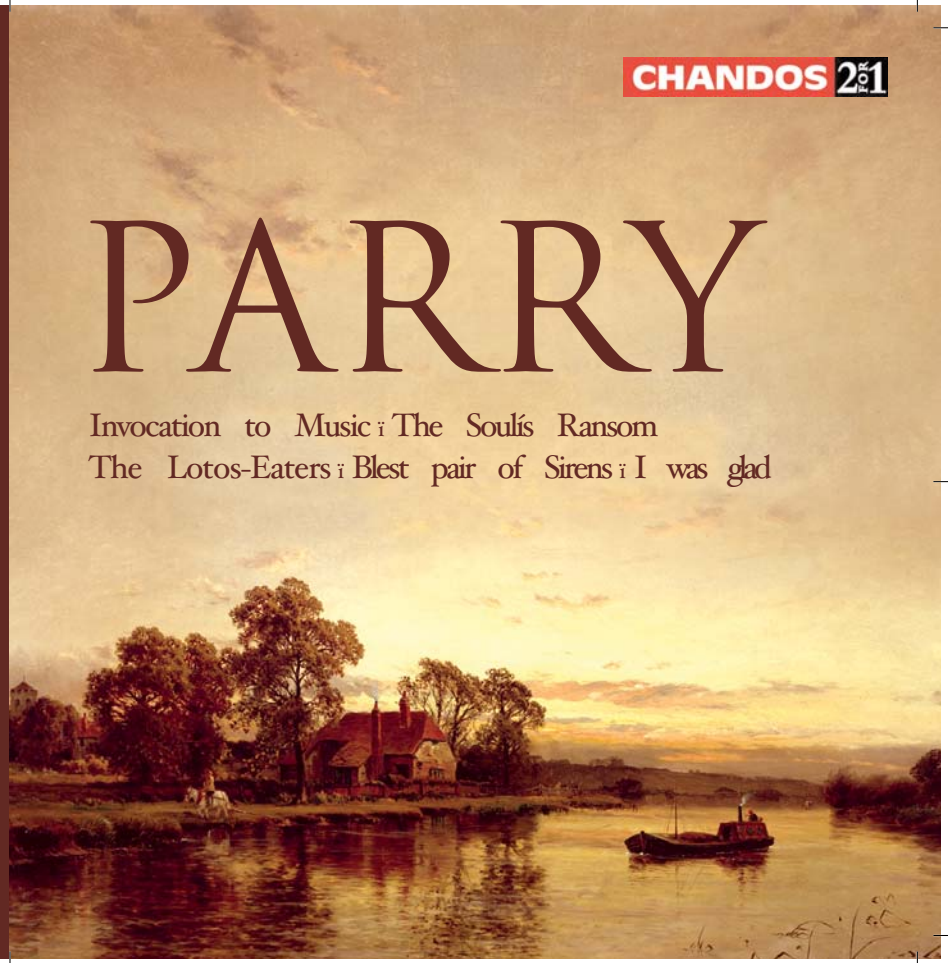
CHAN 241-31 Book cover.qxd 11/9/06 1:43 pm Page 1

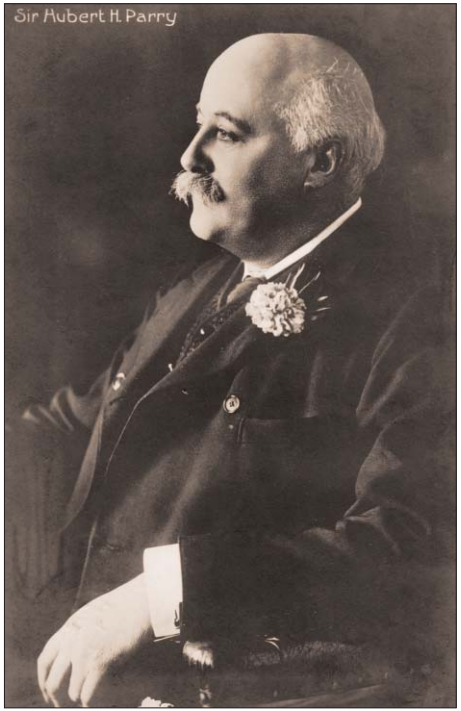
CHANDOS 2 of 1

PARRY

Invocation to Music ï The Soulís Ransom
The Lotos-Eaters ï Blest pair of Sirens ï I was glad



CHAN 241-31 BOOK.qxd 11/9/06 1:37 pm Page 2



Arthur Reynolds Collection/Lebrecht Music & Arts Photo Library

Sir Charles Hubert H. Parry

Sir Charles Hubert H. Parry (1848–1918)

COMPACT DISC ONE

	The Soul's Ransom*	**47:04**
	A Psalm of the Poor	
	(Sinfonia Sacra)	
	for soprano, bass, chorus and orchestra	
	Section 1	
1	Introduction. Lento –	4:17
2	'Who can number the sands of the sea'. Lento –	8:17
	Chorus	
	Section 2	
3	'Hear ye this, O ye people'. Allegro agitato –	4:21
	Bass solo	
4	'We look for light, but behold darkness'. Moderato maestoso –	3:21
	Chorus	
5	'Why are ye so fearful, O ye of little faith?' Lento	7:10
	Soprano solo and chorus	
	Section 3	
6	'The hand of the Lord was upon me'. Maestoso	9:29
	Bass solo and chorus	
	Section 4	
7	'The people that walkèd in darkness'. Moderato, energico –	5:00
	Soprano solo	
8	'See now, ye that love the light'. Moderato, tranquillo	5:06
	Chorus	

CHAN 241-31 BOOK.qxd 11/9/06 1:37 pm Page 4

The Lotos-Eaters† **32:39**
for soprano, chorus and orchestra

9	I	'There is sweet music here that softer falls'. Andante tranquillo – Chorus	3:36
10	II	'Why are we weigh'd upon with heaviness'. Allegro – Chorus	1:39
11	III	'Lo! in the middle of the wood' – Soprano solo	2:40
12	IV	'Hateful is the dark-blue sky'. Allegro moderato – Chorus	2:23
13	V	'How sweet it were, hearing the downward stream'. Andante tranquillo – Soprano solo	4:25
14	VI	'Dear is the memory of our wedded lives'. Moderato – Lento – Men's chorus	4:28
15	VII	'But, propt on beds of amaranth and moly'. Andantino – Soprano solo	2:20
16	VIII	'The Lotos blooms below the barren peak'. Allegro tranquillo – Andante Chorus and soprano solo	11:07

TT 79:55

COMPACT DISC TWO

1		**Blest pair of Sirens**‡ An Ode by Milton	**11:53**

Invocation to Music§ **54:57**
An Ode (in Honour of Henry Purcell) by Robert Bridges
for soprano, tenor, bass, chorus and orchestra

2	I	Introduction – 'Myriad voicèd Queen!' Moderato – Chorus	5:10
3	II	'Turn, O return!' Allegretto tranquillo Chorus and soprano solo	4:05
4	III	'Thee, fair Poetry oft hath sought'. Allegretto tranquillo Tenor solo	4:33
5	IV	'The monstrous sea'. Maestoso energico Chorus	5:34
6	V	'Love to Love calleth'. Andante appassionato Soprano and tenor	5:17
7	VI	Dirge. 'To me, to me, fair-hearted Goddess, come!' Maestoso – Bass solo	8:05
8	VII	'Man, born of desire'. Moderato – Chorus	4:55

9	VIII	'Rejoice, ye dead, where'er your spirits dwell'. Più lento Soprano solo and chorus	6:10
10	IX	'O enter with me the gates of delight'. Allegro vivace Soprano, tenor and bass	5:41
11	X	'Thou, O Queen of sinless grace'. Allegro vivo Chorus	5:09
12		**I was glad**‡ Anthem, with words from Psalm 122	**7:10**
			TT 74:19

Anne Dawson soprano§
Della Jones mezzo-soprano*†
Arthur Davies tenor§
Brian Rayner Cook baritone§
David Wilson-Johnson baritone*
London Philharmonic Choir*†§
Richard Cooke choir conductor*†§
London Symphony Chorus‡
London Philharmonic Orchestra*†§
London Symphony Orchestra‡
Roderick Elms organ‡
Matthias Bamert*†§
Richard Hickox‡

Parry: The Soul's Ransom and other works

The Soul's Ransom
In his extended analysis (1902) of the *Symphonia Sacra* 'Saul, Saul, was verfolgst du mich?', SWV 415 by Heinrich Schütz, Hubert Parry wrote:

> It illustrates the just view of the Teutonic composer, that music deals with the inward man and not with what is external to him, with the mood induced by the external and not with the external itself.

Parry's 'Sinfonia Sacra' *The Soul's Ransom* of 1906 (A Psalm of the Poor) is the pivotal work in his large œuvre; it still displays the youthful idealism and dramatic vigour found in his finest compositions of the 1880s and '90s – *Blest pair of Sirens* (1887), Symphonies Nos 3 and 4 (1887–89), *The Lotos-Eaters* (1892), *Invocation to Music* (1895) and *A Song of Darkness and Light* (1898) – but there is an inward-penetrating intensity in *The Soul's Ransom* which links it to the achievements of his Indian Summer, the *Ode on the Nativity* and Symphony No. 5, both of 1912. It is certainly the most original of the six ethical cantatas, from 1903 to 1908, in which Parry set out to supersede the traditional nineteenth-century oratorio with a new concept in choral-symphonic form. On the whole the others are disappointing, suffering from the dramatic paucity which G.B. Shaw rightly attributed to Parry's three oratorios; unfortunately it was always the oratorios which provided the battleground for deciding Parry's merits as a composer.

