (1899–1973)

- | | | |
|--|---------------------------|--------------|
| | The Trees So High* | 34:33 |
|--|---------------------------|--------------|

Symphonic Ballad
for large orchestra with baritone solo and chorus
in A minor • in a-Moll • en la mineur

- | | | |
|---|-------------------------------|-----------------|
| 2 | I Adagio – (Molto) moderato – | 11:15 |
| 3 | II Andante tranquillo – | 5:05 |
| 4 | III Vivace – | 5:08 |
| 5 | IV Adagio | 13:05 |
| | | TT 51:43 |

COMPACT DISC TWO

Philip Sainton

- | | | |
|---|--------------|--------------|
| 1 | Nadir | 13:40 |
|---|--------------|--------------|

Symphonic Elegy for Orchestra

- | | | |
|--|------------------------------------|--------------|
| | The Dream of the Marionette | 18:28 |
|--|------------------------------------|--------------|

- | | | |
|---|-----------------------------------|------|
| 2 | I The Sadness of the Marionette – | 1:39 |
| 3 | II The Sleep of the Marionette – | 1:10 |

4	III The Dream of the Marionette –	7:48
5	March –	3:30
6	Epilogue	4:20

Patrick Hadley

7	La Belle Dame sans merci†	10:00
---	---------------------------	-------

8	One Morning in Spring	4:15
	Sketch for Orchestra	

	Lenten Meditations‡	18:57
--	---------------------	-------

Leslie Pearson organ

Part I

9	'I look for the Lord' –	4:39
10	'A babe in Bethlem's manger laid'	2:43

Part II

11	'Behold the time draweth nigh' –	5:50
12	'My song is love unknown'	5:44

TT 65:49

Neill Archer tenor†‡

David Wilson-Johnson baritone*

Stephen Richardson bass‡

Philharmonia Chorus*†‡

David Hill* · Stephen Layton†‡ chorus masters

Philharmonia Orchestra

Matthias Bamert

Sainton/Hadley: Orchestral and Choral Works

Philip Sainton (1891–1967)

Philip Sainton was born into a successful musical family: his grandfather was the famous French violinist Philippe Prosper Sainton who married Helen Dolby, the English contralto for whom Mendelssohn wrote the contralto solo in *Elijah*, and to whom he dedicated his Six Songs, Op. 57. At the age of sixteen Philip Sainton went to the Royal College of Music in London and in 1913 won a prize to the Royal Academy of Music where he studied composition under Frederick Corder. After war service in the Middle East, Sainton joined the Queen's Hall Orchestra where he rose to principal violist, and in 1930 he became sub-principal under Bernard Shore at the BBC Symphony Orchestra, later succeeding him as principal. In the 1950s he also taught conducting at the Guildhall School of Music.

Sainton confined his creative output almost exclusively to a series of short orchestral works and a number of songs. In 1956, however, he completed an elaborate score for John Huston's film *Moby Dick*. Today it comes as a surprise to discover that his music was once widely played by orchestras such as the Hallé Orchestra, BBC orchestras, Queen's Hall Orchestra, Scottish National Orchestra and

New York Philharmonic. In 1935 Shore gave the premiere of Sainton's *Sérénade fantastique* for Viola and Orchestra. Shore was to remain a lifelong friend, and a champion of his old colleague's neglected music, and it was as a committee member of the Ralph Vaughan Williams Trust that he first drew my attention to Sainton's music – indeed, we were in correspondence about it at the time of his death in 1985. (Shore always recalled that an astrologer had told Sainton that his life would be filled with insurmountable frustrations.)

The compositional development of Sainton remains enigmatic. *The Dream of the Marionette* (1929) is his earliest surviving work for orchestra, written when he was principal viola with both the Royal Philharmonic and the Queen's Hall orchestras. From the evidence of brief surviving biographical notes he had conducted two earlier works, *Sea Pictures* (1923, repeated 1924) and *Harlequin and Columbine* (1926), with some success at the Promenade Concerts. These works apparently were soon taken up by other orchestras such as the New York Philharmonic and the Scottish Orchestra. Directions concerning balancing and scoring added later to the manuscript of *The Dream*

of the *Marionette* suggest that there was subsequently a studio broadcast by the BBC.

In the absence of an authoritative work catalogue it is impossible to assess Sainton's full compositional output. Apart from some songs, the core of the composer's known output is approximately ten orchestral pieces of which I can trace only five: *The Dream of the Marionette*, *Sérénade fantastique*, *The Island*, *Nadir* and the Suite from *Moby Dick*. Other, missing, scores are clearly programmatic in preoccupation and, like *The Dream of the Marionette*, may have been written with ballet in mind: *Mechanical Energy*, *Caricature* for Orchestra, and *Carnival*. In addition Sainton was busy as an arranger.

Undoubtedly his consummate orchestral technique owed something to the compositional training Sainton received under Corder at the Royal Academy. Sainton displays the same sensitivity to timbre and colour which denotes the music of those other composers of the Academy John Blackwood McEwen and Arnold Bax. Nothing, however, is known of his early compositions. His long career as a performer also included a spell with the London String Quartet, whom he joined on an American tour in 1930, and it would be surprising if he did not attempt to compose a string quartet.

His last years are as creatively enigmatic as his first. After the enthusiastic premiere of

Nadir at the 1949 Cheltenham Festival under Sir John Barbirolli and the Hallé Orchestra he apparently composed nothing for orchestra except the music for *Moby Dick*, his suite from which has never been performed. The following year he resigned from composing the music for *A King in New York* after disagreements with Charlie Chaplin, and his final decade was marred by ill health and money worries. He died forgotten, and *The New Grove Dictionary* makes only brief mention of his career. It is hoped that the present recordings will in some measure redress this undeserved neglect.

Patrick Hadley (1899–1973)

Patrick Hadley was born in Cambridge where his father was Master of Pembroke College. After studying at Winchester and Pembroke, he saw active service in France where injuries sustained in 1918 necessitated the amputation of a leg below the knee. Whatever the emotional scars Hadley retained, he never accepted any physical limitations. Even in middle age he was still hill-walking in Cumbria with the Wedgewoods, and as Ursula Vaughan Williams has confirmed he remained an accomplished swimmer. After the war he studied composition with Ralph Vaughan Williams at the Royal College of Music where Ivor Gurney was a fellow pupil. Vaughan Williams became a valued friend and mentor

who fired in him a lifelong love of folksong. Vaughan Williams also had to put up with his idiosyncratic telegrams, prone to arrive at all hours of the night. Ursula Vaughan Williams recalls that Hadley was the only person she has known whose telegrams featured 'I say' and punctuation written in full. In 1925 Hadley joined the teaching staff of the Royal College of Music and consolidated his academic career when Gonville and Caius College elected him as a fellow in 1938. Eight years later he was appointed to the Chair of Music which he continued to hold until he retired in 1962 to his family home near Heacham in Norfolk. Hadley's music is strongly imbued with a sense of the English landscape and in one instance, with *Connemara* (1958), the Ireland of his maternal ancestry. His important works include *Kinder Scout*, a tone poem (1925), *Scene from 'The Woodlanders'* (1926), *The Trees So High* (1931), *La Belle Dame sans merci* (1934–35), *Mariana* (1937), *One Morning in Spring* (1942), *Travellers* (1942), *The Hills* (1944), *Fen and Flood* (1955) and *Lenten Meditations* (1962).

The permanent leg injuries which Hadley suffered in action were a daily, painful reminder of his experiences in the Great War, a war in which his brother was killed and the structure of his early life in Cambridge for ever shattered. Despite his being one more victim in that tragedy, he went on to acquire a

masterly compositional technique under Vaughan Williams's tutelage. During his thirteen-year full-time association with the Royal College he produced his most distinguished compositions, music powerfully imbued with a sense of loss and desolation, tempered by a romantic sensibility that was deeply drawn to the English landscape and the musical traditions which that had inspired.

During his long association with Cambridge, from 1938 to 1962, nostalgia replaced intensity, and further health problems softened the cutting edge of his idiom. With the exception of the orchestral sketch *One Morning in Spring* and *Travellers*, his series of later cantatas seldom recaptures the ardour of these early compositions.

COMPACT DISC ONE

Sainton and Hadley came to prominence in the 1920s, but despite distinguished careers as musicians and teachers their own compositions fell into obscurity once the reaction to the romantic English School set in after the death of Vaughan Williams. Both composers knew their own creative limitations and chose deliberately to work their own particular vein within the mine that Parry, Elgar, Holst, Vaughan Williams and Delius had already explored. Their respective outputs, though small, do constitute a distinctive corpus that deserves a modern reappraisal.

The Island

The tone poem *The Island* was dedicated to 'my very good friend, Ernest Hall' (the trumpet player) and first performed in 1942 by the BBC Symphony Orchestra in a studio broadcast. Sir Henry Wood, hearing the broadcast, wrote that he was

deeply impressed... it should, in my opinion, take its rightful place in the modern orchestra's repertoire.

Many performances followed into the 1960s, including at the Cheltenham Festival where Barbirolli conducted the work in 1948.

Sainton wrote that

the music depicts, in orchestral colours, the impression made upon me by a lovely seascape where fir trees come down to the rocks in Spring, Summer and Winter.

Although his favourite modern composer was Ravel, the overt influences on *The Island* are Delius (*Song of the High Hills*) throughout, and in the powerful central development section the Korngold of *Die tote Stadt* and especially the Suk of *Ripening*. The last two influences are suppositions based on the music itself; research has yet to show how well Sainton knew these works.

Sainton's musical language is decidedly rich, even heady, but there is no sentimentality here; the entire work displays a masculine athletic vigour emphasised by the massive, in places almost harsh, scoring, so that the

somewhat conventional use of tonality hardly matters. The orchestration throughout displays a virtuosity that at Sainton's best recalls Elgar and Bax.

The overall form is a large three-part design in which a Liszt/Franck/Strauss concept of thematic transformation is the main compositional technique rather than the traditional exposition and development procedures of sonata form. The work opens with a splendid, highly original trumpet fanfare accompanied by erupting string chords ('the challenge of the rocks to the sea'). This is followed by an evocative theme for strings embellished by fragments of the fanfare. This 'B' theme is taken up by the cellos in extension, then elongated and varied to form a telling melodic paragraph. This is followed by a third theme, combining features of 'A' and 'B', that is further developed in a long central fantasia in which several secondary themes derived from 'A' and 'B' work themselves out in the course of a sustained explosive discourse. After a series of climaxes the music collapses into a quasi-*Presto*, the opening of which recalls Sibelius. This turns out not to be a further development but the beginning of the short final section which soon dissipates into fragments. The work ends quietly with fleeting references to the opening fanfare, the style now reminiscent of Debussy. Whilst Sainton's handling of the opening

sections is formally successful, the final section is somewhat scrappy though the musical quality remains high.

The Island is a fine example of English musical naturesscape; it is not surprising that Huston would commission Sainton to write the music for *Moby Dick*.

The Trees So High

The melodic framework for Hadley's earliest work on these two CDs, the Symphonic Ballad in A minor *The Trees So High*, is built on a folksong from Somerset, which forms the basis of the four linked movements. All the thematic material is derived from elements of the main melody. Hadley likened his technique in this work to 'three independent brooks which flow into one stream at the beginning of the finale'.

The form of the first movement is individual: Hadley combines two variation techniques, the first related closely to the baroque chaconne and passacaglia and the second to a romantic extension of the Haydn/Beethoven variation technique as exemplified by Delius in *Brigg Fair*. This fusion does not succeed entirely, but does produce many lovely, intricate passages. These display Hadley's ability to bring a personal vision to English musical scene-painting. The movement could be described as 'Hardyesque', conveying the sense of man's consciousness and

experience standing outside the insentience of nature. The movement does not quite succeed in achieving symphonic cohesion but its formal preoccupations point the way to the opening movement of Vaughan Williams's Fifth Symphony. One can understand why Vaughan Williams was so fond of the work.

Baroque variation procedures reappear in the second movement in which the emphasis is on canonic imitation which is used as a structural principle. The mood is more conventionally 'English pastoral', though Hadley sustains his own individual voice. The music's underlying pessimism is emphasised by a version of the main theme's being taken up in the lower strings with heavily divided violin figures playing in counterpoint above and an atmospheric drone bass (pedal) below.

The third movement is a scherzo in the traditional A–B–A form. The scoring is highly effective; the spectral sounds are reminiscent of Mahler and Bax.

The *Adagio* introduction to the fourth movement contains the most tragic music in the work. Tremolo strings and woodwind fragments build up to a massive double climax that suggests an acquaintance with Mahler's Second Symphony. The passage is so intense that it almost lies outside the work, but Hadley keeps a strong grip on his melodic framework. The movement is based on music from the scherzo and second movement

alternating with sections sung *a cappella* by the female, male and finally mixed choir. The baritone soloist sings the tune in its original form at both the beginning and the end. The movement soars to a radiant climax as the baritone sings the last phrase of the tune accompanied by the chorus. This closes with a splendid progression of three chords: B minor, D minor and a widely spaced A flat chord from which the work dies away to a *pianissimo*.

There is a Housman-like sensibility at work here, in the text's concern with the transience of young love and the death of the young. Hadley's appalling experiences in the First World War may explain why he changed the soloist from a female voice to a baritone. In his preface Hadley remained enigmatic, simply stating that 'a baritone is needed for other reasons'. *The Trees So High* in particular points out the Heartbreak House situation in which Hadley found himself during and after the First World War. The gentle pessimism of the work adds to its charm; it is a young composer's piece and despite the occasional awkward transition it has the strength of primary experience. Although the idiom is eclectic, almost nostalgic, Hadley's subjective expression was something new in English music. In many ways the composer is a link between Vaughan Williams and Benjamin Britten.

The first performance was given by the Cambridge University Musical Society in June

1932 conducted by the composer. Hadley dedicated *The Trees So High* to R.O. Morris.

COMPACT DISC TWO

Between the wars English romantic music flowered in the wake of Parry's and Elgar's legacies and attracted a remarkable diversity of talents who produced an unprecedented array of compositions for orchestra. New recordings on CD enable us to reappraise many important works which suffered decades of obscurity once fashions changed in the 1950s. The music of Sainton and Hadley is a just reminder of the riches that are part of the English romantic heritage.

Nadir

On the title page of the manuscript of this work the composer has written:

Lao Tze the Chinese philosopher who lived about 2000 years ago said 'The slaying of multitudes should be mourned with sorrow, Victory should be abated with funeral rites'.

When Sainton was in Bristol during the Second World War he witnessed the death of a child during a bombing raid. *Nadir* grew out of his contemplation on the nature of personal grief and endurance. It was an apt title for such an experience, but the title may have had other layers of meaning for Sainton. 'Nadir' is a term used by astrologers to denote the low point of a lengthy, difficult

planetary transit in a horoscope. Bernard Shore, the violist and musical educator, and Sainton's long-time colleague in the BBC Symphony Orchestra, told me that Sainton had a very pessimistic view of his own life. He knew that he could never achieve his creative goals or receive proper recognition for his works. He said that more than one astrologer had reached the same conclusion after casting his astrological chart.

In *The Island Sainton* successfully mirrored the unbridled, tumultuous sounds of nature, and in *Nadir* he is concerned with feelings of horror and indignant remorse at man's most sinister and cruel occupation: war. He chooses the sombre key of B flat minor and a subtle A-B-C-A design, both appropriate to expressing despair, anger and finally a half-achieved serenity. The composition's melodic and harmonic material is obviously related to the musical language of Holst and Vaughan Williams, especially the latter's Fourth Symphony in F minor. But Sainton's rhythms, developmental procedures and orchestration are closer to those of Bax and the Czech composers Suk and Novák. The originality of this music reveals itself increasingly on repeated hearing; Sainton's musical personality contains a savage quality which manifests itself through any influence. Few works by British composers have achieved the Tchaikovsky-like anguish that infuses the

stabbing, jagged explosiveness of *Nadir's* principal middle section.

On 20 June 1949, a week before the first performance, John Barbiroli wrote to Sainton,

We ran through *Nadir* last week and you can rest assured that it really sounded splendid and very moving in its tragic intensity and excellent in sheer orchestra sound.

The press was uniform in its praise.

The Dream of the Marionette

Henry Wood included this original, technically adroit score in a BBC Promenade Concert on 13 August 1929, with Sainton conducting the Queen's Hall Orchestra. The programme describes Sainton's ballet scenario in considerable detail; however, there is no evidence that it was ever staged. It is a whimsical tale of a Marionette in love with a fairy, 'Fay', who spurns him because he has no soul. In a dream he encounters the seven Stupidities in a fantastical carnival: Pride, Wrath, and later, during the central March, Envy, Lust, Gluttony, Avarice and Sloth. The Marionette pays court to a beautiful, sad fairy, Knowledge, who teaches him self-understanding; as he strikes at the hideous heads of the Stupidities with her wand they break to reveal different aspects of the Doll-maker. Further hints to the ballet scenario appear in the score.

The opening section, 'The Sadness of the Marionette', leads via a brief motif for solo

violin to 'The Sleep of the Marionette', and this quickly metamorphoses into 'The Dream of the Marionette', introduced with a jaunty *Andante* scored for upper strings and wood block. Matters become more and more frenetic, reaching a boisterous climax, punctuated with a series of staccato brass iterations, when 'The Stupidities become annoyed', and the brass give way to a wistful waltz when the Marionette encounters Knowledge. A majestic tutti breaks the mood before the solo violin returns to issue in 'The March of the Stupidities'. After a finely judged climax 'The Marionette chases the Stupidities'. The chase moves from *Allegro* to *Presto* and the dream ends abruptly with the Marionette in terror as the Stupidities bear down on him. The romantic Epilogue finally unites 'The Marionette with Fay', who is now reconciled to the despondent puppet:

After all if you had a soul, it might grow ugly like those of your dream.

Formally the ballet is a series of rhythmic variations, camouflaged by a few lyrical digressions to keep the structure from becoming too rigid and straightforward. There are musical tributes: a passage after the opening *Adagio* is redolent of the music of the French impressionists, especially Debussy's *Nocturnes*, and another, also marked *Adagio*, is a moment of pathos for divided strings just before the very extrovert,

almost angry, March. Here Elgar is recalled at his most tender.

Only when we reach the lyrical Epilogue does it become apparent that the work's opening is actually the first variation, but even in the Epilogue the primary melody is only partially played, on the winds twice as a secondary matter – all very tongue-in-cheek, I think. As in *The Island* and *Nadir*, Sainton's musical personality is both commanding and engaging. This symphonic 'ballet music' deserves a return to the concert hall.

The Ralph Vaughan Williams Trust commissioned new performing material from the unpublished manuscript of the concert version.

La Belle Dame sans merci

With the exception of Hadley's masterpiece, *The Trees So High*, *La Belle Dame sans merci* is the composer's most important work. Though only ten minutes in length it possesses an emotional intensity and superb craftsmanship that create a lasting impression. Harmonically the score is unique – and not just for Hadley. It may have been the bold harmonic experiments in Vaughan Williams's *Pastoral Symphony*, *Sancta Civitas* and *Job* which gave him the desire to create a new vocabulary, but the results were completely his own. Polytonality with modal inflections may adequately define his procedures here, but this

does not give the listener any idea of the powerful, yet very subtle, and mysterious chord sequences created by Hadley. These short sequences and the rhythmically hesitant principal melodic cell form the musical and psychological hinge which holds the composition together; the danger of amorphousness is completely avoided. The music is enhanced by an equal mastery of orchestration, and in keeping with the intensity of Keats's sinister, ghostly poem, Hadley uses an unusually high tessitura in the choral parts. That he did not follow *La Belle Dame sans merci* with a series of equally forward-looking compositions is a disappointment, but does not affect our enjoyment of this short masterpiece.

The vocal score was published in 1935.

One Morning in Spring

This charming idyll for small orchestra was written to celebrate Vaughan Williams's seventieth birthday on 12 October 1942. It is a fine essay in the English pastoral tradition, fresh, bright and youthful, but not without that mature sensitivity which we associate with Hadley's best music. It is scored for double winds, horns, harp and strings. Hadley adorns his three tunes with orchestral filigree; the most memorable tune, first heard on the oboe, had also been used by Vaughan Williams in *Hugh the Drover* (1910–14). As in parts of

The Trees So High the ghost of Purcell hovers over the score. The whole is a fitting tribute to Hadley's elder colleague.

Lenten Meditations

By the time Hadley composed *Lenten Meditations* in 1962 English romantic music had fallen into permanent eclipse. It proved to be his last work for orchestra and coincided with his retirement from Cambridge and from active music-making. The mood is valedictory and, despite the objectivity of the text, frequently subjective, the work's intimate nature heightened by reflective solo writing and sparing use of the orchestra. In this context the interpolation of carols and hymns acquire the quality of memories reaching back to the composer's youth. Hadley changed the title several times: from *Lenten Meditations* to *A Cantata for Lent* and to *A Lenten Cantata*. *Lenten Meditations* is written on the orchestral full score and seems the most appropriate to the music.

The text, prepared for him by the scholar Charles Cudworth (1908–1977), is a Biblical anthology, mostly from the Psalms, with the addition of hymns by Samuel Crossman (1624–1683) and Edward Denny (1796–1889). The premiere was given by the Cambridge University Music Society during the year in which the work was composed. *Lenten Meditations* is scored for tenor and bass solo,

chorus and orchestra, and structured in two parts. The first recounts the suffering believer's prayers and supplications to God, which are answered by the coming of Christ. The second tells the Passion sequence, followed by the belated understanding of Christ's sacrifice for humanity. The work contains some of the best music Hadley had written for many years. The only weakness is an occasional saccharinity in the choral sections, but this is more than made up for by the brooding bass solos of Christ, and by all the music written for the tenor soloist, especially the beautiful aria 'My song is love unknown'. The work closes with a chorale that expands into a joyful paean celebrating the meaning of Easter. The feelings of serenity and resignation which imbue so much of this lovely score point to the possibility that Patrick Hadley had achieved a long-sought peace, with the world and within himself.

© Bernard Benoliel

The English tenor **Neill Archer** made his operatic debut in 1987 as Tamino (*Die Zauberflöte*) with Kent Opera. In 1990 he made his debut also at The Royal Opera, Covent Garden, as Jaquino (*Fidelio*), and English National Opera, as Tamino. He has appeared with Welsh National Opera, Opera North, Scottish Opera and Glyndebourne

Touring Opera as well, and abroad his operatic career has taken him to Opera Australia in Sydney and to Turin (Edward IV in Cesti's *Riccardo III*), Parma (Andres in *Wozzeck*) and Basle (Pylades in *Iphigénie en Tauride*). Well known on the concert platform, he has appeared in performances of *Elijah* with both the City of Birmingham Symphony Orchestra and the London Symphony Orchestra, Schoenberg's *Moses und Aron* with the BBC Symphony Orchestra, and Zemlinsky's *Eine florentinische Tragödie* with the Helsinki Philharmonic Orchestra.

Having studied at the Royal Academy of Music in London, the British baritone **David Wilson-Johnson** has sung under distinguished conductors at major opera houses and festivals worldwide. His many concert appearances include participation in performances of Haydn's *Die Jahreszeiten*, Henze's *Elegy for Young Lovers*, Ravel's *L'Heure espagnole*, Britten's *Death in Venice* and, at the Last Night of the Proms in 2001 to a worldwide audience of 340 million after the events of 11 September, Beethoven's Ninth Symphony under Leonard Slatkin. Commanding a wide operatic repertoire, he has recently sung the title roles in Albeniz's *Merlin*, Tippett's *King Priam* and Messiaen's *Saint François d'Assise* besides the role of Kovalyov in Shostakovich's *The Nose*. His

discography for Chandos includes Bach's *St John Passion*, Mozart's Requiem, Brahms's *Ein deutsches Requiem*, Elgar's *Caractacus* and *The Kingdom*, and Rachmaninov's *The Bells*.

Stephen Richardson was born in Liverpool and studied at Manchester University and the Royal Northern College of Music. He has performed many of the leading bass roles in the operatic repertoire both in the UK and abroad, including Daland (*Der fliegende Holländer*), Sparafucile (*Rigoletto*) and Baron Ochs (*Der Rosenkavalier*). Specialising in contemporary repertoire, he has participated in the premiere performances of Adès's *The Tempest* (as Stephano), Gerald Barry's *The Conquest of Ireland*, *The Triumph of Beauty and Deceit* and *The Intelligence Park*, Tavener's *Eis Thanaton*, *The Apocalypse and Fall and Resurrection*, and Ruders's *The Handmaid's Tale*. In concert he has also performed in Biber's *Missa Bruxellensis*, Handel's *Messiah*, Janáček's *Glagolitic Mass*, Knussen's *Where the Wild Things Are* and Higglety Pigglety Pop! and Adams's *Nixon in China*. He appears on the Chandos recording of Britten's *Albert Herring*.

Walter Legge founded the **Philharmonia Chorus** in 1957 to record Beethoven's Ninth Symphony with the Philharmonia Orchestra. During its existence the Chorus has appeared with most of the world's leading conductors

and orchestras and made more than fifty recordings. Its varied repertoire encompasses the great classical and romantic works as well as twentieth-century masterpieces. Wilhelm Pitz, the founding Chorus Master, was succeeded by Walter Hagen Groll, Norbert Balatsch, Heinz Mende, Horst Neumann and David Hill among others. Robert Dean was appointed Artistic Director and Chorus Master in 1998. The Philharmonia Chorus has performed at prestigious venues throughout Europe, including the Teatro alla Scala in Milan with Carlo Maria Giulini, the Amsterdam Concertgebouw with Bernard Haitink and the Royal Opera House, Covent Garden with Sir Simon Rattle.

One of the world's great orchestras, the **Philharmonia Orchestra** is now in its seventh season with renowned German maestro Christoph von Dohnányi as Principal Conductor. That post was first held by Otto Klemperer, and the Orchestra has since had important collaborations with Lorin Maazel (Associate Principal Conductor), Riccardo Muti (Principal Conductor and Music Director), Giuseppe Sinopoli (Music Director) and, currently, Kurt Sanderling (Conductor Emeritus) and Vladimir Ashkenazy (Conductor Laureate), besides such eminent figures as Furtwängler, Richard Strauss, Toscanini and Karajan. Resident Orchestra at the Royal Festival Hall, it

also has regional residencies, providing an ideal opportunity to expand its dynamic educational and community-based programme. Winner of several major awards, it has garnered unanimous critical acclaim for its innovative programming policy of commissioning and performing new music by the world's leading composers. The Philharmonia Orchestra undertakes frequent international tours in addition to its prestigious residencies at the Théâtre du Châtelet in Paris, the Megaron in Athens and the Lincoln Center in New York.

Matthias Bamert is Principal Conductor of the West Australian Symphony Orchestra and Associate Guest Conductor of the Royal Philharmonic Orchestra. Previous appointments include Principal Guest Conductor of the Scottish National Orchestra, Director of the Glasgow contemporary music

festival Musica Nova from 1985 to 1990, and Director of the Lucerne Festival from 1992 to 1998. He regularly conducts orchestras such as the Philharmonia, London Philharmonic, BBC Symphony, BBC Philharmonic and City of Birmingham Symphony orchestras, and at the BBC Proms. For several weeks of every season he works in North America; he is a regular guest in Japan, Australia, New Zealand, Malaysia and Hong Kong, and has conducted the Orchestre de Paris, the Salzburg Mozarteum Orchestra, Berlin Symphony Orchestra and St Petersburg Philharmonic Orchestra, and at Barcelona Opera. As Music Director of the London Mozart Players for seven years he conceived the recording series *Contemporaries of Mozart*. His other recordings for Chandos include works by Parry, Frank Martin, Gerhard, Korngold and Dohnányi, as well as transcriptions by Stokowski.

Sainton/Hadley: Orchester- und Chorwerke

Philip Sainton (1891–1967)

Philip Sainton stammte aus einer erfolgreichen musikalischen Familie: Sein Großvater war der berühmte französische Geiger Philippe Prosper Sainton, der die englische Altistin Helen Dolby heiratete, für die Mendelssohn das Altsolo in seinem Oratorium *Elijah* schrieb und der er seine Sechs Lieder op. 57 widmete. Im Alter von sechzehn Jahren wurde Philip Sainton Schüler am Londoner Royal College of Music und gewann 1913 ein Stipendium an der Royal Academy of Music, wo er bei Frederick Corder Kompositionslehre studierte. Nach dem Kriegsdienst in Nahen Osten wurde er Mitglied und schließlich erster Bratschist des Queen's Hall Orchestra. 1930 folgte er einem Engagement beim BBC Symphony Orchestra unter Bernard Shore, wo er später sein Nachfolger als erster Bratschist wurde. In den Fünfzigerjahren unterrichtete er auch Orchesterleitung an der Guildhall School of Music.