The Three Choirs Festival premiere took place in Hereford Cathedral on 12 September 1906. The composer conducted with the French-Canadian soprano Marie Albani and the Irish baritone Harry Plunket Greene (Parry's son-in-law). Typically there was only one orchestral rehearsal, on 10 September: '…went just straight through no time for more – went fairly well but finale evidently a failure', Parry wrote laconically in his diary. The performance itself allayed some of his fears:

> The chorus pulled themselves together grandly in *The Soul's Ransom* and it went splendidly, barring one accident by Harry and a strange aberration of Mme. Albani. People seemed pleased.

It is doubtful, however, whether there was a second performance.

In the 1950s Gerald Finzi presented the manuscript full score and other material, including Symphony No. 1, to the Bodleian Library as a bequest from Parry's heirs, though for the next twenty years apparently no one asked to study the music. In 1980 I sent *The Soul's Ransom* to June Gordon, Lady Aberdeen, who showed the score to Sir Adrian Boult. He was very impressed with it and made a number of suggestions on interpretation and tempi. Since the performing material had long been destroyed, the Ralph Vaughan Williams Trust commissioned a new full score and parts. The first modern performance was conducted by Lady Aberdeen at Haddo House on 10 May 1981. Felix Aprahamian, reviewing that performance in *The Sunday Times*, called it

> A Ransom worth playing… the whole a resounding and noble vindication of a generally neglected composer.

For this recording Lady Aberdeen has very kindly lent Matthias Bamert her conducting notes.

The Soul's Ransom, Parry's experimental masterpiece, gathers together elements from the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries. Parry, himself an authority on seventeenth-century music, could see the cross-connection between tendencies developing in the works of the early German baroque towards a mixing of instrumental and vocal style forms – as found in the *Symphoniae Sacrae* of Heinrich Schütz and the *Geistliche Symphonien* of Andreas Hammerschmidt – and the more integrated use of this technique by such nineteenth-century masters as Brahms and Liszt, e.g. in *Ein deutsches Requiem* and *Der 13. Psalm.* Parry carries both aspects of this tradition a step further in *The Soul's Ransom*, welding them into a structure in which the effect is that of a terse and highly organic symphonic poem in four sections. The orchestra in the linking interludes and postludes functions as a ritornello, whilst the choruses, mostly in four parts, have a knotty quality which gives the overall contrapuntal fabric a pre-Bachian sense of movement. It is also notable that the very rich, late-romantic harmonies are offset by an orchestral style which in many passages displays a true twentieth-century starkness, and there are prominent parts for the violas, bass clarinet, double-bassoon and bass trombone. The feeling of sumptuousness is qualified by the concentration of events, and in this respect the effect is somewhat neoclassical; like Parry's Symphony No. 5, *The Soul's Ransom* moves forward to meet Beethoven.

The two extended recitative-ariosos for the bass-baritone are the dramatic kernel of *The Soul's Ransom*, multi-faceted and serving to drive forward both the narrative and the thematic development of the music. The soprano complements this with two arias of operatic dimensions: the second, a setting of 'The people that walked in darkness', famous from Handel's *Messiah*, is one of the high points in Parry's music, a radiant, passionate outpouring.

In being one of the first successful English choral works to move away from the nineteenth-century oratorio, *The Soul's Ransom* foreshadows the mature works of Parry's own pupils Vaughan Williams, Holst and Howells. Indeed it is arguably a link work between *The Dream of Gerontius* (1900) and *A Sea Symphony* (1903–09).

The choice of text reflects Parry's profound and immediate humanism. This 'Psalm of the Poor' was a challenge to the complacency of Edwardian society and is still apposite. The shaping of the biblical passages (not sourced in the vocal score) and the composer's own poetry bears testimony to Parry's erudition and literary sensitivity. In his philosophy Parry attempted to synthesise humanist concepts of man, as a developing species facing moral choice, with a firm belief in the essential divinity of man's nature. Despite his agnosticism Parry was in agreement with the central Christian doctrine that God is a spiritual being, and he builds a memorable choral climax on Christ's assertion to the Woman of Samaria that 'God is a spirit, and they that worship Him must worship Him in spirit and in truth'.

The Lotos-Eaters

> There is nothing more ideally suited to the inward nature of music than the presentation in the closest and most characteristic terms, of great reflective and dramatic poems and odes by genuine poets.
>
> Parry: *The Art of Music*, 1893

Parry set the Choric Song from *The Lotos-Eaters*, Tennyson's poem of 1833 about the followers of Odysseus, in response to a commission from the Cambridge University Musical Society. Of the many secular works Parry composed for chorus and orchestra before the turn of the century it was his own personal favourite. The Cambridge premiere on the occasion of the installation of the Duke of Devonshire as Chancellor of the

University was conducted by Parry on 13 June 1892. It 'went finely' and the audience 'seemed to like it well enough'. But the critical reaction was disappointing:

> I suppose they have made up their minds what sort of music I ought to write and object to my trying to widen my field.

But further performances soon followed. The Bach Choir gave the work in 1896 in London and in the same year there was a performance in Milwaukee, USA. Edward Elgar chose it for a concert of the Worcestershire Philharmonic Society, which he conducted in May 1902 in a programme which included his own *Pomp and Circumstance* Marches Nos 1 and 2, but after World War One *The Lotos-Eaters* was rarely heard.

The Lotos-Eaters is one of the finest examples of the purely secular aspect of Parry's art, an aspect that also found eloquent expression in the music for Aristophanes' plays and the twelve sets of *English Lyrics*. Whatever the intended moral, the composer, like the poet, became seduced by the atmosphere of the subject. Through the languid but troubled musings of the drug-addicted mariners Parry gives voice to the hedonistic and rhapsodic leanings in his own character, rarely apparent in his music.

The reaction of Tennyson himself was equivocal. 'After breakfast', Parry wrote,

> I also had to play him my version of *The Lotos-Eaters*. He did not understand much of it but was quite amiable and then we went for a short walk.

The eight stanzas of the Choric Song from *The Lotos-Eaters* are presented within an overall one-movement structure in which the solo soprano is given the prominent role of ballad singer. No other composition before the *Ode on the Nativity* (1912) offers such an effective demonstration of Parry's sensitivity to the possibilities of choral colour, and nowhere is Parry more original and adventurous in his use of harmony and melodic contours. He synthesises the influences of Wagner (*Parsifal*), Liszt, Brahms and Gounod into a personal language which in places looks forward to French impressionism and the sunset of German romanticism – the later works of Strauss and Pfitzner.

The sixteen-bar orchestral introduction contains the three main motifs of the work. The mood of floating lightness and exoticism is enhanced in the opening chorus by omitting the bass voices. Until the final section only the settings of the second and fourth stanzas use the full choir. The third, fifth and seventh stanzas are given to the solo soprano while the greater proportion of the eighth and last is presented by the solo soprano, male choir and female choir separately.

The choral paragraphs are all built out of the melodic and rhythmic outlines of the opening ideas but Parry uses variation techniques and tertiary key relationships to give each stanza a sharply differentiated quality. In this respect the work sets out to give a dramatic presentation of the poem, it is not a mere exercise in mood painting.

Invocation to Music

> [Purcell] was saturated with the characteristic English tunes of his day and possessed an instinct for the true relation between the accents of musical melody and declamatory recitative, which has never been surpassed by any composer of the same nationality.
>
> Parry: *The Art of Music*, 1893

In the second half of the nineteenth century there was a major re-evaluation of the music of Purcell: the Purcell Society was founded in 1876, scholarly editions of his works were published for the first time since the seventeenth century, and the bicentenary of his death in 1895 prompted a host of concerts and revivals. For example, Stanford conducted the first staged performance of *Dido and Aeneas* in modern times, with the young Vaughan Williams and Holst singing in the chorus.

Hubert Parry himself responded to the bicentenary with the Ode *Invocation to Music*, his third successive contribution to the Leeds Triennial Festival and written 'in Honour of Henry Purcell'. The first performance took place on 2 October 1895, conducted by the composer. The evening concert provided an appropriate setting: Weber's Overture to *Der Freischütz*, Parry's *Invocation to Music*, Mozart's Symphony in C 'Jupiter', and Mendelssohn's *Die erste Walpurgisnacht* – a concert that would not disgrace a festival one hundred years later.

Purcell's own ceremonial 'Welcome' Odes and their successors such as Handel's *Alexander's Feast* and the *Ode for St Cecilia's Day* provided the blueprint for this spacious neo-baroque cantata set out for three soloists, chorus and full orchestra, including bass clarinet, double-bassoon, harp and organ.

Robert Bridges (1844–1930), the future Poet Laureate, was a lifelong friend who actively encouraged the musical career of Parry from their early days together at Eton and Oxford. *Invocation to Music* was the first

of their four major collaborations, which later would include the powerful *A Song of Darkness and Light* (1898). The poem is a curious mixture of seventeenth-century pastiche and passages of great poetry, which gave Bridges considerable problems, though today it compares favourably to the similar efforts of Dryden, Shadwell and Tate, who were Henry Purcell's principal collaborators.

Parry himself was 'most grateful for the parts in which he (Bridges) turned out such noble lines and thoughts as in the Dirge', and he composed the music for the elaborate tripartite section (VI–VIII) in memory of his own close friend and brother-in-law, Lord Pembroke, who had died at only forty-five in June 1895. This magnificent nineteen-minute inspiration forms the heart of *Invocation to Music* and displays Parry's sensitive response to Bridges's memorable stanzas 'Man, born of desire' and 'Rejoice, ye dead'. In 1930 Parry's pupil Gustav Holst set these same lines in the *Choral Fantasia*, dedicated to the memory of Bridges of whom he, too, was a close friend. The melodic cross-connections between the two settings are clearly intentional on Holst's part.

If there was any work by Parry which was to exercise a profound and lasting influence on English composers of the next two generations it was *Invocation to Music*, in its peculiarly English vocal style, its breaking down of the traditional cantata divisions and its finely poised use of symphonic elements. Parry had frankly admitted to the Leeds Festival Committee back in 1887 his dislike of the cantata form, 'which has become such a regular hackneyed resource', and certainly he was the first English composer since Henry Purcell to be responsive to the musical implications of English poetry. His long series of closely woven odes for chorus and orchestra, with their innovative settings of English poetry from Dunbar, Shirley and Milton, to Pope, Tennyson, Swinburne and Bridges, created a tradition which British composers have followed ever since.

The compositional process employed in *Invocation to Music* blends the closed baroque cantata forms into a large-scale structure which is only one step away from *The Dream of Gerontius* and exercised an overt influence on Elgar's *Coronation Ode* (1902), in which there are direct quotes. In terms of melodic invention this is one of Parry's strongest scores, beguiling the ears with a protean stream of lyricism from the very first bars of the Introduction to the grand sweep of the final chorus. The premise that the muse of music had abandoned the British Isles struck the contemporary critic Joseph Bennett, who wrote the bloodless analytical notes, as a 'bold' conception. But the musical achievements in Britain of the succeeding decades lend credence to the notion that the 'enchantress of the air' was indeed moved by Parry's heartfelt invocation to return to the isle 'and make again our Graces three'.

The musical ideas presented in the surging paragraphs of the opening Introduction and chorus are used throughout the ode to draw an outline of cyclic form which Parry would use but not over-use. For example, in the 'monstrous sea' chorus (IV), at the words 'Return, O Muse!', he brings back the invocatory music from the opening chorus and this device is employed subtly throughout the work's four main choral sections.

The melodic charm of the rapt tenor aria (III) is more evident on repeated listening and there are felicitous details of scoring, notably the lovely clarinet counterpoint to the tenor line. Like so many aspects of this work the aria had a profound impact on English tenor arias for the next sixty years up to Vaughan Williams and Britten. The duet (V) and trio (IX) reveal the beneficial influence of Gounod and flow with a mellifluous ease for which Parry is rarely credited. Indeed there are no weak links throughout the work's fifty-five-minute span.

Invocation to Music, written when Parry's creative reputation was at its height, is a seminal work of the English musical renaissance and the concluding statement of Parry's early style, as manifested in *Blest pair of Sirens* (1887) and the *English* Symphony (1887–89). After the Dirge (VI) and the majestic march 'Man, born of desire' (VII) Parry proceeds to build a paragraph for solo soprano and chorus which mirrors the final peroration in *Blest pair of Sirens*, but with a firmer structural control, clearer textures and greater melodic distinction. The powerful series of harmonic gear changes culminates in a telling choral unison, 'Now are ye spherèd and have starry names', before the music dissolves into a codetta of yearning beauty for the soprano and chorus in which the orchestration becomes suitably tinged with the 'hues of the rosy fingered dawn'. Vaughan Williams either emulated or half remembered this passage when he composed the final soprano line of *A Sea Symphony* (1903–09).

The late-romantic solution would have been to end the work at this point, buy Parry adheres to the baroque antecedents and shapes *Invocation to Music* as an arch,

concluding with a celebratory trio (IX) and a choral finale (X) that hark back to the invocatory mood of the opening. Of all Parry's choral works before the *Ode on the Nativity* (1912), *Invocation to Music* is the score which should least be relegated to the position of precursor to the acknowledged English masterpieces which were to follow. Whilst it influenced both *The Dream of Gerontius* and *A Sea Symphony*, it is as unlike those two masterworks as they are each other.

© Bernard Benoliel

Two pieces for chorus and orchestra
We tend to think of Parry as belonging to the generation before Elgar's, but he was in fact only nine years older than Elgar and they may therefore be regarded as contemporaries. But with a background and education very different from Elgar's – scion of the squirearchy, Eton and Oxford – he was well launched into his career by the year 1880, when Elgar was still an unknown struggling organist and violinist in Worcester. Later, Elgar played in the orchestra of the Three Choirs Festival in performances of Parry's works. With certain reservations, he admired Parry's music and there is no doubt that his ceremonial style, with its nobility and loftiness, derived from a similar vein in Parry, as can be heard in the two remaining works on these discs.

Blest pair of Sirens
Elgar certainly had the highest regard for *Blest pair of Sirens*, as had Vaughan Williams. This setting of Milton's Ode *At a Solemn Musick* was composed for the Bach Choir, under Stanford's conductorship, in 1887, the year of Queen Victoria's golden jubilee. It has remained a favourite with choirs ever since and could equally aptly have been called 'Serenade to Music'. The orchestral introduction anticipates an Elgarian sound in its broad ascending melodic phrases. The choir enters quietly but soon embarks on a more vigorous section leading to the return of the principal theme on the orchestra alone. The work has been called Brahmsian in its construction and its mingling of strength and sweetness. At the lines 'O may we soon again renew that Song,/And keep in tune with Heav'n', the women's voices enter lyrically, and gradually the whole chorus builds a climax appropriate to the 'endles morn of light'.

I was glad
The Anthem *I was glad* was composed for the coronation of King Edward VII in 1902 and has been sung at the three subsequent coronations (1911, 1937, 1953) as the sovereign enters Westminster Abbey. Its *Maestoso* opening is superbly appropriate – even Elgar wrote nothing finer in this line. The antiphonal setting of the lines 'Jerusalem is builded' is highly effective and – in the Coronation version only – Parry then incorporated the shouts of 'Vivat Rex (Regina)' by the Queen's Scholars of Westminster School. 'O pray for the peace of Jerusalem' rises from a devout quietness to a rousing, march-like finish.

© Michael Kennedy

Born in Neath, the mezzo-soprano **Della Jones** studied at the Royal College of Music where she won many prizes. She has appeared with The Royal Opera, Covent Garden, English National Opera, Welsh National Opera, Scottish Opera and Opera North and has performed throughout the world in more than 120 roles. In her operatic repertoire are the title roles in *Ariodante*, *La cenerentola* and *Carmen*; Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Dido and the Sorceress (*Dido and Aeneas*) and Auntie and Mrs Sedley (*Peter Grimes*). She has sung in concert with such orchestras as the Mahler Chamber Orchestra, the Prague Symphony Orchestra, the BBC Concert Orchestra and the BBC National Orchestra of Wales. She appeared at the 1993 Last Night of the Proms at the Royal Albert Hall, and in 2002 participated in the Bernard Haitink Farewell Performances, celebrating her career as Music Director at The Royal Opera, Covent Garden since 1987. She has made numerous recordings for Chandos, including a disc of Great Operatic Arias, *Julius Caesar*, *The Barber of Seville*, *La traviata*, Handel's *Messiah*, Martin's *In Terra Pax*, Rubbra's Symphony No. 9, Walton's *The Bear*, and Songs for Mezzo-soprano by Grainger.

After studies at the Royal Northern College of Music **Arthur Davies** joined Welsh National Opera where his roles included Nemorino (*L'elisir d'amore*), Nadir (*Les Pêcheurs de perles*), Rodolfo (*La bohème*) and Don José (*Carmen*). He made his debut with The Royal Opera, Covent Garden in Henze's *We Come to the River* and has since appeared there in *Lucia di Lammermoor*, *La traviata*, *Der Rosenkavalier*, *Jenůfa*, *Madama Butterfly* and Verdi's *Attila* among others. Roles at English National Opera have included Gustavus (*A Masked Ball*) and the

title roles in *Faust* and *Werther*. With Opera North he has appeared in *The Bartered Bride*, *Luisa Miller* and Walton's *Troilus and Cressida* and with Scottish Opera in *Tosca* (as Cavaradossi) and *The Cunning Little Vixen*. His international career has taken him to cities all over Europe and North and South America, as well as to Australia, Russia and Israel. His discography for Chandos is extensive and includes oratorios by Elgar and Mendelssohn and Troilus in the *Gramophone* Award-winning *Troilus and Cressida*.

The baritone **Brian Rayner Cook** has given opera, oratorio and recital performances at most British and many European festivals and other major centres, appearing throughout Western and Eastern Europe, the Middle East, Africa, the Far East, the USA, Canada and South America. His calendar has included a visit to New York to sing *Elijah*; oratorio, recital and broadcast engagements in Hong Kong; a special recital in Malta sponsored by the Aga Khan Foundation; television recordings; opera ranging from Henze to the world premiere staged performances of Thea Musgrave's *An Occurrence at Owl Creek*, subsequently seen at the Cheltenham Festival; and numerous appearances throughout the UK (including several series of concerts with six of the major British symphony orchestras) and in Europe.

He has been closely associated with the music-theatre pieces of Sir Peter Maxwell Davies, who has written specifically for him, and has given a host of other first performances, many of works created specially for him by leading composers. He is a frequent broadcaster both in the UK and in Europe, and has made a number of gramophone recordings, ranging from Schütz and Charpentier to Elgar and Orff.

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*.

Founded in 1947 to perform with the London Philharmonic Orchestra, the **London Philharmonic Choir** is today widely regarded as one of the world's finest choirs, and consistently meets with high critical acclaim. Performing regularly with the London Philharmonic Orchestra in London and further afield, it also works with many other world-class orchestras in venues throughout the UK and makes annual appearances at the BBC Proms at the Royal Albert Hall. It has performed under the world's greatest conductors, among them Pierre Boulez, Mark Elder, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Kurt Masur, Sir Roger Norrington, Sir Simon Rattle, Sir Georg Solti and Klaus Tennstedt, and participated in more than seventy recordings. Frequently touring abroad, the London Philharmonic Choir has in recent years appeared at the Canary Islands and Lucerne music festivals and given concerts in Hong Kong, Malaysia and Australia as well as in various cities across Europe.