Saintons Gesamtwerk beschränkt sich weitgehend auf kurze Orchesterstücke und eine Anzahl von Liedern. 1956 komponierte er allerdings die aufwendige Musik zu John Hustons Film *Moby Dick*. Es überrascht vielleicht heutzutage, daß Saintons Musik zu

ihrer Zeit durchaus populär war und von Orchestern wie dem Hallé Orchestra, den BBC-Orchestern, dem Queen's Hall Orchestra, dem Scottish National Orchestra und dem New York Philharmonic aufgeführt wurde. Im Jahr 1935 gab Shore, den eine lebenslängliche Freundschaft mit Sainton verband und der sich stets dafür einsetzte, daß Saintons Musik nicht vernachlässigt wurde, die Premiere von dessen *Sérénade fantastique* für Bratsche und Orchester. Als Ausschußmitglied des Ralph Vaughan Williams Trust machte er mich erstmals auf Saintons Musik aufmerksam – in der Tat korrespondierten wir zum Zeitpunkt seines Todes im Jahre 1985 gerade über dieses Thema. (Shore erinnerte gern daran, daß ein Astrologe Sainton mitgeteilt habe, sein Leben werde von unüberwindlichen Enttäuschungen erfüllt sein.)

Saintons kompositorischer Werdegang bleibt rätselhaft. *The Dream of the Marionette* (1929), sein ältestes erhaltenes Orchesterwerk, entstand, als er sowohl beim Royal Philharmonic als auch beim Queen's Hall Orchestra Stimmführer der Bratschen war. Den wenigen erhaltenen biographischen Notizen nach zu schließen, hatte er zwei noch frühere Werke recht erfolgreich bei den

Promenadenkonzerten dirigiert: *Sea Pictures* (1923, wiederholt 1924) und *Harlequin and Columbine* (1926), für die sich alsbald auch andere Orchester interessierten, darunter das New York Philharmonic und das Scottish Orchestra. Erst später in das Manuskript des *Dream of the Marionette* eingetragene Vortragsbezeichnungen hinsichtlich der Balance und Besetzung deuten darauf hin, daß es von der BBC ausgestrahlt wurde.

In Ermangelung eines zuverlässigen Werkverzeichnisses läßt sich Saintons Gesamtwerk nicht abschätzen. Abgesehen von einigen Liedern sind im Wesentlichen etwa zehn Orchesterwerke bekannt, von denen ich aber nur fünf finden konnte: *The Dream of the Marionette*, *Sérénade fantastique*, *The Island*, *Nadir* und die Suite aus *Moby Dick*. Andere verschollene Partituren sind deutlich programmatisch gestaltet und wurden, wie *The Dream of the Marionette*, vielleicht im Hinblick auf das Ballett geschrieben: *Mechanical Energy*, *Caricature* für Orchester und *Carnival*. Daneben war Sainton auch als Arrangeur gefragt.

Seine hervorragende Technik verdankte Sainton sicherlich auch seiner Ausbildung im Orchestersatz unter Corder an der Royal Academy. Sainton gibt das feine Gespür für Timbre und Kolorit zu erkennen, das auch die Werke zweier anderer Absolventen der Academy, nämlich John Blackwood McEwen

und Arnold Bax, kennzeichnet. Indes ist über seine Frühwerke nichts bekannt. Während seiner jahrelangen Bratschistenlaufbahn war er vorübergehend ein Mitglied des London String Quartet, mit dem er 1930 eine Gastspielreise nach Amerika unternahm, also wäre es sonderbar, wenn er gar kein Streichquartett geschrieben hätte.

Saintons letzte Schaffensjahre sind so rätzelhaft geblieben wie seine Frühzeit. Nach der erfolgreichen Uraufführung von *Nadir* beim Cheltenham Festival mit dem Hallé Orchestra unter Sir John Barbirolli im Jahr 1949 schrieb er anscheinend überhaupt nichts mehr für Orchester mit Ausnahme der Musik für *Moby Dick*; die Suite daraus ist noch nie aufgeführt worden. Im darauffolgenden Jahr legte er nach Uneinigkeiten mit Charlie Chaplin den Auftrag für die Musik zu *A King in New York* nieder, und die letzten zehn Jahre seines Lebens waren von Krankheiten und Geldsorgen getrübt. Als er starb, war er bereits vergessen und ist im maßgeblichen *New Grove Dictionary of Music* nur flüchtig erwähnt. Hoffentlich schaffen es die vorliegenden Einspielungen, dieser ungerechtfertigten Vergessenheit ein wenig entgegenzuwirken.

Patrick Hadley (1899–1973)

Patrick Hadley wurde in Cambridge geboren, wo sein Vater Master am Pembroke College war. Er besuchte Winchester College und

studierte dann am Pembroke College. Nachdem er 1918 in Frankreich verwundet wurde, mußte ihm ein Bein unterhalb des Knies amputiert werden. Obwohl dies psychologische Auswirkungen gehabt haben mag, ließ sich Hadley dadurch niemals irgendwelche körperlichen Beschränkungen auferlegen. Noch in mittlerem Alter machte er mit den Wedgewoods in Cumbria Bergwanderungen, und Ursula Vaughan Williams bezeugt, daß er ein guter Schwimmer war. Nach dem Krieg studierte er zur selben Zeit wie Ivor Gurney bei Ralph Vaughan Williams am Royal College of Music Kompositionslehre. Vaughan Williams wurde ihm sowohl Freund als auch Mentor und erweckte in ihm ein lebenslängliches Interesse am Volkslied. Dafür mußte Vaughan Williams es sich gefallen lassen, daß Hadley ihm oft mitten in der Nacht seine schrulligen Telegramme schickte. Ursula Vaughan Williams erinnert sich, daß ihr sonst niemand bekannt sei, der in einem Telegramm "I say" (Hören Sie mal) schrieb und die Satzzeichen voll ausschrieb. Im Jahr 1925 nahm Hadley einen Lehrauftrag am Royal College of Music an. Seine akademische Laufbahn festigte sich, als ihn das Gonville and Caius College in Cambridge 1938 zum Fellow ernannte. Acht Jahre später wurde ihm dort der Lehrstuhl für Musik übertragen, den er bis 1962 bekleidete, als er sich schließlich auf dem Familiensitz bei

Heacham in Norfolk zur Ruhe setzte. Hadleys Musik ist, abgesehen von *Connemara* (1958), worin er die irische Heimat seiner Mutter beschreibt, intensiv von der englischen Landschaft inspiriert. Zu seinen wichtigsten Werken zählen die Tondichtung *Kinder Scout* (1925), *Scene from "The Woodlanders"* (1926), *The Trees So High* (1931), *La Belle Dame sans merci* (1934/35), *Mariana* (1937), *One Morning in Spring* (1942), *Travellers* (1942), *The Hills* (1944), *Fen and Flood* (1955) und *Lenten Meditations* (1962).

Der Verlust seines Beins erinnerte Hadley täglich an die bitteren Erfahrungen im Ersten Weltkrieg, in dem sein Bruder fiel und er von seiner Jugend in Cambridge endgültig Abschied nehmen mußte. Trotz dieser Katastrophe erwarb er sich unter Anleitung von Vaughan Williams eine hervorragende kompositorische Technik. Während seiner dreizehnjährigen Beschäftigung am Royal College schrieb er seine bedeutendsten Werke; Gefühle schmerzlicher Trostlosigkeit, die sie durchdringen, mildert eine romantische Empfindsamkeit, die auf der englischen Landschaft und ihren musikalischen Traditionen basiert.

Während seiner langjährigen Tätigkeit in Cambridge (1938–1962) entschärfte eine gewisse Nostalgie Hadleys Intensität; auch wirkte sich seine angegriffene Gesundheit mildernd auf seine zugespitzte Tonsprache

aus. Mit Ausnahme der Orchesterskizze *One Morning in Spring* und *Travellers* konnten es die späteren Kantaten mit der Inbrunst dieser Frühwerke nur selten aufnehmen.

COMPACT DISC NR. 1

Sainton und Hadley machten in den zwanziger Jahren von sich reden, doch obwohl beide als Musiker und Lehrer eine glänzende Karriere hatten, gerieten ihre Kompositionen nach dem Tod von Vaughan Williams, als eine Reaktion gegen die romantische Englische Schule einsetzte, bald in Vergessenheit. Beide Komponisten akzeptierten die Grenzen ihrer Kreativität und beschränkten sich ganz bewußt darauf, in dem Genre weiterzuarbeiten, das Parry, Elgar, Holst, Vaughan Williams und Delius bereits erkundet hatten. Ihr jeweiliges Œuvre ist verhältnismäßig klein, verdient es jedoch, vom heutigen Standpunkt aus neu gewürdigt zu werden.

The Island

Die Tondichtung *The Island* (Die Insel), die "meinem guten Freund Ernest Hall" (dem Trompeter) gewidmet war, wurde erstmals 1942 von dem BBC Symphony Orchestra in einer Studioaufführung übertragen. Sir Henry Wood, der die Sendung hörte, schrieb, er sei "sehr beeindruckt" und das Stück verdiene es seiner Meinung nach, ins moderne Orchesterrepertoire aufgenommen zu werden.

In den nächsten zwanzig Jahren wurde das Stück häufig aufgeführt, unter anderem auch von Barbirolli beim Cheltenham Festival im Jahr 1948.

Sainton schrieb, die Musik verbildliche, in instrumentalen Farben, den Eindruck, den eine wundervolle Küstenlandschaft auf ihn gehabt habe, wo Tannenbäume bis zu den Felsen hinunter wuchsen, und zwar im Frühling, Sommer und Winter. Saintons zeitgenössischer Lieblingskomponist war Ravel, doch ist *The Island* offensichtlich durchweg von Delius (insbesondere dessen *Song of the High Hills*) beeinflusst, sowie in der kraftvollen Durchführung des Mittelabschnitts von Korngold (*Die tote Stadt*) und besonders von Suk (*Zrání*). Saintons Interesse an Korngold und Suk ist bis jetzt noch nicht durch musikwissenschaftliche Studien belegt worden, doch ist der Einfluß dieser beiden Komponisten unmißverständlich aus der Musik herauszuhören.

Saintons musikalisches Idiom ist ausgesprochen volltönend und kräftig, manchmal sogar ungestüm, jedoch völlig unsentimental. Vielmehr ist dies ein Werk von maskuliner, athletischer Vitalität, die noch durch die wuchtige, stellenweise schroffe Stimmführung hervorgehoben wird, so daß die etwas konventionelle Tonalität nicht so sehr zum Tragen kommt. In der Orchestrierung

offenbart sich durchweg eine Virtuosität, die an Elgar und Bax erinnert.

In der Anlage ist das Werk dreiteilig. Sainton ersetzt das Durchführungsprinzip der klassischen Sonatensatzform durch Thementransformation im Stil von Liszt, Franck oder Strauss. Das Werk beginnt mit einer herrlichen, höchst originellen Trompetenfanfare, der sich explosive Streicherakkorde gegenüberstellen ("die Herausforderung der Felsen an die See"). Darauf folgt ein stimmungsvolles Thema der Streicher, das von Fragmenten der Fanfare verziert wird. Dieses "B"-Thema wird von den Celli in einem eindrucksvollen melodischen Abschnitt aufgegriffen und in der Folge erweitert und variiert. Es folgt ein drittes Thema, in dem sich Aspekte von Thema "A" und Thema "B" vereinen. Dies wird in einer langen Fantasie weiter ausgeführt, in der mehrere von "A" und "B" abgeleitete Seitenthemen in einem temperamentvollen Dialog gegeneinander ausgespielt werden. Nach mehreren Höhepunkten verfällt die Musik in ein quasi-*Presto*, das in den Anfangstakten an Sibelius erinnert. Es stellt sich heraus, daß dies nicht eine weitere Themenverarbeitung ist, sondern der Anfang des kurzen Schlußteils, der sich schnell in Fragmente auflöst. Das Werk schließt in ruhiger Stimmung mit flüchtigen Anspielungen auf die Fanfare vom Anfang, etwa im Stil von Debussy. Im

Vergleich zu den ersten Teilen, deren Formgebung überzeugend ist, erscheint der letzte Teil unzusammenhängend, doch büßt er nichts an musikalischer Qualität ein.

The Island ist ein gutes Beispiel der Naturdarstellung in der englischen Musik; es überrascht daher nicht, daß Huston Sainton mit der Musik für *Moby Dick* beauftragte.

The Trees So High

Den melodischen Rahmen der Sinfonischen Ballade in a-Moll *The Trees So High* (Die hohen Bäume), des frühesten Werks von Sainton auf diesen zwei CDs, bildet ein Volkslied aus Somerset, auf das sich die vier ohne Unterbrechung aufeinanderfolgenden Sätze stützen. Das thematische Material ist durchweg von Elementen aus der Hauptmelodie abgeleitet. Hadley verglich seine Kompositionsweise in diesem Werk mit "drei unabhängigen Flüssen, die sich am Anfang des Finales zu einem einzigen Strom vereinen".

Die Form des ersten Satzes ist höchst individuell: Hadley kombiniert hier zwei Arten von Variationstechnik, wovon die erste sich eng an die barocke Chaconne und Passacaglia anlehnt, wogegen die zweite eine romantische Erweiterung der Variationstechnik von Haydn und Beethoven darstellt, etwa in der Art, wie Delius sie in *Brigg Fair* angewandt hat. Diese Kombination ist Hadley nicht unbedingt

geglückt, doch entstehen daraus zahlreiche kompliziert ausgearbeitete Passagen von großem Reiz, die bezeugen, daß Hadley zweifellos ein Talent hatte, englische Landschaftsmusik von einer ganz persönlichen Perspektive her zu komponieren. Man könnte den Satz in gewisser Hinsicht mit dem Schaffen des Schriftstellers Thomas Hardy vergleichen, insofern er davon kündet, wie Bewußtsein und Erfahrung des Menschen der Gefühllosigkeit der Natur entgegenstehen. Zwar fehlt es dem Satz ein wenig an sinfonischem Zusammenhalt, doch deutet seine Formgebung auf den Eröffnungssatz von Vaughan Williams' Fünfter Sinfonie voraus. Es überrascht nicht, daß Vaughan Williams viel von diesem Werk Hadleys hielt.

Barocke Variationstechnik findet sich auch im zweiten Satz, wo der Schwerpunkt auf kanonischer Imitation liegt, die Hadley hier als Strukturprinzip benutzt. Die Stimmung ist auf konventionellere Art "englisch-pastoral", obwohl Hadleys individuelles Idiom durchweg herauszuhören ist. Der untergründige Pessimismus der Musik wird durch eine Version des Hauptthemas unterstrichen, das die tiefen Streicher aufgreifen, während darüber die Violinen *divisi* den Kontrapunkt liefern und in der Tiefe ein gehaltener Baß den Orgelpunkt liefert.

Der dritte Satz ist ein Scherzo in der klassischen Form A–B–A. Die Stimmführung

ist hier sehr wirkungsvoll; die gespenstischen Töne erinnern an Mahler und Bax.

Im einführenden *Adagio* des vierten Satzes findet sich die tragischste Musik des Werkes. Tremolierende Streicher und von den Holzbläsern gelieferte Themenfragmente steigern sich zu einem mächtigen doppelten Höhepunkt, der Hadleys Kenntnis von Mahlers Zweiter Sinfonie vermuten läßt. Die Passage ist so eindringlich, daß sie fast den Rahmen des Werks sprengt, doch läßt sich Hadley nicht aus dem melodischen Konzept bringen. Der letzte Satz basiert auf Musik aus dem Scherzo und dem zweiten Satz, im Wechsel mit *a-cappella*-Abschnitten für Frauen-, Männer- und schließlich gemischten Chor, wobei der Solobariton sowohl am Anfang als auch am Schluß die Melodie in der Originalfassung singt. Der Satz schwingt sich zu einem strahlenden Höhepunkt empor, auf dem der Bariton, vom Chor begleitet, die letzte Phrase der Melodie singt. Am Schluß steht eine herrliche Folge von Akkorden: h-Moll, d-Moll und ein weit ausgebreiteter Akkord in As-Dur, auf dem das Werk *pianissimo* verklingt.

Die hier zutage tretende Sensibilität ist mit der des Dichters A.E. Housman vergleichbar, insofern der Text sich mit der Vergänglichkeit junger Liebe und frühem Tod beschäftigt. Hadleys schreckliche Erfahrungen im Ersten Weltkrieg mögen erklären, warum er die weibliche Solostimme in einen Bariton

verwandelte. In seinem Vorwort legte sich Hadley nicht fest, sondern erklärte schlicht, aus "anderen Gründen" eine Baritonstimme bevorzugt zu haben. Insbesondere verweist *The Trees So High* auf die in George Bernard Shaws *Haus Herzenstod* dargestellte Lage, in der sich Hadley während des Weltkriegs und danach befand. Der sanfte Pessimismus des Werks trägt zu seinem Charme bei – es handelt sich um ein ausgesprochenes Jugendwerk, das jedoch trotz der gelegentlich ungeschickten Übergänge die Aussagestärke eines primären Erlebnisses hat. Ungeachtet der Tatsache, daß das musikalische Idiom eklektisch und fast nostalgisch ist, brachte Hadleys subjektiver Ausdruck etwas Neues in die englische Musik ein. In mancher Hinsicht ist er ein Bindeglied zwischen Vaughan Williams und Benjamin Britten.

The Trees So High wurde im Juni 1932 vom Orchester und Chor der Cambridge University Musical Society unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt und ist R.O. Morris gewidmet.

COMPACT DISC NR. 2

In den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen erlebte die romantische Musik Englands unter dem Einfluß von Elgars und Hubert Parrys Nachlaß eine Hochblüte, in der erstaunlich vielfältige Talente eine schier beispiellose Fülle von Orchesterwerken

komponierten. Mit Hilfe neuer Einspielungen auf CD kann man nun viele bedeutende Werke, die nach der Geschmackswende der 1950er Jahre in Vergessenheit gerieten, neu bewerten. Die Musik von Sainton und Hadley gibt lediglich eine Kostprobe der Schätze, die einen Teil des Erbes der englischen Romantik darstellen.

Nadir

Das Titelblatt des Manuskripts dieses Werkes trägt folgende Anmerkung des Komponisten:

Der chinesische Philosoph Laotse, der vor zweitausend Jahren lebte, sprach: "Das Hinmetzeln der Mengen soll mit Gram beweint, der Sieg durch Beerdigungsriten gemäßigt werden."

Als sich Sainton während des Zweiten Weltkriegs in Bristol aufhielt, war er Zeuge eines Fliegerangriffs, bei dem ein Kind ums Leben kam. Seine Betrachtungen über das Wesen des persönlichen Grams und der Geduld führten zur Komposition von *Nadir*. Der Titel paßt genau auf seine Erfahrungen, bedeutete ihm aber vielleicht auch etwas anderes. Das arabische Wort "Nadir" bezeichnet in der Astrologie den Tiefpunkt des langen, schwierigen Transits der Planeten in einem Horoskop. Der Bratschist und Musikpädagoge Bernard Shore, viele Jahre lang Saintons Kollege im BBC Symphony Orchestra, teilte mir mit, daß der Komponist

sein Leben von einem äußerst pessimistischen Standpunkt aus betrachtete: Er war überzeugt, sein kreatives Ziel nie erreichen zu können, und daß seine Werke sich nie gebührender Anerkennung erfreuen würden. Mehr als ein Astrologe habe nach der Stellung seines Horoskops das Gleiche gefolgert.

Hatte *The Island* mit Erfolg die ungezügelt wilden Klänge der Natur widergespiegelt, so ging es Sainton bei *Nadir* um Gefühle des Abscheus und empörte Reue über den Krieg, die schändlichste, grausamste Beschäftigung des Menschen. Seine Wahl fiel auf die dunkle Tonart b-Moll und eine subtil ausgearbeitete Anlage A–B–C–A; beide Elemente können Verzweiflung, Wut und schließlich ein gewisses Ausmaß an Gleichmut ausdrücken. Der melodische und harmonische Stoff hat deutliche Beziehungen zu Gustav Holst und Vaughan Williams, vor allem zu dessen Vierter Sinfonie in f-Moll. Indes stehen Saintons Rhythmik, Durchführungstechnik und Orchestersatz den tschechischen Komponisten Suk und Novák viel näher. Je öfter man sich die Musik anhört, desto mehr prägt sich ihre Originalität ein; sein ungezähmtes musikalisches Naturell gibt sich stets zu erkennen. Wenige britische Werke erzielen den an Tschaikowski gemahnenden Weltschmerz, der die stechende, zerklüftete Explosivität des ersten Mittelabschnitts von *Nadir* durchzieht.

Am 20. Juni 1949, eine Woche vor der Uraufführung, schrieb John Barbirolli an Sainton:

In der vergangenen Woche spielten wir *Nadir* durch und Sie können sich darauf verlassen, daß es wirklich großartig klang, die tragische Intensität ist sehr ergreifend und der Orchesterklang ist fabelhaft.

Das Werk wurde von der Kritik allgemein gelobt.

The Dream of the Marionette

Diese originelle, technisch gewandte Partitur (Der Traum der Marionette) wurde von Henry Wood ins Programm seines BBC-Promenadenkonzerts vom 13. August 1929 aufgenommen; Sainton dirigierte das Queen's Hall Orchestra. Das Szenario des Balletts ist im Programmheft ausführlich beschrieben, aber daß es je aufgeführt wurde, ist nicht erwiesen. In dem recht kuriosen Werk geht es um eine (männliche) Marionette, die sich in eine Fee (Fay) verliebt, jedoch abgewiesen wird, weil sie keine Seele hat. Im Traum sieht sie den phantastischen Karneval der sieben Torheiten: Stolz und Zorn und später im zentralen Marsch Neid, Unzucht, Völlerei, Habsucht und Faulheit. Die Marionette umwirbt eine schöne, traurige Fee: Sie ist die Weisheit und lehrt ihn Selbsterkenntnis. Er schlägt den Torheiten mit dem Zauberstab der Fee ihre abscheulichen Köpfe ab, sie bersten und geben verschiedene

Aspekte des Puppenmechanikers zu erkennen. Die Partitur enthält weitere Hinweise auf das Szenario.

Dem ersten Abschnitt, "Die Melancholie der Marionette", folgt ein kurzes Motiv der Sologeige, das in den "Schlaf der Marionette" überleitet; dieser verwandelt sich bald in den "Traum der Marionette", den ein flottes, für hohe Streicher und Tempelblock gesetztes *Andante* bringt. Die Musik steigert sich mit zunehmender Hektik zum wilden Höhepunkt; die Blechbläser deuten mit Staccato-Einwürfen an, daß "die Torheiten sich ärgern", dann weichen sie einem melancholischen Walzer, als die Marionette der Weisheit begegnet. Ein majestätisches Tutti macht der Stimmung ein Ende; danach kehrt die Sologeige wieder und vermeldet den "Marsch der Torheiten". Nach einem sehr geschickt gearbeiteten Höhepunkt "jagt die Marionette den Torheiten nach". Die Jagd steigert sich vom *Allegro* zum *Presto* und der Traum geht jäh zu Ende: Die Marionette fürchtet sich fast zu Tode, denn die Torheiten dringen auf sie ein. Im romantischen Epilog sind "Die Marionette und Fay" endlich vereint, die sich nun mit der niedergeschlagenen Puppe versöhnt:

Wenn du eine Seele hättest, würde sie vielleicht auch häßlich werden, wie die in deinem Traum.

Formell gesehen besteht das Ballett aus einer Reihe rhythmischer Variationen, getarnt von einigen lyrischen Exkurse zwecks

Auflockerung der strengen Anlage. Dabei handelt es sich um Reverenzen: Der erste Exkurs, der dem Eröffnungs-*Adagio* folgt, weist deutliche Anklänge an den französischen Impressionismus, namentlich an Debussys *Nocturnes* auf, und der zweite, ebenfalls mit *Adagio* bezeichnet, ist ein ergreifender Augenblick für die geteilten Streicher kurz vor dem überaus extravertierten, geradezu zornigen Marsch – eine Anspielung auf Elgar in seiner liebevollsten Laune.

Erst mit dem lyrischen Epilog stellt sich heraus, daß die Eröffnung genaugenommen die erste Variation ist, aber auch hier wird die eigentliche Melodie nur zum Teil gespielt – zweimal in den Bläsern, als Nebenthema – und meiner Meinung nach recht ironisch. Wie in *The Island* und *Nadir* ist Saintons musikalischer Charakter sowohl überzeugend als auch ansprechend. Diese sinfonische "Ballettmusik" verdient es, in den Konzertsaal zurückzukehren.

Der Ralph Vaughan Williams Trust hat den Auftrag für die Erstellung einer neuen praktischen Ausgabe erteilt, die aus dem Manuskript der Konzertsfassung erarbeitet wurde.

La Belle Dame sans merci

Abgesehen von seinem Meisterwerk, *The Trees So High*, ist *La Belle Dame sans merci* Hadleys bedeutendste Komposition, die trotz einer

Spieldauer von nur zehn Minuten dank ihrer Gefühlsstärke und hervorragend gearbeiteten Satztechnik einen nachhaltigen Eindruck hinterläßt. Die Harmonik ist einmalig – und nicht nur in bezug auf Hadleys Œuvre. Vielleicht kam der Anstoß zu einem neuen Vokabular von Vaughan Williams' harmonischen Experimenten in der *Pastoral Symphony*, *Sancta Civitas* und *Job*, aber das Ergebnis ist ganz Hadleys eigenes. Das Verfahren kann man wohl am ehesten als Polytonalität mit modalen Wendungen bezeichnen, aber das beschreibt keineswegs seine gewaltigen und zugleich subtilen, mysteriösen Akkordfolgen. Diese kurzen Sequenzen und der rhythmisch stockende melodische Keim bilden die musikalische und psychologische Klammer, die das ganze Werk zusammenhält und der Formlosigkeit entgegenwirkt. Hadley beherrscht die Orchestration souverän und schreibt, Keats' unheimlicher Dichtung entsprechend, die Chorstimmen in ungewöhnlich hoher Lage. Es ist bedauerlich, daß er nach *La Belle Dame sans merci* keine ebenso zukunftsweisenden Stücke schrieb, aber das soll unserem Genuß dieses kurzen Meisterwerks keinen Abbruch tun.

Der Klavierauszug erschien 1935.

One Morning in Spring

Dieses reizende Idyll für kleines Orchester entstand zur Feier von Vaughan Williams'

siebzigstem Geburtstag am 12. Oktober 1942. Es ist ein schönes Beispiel der englischen Pastoraltradition, frisch und jugendlich, entbehrt aber auch nicht der reifen Empfindsamkeit, die mit Hadleys bestem Schaffen verbunden ist. Es ist mit doppelten Holzbläsern, Hörnern, Harfe und Streichern besetzt. Drei Melodien werden vom Orchester umspielt; die einprägsamste, die zunächst in der Oboe ertönt, wurde auch von Vaughan Williams in seiner Oper *Hugh the Drover* (1910–1914) verwendet. Purcells Geist schwebt nicht nur über Abschnitten von *The Trees So High*, sondern auch über dieser Partitur. Sie erweist dem älteren Kollegen eine würdige Reverenz.

Lenten Meditations

Die *Lenten Meditations* (Lent = Fastenzeit) entstanden 1962, als die Musik der englischen Romantik in den letzten Zügen lag. Es war dies Hadleys letztes Orchesterwerk und fiel mit der Niederlegung seiner Professur in Cambridge und dem Rückzug vom aktiven Musizieren zusammen. Die Stimmung ist vom Abschied gefärbt und, ungeachtet des objektiven Textes, häufig subjektiv; der besinnliche solistische Stil und sparsame Orchestersatz betonen das persönliche Gepräge der Musik. In diesem Zusammenhang wirken die eingeflochtenen Weihnachts- und Kirchenlieder wie Erinnerungen, die bis in

Hadleys Jugend zurückreichen. Das Werk wurde zweimal umbenannt: von *Lenten Meditations* in *A Cantata for Lent* und dann in *A Lenten Cantata*. Der in der Orchesterpartitur eingetragene Titel *Lenten Meditations* dürfte der Musik am besten entsprechen.