The **London Symphony Chorus** was formed in 1966 as a choral partner for the London Symphony Orchestra, and whilst maintaining that special link, the Chorus has also partnered many other international orchestras, including the Berlin Philharmonic, Boston Symphony and Vienna Philharmonic orchestras. Under the direction of eminent musicians such as Richard Hickox CBE, Stephen Westrop and, most recently, Joseph Cullen, the Chorus has developed a repertoire that includes the great nineteenth- and twentieth-century choral classics, contemporary music and a number of newly commissioned works. The Chorus made its first recording in 1966 (Mahler's Second Symphony with the London Symphony Orchestra and Sir Georg Solti), and now has an extensive discography. The Chorus tours widely and also works with the Philharmonia and Royal Philharmonic orchestras.

With its performances in the concert hall and opera house, its many award-winning recordings, its trail-blazing international tours and pioneering education work, the **London Philharmonic Orchestra** has long since earned a high reputation for versatility and artistic excellence. Kurt Masur, Principal Conductor since September 2000, and

Vladimir Jurowski, Principal Guest Conductor since March 2003, extend the line of distinguished musicians who have held positions with the Orchestra since its foundation in 1932 by Sir Thomas Beecham; these have included Sir Adrian Boult, Sir John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti, Klaus Tennstedt and Franz Welser-Möst. Resident symphony orchestra at the Royal Festival Hall since 1992, presenting its main series of concerts there between September and May each year, the London Philharmonic Orchestra has also been the resident symphony orchestra at Glyndebourne Festival Opera for more than forty years; it performs besides at venues around the UK, has made numerous tours across Europe, to America and Japan, and visited India, Hong Kong, China, Australia and South Africa.

In 1904 Hans Richter conducted the inaugural concert given by the **London Symphony Orchestra**, the first independent, self-governing orchestra in Britain. Many distinguished Principal Conductors followed, such as Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, Claudio Abbado and Sir Colin Davis. Eminent musical figures who have taken on the role of Honorary President include Sir William Walton, Sir Arthur Bliss, Karl Böhm and Leonard Bernstein. In 1906 it became the first British orchestra to perform abroad when it visited Paris, and today the Orchestra tours extensively around the globe. In 1982 it moved into its London home at the Barbican Centre, where it gives around ninety concerts a year; it also holds a residency at New York's Avery Fisher Hall and a biennial residency at the Florida International Festival. The Orchestra's innovative education programme, LSO Discovery, is dedicated to bringing music to people of every age and from all walks of life, wherever they are.

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.

One of Britain's most gifted and versatile conductors, **Richard Hickox** CBE is Music Director of Opera Australia, and Principal Conductor of the BBC National Orchestra of Wales from 2000 until 2006 when he will become Conductor Emeritus. He founded the City of London Sinfonia, of which he is Music Director, in 1971. He is also Associate Guest Conductor of the London Symphony Orchestra, Conductor Emeritus of the Northern Sinfonia, and co-founder of Collegium Musicum 90.

He regularly conducts the major orchestras in the UK and has appeared many times at the BBC Proms and at the Aldeburgh, Bath and Cheltenham festivals among others. With the London Symphony Orchestra at the Barbican Centre he has conducted a number of semi-staged operas, including *Billy Budd*, *Hänsel und Gretel* and *Salome*. With the Bournemouth Symphony Orchestra he gave the first ever complete cycle of Vaughan Williams's symphonies in London. In the course of an ongoing relationship with the Philharmonia Orchestra he has conducted Elgar, Walton and Britten festivals at the South Bank and a semi-staged performance of *Gloriana* at the Aldeburgh Festival.

Apart from his activities at the Sydney Opera House, he has enjoyed recent engagements with The Royal Opera, Covent Garden, English National Opera, Vienna State Opera and Washington Opera among others. He has guest conducted such world-renowned orchestras as the Pittsburgh Symphony Orchestra, Orchestre de Paris and Bavarian Radio Symphony Orchestra and is soon to appear with the New York Philharmonic.

His phenomenal success in the recording studio has resulted in more than 280 recordings, including most recently cycles of orchestral works by Sir Lennox and Michael

Berkeley and Frank Bridge with the BBC National Orchestra of Wales, the symphonies by Vaughan Williams with the London Symphony Orchestra, and a series of operas by Britten with the City of London Sinfonia. He has received a *Grammy* (for *Peter Grimes*) and five *Gramophone* Awards. Richard Hickox was awarded a CBE in the Queen's Jubilee Honours List in 2002, and has received many other awards, including two Royal Philharmonic Society Music Awards, the first ever Sir Charles Groves Award, the *Evening Standard* Opera Award, and the Association of British Orchestras Award.

Anne Dawson

Parry: The Soul's Ransom u.a. Werke

The Soul's Ransom
Hubert Parry schrieb 1902 in seiner eingehenden Analyse der *Symphonia Sacra* "Saul, Saul, was verfolgst du mich?" SWV 415 von Heinrich Schütz:

> Sie illustriert die rechte Einstellung des teutonischen Komponisten, daß Musik von dem Inneren des Menschen handelt und nicht von seinen Äußerlichkeiten, von der Stimmung, die das Äußere erzeugt und nicht von dem Äußeren selbst.

Parrys "Sinfonia Sacra" *The Soul's Ransom* (Die Erlösung der Seele, 1906 – Ein Psalm von den Armen) ist der Wendepunkt in seinem umfangreichen Œuvre; sie weist nach wie vor den jugendlichen Idealismus und die dramatische Kraft auf, die sich in seinen besten Kompositionen aus den 1880er und 1890er Jahren finden – *Blest pair of Sirens* (1887), die Dritte und Vierte Sinfonie (1887–1889), *The Lotos-Eaters* (1892), *Invocation to Music* (1895) und *A Song of Darkness and Light* (1898) –, aber in *The Soul's Ransom* findet sich eine ins Innere vordringende Intensität, die das Werk mit den Leistungen seiner späten Blüte verknüpfen – die *Ode on the Nativity* und die Fünfte Sinfonie (beide 1912). Es ist sicherlich die originellste der sechs "Ethischen Kantaten" von 1903–1908, in denen Parry versuchte, die aus dem neunzehnten Jahrhundert überkommene Form des Oratoriums durch das neue Konzept einer chorisch-sinfonischen Anlage zu ersetzen. Die übrigen Kantaten sind im allgemeinen enttäuschend, denn sie leiden unter der dramatischen Armut, die G.B. Shaw zu Recht Parrys drei Oratorien zuschreibt. Leider waren es immer die Oratorien, die das Schlachtfeld für eine Beurteilung der Verdienste Parrys als Komponist abgaben.

Die Uraufführung von *The Soul's Ransom* fand am 12. September 1906 beim Three Choirs Festival in der Kathedrale von Hereford statt. Der Komponist dirigierte, die Solisten waren die frankokanadische Sopranistin Marie Albani und der irische Bariton Harry Plunket Greene (Parrys Schwiegersohn). Wie üblich gab es nur eine Orchesterprobe, am 10. September: "… einmal durchgespielt, keine Zeit für mehr –

ging recht gut, aber Finale offensichtlich mißlungen", schrieb Parry lakonisch in sein Tagebuch. Die Aufführung selbst beschwichtigte seine Befürchtungen etwas:

> Der Chor riß sich in *The Soul's Ransom* famos zusammen und es ging großartig, abgesehen von einem Versehen Harrys und einem merkwürdigen Irrtum von Mme. Albani. Den Leuten schien es zu gefallen.

Doch ist zweifelhaft, ob es eine weitere Aufführung gab.

In den 50er Jahren präsentierte Gerald Finzi der Bodleian Library (in Oxford) die autographe Partitur und weiteres Material einschließlich der Ersten Sinfonie als Schenkung von Parrys Erben, doch in den folgenden zwanzig Jahren bat anscheinend niemand um Einblick in die Musik. 1980 schickte ich *The Soul's Ransom* an June Gordon, Lady Aberdeen, die die Partitur Sir Adrian Boult vorlegte. Er war außerordentlich beeindruckt und machte einige Vorschläge in Bezug auf Interpretation und Tempi. Da das Aufführungsmaterial seit langem vernichtet war, gab der Ralph Vaughan Williams Trust die Erstellung einer neuen Dirigierpartitur samt Stimmen in Auftrag. Die erste moderne Aufführung fand am 10. Mai 1981 in Haddo House unter der Leitung von Lady Aberdeen statt. Felix Aprahamian schrieb in seiner Besprechung der Aufführung in der *Sunday Times*:

> Eine "Erlösung", die es verdient, gespielt zu werden … insgesamt eine gewaltige, edle Rehabilitierung eines generell vernachlässigten Komponisten.

Lady Aberdeen stellte Matthias Bamert freundlicherweise ihre Dirigiervermerke für die vorliegende Einspielung zur Verfügung.

The Soul's Ransom, Parrys experimentelles Meisterwerk, faßt Elemente aus dem siebzehnten, achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert zusammen. Parry, selbst eine Autorität auf dem Gebiet der Musik des siebzehnten Jahrhunderts, erkannte die Kreuzverweise zwischen Tendenzen, die sich in den Werken der frühen deutschen Barockmeister entwickelten – eine Vermischung von Vokal- und Instrumentalformen, wie sie sich etwa in den *Symphoniae Sacrae* von Heinrich Schütz oder den *Geistlichen Symphonien* von Andreas Hammerschmidt findet – und der eher vereinheitlichten Anwendung solcher Techniken durch Meister des neunzehnten Jahrhunderts, wie in Brahms' *Deutschem Requiem* und Liszts *13. Psalm*. In *The Soul's Ransom* führt Parry beide Aspekte dieser Tradition einen Schritt weiter. Das Werk faßt diese barocken Elemente in einer stilistischen Anlage zusammen, die die Wirkung einer knappen und äußerst organischen sinfonischen Dichtung in vier Teilen erzielt. Das Orchester fungiert, besonders in den Zwischen- und Nachspielen, als eine Art Ritornell, während die meist vierstimmigen Chöre eine komplexe Qualität besitzen, die der kontrapunktischen Gesamtstruktur ein prä-bachisches Gefühl der Bewegung verleihen. Auch ist auffallend, daß die üppigen spätromantischen Harmonien mit einem Orchesterstil gekoppelt sind, der in vielen Passagen eine dem zwanzigsten Jahrhundert angemessene Sachlichkeit aufweist. Es gibt wichtige Partien für Bratschen, Baßklarinette, Kontrafagott und Baßposaune. Das Gefühl der Üppigkeit wird durch den konzentrierten Ablauf gemildert, der dem Ganzen einen neoklassizistischen Effekt verleiht; wie die Fünfte Sinfonie schreitet auch *The Soul's Ransom* auf die Begegnung mit Beethoven zu.

Die beiden ausgedehnten Rezitativ-Ariosi fur den Baß-Bariton sind die dramatischen Kernpunkte von *The Soul's Ransom*, vielflächig und mit der Doppelfunktion, sowohl die Fabel als auch die thematisch-sinfonische Entwicklung voranzutreiben. Der Sopran bildet mit seinen zwei Arien von opernhaften Ausmaßen ein Gegengewicht; die zweite davon, eine Vertonung des (aus Händels *Messiah*) berühmten "The people that walked in darkness", ist einer der Gipfelpunkte in Parrys Musik, ein strahlend leidenschaftlicher Erguß.

Als eines der ersten erfolgreichen englischen Chorwerke, das sich vom Oratorienstil des neunzehnten Jahrhunderts löste, weist *The Soul's Ransom* voraus auf die reifen Werke von Parrys eigenen Schülern Vaughan Williams, Holst und Howells. Man könnte sogar behaupten, das Werk sei gewissermaßen ein Bindeglied zwischen *The Dream of Gerontius* (1900) und *A Sea Symphony* (1903–1909).

Die Textauswahl reflektiert Parrys tiefen und unmittelbaren Humanismus. Dieser "Psalm von den Armen" war eine Herausforderung an die Selbstgefälligkeit der edwardianischen Gesellschaft und ist noch heute treffend. Die Gestaltung der Bibelpassagen (deren Herkunft in der Partitur nicht angegeben ist) und seiner eigenen Dichtung bezeugt Parrys Belesenheit und literarisches Gespür. Er bemühte sich in seiner Philosophie, humanistische Vorstellungen über die Menschheit als eine in Entwicklung befindliche Spezies, die sich

vor eine moralische Wahl gestellt sieht, mit dem festen Glauben an die grundlegende Göttlichkeit der Natur des Menschen zu vereinen. Trotz seiner Agnostik stimmte Parry mit der zentralen christlichen Doktrin überein, daß Gott ein geistliches Wesen ist, und er steigert zu einem denkwürdigen chorischen Höhepunkt an der Stelle, als Christus der Frau von Samaria versichert: "Gott ist Geist, und die ihn anbeten, die müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten."

The Lotos-Eaters

> Es gibt nichts, was so genau auf die innerliche Natur der Musik paßt wie die Präsentation unter den engsten und charakteristischsten Bedingungen von großen reflektiven und dramatischen Dichtungen und Oden wahrer Poeten.
>
> Parry: *The Art of Music*, 1893

Parry vertonte das Chorlied aus Tennysons *The Lotos-Eaters* (Die Lotosesser), seinem 1833 entstandenen Gedicht über das Gefolge des Odysseus, in Erfüllung eines Auftrags der Cambridge University Musical Society. Unter den vielen weltlichen Werken für Chor und Orchester, die er in den Jahren vor der Jahrhundertwende schrieb, war dies seine persönliche Lieblingskomposition. Am 13. Juni 1892 dirigierte Parry die Uraufführung in Cambridge zur Amtseinsetzung des Herzogs von Devonshire als Kanzler der Universität. Alles "ging gut" und dem Publikum "schien es durchaus zu gefallen". Doch die Reaktion der Kritiker fiel enttäuschend aus:

> Ich nehme an, sie haben entschieden, was für Musik ich zu schreiben habe, und nun haben sie etwas dagegen, daß ich meine Perspektiven zu erweitern suche.

Doch weitere Aufführungen folgten bald. Der Bach Choir gab das Werk 1896 in London, und im gleichen Jahr gab es eine Aufführung in Milwaukee in den USA. Edward Elgar wählte es für ein Konzert mit dem Worcestershire Philharmonic Orchestra, das er im Mai 1902 dirigierte und das außerdem seine eigenen Märsche *Pomp and Circumstance* Nr. 1 und 2 umfaßte, aber nach dem Ersten Weltkrieg war *The Lotos-Eaters* nur noch selten zu hören.

The Lotos-Eaters ist eines der schönsten Beispiele für den rein weltlichen Aspekt in Parrys Kunst, ein Aspekt, der auch in der Musik zu Aristophanes' Dramen und den zwölf Gruppen von *English Lyrics* beredten Ausdruck fand. Welche Moral auch immer beabsichtigt sein mochte, der Komponist ließ sich – wie der Dichter – von der Atmosphärik des Themas verführen. Durch die matten, doch bekümmerten Gedanken der drogenabhängigen Seefahrer läßt Parry die hedonistischen und rhapsodischen Elemente seines eigenen Charakters sprechen, die nur selten in seiner Musik durchscheinen. Tennysons Reaktion war zwiespältig. "Nach dem Frühstück", schrieb Parry,

> mußte ich ihm auch meine Fassung von *The Lotos-Eaters* vorspielen. Er verstand nicht viel davon, äußerte sich jedoch ganz liebenswürdig, und dann machten wir einen kleinen Spaziergang.

Die acht Strophen des Chorlieds aus *The Lotos-Eaters* werden innerhalb einer insgesamt einsätzigen Anlage vorgestellt, in der dem Solosopran die bedeutende Rolle der Balladensängerin zugeteilt wird. Keine andere Komposition vor der *Ode on the Nativity* (1912) bietet eine solch wirkungsvolle Demonstration von Parrys feinem Gespür für die Möglichkeiten von Chorklangfarben, und nirgends ist er origineller und experimentierfreudiger in seinem Gebrauch von Harmonik und Melodielinien. Parry verschmilzt die Einflüsse von Wagner (*Parsifal*), Liszt, Brahms und Gounod in eine persönliche Sprache, die stellenweise auf den französischen Impressionismus und die Ausläufer der deutschen Romantik vorausweist – die späteren Werke von Strauss und Pfitzner.

Die sechzehn Takte lange Orchestereinleitung enthält die drei Hauptmotive des Werks. Die Stimmung von schwebender Leichtigkeit und Exotik wird im Anfangschor durch den Verzicht auf die Baßstimmen noch verstärkt. Bis zum Schlußabschnitt kommt nur in der zweiten und vierten Strophe der volle Chor zum Einsatz. Die dritte, fünfte und siebte Strophe übernimmt der Solosopran, und der Großteil der achten und letzten wird vom Solosopran sowie jeweils vom Männer- und Frauenchor vorgestellt.

Die Chorpassagen bauen sich sämtlich aus den melodischen und rhythmischen Konturen der anfänglichen Ideen auf, aber Parry verwendet Variationstechniken und terzverwandte Tonarten, um jeder einzelnen Strophe einen deutlich unterschiedenen Charakter zu verleihen. In dieser Hinsicht sucht das Werk eine dramatische Präsentation des Gedichts zu erreichen und ist nicht eine bloße Übung in Stimmungsmalerei.

© Bernard Benoliel

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Invocation to Music

> [Purcell] war von den typischen englischen Melodien seiner Zeit vollkommen durchdrungen und hatte einen Instinkt für die wahre Beziehung zwischen den Akzenten musikalischer Melodie und deklamatorischen Rezitativs, in dem er von keinem Komponisten derselben Nationalität je übertroffen wurde.
>
> Parry: *The Art of Music*, 1893

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wurde die Musik Purcells einer gründlichen Neubewertung unterzogen. 1876 wurde die Purcell Society gegründet, gelehrte Ausgaben seiner Werke erschienen zum ersten Mal seit dem siebzehnten Jahrhundert im Druck, und sein 200. Todestag im Jahr 1895 gab Anlaß zu unzähligen Konzerten und Wiederaufnahmen. Stanford zum Beispiel leitete die erste Bühnenaufführung von *Dido and Aeneas* in modernen Zeiten; Vaughan Williams und Holst sangen als junge Männer im Chor mit.

Hubert Parrys Beitrag zu Purcells 200-Jahr-Feier war die Ode *Invocation to Music*, sein dritter aufeinanderfolgender Auftrag für das Leeds Triennial Festival. Er schrieb sie "Henry Purcell zu Ehren". Die vom Komponisten geleitete Uraufführung fand am 2. Oktober 1895 statt. Das Programm an diesem Abend bot einen angemessenen Rahmen: Webers Ouvertüre zum *Freischütz*, Parrys *Invocation to Music*, Mozarts *Jupiter*-Sinfonie und Mendelssohns *Die erste Walpurgisnacht*. Es war ein Konzert, dessen Programm sich auch hundert Jahre später noch sehen lassen kann.

Das Vorbild für Parrys breit angelegte neobarocke Kantate für drei Solisten, Chor und volles Orchester einschließlich Baßklarinette, Kontrafagott, Harfe und Orgel waren Purcells zeremonielle "Welcome"-Oden und ihre Nachfolger, darunter Händels *Alexander's Feast* und *Ode for St. Cecilia's Day.*

Robert Bridges (1844–1930), der zukünftige Poet Laureate, war Parrys lebenslanger Freund und ermutigte Parry in seiner musikalischen Laufbahn schon während ihrer gemeinsamen Schul- und Studienzeit in Eton und Oxford. *Invocation to Music* war das erste ihrer vier großangelegten gemeinsamen Werke, zu denen auch das 1898 entstandene *A Song of Darkness and Light* gehört. Bridges' Gedicht ist ein seltsames Gemisch von Pasticcio über Versformen des siebzehnten Jahrhunderts und wunderbarer Poesie, mit dem Bridges erhebliche Mühe hatte, doch aus heutiger Sicht betrachtet hält es zweifellos dem Vergleich mit ähnlichen Ergüssen von Dryden, Shadwell und Tate stand, von denen Purcell hauptsächlich seine Gedichte bezog.