Der von dem Akademiker Charles Cudworth (1908–1977) für Hadley zusammengestellte Text besteht aus Bibelziten, vor allem Psalmen, sowie Kirchenliedern von Samuel Crossman (1624–1683) und Edward Denny (1796–1889). Die Kantate wurde noch im Entstehungsjahr von der Cambridge University Music Society uraufgeführt. Sie ist für Tenor- und Baßsolo, Chor und Orchester gesetzt und in zwei Teile gegliedert. Im ersten fleht der leidende Gläubige zu Gott und sein Gebet wird durch die Ankunft Christi erhört. Der zweite Teil erzählt die Leidensgeschichte, gefolgt von der nachträglichen Erkenntnis, daß sich der Herr für die Menschheit aufgeopfert hatte. *Lenten Meditations* enthält einige von Hadleys schönsten Einfällen; schwach ist höchstens die Tendenz zum Süßlichen in einigen Chorpharten, für die aber das brütende Baßsolo Christi und die gesamte Musik für den Tenor entschädigt, vor allem die herrliche Arie "My song is love unknown". Das Werk endet mit einem Choral, der sich zum freudigen Loblied auf die Bedeutung des Osterfests entfaltet. Die besinnliche, resignierte Stimmung, die in diesem schönen Werk so

deutlich zu erkennen ist, läßt die Vermutung zu, daß Patrick Hadley endlich mit der Welt und sich selbst Frieden geschlossen hatte.

© Bernard Benoliel

Übersetzung: Inge Moore und Gery Bramall

Der englische Tenor Neill Archer feierte 1987 sein Operndebüt als Tamino (*Die Zauberflöte*) an der Kent Opera. 1990 schloß sich sein Debüt als Jaquino (*Fidelio*) an der Royal Opera Covent Garden und als Tamino an der English National Opera an. Weitere Auftritte verbanden ihn mit der Welsh National Opera, Opera North, Scottish Opera und der Glyndebourne Touring Opera, im Ausland hat ihn seine Laufbahn an die Opera Australia in Sidney sowie nach Turin (Edward IV. in *Cestis Riccardo III*), Parma (Andres in *Wozzeck*) und Basel (Pylades in *Iphigénie en Tauride*) geführt. Auch auf dem Konzertpodium hat er sich einen Namen gemacht und ist in Aufführungen des *Elijah* sowohl mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra als auch dem London Symphony Orchestra sowie in Schönbergs *Moses und Aron* mit dem BBC Symphony Orchestra und in Zemlinskys *Eine florentinische Tragödie* mit dem Philharmonieorchester von Helsinki aufgetreten.

Der britische Bariton David Wilson-Johnson studierte an der Royal Academy of Music in

London und hat unter herausragenden Dirigenten weltweit an den großen Opernhäusern und auf Festivals gesungen. Zu seinen vielen Konzertauftritten zählen unter anderem die Teilnahme an Aufführungen von Haydns *Die Jahreszeiten*, Henzes *Elegy for Young Lovers*, Ravels *L'Heure espagnole*, Brittens *Death in Venice* sowie am letzten Abend der Proms 2001 – nach den Ereignissen des 11. September – von Beethovens Neunter Sinfonie unter Leonard Slatkin, die weltweit von einem Publikum von 340 Millionen gehört wurde. Er beherrscht ein breites Opernrepertoire und hat kürzlich die Titelrollen in Albeniz' *Merlin*, Tippett's *King Priam* und Messiaens *Saint François d'Assise* sowie die Rolle des Kowaljow in Schostakowitschs *Die Nase* gesungen. Seine Diskographie für Chandos umfaßt Bachs *Johannes-Passion*, Mozarts Requiem, Brahms' *Ein deutsches Requiem*, Elgars *Caractacus* und *The Kingdom* sowie Rachmaninows *Die Glocken*.

Stephen Richardson wurde in Liverpool geboren und studierte an der Manchester University und dem Royal Northern College of Music. Er hat in Großbritannien und im Ausland viele der führenden Baßrollen des Opernrepertoires gesungen, darunter Daland (*Der fliegende Holländer*), Sparafucile (*Rigoletto*) und Baron Ochs

(*Der Rosenkavalier*). Er spezialisiert sich auf zeitgenössisches Repertoire und hat an den Uraufführungen von Adès' *The Tempest* (in der Rolle des Stephano), Gerald Barrys *The Conquest of Ireland*, *The Triumph of Beauty and Deceit* und *The Intelligence Park*, Taverers *Eis Thanaton*, *The Apocalypse* und *Fall and Resurrection* sowie Ruders' *The Handmaid's Tale* mitgewirkt. Auf dem Konzertpodium hat er ferner in Bibers *Missa Bruxellensis*, Händels *Messiah*, Janáček's *Glagolitischer Messe*, Knussens *Where the Wild Things Are* und Higglety Pigglety Pop! sowie Adams' *Nixon in China* gesungen. Er ist auf der Chandos-Einspielung von Brittens *Albert Herring* zu hören.

Walter Legge gründete den **Philharmonia Chorus** 1957 für eine Aufnahme von Beethovens Neunter mit dem Philharmonia Orchestra. Seitdem ist der Chor mit den meisten namhaften Dirigenten und Orchestern der Welt aufgetreten und hat über fünfzig Schallplatten vorgelegt. Sein abwechslungsreiches Repertoire umfasst die großen Werke der Klassik und der Romantik ebenso wie Meisterwerke des zwanzigsten Jahrhunderts. Dem ersten Chorleiter Wilhelm Pitz folgten unter anderem Walter Hagen Groll, Norbert Balatsch, Heinz Mende, Horst Neumann und David Hill. Robert Dean wurde 1998 mit dieser Aufgabe sowie der

künstlerischen Leitung des Chores betraut. Der Philharmonia Chorus ist an berühmten Häusern in ganz Europa aufgetreten, so etwa am Teatro alla Scala Mailand mit Carlo Maria Giulini, am Concertgebouw Amsterdam mit Bernard Haitink und an der Royal Opera Covent Garden mit Sir Simon Rattle.

Das **Philharmonia Orchestra**, eines der großen Orchester der Welt, spielt jetzt in der siebten Saison unter der Leitung des renommierten deutschen Maestro Christoph von Dohnányi. Der erste Inhaber des Chefdirigentenpostens war Otto Klemperer, das Orchester hat seither bedeutende Verbindungen mit Lorin Maazel (Stellvertretender Chefdirigent), Riccardo Muti (Chefdirigent und Musikdirektor) und Giuseppe Sinopoli (Musikdirektor) erlebt, daneben mit so angesehenen Dirigenten wie Furtwängler, Richard Strauss, Toscanini und Karajan – gegenwärtig sind Kurt Sanderling (als Emeritierter Dirigent) und Wladimir Aschkenasi (als Ehrendirigent) dem Ensemble verbunden. Es ist Hausorchester der Royal Festival Hall und pflegt daneben feste regionale Verbindungen, die ideale Voraussetzungen zur Erweiterung seines dynamischen Pädagogik- und Kommunalprogramms bieten. Das Orchester hat mehrere bedeutende Preise gewonnen und von der Kritik einhelliges Lob für seine

innovative Zusammenstellung von Konzertprogrammen erhalten, insbesondere für die Aufführungen mit Auftragsarbeiten weltweit führender Komponisten. Das Philharmonia Orchestra unternimmt häufig internationale Tourneen und residiert daneben mit prestigeträchtigen Konzertreihen am Théâtre du Châtelet in Paris, am Megaron in Athen und am Lincoln Center in New York.

Matthias Bamert ist Chefdirigent des West Australian Symphony Orchestra und Assoziierter Gastdirigent des Royal Philharmonic Orchestra. Zu seinen früheren Verpflichtungen gehören Engagements als Erster Gastdirigent des Scottish National Orchestra sowie von 1985 bis 1990 als Leiter des Glasgower Festivals für zeitgenössische Musik "Musica Nova" und von 1992 bis 1998 als Leiter des Luzerner Festivals. Regelmäßige Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Philharmonia Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem BBC Philharmonic und dem City of Birmingham Symphony Orchestra sowie mit den BBC Proms. In jeder Saison arbeitet er für mehrere Wochen in Nordamerika, außerdem ist er regelmäßig zu Gast in Japan, Australien, Neuseeland, Malaysia und Hongkong; ferner hat er unter anderem das Orchestre de Paris, das Orchester des Salzburger Mozarteums, die Berliner

Sinfoniker und das St. Petersburger Philharmonieorchester sowie das Orchester der Oper von Barcelona dirigiert. In seiner siebenjährigen Amtszeit als musikalischer Leiter der London Mozart Players hat er die

CD-Reihe "Contemporaries of Mozart" (Mozarts Zeitgenossen) ins Leben gerufen; außerdem hat er für Chandos Werke von Parry, Frank Martin, Gerhard, Korngold und Dohnányi sowie Bearbeitungen von Stokowski eingespielt.



Neill Archer

Sainton/Hadley: Œuvres pour orchestre et chœur

Philip Sainton (1891–1967)

Philip Sainton naquit dans une famille de musiciens célèbres. Son grand-père était le fameux violoniste français, Philippe Prosper Sainton, qui avait épousé la contralto anglaise, Helen Dolby, pour laquelle Mendelssohn avait écrit la partie de contralto solo d'*Elijah*, et à laquelle il avait dédié les Six Lieder, op. 57. À l'âge de seize ans, Philip Sainton entra au Royal College of Music de Londres et, en 1913, ayant remporté le concours, à la Royal Academy of Music, où il étudia la composition dans la classe de Frederick Corder. Après la démobilisation – Sainton combattit au Moyen-Orient pendant la Grande Guerre – il entra au Queen's Hall Orchestra où il allait être nommé alto solo. En 1930, il devint second alto sous Bernard Shore au BBC Symphony Orchestra, et lui succéda plus tard au pupitre d'alto solo. En 1950, il enseigna également la direction d'orchestre à la Guildhall School of Music de Londres.

Sainton se cantonna presque entièrement à la composition d'une série de pièces brèves pour orchestre et d'un certain nombre de mélodies. Toutefois, il termina en 1956 une partition complexe pour le film de John Huston, *Moby Dick*. Il est surprenant

aujourd'hui de découvrir que sa musique était autrefois largement jouée par des orchestres tels que le Hallé Orchestra, les orchestres de la BBC, le Queen's Hall Orchestra, le Scottish National Orchestra et le New York Philharmonic. En 1935, Shore donna la première exécution de la *Sérénade fantastique* pour alto et orchestre de Sainton. Les deux hommes étaient devenus de grands amis et Shore resta toute sa vie un ardent défenseur de la musique négligée de son vieux collègue. C'est en qualité de membre du comité du Ralph Vaughan Williams Trust qu'il attira mon attention pour la première fois sur la musique de Sainton – en effet, j'ai partagé avec lui une correspondance à ce sujet jusqu'à sa mort en 1985. (Shore rappelait tout le temps qu'un astrologue avait prédit à Sainton que son existence serait remplie de frustrations insurmontables.)

Le développement créateur de Sainton reste énigmatique. *The Dream of the Marionette* (1929), son œuvre pour orchestre la plus ancienne qui subsiste, fut écrite lorsqu'il était alto solo du Royal Philharmonic Orchestra et du Queen's Hall Orchestra. Comme en témoignent les brèves notices biographiques le concernant, il avait dirigé

avec quelque succès aux Promenade Concerts deux œuvres antérieures, *Sea Pictures* (1923, rejouée en 1924) et *Harlequin and Columbine* (1926). Ces œuvres furent apparemment bientôt reprises par d'autres orchestres comme le New York Philharmonic et le Scottish Orchestra. Des indications plus tardives concernant l'équilibre et l'instrumentation qui furent ajoutées au manuscrit de *The Dream of the Marionette* suggèrent qu'il y eut ultérieurement une exécution en studio radiodiffusée par la BBC.

En l'absence d'un catalogue faisant autorité, il est impossible d'évaluer l'importance de la production complète de Sainton. À part quelques mélodies, le corps de sa production connue comporte environ dix œuvres pour orchestre – je n'ai pu retrouver la trace que de cinq: *The Dream of the Marionette*, *Sérénade fantastique*, *The Island*, *Nadir* et la Suite de *Moby Dick*. Il est clair que les autres partitions disparues étaient de la musique à caractère descriptif et, comme *The Dream of the Marionette*, peut-être destinées au ballet: *Mechanical Energy*, *Caricature* pour orchestre et *Carnival*. De plus, Sainton arrangea de nombreuses œuvres.

La parfaite technique orchestrale de Sainton est sans aucun doute en partie due aux études de composition qu'il fit sous la direction de Corder à la Royal Academy. Sainton montre la même sensibilité au timbre

et à la couleur que l'on dénote dans la musique des autres compositeurs sortis de l'Academy – John Blackwood McEwen et Arnold Bax. Néanmoins, on ne sait rien de ses premières compositions. Sa longue carrière d'interprète inclut aussi une courte période au sein du London String Quartet dont il était membre en 1930 lors d'une tournée américaine, et il serait surprenant qu'il ne se soit pas essayé au genre du quatuor à cordes.

Ses dernières années furent également énigmatiques sur le plan créateur que les premières. Après l'enthousiasme soulevé par la création de *Nadir* au festival de Cheltenham en 1949 avec le Hallé Orchestra sous la direction de Sir John Barbiroli, il ne composa apparemment plus aucune œuvre pour orchestre mis à part la musique de *Moby Dick*, dont il tira une suite qui n'a jamais été jouée. L'année suivante, il renonça à composer la musique de *A King in New York* après avoir eu des différends avec Charlie Chaplin, et ses dix dernières années furent gâchées par la maladie et les soucis financiers. Il mourut dans l'oubli et le *New Grove Dictionary of Music* ne fait qu'une courte mention de sa carrière. Il reste à espérer que ces enregistrements contribueront à réparer cette négligence imméritée.