Parry selbst war Bridges "sehr dankbar für die Abschnitte, für die er solch edle Zeilen und Gedanken wie für den Trauergesang beigetragen hatte". Er komponierte die Musik für diesen komplizierten dreiteiligen Abschnitt (VI–VIII) zum Gedenken an seinen guten Freund und Schwager Lord Pembroke, der im frühen Alter von fünfundvierzig Jahren im Juni 1895 gestorben war. Dieses herrliche, neunzehn Minuten lange Kernstück von *Invocation to Music* ist eine inspirierte Reaktion Parrys auf Bridges' unvergeßliche Zeilen "Man, born of desire" und "Rejoice, ye dead". 1930 vertonte Parrys Schüler Gustav Holst dieselben Zeilen in seiner *Choral Fantasia*, die er dem Gedenken Bridges' widmete, mit dem auch er eng befreundet war. Die melodischen Zusammenhänge zwischen den beiden Vertonungen sind von Seiten Holsts zweifellos beabsichtigt.

Wenn je ein Werk Parrys einen tiefen und dauernden Einfluß auf englische Komponisten der nächsten zwei Generationen ausübte, so war es seine *Invocation to Music* mit ihrem ganz eigenen englischen Vokalstil, der Art, wie er sich nicht an die traditionellen Unterteilungen der Kantate hält, und der fein ausgewogenen Anwendung sinfonischer Elemente. Er hatte 1887 offen vor dem Kommittee des Leeds Festival seine Abneigung gegen die Kantatenform zum Ausdruck gebracht, "die ein derart abgedroschenes Mittel geworden ist", und er war unbestritten der erste Komponist seit Purcell, der für die musikalischen Implikationen englischer Poesie empfänglich war. Die große Anzahl seiner dicht verwobenen Oden für Chor und Orchester mit ihren neuartigen Vertonungen englischer Gedichte von Dunbar, Shirley, Milton, Pope, Tennyson, Swinburne und Bridges leiteten eine Tradition ein, denen britische Komponisten seither gefolgt sind.

Im Kompositionsprinzip, das Parry in seiner *Invocation to Music* anwendet, überträgt er die geschlossene Form der Barockkantate auf eine großangelegte Struktur, die Elgars *The Dream of Gerontius* nicht unähnlich ist und die *Coronation Ode* von 1902, in der sich direkte Zitate befinden, offenkundig beeinflußte. Was den melodischen Ideenreichtum anbetrifft, so ist dies eine von Parrys eindrucksvollsten Partituren. Die Musik bezaubert den Hörer mit einer Flut von Lyrismus vom ersten Takt des Vorspiels bis zum großartigen letzten

Chor. Der Gedanke, daß die Muse der Musik die britischen Inseln verlassen haben sollte, erschien dem zeitgenössischen Kritiker Joseph Bennett, der die farblosen analytischen Notizen schrieb, als ein "kühnes" Konzept. Doch die musikalischen Errungenschaften der folgenden Jahrzehnte in Großbritannien lassen den Gedanken glaubhaft erscheinen, daß die "enchantress of the air", d.h. die Zauberin der Winde, von Parrys inbrünstiger Bitte tatsächlich dazu überredet wurde, ins Land zurückzukehren und sich als dritte dem Bund der Grazien zuzugesellen ("and make again our Graces three").

Die Ideen, die am Anfang in den vorwärtsdrängenden Takten des Vorspiels und Chors vorgestellt werden, kehren an vielen Stellen der Ode wieder und bilden die Umrisse einer zyklischen Form, die Parry einsetzte, ohne sie jedoch zu übertreiben. Zum Beispiel greift er in dem Chor "The monstrous sea" (IV) bei den Worten "Return, O Muse!" zum Bitt-Motiv aus dem Eröffnungschor zurück. Dieses Mittel wendet er in den vier hauptsächlichen Chorabschnitten wiederholt, doch mit Fingerspitzengefühl an.

Der melodische Charme der verinnerlichten Tenorarie (III) offenbart sich eher bei wiederholtem Hören, vor allem die wunderbare, der Tenorstimme gegenübergestellte Kontrapunktstimme der Klarinette. Sechzig Jahre lang, bis hin zu Vaughan Williams und Britten, wurden englische Tenorarien zutiefst von dieser Arie beeinflußt. Das Duett (V) und das Trio (IX), offensichtlich von Gounod beeinflußt, fließen mit einer Leichtigkeit dahin, die Parry im allgemeinen nicht zugeschrieben wird. Man muß eingestehen, daß sich in dem gesamten Werk mit einer Spieldauer von immerhin fünfundfünfzig Minuten keine einzige schwache Stelle findet.

Parry schrieb *Invocation to Music*, als er sich auf der Höhe seines kreativen Schaffens befand. Es ist ein wegweisendes Werk der musikalischen Renaissance in England und die abschließende Aussage zu seinem Frühstil, den er in *Blest pair of Sirens* (1887) und der *English Symphony* (1887–1889) darlegt. Nach dem Trauergesang (VI) und dem majestätischen Marsch "Man, born of desire" (VII) spiegelt Parrys Partitur für Sopran und Chor den Höhepunkt von *Blest pair of Sirens* wieder, jedoch fester und klarer in der Struktur und ausgeprägter in der Melodik. Eine Folge gewaltiger Harmoniewechsel gipfelt in dem effektvollen Unisono-Chor "Now are ye spherèd and have starry names", gefolgt von einer Codetta von sehnsüchtiger Schönheit für Solosopran und Chor, deren Orchestrierung angemessen in den "Schattierungen der rosenfingrigen Dämmerung" ("hues of the rosy fingered dawn") aufgeht. Vaughan Williams nahm sich diese Passage zum Vorbild, oder sie kam ihm zumindest in den Sinn, als er 1910 die Schlußtakte der Sopranstimme am Ende seiner *A Sea Symphony* komponierte.

In der spätromantischen Tradition hätte der Komponist das Werk an dieser Stelle zu Ende gebracht, doch Parry hielt sich an das barocke Vorbild und legte *Invocation to Music* bogenförmig an, indem er es mit einem festlichen Trio (IX) und Chorfinale (X) beschließt, das auf die "Invocation"-Stimmung vom Anfang zurückgreift. Von allen vor der *Ode on the Nativity* (1912) komponierten Chorwerken Parrys verdient es die *Invocation to Music* am wenigsten, lediglich als Vorläufer zu den unbestrittenen englischen Meisterwerken der Folgezeit abgetan zu werden. Zwar ist sein Einfluß auf *The Dream of Gerontius* und *A Sea Symphony* unumstritten, doch unterscheidet es sich ebensosehr von diesen wie diese voneinander.

© Bernard Benoliel

Übersetzung: Inge Moore

Zwei Stücke für Chor und Orchester

Wir gehen gewöhnlich davon aus, daß Parry der Generation vor Elgar angehörte, aber er war nur neun Jahre älter, so daß man beide als Zeitgenossen betrachten muß. Allerdings verdankte er seinem Milieu und seiner Erziehung – Landadelssproß, Eton und Oxford –, daß er 1880, als der aus völlig anderen Verhältnissen kommende Elgar noch als unbekannter Organist und Violinist in Worcester um seine Existenz rang, bereits inmitten seiner Karriere stand. Später wirkte Elgar als Orchestermusiker beim Three Choirs Festival an der Aufführung von Parrys Werken mit. Unter gewissen Vorbehalten bewunderte et die Musik Parrys, und zweifellos leitet sich der zeremonienhafte Stil in seinem Edelmut und seiner Erhabenheit von einer ähnlichen Tendenz Parrys ab, was in den beiden letzten Werken auf diesen CDs zum Ausdruck kommt.

Blest pair of Sirens

Fraglos zollte Elgar, wie ja auch Vaughan Williams, *Blest pair of Sirens* höchste Anerkennung. Diese Vertonung von Miltons Ode *At a Solemn Musick* entstand 1887, dem Jahr des Goldenen Jubiläums von Königin Viktoria, für den Bach Choir unter der Leitung Stanfords. Seitdem hat das Werk

unter Chören an Popularität nichts eingebüßt. Ebenso gut hätte das Werk "Serenade to Music" betitelt werden können. Die Orchestereinführung nimmt mit ihren breit aufstrebenden melodischen Phrasen den Klang Elgars vorweg. Der Chor setzt leise ein, geht aber schon bald in einen energischeren Abschnitt über, der zur Rückkehr des Hauptthemas im Orchester führt. In seinem Aufbau und dem Gegenspiel von Kraft und Lieblichkeit hat man dem Werk Brahmsschen Charakter zugesprochen. Mit den Zeilen "O may we soon again renew that Song,/And keep in tune with Heav'n" setzen lyrisch die Frauenstimmen ein, und nach und nach strebt der gesamte Chor einem dem "endlosen Morgen des Lichts" ("endles morn of light") angemessenen Höhepunkt zu.

I was glad

Das Anthem *I was glad* entstand 1902 für die Krönung König Eduards VII. und ist danach im Rahmen dreier weiterer Krönungsfeiern (1911, 1937, 1953) gesungen worden, jeweils zum Einzug der Monarchen in die Westminster Abbey. Trefflicher könnte die Eröffnung in *Maestoso* nicht sein – selbst Elgar legte in dieser Beziehung nichts Schöneres vor. Die antiphone Anlage der Zeilen "Jerusalem is builded" hat ungeheuren Effekt, und Parry nahm dann (nur in die Krönungsversion) die Salute "Vivat Rex (Regina)" der Queen's Scholars der Westminster School auf. "O pray for the peace of Jerusalem" erhebt sich aus frommer Andacht zu einem packenden, marschähnlichen Finale.

© Michael Kennedy
Übersetzer unbekannt

Die Mezzosopranistin **Della Jones** wurde in Neath geboren und studierte am Royal College of Music, wo sie mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde. Sie hatte Auftritte an der Royal Opera Covent Garden, der English National Opera, der Welsh National Opera, der Scottish Opera und der Opera North sowie weltweit in bisher mehr als 120 Rollen. Zu ihrem Opernrepertoire zählen die Titelrollen in *Ariodante*, *La cenerentola* und *Carmen*, die Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Dido und die Hexe (*Dido and Aeneas*) sowie die Rollen von Auntie und Mrs. Sedley (*Peter Grimes*). Im Konzert hat sie mit Orchestern wie dem Mahler Chamber Orchestra, dem Prager Sinfonieorchester, dem BBC Concert Orchestra und dem BBC National Orchestra of Wales gesungen. 1993 trat sie an der Last Night of the Proms in der Royal Albert Hall auf, und 2002 nahm sie an den Abschiedsvorstellungen zu Ehren von Bernard Haitink teil, der seit 1987 an der Royal Opera Covent Garden als Musikdirektor gewirkt hatte. Für Chandos hat sie zahlreiche Aufnahmen gemacht, darunter Große Opernarien, *Julius Caesar*, *The Barber of Seville*, *La traviata*, Händels *Messiah*, Martins *In Terra Pax*, Rubbras Sinfonie Nr. 9, Waltons *The Bear* und Lieder für Mezzosopran von Grainger.

Nach dem Studium am Royal Northern College of Music trat **Arthur Davies** der Welsh National Opera bei, wo Nemorino (*L'elisir d'amore*), Nadir (*Les Pêcheurs de perles*), Rodolfo (*La bohème*) und Don José (*Carmen*) zu seinen Rollen gehörten. Er gab sein Debüt am Royal Opera, Covent Garden in Henzes *We Come to the River* und ist dort seither unter anderem in *Lucia di Lammermoor*, *La traviata*, *Der Rosenkavalier*, *Jenůfa*, *Madama Butterfly* und Verdis *Attila* aufgetreten. Seine Partien an der English National Opera haben Gustavus (*Un ballo in maschera*) und die Titelrollen in *Faust* und *Werther* umfaßt. An der Opera North hat er in *Die verkaufte Braut*, *Luisa Miller* und Waltons *Troilus and Cressida* gesungen, an der Scottish Opera in *Tosca* (als Cavaradossi) und *Das schlaue Füchslein*. Seine internationale Karriere hat ihn in europäische ebenso wie nord- und südamerikanische Städte geführt, außerdem nach Australien, Rußland und Israel. Er hat zahlreiche Aufnahmen für Chandos vorzuweisen, darunter Oratorien von Elgar und Mendelssohn sowie den Troilus in der Einspielung von *Troilus and Cressida*, die mit dem *Gramophone* Award ausgezeichnet wurde.

Der Bariton **Brian Rayner Cook** hat bei den meisten europäischen Festspielen und in wichtigen Zentren des Musiklebens bei Opern- und Oratorienaufführungen mitgewirkt und Recitals gegeben. Er ist in West- und Osteuropa, Afrika, Ländern des Nahen und Fernen Ostens, den USA, Kanada und Südamerika aufgetreten. Seine Verpflichtungen haben Mendelssohns *Elijah* in New York umfaßt, Recitals, Oratorien und Rundfunkübertragungen in Hongkong, ein von der Aga Khan Foundation finanziertes Recital in Malta, verschiedene Fernsehaufzeichnungen, Opern von Henze bis zur Uraufführung von Thea Musgraves *An Occurrence at Owl Creek* (später auch

beim Cheltenham Festival gezeigt) und zahlreiche Auftritte in Großbritannien (darunter mehrere Konzertreihen mit sechs führenden britischen Orchestern) und anderen europäischen Ländern.

Er wird besonders mit Werken für das Musiktheater von Sir Peter Maxwell Davies assoziiert, der eigens für ihn Stücke komponiert hat; viele der Werke namhafter Komponisten, die er zur Uraufführung gebracht hat, wurden für ihn geschrieben. Er ist sowohl in Großbritannien als auch in anderen Ländern Europas häufig im Rundfunk zu hören und hat eine Reihe von Plattenaufnahmen gemacht, mit Werken von Schütz und Charpentier bis hin zu Elgar und Orff.

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 an der Last Night of the 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*, Tippetts *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*.

Im Jahre 1947 gegründet, um mit dem London Philharmonic Orchestra zusammenzuarbeiten, gilt der **London Philharmonic Choir** heute weithin als einer der besten Chöre der Welt und wird von der Kritik durchweg mit hohem Lob bedacht. Neben der Arbeit mit dem London Philharmonic Orchestra in London und weit darüber hinaus tritt der Chor mit vielen anderen Orchestern der Weltklasse an Veranstaltungsorten in ganz Großbritannien auf, alljährlich auch bei den BBC-Promenadenkonzerten in der Royal Albert Hall. Er hat unter der Leitung weltberühmter Dirigenten gesungen, darunter Pierre Boulez, Mark Elder, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Kurt Masur, Sir Roger Norrington, Sir Simon Rattle, Sir Georg Solti und Klaus Tennstedt, und war an mehr als siebzig Einspielungen auf Tonträger beteiligt. Der London Philharmonic Choir geht oft auf Auslandstournee und hat in den letzten Jahren bei den Musikfestivals der Kanarischen Inseln und der Stadt Luzern gastiert, außerdem in Hongkong, Malaysia und Australien sowie in diversen europäischen Städten.

Der **London Symphony Chorus** wurde 1966 als Chorpendant zum London Symphony Orchestra gegründet. Diese besondere Partnerschaft hat die Zeit überdauert, obwohl der Chor inzwischen auch mit vielen anderen internationalen Orchestern, wie den Berliner Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra und den Wiener Philharmonikern, aufgetreten ist. Unter herausragenden Chorleitern – man denke an Richard Hickox CBE, Stephen Westrop und in jüngster Zeit Joseph Cullen – hat der London Symphony Chorus sein Repertoire auf die großen Chorklassiker des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, zeitgenössische Musik und eine Reihe neuer Auftragskompositionen erweitert. Seit der ersten Schallplattenaufnahme 1966 (Mahlers Zweite mit dem London Symphony Orchestra und Sir Georg Solti) hat der London Symphony Chorus eine beachtliche Diskographie aufgebaut. Der Chor unternimmt weite Tourneen und tritt auch mit dem Philharmonia Orchestra und dem Royal Philharmonic Orchestra auf.

Mit seinen Aufführungen im Konzertsaal und im Opernhaus, seinen zahlreichen preisgekrönten Einspielungen, den bahnbrechenden internationalen Tourneen und seiner Pionierarbeit im Erziehungsbereich hat sich das **London Philharmonic Orchestra** längst einen hervorragenden Ruf für Vielseitigkeit und hohen künstlerischen Rang erworben. Kurt Masur, Chefdirigent seit September 2000, und Wladimir Jurowski, Erster Gastdirigent seit März 2003, führen die Reihe renommierter Musiker fort, die seit der Gründung des Orchesters durch Sir Thomas Beecham im Jahre 1932 mit ihm verbunden waren; dazu gehören Sir Adrian Boult, Sir John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti, Klaus Tennstedt und Franz Welser-Möst. Als fest ansässiges Sinfonieorchester der Royal Festival Hall seit 1992 stellt das London Philharmonic Orchestra dort jedes Jahr zwischen

September und Mai seine Hauptkonzertreihe vor; außerdem ist es seit über vierzig Jahren Hausorchester der Glyndebourne Festival Opera. Daneben tritt es an Veranstaltungsorten in ganz Großbritannien auf, hat zahlreiche Konzertreisen durch Europa, Amerika und Japan unternommen und Indien, Hongkong, China, Australien und Südafrika besucht.

1904 dirigierte Hans Richter das Debütkonzert des **London Symphony Orchestra**, des ersten unabhängigen, selbstverwaltenden Orchesters in Großbritannien. Viele prominente Chefdirigenten, wie Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, Claudio Abbado und Sir Colin Davis, folgten ihm. Zu seinen erlauchten Ehrenpräsidenten zählt das Orchester Sir William Walton, Sir Arthur Bliss, Karl Böhm und Leonard Bernstein. 1906 trat das Orchester mit einem Konzert in Paris als erstes britisches Orchester im Ausland auf, und heutzutage unternimmt es ausgedehnte Gastspielreisen in alle Welt. Seit 1982 ist es im Londoner Barbican Centre ansässig, wo es jährlich etwa neunzig Konzerte aufführt; das Orchester ist auch Gastorchester der Avery Fisher Hall in New York und der alle zwei Jahre stattfindenden internationalen Festspiele von Florida. Das innovative Bildungsprogramm des Orchesters, LSO Discovery, widmet sich der Aufgabe, Menschen aller Altersgruppen und aus allen Lebensbereichen mit Musik in Berührung zu bringen.

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 Musikdirektor 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.

Richard Hickox CBE, einer der begabtesten und vielseitigsten Dirigenten Großbritanniens, ist Musikdirektor der Opera Australia und wurde für den Zeitraum 2000–2006 zum Chefdirigenten des BBC National Orchestra of Wales berufen; danach wird er auf die Position eines Emeritierten Dirigenten wechseln. 1971 gründete er die City of London Sinfonia, deren künstlerischer Leiter er ist. Ferner ist er Assoziierter Gastdirigent des London Symphony Orchestra, Emeritierter Dirigent der Northern Sinfonia und Mitbegründer des Collegium Musicum 90.