Patrick Hadley (1899–1973)

Patrick Hadley naquit à Cambridge où son père était le principal du Pembroke College. À

la fin de ses études à Winchester et à Pembroke, Hadley fut mobilisé et partit combattre en France. Blessé en 1918, ses blessures nécessitèrent l'amputation d'une jambe, à partir du genou. L'amputation laissa probablement des cicatrices sur le plan émotionnel, mais sur le plan physique Hadley n'accepta jamais de se sentir diminué. Même à l'âge mûr, il se promenait toujours sur les collines de Cumbria avec ses amis, les Wedgewood; Ursula Vaughan Williams affirmait qu'il était resté toute sa vie un nageur accompli. La guerre finie, il entra au Royal College of Music où il eut pour professeur de composition Ralph Vaughan Williams et pour camarade d'étude Ivor Gurney. Vaughan Williams devint un ami important qui inspira chez Hadley la passion des mélodies folkloriques. Son amitié lui fit également accepter une habitude assez particulière de Hadley: l'envoi de télégrammes fréquents qui avaient tendance à arriver à toute heure de la nuit. Ursula Vaughan Williams disait que c'étaient les seuls qui, à sa connaissance, faisaient figurer dans le texte des locutions superflues comme "dites-donc" et la ponctuation avec les noms entiers au lieu d'abréviations. En 1925, Hadley obtint un poste d'enseignant au Royal College of Music. Sa carrière académique prit un bel essor lorsqu'il fut nommé d'abord maître de conférence, en 1938, puis professeur, huit ans

plus tard, au Gonville and Caius College de Cambridge. Il occupa la chaire de musique jusqu'à sa retraite en 1962 et termina ses jours dans la propriété familiale près de Heacham dans le Norfolk. La musique de Hadley est fortement imprégnée de son admiration pour le paysage anglais, comme par exemple *Connemara* (1958) l'Irlande de ses grands-parents maternels. Ses œuvres les plus importantes s'intitulent: *Kinder Scout*, un poème symphonique (1925), *Scene from "The Woodlanders"* (1926), *The Trees So High* (1931), *La Belle Dame sans merci* (1934–1935), *Mariana* (1937), *One Morning in Spring* (1942), *Travellers* (1942), *The Hills* (1944), *Fen and Flood* (1955) et *Lenten Meditations* (1962).

Les blessures handicapantes que Hadley avait reçues aux jambes étaient un douloureux rappel des moments qu'il avait vécus lors de la Grande Guerre, une guerre où son frère avait été tué et ce qui avait fait sa jeunesse à Cambridge à jamais détruit. Bien qu'il fût une autre victime de cette tragédie, il acquit ensuite une technique de composition magistrale sous la tutelle de Vaughan Williams. Ce fut durant les treize années de son association à temps complet avec le Royal College qu'il produisit ses compositions les plus remarquables, une musique puissamment imprégnée d'un sentiment de perte et de désolation, tempéré par une sensibilité

romantique profondément portée vers le paysage anglais et les traditions musicales qu'il avait inspirées.

Au cours de sa longue association avec Cambridge (1938–1962), la nostalgie remplaça l'intensité tandis que d'autres problèmes de santé venaient atténuer le caractère tranchant de son langage musical. À l'exception de l'esquisse orchestrale *One Morning in Spring* et de *Travellers*, sa série de cantates ultérieures ne retrouve guère l'ardeur de ses premières compositions.

PREMIER DISQUE COMPACT

Sainton et Hadley devinrent célèbres vers les années 1920, mais malgré de belles carrières de musicien et de professeur, leurs compositions sombrèrent dans l'oubli après le décès de Vaughan Williams, emportées par le mouvement général contre l'École romantique anglaise. Les deux compositeurs n'ignoraient point leurs limites créatrices et choisirent délibérément d'exploiter leur propre filon dans la mine que Parry, Elgar, Holst, Vaughan Williams et Delius avaient exploitée avant eux. Leurs compositions respectives, quoique peu nombreuses, constituent néanmoins un recueil respectable qui, de nos jours, mérite certainement d'être réévalué.

The Island

Le poème symphonique *The Island* (L'Île) fut

créé en 1942 par le BBC Symphony Orchestra dans un studio de radiodiffusion de la BBC. Il est dédié à "Ernest Hall [trompettiste], mon très grand ami". Sir Henry Wood, ayant entendu le morceau, écrivit :

[je suis] profondément impressionné... à mon avis
[*The Island*] devrait figurer dans tout répertoire
orchestral moderne.

L'œuvre fut reprise souvent, et jusque dans les années 1960; elle figurait au programme du festival de Cheltenham de 1948 sous la direction de Barbirolli.

Sainton déclara que

la musique dépeint, en couleurs orchestrales,
l'impression qu'exerce sur moi, au printemps, en
été et en hiver, un joli paysage marin, avec des
pins s'accrochant aux rochers.

Son compositeur contemporain préféré était Ravel, toutefois, dans le cas de *The Island*, l'influence directe est, d'abord et tout au long, celle de Delius (*Song of the High Hills*). Ensuite, dans le puissant développement central, on pourrait ajouter celle de Korngold (*Die tote Stadt*) et, peut-être plus encore, celle de Suk (*Mûrissement*). Mais dans les deux derniers cas il s'agit de simples suppositions, engendrées par la seule musique, car on ignore jusqu'à quel point Sainton connaissait les œuvres citées.

La saveur de la musique de Sainton est très riche, enivrante même, mais sans aucune sentimentalité. L'œuvre entière fait preuve

d'une vigueur masculine athlétique, soulignée en certains endroits par une orchestration presque dure, si bien que l'usage plutôt conventionnel de la tonalité n'a guère d'importance. L'instrumentation témoigne d'une virtuosité qui rappelle Elgar et Bax.

La structure d'ensemble ne suit pas le procédé traditionnel de l'exposition et du développement de la forme sonate, mais se présente sous l'aspect d'un large dessin en trois parties, dans lequel la transformation thématique, telle que la concevaient Liszt, Franck et Richard Strauss, constitue la technique de composition principale. L'œuvre s'ouvre sur une musique de fanfare, jouée par les trompettes, magnifique et extrêmement originale, accompagnée d'accords bondissants, confiés aux cordes ("le défi des rochers à la mer"). Vient ensuite un thème évocateur pour cordes, embelli de quelques fragments de la musique de fanfare. Ce thème, "B", est repris et allongé par les violoncelles, puis allongé encore et modifié en un paragraphe mélodique impressionnant. Le troisième thème qui suit mélange certains traits de ses prédécesseurs "A" et "B", qu'il développe dans la longue fantaisie médiane où plusieurs thèmes secondaires, dérivés de "A" et "B", émergent et s'expriment en un discours explosif, soutenu. Après une série de gradations ascendantes et d'apogées, la musique redescend des sommets pour un quasi-*Presto*, dont le début fait songer

à Sibelius. Au lieu d'un autre développement nous avons alors le commencement d'une brève section finale qui bientôt se scinde en fragments. L'œuvre se termine calmement, en citant brièvement des passages de la musique de fanfare, dans un style qui rappelle celui de Debussy. Sainton a su manier les premières sections et leur donner bonne forme, mais il a moins bien réussi la section finale, d'apparence plutôt décousue. Cependant, il a maintenu tout au long de l'ouvrage un haut degré de qualité musicale.

The Island est un exemple remarquable de paysage musical anglais; il n'est pas étonnant que Huston ait demandé à Sainton d'écrire la musique pour *Moby Dick*.

The Trees So High

Le cadre mélodique de la Ballade symphonique en la mineur *The Trees So High* (Les Arbres si hauts), l'œuvre la plus ancienne de Hadley sur ces deux disques, est celui d'un chant populaire du comté du Somerset. Il forme la base des quatre mouvements liés entre eux, et tout le matériau thématique dérive des éléments de la mélodie principale. Hadley a décrit sa technique dans cette composition de la façon suivante: "trois ruisseaux indépendants qui se jettent dans une rivière au début du finale".

La forme du premier mouvement est originale: Hadley combine deux types de

variations. Le premier est très proche de la chaconne et de la passacaille baroques; le second est une extension romantique de la technique employée par Haydn et Beethoven (illustrée par Delius dans *Brigg Fair*). Cette combinaison n'est pas un succès total, mais elle produit de nombreux passages charmants et complexes qui démontrent l'excellence de Hadley dans sa façon personnelle de voir et de peindre musicalement un paysage anglais. On peut qualifier le mouvement de "hardyesque", en ce sens qu'il exprime ce que ressent un homme qui, de l'extérieur, perçoit et prend conscience d'une Nature qui ne peut éprouver aucune sensation. Hadley ne réalise pas tout à fait la cohésion symphonique du mouvement, mais la forme qu'il s'efforce de lui donner semble indiquer la direction au futur premier mouvement de la Cinquième Symphonie de Vaughan Williams. Ce dernier aimait énormément *The Trees So High*: on peut comprendre pourquoi.

Le procédé des variations de la musique baroque est repris dans le deuxième mouvement dans lequel les imitations en canon prédominent et servent de principe formel. Bien qu'Hadley s'exprime d'une voix distincte, la section revêt le caractère d'une pastorale anglaise assez conventionnelle. Le pessimisme qui l'impregne ressort dans une autre version du thème principal, repris par les cordes graves avec, en contrepoint, les figures

des violons divisés, que l'on entend au-dessus du bourdonnement évocateur à la basse (pédale).

Le troisième mouvement est un scherzo de forme ternaire traditionnelle A-B-A. L'orchestration est très efficace, les sonorités fantomatiques font penser à Mahler et à Bax.

L'*Adagio* qui sert d'introduction au quatrième mouvement, contient la musique la plus tragique de cette œuvre. Les trémolos des cordes et les fragments confiés aux bois arrivent, par une gradation ascendante, à un double apogée massif qui fait écho à la Deuxième Symphonie de Mahler. Le passage est chargé d'une telle intensité qu'il en sortirait presque du cadre de l'œuvre si Hadley ne restait maître de sa ligne mélodique. Le mouvement reprend des passages du scherzo et du deuxième mouvement en alternance avec des sections *a cappella* pour voix de femmes, voix d'hommes et, finalement, chœur de voix mixtes. Le baryton solo chante la mélodie sous sa forme originale, au début et à la fin du mouvement qui s'envole vers un point culminant radieux alors que le baryton interprète la dernière phrase de son chant, accompagné par le chœur. L'œuvre prend fin sur la progression splendide de trois accords: si mineur, ré mineur et un accord de la bémol très espacé à partir duquel la musique s'évanouit *pianissimo*.

Il y a ici quelque chose proche de la sensibilité du poète A.E. Housman, car le texte traite du caractère éphémère de l'amour adolescent et de la mort qui frappe la jeunesse. Les expériences épouvantables de Hadley pendant la Première Guerre mondiale expliquent peut-être pourquoi il changea le soliste, remplaçant la voix de femme par celle d'un baryton. Dans sa préface, Hadley demeure énigmatique, et déclare simplement qu'un "baryton est nécessaire pour d'autres raisons". *The Trees So High* montre en particulier la situation de *Heartbreak House* [la pièce de Bernard Shaw] dans laquelle Hadley se trouva pendant et après la Première Guerre mondiale. Le doux pessimisme de cette musique ajoute à son charme; c'est une œuvre de jeunesse et malgré quelques transitions maladroites, elle possède toute la vigueur d'un premier essai. Le langage musical est éclectique, voire nostalgique, mais cette forme d'expression subjective de Hadley était alors une nouveauté dans le domaine de la musique anglaise. Sous plusieurs aspects, ce compositeur et ses œuvres forment un lien entre Vaughan Williams et Benjamin Britten.

La création de *The Trees So High* par la Cambridge University Musical Society eut lieu en juin 1932, sous la direction du compositeur. Hadley dédia cette œuvre à R.O. Morris.

SECOND DISQUE COMPACT

La musique anglaise romantique qui fleurit entre les deux guerres dans le sillage des legs laissés par Parry et Elgar attira une remarquable diversité de talents qui produisirent une quantité sans précédent de compositions pour orchestre. De nouveaux enregistrements sur CD nous permettent de réévaluer de nombreuses œuvres importantes qui pâturent dans l'obscurité pendant des décennies après le changement de mode des années 1950. La musique de Sainton et celle de Hadley sont le juste rappel des richesses faisant partie de l'héritage romantique anglais.

Nadir

Sur la page titre du manuscrit de cette œuvre le compositeur a écrit:

Lao-Tseu, le philosophe chinois qui vécut il y a quelque 2000 ans, disait: "Le massacre des multitudes devrait être pleuré avec grande tristesse, la victoire devrait être amortie de rites funèbres."

Lorsque Sainton se trouvait à Bristol pendant la Seconde Guerre mondiale, il fut témoin de la mort d'un enfant au cours d'un bombardement et *Nadir* naquit de sa méditation sur la douleur personnelle et l'endurance. C'était un titre qui convenait particulièrement à une telle expérience, mais le titre peut avoir eu d'autres significations pour Sainton. "Nadir" est un terme utilisé par

les astrologues pour indiquer dans un horoscope le point le plus bas d'un long transit difficile. L'altiste et éducateur musical Bernard Shore, qui fut pendant longtemps le collègue du compositeur au sein du BBC Symphony Orchestra, me dit que Sainton avait une vision très pessimiste de sa propre vie. Il savait qu'il ne pourrait jamais réaliser ses objectifs créateurs ou même voir ses œuvres reconnues comme elles le méritaient. Il disait que plus d'un astrologue en était venu à la même conclusion après avoir dressé son thème astrologique.

De même que, dans *The Island*, Sainton avait reproduit avec succès les sons tumultueux et déchaînés de la nature, dans *Nadir*, il se préoccupe des sentiments d'horreur et de remords indignés, éprouvés devant l'occupation la plus sinistre et la plus cruelle de l'homme: la guerre. Il choisit la sombre tonalité de si bémol mineur et une subtile structure A-B-C-A, toutes deux appropriées pour exprimer le désespoir, la colère et, finalement, une sérénité à demi atteinte. Il est évident que le matériau harmonique et mélodique de la composition est apparenté à la langue musicale de Holst et de Vaughan Williams, en particulier à la Quatrième Symphonie en fa mineur du second. Mais les rythmes utilisés par Sainton, ses procédés de développement et son orchestration se rapprochent davantage de

Bax et des compositeurs tchèques Suk et Novák. L'originalité de cette musique s'accroît avec des écoutes répétées: la personnalité musicale de Sainton a un côté sauvage qui se manifeste au travers de toutes les influences quelles qu'elles soient. Peu d'œuvres de compositeurs britanniques ont atteint cette angoisse quasi tchaïkovskienne qui insuffle son caractère explosif aux élancements aigus et irréguliers de la principale section centrale de *Nadir*.

Le 20 juin 1949, une semaine avant la création, John Barbirolli écrivit à Sainton:

Nous avons répété *Nadir* la semaine dernière.

Soyez assuré que c'était vraiment splendide à entendre, d'une intensité tragique très émouvante, et excellent sur le plan du son orchestral pur.

La presse fut unanime à en faire l'éloge.

The Dream of the Marionette

Henry Wood inclut cette partition originale et habile sur le plan technique (Le Songe de la marionnette) à un Promenade Concert de la BBC donné le 13 août 1929 avec le Queen's Hall Orchestra sous la direction de Sainton. Le programme décrit le scénario du ballet de Sainton avec un nombre considérable de détails, néanmoins rien ne donne à penser qu'il fut jamais monté. C'est l'histoire fantaisiste d'un pantin épris d'une fée, "Fay", qui repousse ses avances parce qu'il n'a pas d'âme. En rêve, il rencontre au cours d'un

carnaval fantastique les sept Stupidités: l'Orgueil, le Courroux, et plus tard, pendant la marche centrale, l'Envie, la Luxure, la Gourmandise, l'Avarice et l'Indolence. Le pantin fait la cour à une belle fée triste, la Science, qui lui apprend à se connaître: tandis qu'il frappe la tête hideuse des Stupidités avec la baguette de la Science, elles se brisent pour révéler différents aspects du Fabricant de marionnettes. On trouve d'autres allusions au scénario du ballet dans la partition.

La section d'ouverture, "La Tristesse de la marionnette", amène grâce à un bref motif au violon solo au "Sommeil de la marionnette" qui se métamorphose rapidement en "Songe de la marionnette" introduit par un vif *Andante* pour cordes aiguës et bloc de bois. Les choses deviennent de plus en plus frénétiques atteignant un sommet houleux, ponctué par une série de répétitions staccato aux cuivres, lorsque "Les Stupidités se mettent en colère", et les cuivres font place à une valse rêveuse lorsque le pantin rencontre la Science. Un majestueux tutti vient briser l'atmosphère avant que le violon solo ne revienne pour introduire "La Marche des Stupidités". Après un adroit point culminant, "La Marionnette donne la chasse aux Stupidités". La poursuite s'accélère d'*Allegro* en *Presto* et le rêve s'interrompt soudain lorsque le pantin se réveille terrifié au

moment où les Stupidités se jettent sur lui. L'Épilogue romantique voit la réunion finale de "La Marionnette avec Fay" qui s'est désormais réconciliée avec le pantin abattu:

Après tout si tu avais une âme, elle pourrait devenir aussi hideuse que celles de ton rêve.

Le ballet est composé d'une série de variations rythmiques, déguisée par quelques digressions lyriques pour empêcher la structure de devenir trop formelle et évidente. Des hommages y sont rendus: le premier, après l'*Adagio* d'ouverture, évoque les impressionnistes français, particulièrement les *Nocturnes* de Debussy, et le second, aussi marqué *Adagio*, est un épisode très émouvant pour cordes divisées survenant juste avant la Marche très extravertie, presque emportée. C'est la musique d'Elgar sous son aspect le plus caressant qui est évoquée ici.

Ce n'est qu'au moment où l'on atteint l'Épilogue lyrique qu'il devient apparent que l'ouverture de l'œuvre est en fait la première variation; toutefois, la mélodie la plus importante ne se trouve que partiellement jouée, même dans l'Épilogue, et ce deux fois aux bois en tant que matériau secondaire – tout cela paraît bien ironique, à mon avis. La personnalité musicale de Sainton se révèle dominante et attachante comme dans *The Island* et *Nadir*. Cette "musique de ballet" symphonique mérite le retour dans les salles de concert.

Le Ralph Vaughan Williams Trust a fait la commande de nouveau matériau à interpréter basé sur le manuscrit inédit de la version de concert.

La Belle Dame sans merci

Mis à part son chef-d'œuvre, *The Trees So High*, *La Belle Dame sans merci* est l'œuvre la plus importante de Hadley. Bien qu'elle ne dure que dix minutes, elle crée une impression durable par l'intensité des émotions et l'art superbe dont elle fait preuve. Sur le plan harmonique l'œuvre est unique – et pas seulement chez Hadley. Ce furent peut-être les audacieuses expériences harmoniques trouvées chez Vaughan Williams dans *Pastoral Symphony*, *Sancta Civitas* et *Job* qui lui donnèrent le désir de créer un nouveau vocabulaire, mais les résultats furent entièrement les siens. Ici ses procédés peuvent être qualifiés à juste titre de polytonalité avec des inflexions modales, mais cela ne donne aucunement à l'auditeur l'idée de la mystérieuse marche des accords, à la fois puissante et pourtant très subtile, créée par Hadley. Ce sont ces brèves séries et la principale cellule mélodique au rythme hésitant qui forment la charnière musicale et psychologique créant l'unité de la composition. Tout danger d'incohérence formelle se trouve complètement évité. La musique est rehaussée par une maîtrise égale de l'orchestration et, en accord avec l'intensité du sinistre poème

fantasmagorique de Keats, Hadley utilise une tessiture exceptionnellement élevée dans les parties chorales. S'il est décevant que *La Belle Dame sans merci* n'ait pas été suivie d'une série de compositions également tournées vers le futur, le plaisir que nous donne ce court chef-d'œuvre reste le même.

La partition vocale fut publiée en 1935.

One Morning in Spring

Cette charmante idylle (Un matin de printemps) pour petit orchestre fut composée pour célébrer le soixante-dixième anniversaire de Vaughan Williams, le 12 octobre 1942. C'est une belle composition dans le style de la tradition pastorale anglaise, fraîche, vive et juvénile, sans pour autant manquer de cette mûre sensibilité que nous associons à la meilleure musique de Hadley. Elle est écrite pour bois par deux, cors, harpe et cordes. Hadley ajoute à ses trois mélodies de délicates ornements orchestrales; la mélodie la plus mémorable, d'abord entendue au hautbois, fut aussi utilisée par Vaughan Williams dans *Hugh the Drover* (1910–1914). Comme dans certaines parties de *The Trees So High*, l'ombre de Purcell plane sur la partition. L'ensemble constitue un digne hommage rendu à son collègue plus âgé.

Lenten Meditations

À l'époque où Hadley composa *Lenten*

Meditations (Méditations de Carême) en 1962, la musique romantique anglaise subissait une éclipse permanente. Ce fut sa dernière œuvre pour orchestre et elle coïncida avec son départ à la retraite, moment où il quitta à la fois Cambridge et la vie musicale active. Il y règne, malgré le caractère objectif du texte, une atmosphère d'adieu fréquemment subjective dont la nature intime est rehaussée par une écriture solo méditative et une utilisation retenue de l'orchestre. Dans ce contexte, l'interpolation des cantiques et des hymnes prend un caractère de souvenirs remontant à la jeunesse de Hadley. Il en changea deux fois le titre: de *Lenten Meditations* à *A Cantata for Lent* puis à *A Lenten Cantata*. *Lenten Meditations*, le titre inscrit sur la partition d'orchestre, semble le plus approprié à la musique.

Le texte, préparé pour lui par l'érudit Charles Cudworth (1908–1977), est une anthologie biblique, provenant surtout des Psaumes, complétée de quelques hymnes de Samuel Crossman (1624–1683) et d'Edward Denny (1796–1889). L'œuvre fut créée par la Cambridge University Music Society, l'année de sa composition. Écrite pour deux solistes (ténor et basse), chœur et orchestre, elle est structurée en deux parties. La première raconte l'exaucement par la venue du Christ des prières et supplications faites à Dieu par le croyant dans la souffrance. La seconde

relate les étapes de la Passion, suivie par la compréhension tardive du sacrifice fait par le Christ pour l'humanité. On trouve dans les *Lenten Meditations* une musique comme Hadley n'en avait pas écrit depuis des années. La seule faiblesse provient de la mièvre saveur occasionnellement prise par les sections chorales, ce qui est toutefois plus que compensé par le sombre solo de basse du Christ et toute la musique écrite pour le ténor soliste, particulièrement la belle aria "My song is love unknown". L'œuvre s'achève sur un choral qui s'amplifie pour devenir un joyeux chant de louanges célébrant la signification de Pâques. Le sentiment de sérénité et de résignation qui imprègne une si grande partie de cette ravissante partition indique que Patrick Hadley avait peut-être trouvé la paix avec le monde et la paix intérieure qu'il recherchait depuis longtemps.

© Bernard Benoliel

Traduction: Paulette Hutchinson et Marianne Fernée

Le ténor anglais Neill Archer fit ses débuts sur la scène lyrique en 1987 dans le rôle de Tamino (*Die Zauberflöte*) avec Kent Opera. En 1990, il fit ses débuts au Royal Opera de Covent Garden sous les traits de Jaquino (*Fidelio*) et à l'English National Opera dans le rôle de Tamino. Il a chanté avec le Welsh National Opera, Opera North, Scottish Opera

et le Glyndebourne Touring Opera et sa carrière internationale l'a mené à Sydney avec Opera Australia et à Turin (dans le rôle d'Edward IV dans *Riccardo III* de Cesti), à Parme (Andres dans *Wozzeck*) et Bâle (Pylade dans *Iphigénie en Tauride*). Bien connu dans la salle de concert, il a chanté *Elijah* avec le City of Birmingham Symphony Orchestra et avec le London Symphony Orchestra, *Moses und Aron* de Schoenberg avec le BBC Symphony Orchestra et *Eine florentinische Tragödie* avec l'Orchestre philharmonique de Helsinki.

Ancien élève de la Royal Academy of Music à Londres, le baryton britannique **David Wilson-Johnson** s'est produit sous la baguette de chefs éminents sur les grandes scènes lyriques du monde et dans le cadre de festivals internationaux. En concert, il a chanté entre autres *Die Jahreszeiten* de Haydn, *Elegy for Young Lovers* de Henze, *L'Heure espagnole* de Ravel, *Death in Venice* de Britten et, dans le cadre du dernier concert des Proms de la BBC en 2001, après les événements tragiques du 11 septembre, il a pris part à la Neuvième Symphonie de Beethoven sous la baguette de Leonard Slatkin, un concert qui fut suivi par plus de 340 millions d'auditeurs de par le monde. Possédant un large répertoire lyrique, il a récemment chanté le rôle-titre de *Merlin* d'Albeniz, de *King Priam* de Tippett et de *Saint-François d'Assise* de Messiaen et

interprété le rôle de Kovalev dans *Le Nez* de Chostakovitch. Sa discographie pour Chandos comprend *La Passion selon saint Jean* de Bach, le Requiem de Mozart, *Ein deutsches Requiem* de Brahms, *Caractacus* et *The Kingdom* d'Elgar ainsi que *Les Cloches* de Rachmaninov.

Né à Liverpool, **Stephen Richardson** a fait ses études à l'Université de Manchester et au Royal Northern College of Music. Il a chanté plusieurs grands rôles de basse du répertoire lyrique aussi bien au Royaume-Uni que dans le reste du monde, comme Daland (*Der fliegende Holländer*), Sparafucile (*Rigoletto*) et le Baron Ochs (*Der Rosenkavalier*). Spécialiste du répertoire contemporain, il a pris part à plusieurs créations: *The Tempest* d'Adès (sous les traits de Stephano), *The Conquest of Ireland*, *The Triumph of Beauty and Deceit* et *The Intelligence Park* de Gerald Barry, *Eis Thanaton*, *The Apocalypse* et *Fall and Resurrection* de Tavener ainsi que *The Handmaid's Tale* de Ruders. En concert, il a interprété la *Missa Bruxellensis* de Biber, le *Messiah* de Haendel, la *Messe glagolitique* de Janáček, *Where the Wild Things Are* et *Higglety Pigglety Pop!* de Knussen ainsi que *Nixon in China* d'Adams. Il a participé à l'enregistrement d'*Albert Herring* de Britten pour Chandos.

Walter Legge fonda le **Philharmonia Chorus** en 1957 pour enregistrer la Neuvième

Symphonie de Beethoven avec le Philharmonia Orchestra. Depuis cette date, le Philharmonia Chorus a travaillé avec la plupart des plus grands chefs et orchestres du monde, et a réalisé plus de cinquante enregistrements. Son répertoire varié s'étend des grandes œuvres classiques et romantiques aux chefs-d'œuvre du vingtième siècle. Wilhelm Pitz, le chef de chœur fondateur, a eu parmi ses successeurs Walter Hagen Groll, Norbert Balatsch, Heinz Mende, Horst Neumann et David Hill. En 1998, Robert Dean a été nommé directeur artistique et chef de chœur. Le Philharmonia Chorus s'est produit dans des salles prestigieuses à travers toute l'Europe, notamment au Teatro alla Scala de Milan sous la direction de Carlo Maria Giulini, au Concertgebouw d'Amsterdam sous la direction de Bernard Haitink, et au Royal Opera de Covent Garden sous celle de Sir Simon Rattle.

L'un des plus grands orchestres du monde, le **Philharmonia Orchestra** effectue sa septième saison avec pour chef principal le célèbre maestro allemand Christoph von Dohnányi. Ce poste fut tenu pour la première fois par Otto Klemperer, et depuis lors l'Orchestre a étroitement travaillé avec Lorin Maazel (chef principal associé), Riccardo Muti (chef principal et directeur musical), Giuseppe Sinopoli (directeur musical), et actuellement Kurt Sanderling (chef émérite) et Vladimir Ashkenazy

(chef lauréat), ainsi qu'avec d'éminentes personnalités telles que Furtwängler, Richard Strauss, Toscanini et Karajan. Orchestre en résidence au Royal Festival Hall de Londres, il occupe également ce rôle dans des villes de province, ce qui lui permet d'élargir un dynamique programme éducatif ouvert à tous. Lauréat de plusieurs prix prestigieux, il s'est attiré l'unanimité des critiques pour ses programmations innovatrices consistant à commander et à exécuter des œuvres nouvelles d'importants compositeurs de réputation internationale. Outre ses prestigieuses fonctions d'orchestre en résidence au Théâtre du Châtelet à Paris, au Megaron d'Athènes et au Lincoln Center de New York, le Philharmonia Orchestra effectue de fréquentes tournées à travers le monde entier.

Matthias Bamert est chef principal du West Australian Symphony Orchestra et chef associé invité du Royal Philharmonic Orchestra. Il fut par le passé chef principal invité du Scottish National Orchestra, directeur du Festival de musique contemporaine de Glasgow, Musica Nova, de 1985 à 1990 et directeur du Festival de Lucerne de 1992 à 1998. Il travaille régulièrement avec le Philharmonia Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, le BBC Philharmonic et le City of Birmingham Symphony Orchestra ainsi que dans le cadre des Proms de la BBC. Il

Il passe plusieurs semaines chaque saison en Amérique du Nord et est souvent invité à diriger au Japon, en Australie, en Nouvelle-Zélande, en Malaisie et à Hong-Kong; il a dirigé l'Orchestre de Paris, l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, l'Orchestre symphonique de Berlin et l'Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg ainsi que l'Opéra de Barcelone.

En tant que directeur musical des London Mozart Players pendant sept ans, il a conçu la série d'enregistrements intitulée "Contemporaries of Mozart"; parmi ses autres enregistrements pour Chandos, notons des œuvres de Parry, Frank Martin, Gerhard, Korngold et Dohnányi ainsi que des transcriptions de Stokowski.



Philippe Christin

David Wilson-Johnson

COMPACT DISC ONE

[5] **The Trees So High**

All the trees they do grow high,
 The leaves they are so green,
 The day is past and gone, my love,
 That you and I have seen.
 It is cold winter's night, my love,
 When you and I must bide alone:
 The pretty lad is young
 And a-growing.

In a garden as I walked,
 I heard them laugh and call;
 'Midst five and twenty gallants there
 My love exceeded all.

O the wind on the thatch,
 Here and I alone must weep:
 The pretty lad is young
 And a-growing.

O father, dear father,
 Great wrong to me is done
 That I should married be this day,
 Before the set of sun.

At the huffle of the pale,
 Here I toss and cannot sleep:
 Whilst my pretty lad is young
 And a-growing.

My daughter, dear daughter,
 If better be, more fit,
 I'll send him to the court a-while,
 To point his pretty wit.

But the snow, snow-flakes fall,
 O and I am chill as dead:
 Whilst my pretty lad is young
 And a-growing.

To let the lovely ladies know
 They may not touch and taste,
 I'll bind a bunch of ribbons red
 About his little waist.

I married was, alas,
 A lady high to be,
 In court and stall and stately hall,
 And bower of tapestry.

But the bell did only knell,
 And I shuddered as one cold:
 When I wed the pretty lad
 Not done growing.

At the age of sixteen
 He was a married man,
 At the age of seventeen
 He was the father of a son,
 At the age of eighteen, my love,
 His grave it was a-growing green.

And the daisies were out-spread,
 And buttercups of gold,
 O'er my pretty lad so young
 Now ceased growing.

All the trees they do grow high,
 The leaves they are so green,
 The day is past and gone, my love,
 That you and I have seen.

It is cold winter's night, my love,
 When you and I must bide alone:
 So fare you well, my own true love,
 For ever.

After English folk ballad

COMPACT DISC TWO

[7] **La Belle Dame sans merci**

O what can ail thee, knight-at-arms,
 Alone and palely loitering?
 The sedge is wither'd from the lake,
 And no birds sing.

O what can ail thee, knight-at-arms,
 So haggard and so woe-begone?
 The squirrel's granary is full,
 And the harvest's done.

I see a lily on thy brow
 With anguish moist and fever-dew;
 And on thy cheek a fading rose
 Fast with'reth too.

I met a lady in the meads
 Full beautiful, a fairy's child.
 Her hair was long, her foot was light
 And her eyes were wild.

I made a garland for her head
 And bracelets too and fragrant zone.
 She look'd at me as she did love,
 And made sweet moan.

I set her on my pacing steed
 And nothing else saw all day long,
 For sideways would she lean and sing
 A fairy's song.

She found me roots of relish sweet
 And honey wild and manna dew
 And sure in language strange she said,
 'I love thee true!'

She took me to her elfin grot
 And there she wept and sigh'd full sore;
 And there I shut her wild, wild eyes
 With kisses four.

And there she lulled me asleep,
 And there I dream'd – Ah! woe betide!
 The latest dream I ever dream'd
 On the cold hill side.

I saw pale kings and princes too,
 Pale warriors, death-pale were they all;
 Who cried 'La belle dame sans merci
 Hath thee in thrall!'

I saw their starved lips in the gloam
 With horrid warning gapèd wide.
 And I awoke and found me here
 On the cold hill's side.

And this is why I sojourn here
 Alone and palely loitering
 Though the sedge is wither'd from the lake
 And no birds sing.

John Keats (1795–1821)

Lenten Meditations

Text compiled by Charles Cudworth (1908–1977)

Part I**Tenor solo**

- [9] I look for the Lord; my soul doth wait for him:
 in his word is my trust.
 My soul fleeth unto the Lord:
 before the morning watch, I say,
 before the morning watch.

Psalms 130: 5

Chorus

Like as the hart desireth the water-brooks,
so longeth my soul after thee, O God.
My soul is athirst for God, yea,
even for the living God.

Psalm 42: 1

Tenor solo

O Lord, I call upon thee, haste thee unto me:
and consider my voice when I cry unto thee.
Let my prayer be set forth in thy sight as the
incense:
and let the lifting up of my hands be an evening
sacrifice.

Psalm 141: 1-2

Chorus

The Lord is full of compassion and mercy:
plenteous in goodness;
neither keepeth his anger for ever.
Yea, like as a father pitieth his children:
even so the Lord is merciful to them that fear him.
Oh, blessed are they that trust in him.

Psalms 103: 8 and 2: 12

Tenor solo

How long wilt thou forget me, O Lord? For ever?
How long wilt thou hide thy face from me?
How long shall I seek counsel in my soul,
and be so vexed in my heart?
How long shall mine enemies triumph over me?

Psalm 13: 1-2

Chorus

No elders sit at the city gates;
no young men at their music.

The joy of our heart is ceas'd
and our dance is turned into mourning.
For this our heart is faint,
for these things our eyes are dim.

Lamentations 5: 14 and 17

Tenor solo (spoken)

The Lord hath heard my supplication.
The Lord will receive my prayer.

Psalm 6: 9

Chorus

¹⁰ A babe in Bethlehem's manger laid
In humble form so low;
By wondering angels is surveyed
Through all his scenes of woe.

For not to sit on David's throne
With worldly pomp and joy.
He came on earth for sin to atone
And Satan to destroy.

To preach the word of life divine
And feed with living bread.
To heal the sick with hand benign
And raise to life the dead.

He preached, he suffered, bled and died
Uplift 'twixt earth and skies;
In sinners' stead was crucified,
For a sin a sacrifice.

A babe in Bethlehem's manger laid
In humble form so low;
By wondering angels is surveyed
Through all his scenes of woe.

Author unknown

Part II**Tenor solo**

¹¹ Behold the time draweth nigh, and the Son
of man shall be delivered into the hands of
sinners. On Mount Olivet he prayed unto his
Father:

Bass solo (Jesus)

Father, if it be possible, let this cup pass away
from me... The spirit indeed be willing but
the flesh is weak.

Chorus

Watch and pray!

Bass solo (Jesus)

One of my disciples this day will betray me.
Woe unto him by whom I am betrayed! It had
been better for him had he never been born.

Chorus

Watch and pray!

Bass solo (Jesus)

Why sleep ye? Could ye not watch one hour
with me, ye that were ready to die for me?

Chorus

Watch and pray!

Bass solo (Jesus)

My soul is sorrowful, even unto death.

Based on the Passion narrative in
Mark 14 and Matthew 26

Chorus

Like as a sheep he was led to the slaughter, he
was ill used but he opened not his mouth; he was
delivered unto death that he might give life unto
his people.

Based on Isaiah 53: 7

Bass solo (Jesus)

He whom I loved hath betrayed me by the token
of a kiss. O my chosen vineyard, I planted thee:
how art thou turned to bitterness that thou
shouldst crucify me? Mine eyes are darkened by
my tears: for he is far from me that comforted me.

Chorus

Arise, O Jerusalem, and put off thy garments of
joy, put on ashes and sackcloth, for in thee was
slain the Saviour of Israel. Shed thy tears like a
torrent day and night, and let not the apple of
thine eye be dry. Behold how the just dieth and
none take it to heart: the just is taken away from
the face of iniquity. But his memory shall be in
peace.

Tenor solo

¹² My song is love unknown,
My Saviour's love to me,
Love to the loveless shown,
That they might lovingly be.
O, who am I,
That for my sake
My Lord should take
Frail flesh, and die?

He came from his blest throne,
Salvation to bestow:
But men made strange, and none
The longed-for Christ would know.
But oh, my Friend,
My Friend indeed,
Who at my need
His life did spend.

In life no house, no home
My Lord on earth might have:
In death no friendly tomb,
But what a stranger gave.
What may I say?
Heaven was his home;
But mine the tomb
Wherein he lay.

Here might I stay and sing
No story so divine;
Never was love, dear King,
Never was grief like thine!
This is my Friend,
In whose sweet praise
I all my days
Could gladly spend.
Samuel Crossman (1624–1683)

Chorus

Light of the lonely pilgrim's heart,
Star of the coming day,
Arise, and with thy morning beams
Chase all our griefs away.

Come, blessed Lord, bid every shore
And answering island sing
The praises of thy royal name,
And own thee as their king.

Bid the whole world, responsive now
To the bright world above,
Break forth in rapturous strains of joy
In answer to thy love.

Thine was the cross, with all its fruits
Of grace and peace divine;
Be thine the crown of glory now,
The palm of victory thine.

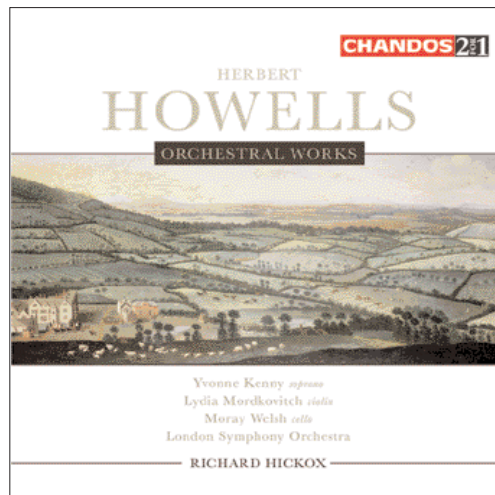
Edward Denny (1796–1889)



Celine Barsley

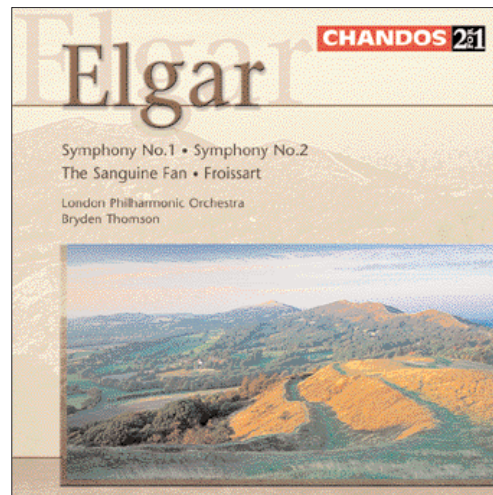
Stephen Richardson

Also available



Howells
Orchestral Works
CHAN 241-20

Also available



Elgar
Symphonies Nos 1 & 2
The Sanguine Fan
Froissart
CHAN 241-21

These works were recorded under the auspices of the Ralph Vaughan Williams Trust.

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineers Jonathan Cooper (*The Dream of the Marionette*) and Ben Connellan (other works)

Assistant engineer Richard Smoker

Editor Peter Newble

Mastering John Benton

A & R administrator Charissa Debnam

Recording venues All Saints' Church, Tooting, London: 3 & 4 August 1992 (*The Island, The Trees So High*) and 18 & 19 March 1996 (*Nadir, La Belle Dame sans merci, One Morning in Spring, Lenten Meditations*); Blackheath Halls, London: 20 September 1996 (*The Dream of the Marionette*)

Front cover *A View of Borrowdale, England* by Samuel Henry Baker (1824–1909), © Fine Art Photographic Library/Corbis

Back cover Photograph of Matthias Bamert by Eric Richmond

Design Sarah Wenman

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Alfred Lengnick & Co. (*The Island*), Oxford University Press (*The Trees So High, One Morning in Spring*), Mrs B. Clark (*Nadir, The Dream of the Marionette*), J. Curwen & Sons (*La Belle Dame sans merci*), Copyright Control (*Lenten Meditations*)

© 1993 and 1997 Chandos Records Ltd

This compilation © 2005 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2005 Chandos Records Ltd

© 2005 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU



Patrick Hadley

Courtesy of Lewis Foreman

SAINTON/HADLEY: ORCHESTRAL & CHORAL WORKS - Philharm. Orch. & Chorus/Barnet

CHANDOS
CHAN 241-22

CHANDOS DIGITAL 2-disc set **CHAN 241-22**

COMPACT DISC ONE

Philip Sainton (1891-1967)
[1] **The Island** 16:58

Patrick Hadley (1899-1973)
[2] - [5] **The Trees So High*** 34:33
TT 51:43

COMPACT DISC TWO

Philip Sainton
[1] **Nadir** 13:40
[2] - [6] **The Dream of the Marionette** 18:28

Patrick Hadley
[7] **La Belle Dame sans merci†** 10:00

[8] **One Morning in Spring** 4:15
[9] - [12] **Lenten Meditations‡** 18:57
Leslie Pearson organ
TT 65:49

Printed in the EU		MCPS
LC 7038	DDD	TT 117:32
24-bit/96 kHz digitally remastered		

Neill Archer tenor††
David Wilson-Johnson baritone*
Stephen Richardson bass‡
Philharmonia Chorus*††
David Hill* • Stephen Layton††
chorus masters
Philharmonia Orchestra
Matthias Bamert

© 1993 and 1997 Chandos Records Ltd This compilation © 2005 Chandos Records Ltd
Digital remastering © 2005 Chandos Records Ltd © 2005 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SAINTON/HADLEY: ORCHESTRAL & CHORAL WORKS - Philharm. Orch. & Chorus/Barnet

CHANDOS
CHAN 241-22