Er dirigiert regelmäßig die großen Orchester des Landes und ist häufig auf den BBC Proms und den Festivals von Aldeburgh, Bath und Cheltenham aufgetreten. Mit dem London Symphony Orchestra hat er im Barbican Centre eine Reihe von halbszenischen Opern aufgeführt, darunter *Billy Budd*, *Hänsel und Gretel* und *Salome*. Mit dem Bournemouth Symphony Orchestra präsentierte er in London erstmalig den vollständigen Zyklus von Vaughan Williams' Sinfonien. Im Zuge seiner langjährigen Verbindung mit dem Philharmonia Orchestra hat er an der South Bank Elgar-, Walton- und Britten-Festivals sowie auf dem Aldeburgh-Festival eine halbszenische Aufführung von *Gloriana* dirigiert.

Neben seiner Tätigkeit an der Oper von Sydney haben Engagements ihn in jüngerer Zeit unter anderem an die Royal Opera Covent Garden, die English National Opera, die Wiener Staatsoper und die Washington Opera geführt. Als Gastdirigent hat er solch weltberühmte Klangkörper wie das Pittsburgh Symphony Orchestra, das Orchestre de Paris und das Bayerische Radio-Sinfonieorchester dirigiert und wird demnächst auch mit dem New York Philharmonic auftreten.

Sein phänomenaler Erfolg in den Aufnahmestudios resultierte in mehr als 280 Einspielungen, darunter jüngst Zyklen der Orchesterwerke von Sir Lennox und Michael Berkeley und Frank Bridge mit dem BBC National Orchestra of Wales, die Sinfonien

von Vaughan Williams mit dem London Symphony Orchestra und eine Reihe von Brittens Opern mit der City of London Sinfonia. Er wurde mit einem *Grammy* (für *Peter Grimes*) und fünf *Gramophone* Awards ausgezeichnet. Richard Hickox wurde im Jahr 2002 im Rahmen der Jubilee Honours List der Königin mit einem CBE (Commander of the Order of the British Empire) geehrt und hat außerdem zahlreiche andere Auszeichnungen erhalten, darunter zwei Royal Philharmonic Society Music Awards, den ersten Sir Charles Groves Award, den *Evening Standard* Opera Award und den Association of British Orchestras Award.

Lord Lichfield

Della Jones

Parry: The Soul's Ransom et autres œuvres

The Soul's Ransom

Dans une longue analyse de la *Symphonia Sacra* "Saul, Saul, was verfolgst du mich?" (Saül, Saül, pourquoi me persécutes-tu?), SWV 415 de Heinrich Schütz, Hubert Parry écrivait en 1902:

> [L'œuvre] illustre le point de vue justifié du compositeur germanique [H. Schütz], comme quoi la musique touche à la vie intérieure de l'homme et non à sa vie extérieure, à ce qui est état d'esprit provoqué par le monde extérieur, et non au monde extérieur même.

La "Sinfonia Sacra": *The Soul's Ransom* (Le Rachat de l'âme, 1906) – un psaume des pauvres – est comme le pivot sur lequel repose l'ensemble des œuvres nombreuses de Parry. Il y a encore en elle cet idéalisme de jeunesse et cette vigueur dramatique que l'on trouve dans ses meilleures compositions des années 1880 et 1890, c'est-à-dire: *Blest pair of Sirens* (1887), les Symphonies nos 3 et 4 (1887–1889), *The Lotos-Eaters* (1892), *Invocation to Music* (1895) et *A Song of Darkness and Light* (1898). Mais il y a aussi l'intensité pénétrante que l'on associe aux œuvres tardives du compositeur telles que l'*Ode on the Nativity* et la Symphonie no 5 (toutes deux datant de 1912). C'est certainement la plus originale des six cantates éthiques (1903–1908) dans lesquelles Parry s'efforce de remplacer la forme de l'oratorio classique du dix-neuvième siècle par une nouvelle structure chorale-symphonique. Les autres sont plutôt décevantes; elles souffrent de cette indigence dramatique dont G.B. Shaw qualifiait à juste titre les trois oratorios de Parry. Malheureusement, ce fut toujours essentiellement sur ses oratorios que l'on jugea les mérites du compositeur.

La première de *The Soul's Ransom* eut lieu lors du Three Choirs Festival, le 12 septembre 1906, en la cathédrale d'Hereford. Le compositeur dirigea l'orchestre et les solistes: Marie Albani, soprano canadienne francophone, et Harry Plunket Greene, baryton irlandais (gendre de Parry). Comme d'habitude, il ne put y avoir qu'une seule répétition avec orchestre, le 10 septembre. "…On joua le tout d'un bout à l'autre, n'ayant pas le temps d'y revenir une seconde fois – tout alla assez bien, mais le finale évidemment fut un échec" écrivait Parry,

laconiquement, dans son journal. Le jour du concert, la plupart de ses craintes ne s'étant point matérialisées, il notait:

> Le chœur s'est bien ressaisi pour *The Soul's Ransom*, qui s'est déroulé splendidement, abstraction faite d'un petit accident dû à Harry et d'une étrange confusion de la part de Mme Albani. Les gens ont eu l'air content.

Cependant, pour autant que l'on sache, il n'y eut pas de reprise.

Dans les années 1950, Gerald Finzi remit, selon les instructions du legs des héritiers Parry, plusieurs documents, dont le manuscrit complet de *The Soul's Ransom* et la partition de la Symphonie no 1, à la bibliothèque Bodléienne (Université d'Oxford), où, pendant plus de vingt ans, personne, semble-t-il, ne demanda à les étudier.

En 1980, je pris l'initiative d'envoyer la partition de *The Soul's Ransom* à June Gordon, Lady Aberdeen, qui la montra au chef d'orchestre Sir Adrian Boult. Ce dernier fut très impressionné et offrit plusieurs suggestions concernant l'interprétation et les tempos. Comme tout le matériau imprimé avait disparu depuis longtemps, le Ralph Vaughan Williams Trust commanda une nouvelle partition complète et toutes les parties instrumentales et vocales. La première interprétation moderne eut lieu le 10 mai 1981, à Haddo House, sous la direction de Lady Aberdeen. Le critique Felix Aprahamian écrivit dans le *Sunday Times*:

> Un Rachat qui en valait la peine… dans l'ensemble une réhabilitation retentissante et noble d'un compositeur trop longtemps négligé.

Lady Aberdeen a eu l'amabilité de prêter ses notes personnelles à Matthias Bamert pour la direction du présent enregistrement.

The Soul's Ransom, chef-d'œuvre expérimental de Parry, réunit divers éléments des dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècles. Parry, lui-même spécialiste de la musique du dix-septième siècle, ne pouvait manquer de noter la relation entre les tendances qui se développaient dans les œuvres des premiers compositeurs allemands de musique baroque – un cocktail de formes instrumentales et de styles vocaux comme on en trouve dans les *Symphoniae Sacrae* de Heinrich Schütz et les *Geistliche Symphonien* (Symphonies spirituelles) d'Andreas Hammerschmidt – et l'usage de ces techniques, mieux appliquées par les maîtres du dix-neuvième siècle tels que Brahms et Liszt, dans, par exemple, *Ein deutsches Requiem* et *Der 13. Psalm*. Dans *The Soul's Ransom* Parry reprend chacun de ces deux aspects et progresse encore d'un pas, en incorporant les développements baroques à la structure et au style de son œuvre, ce qui donne finalement un poème symphonique concis, hautement systématisé, en quatre sections principales. La partie orchestrale, notamment dans les interludes et postludes de liaison, fait fonction de *ritornello*. Les chœurs, la plupart du temps à quatre parties, ont une qualité noueuse qui donne à la texture contrapuntique un sens du mouvement antérieur à Bach. Il faut noter que les harmonies très riches, du genre fin de la période romantique, sont compensées par un style orchestral qui, parfois, fait preuve d'un dépouillement vraiment vingtième siècle et que certaines parties sont destinées à mettre en valeur les altos, la clarinette basse, le contrebasson et le trombone basse. L'impression de somptuosité est tempérée par la concentration des événements: de ce fait, l'effet général est en quelque sorte néo-classique; à l'instar de la Symphonie no 5 de Parry, *The Soul's Ransom* va à la rencontre de Beethoven.

Les deux récitatifs étendus – des ariosos pour basse-baryton – constituent le noyau dramatique de l'œuvre; ils ont pour double but de faire progresser la narration et le développement thématique de la musique. Pour parfaire le tout, la soprano interprète deux airs, aux dimensions d'airs d'opéra; le second: "Le peuple qui marchait dans la nuit noire", le fameux verset biblique extrait du *Messiah* de Haendel, est une effusion radieuse de sentiments passionnés, et l'une des parties les plus impressionnantes de l'œuvre de Parry.

The Soul's Ransom est l'une des premières grandes partitions chorales anglaises à se dégager de l'influence de l'oratorio du dix-neuvième siècle, et annonce ainsi les œuvres de la maturité de plusieurs élèves de Parry: Vaughan Williams, Holst et Howells. On pourrait même dire qu'elle constitue un lien entre *The Dream of Gerontius* (1900) d'Elgar et *A Sea Symphony* (1903–1909) de Vaughan Williams.

Le choix du texte reflète l'humanisme direct et profond de Parry. Ce "psaume des pauvres" défiait la société édouardienne, trop satisfaite d'elle-même; et il reste toujours d'actualité. La formulation des passages bibliques (dont les références sont absentes dans la partition vocale) et les vers du compositeur témoignent de l'érudition de Parry et de sa sensibilité littéraire. Dans sa philosophie, Parry tenta de faire la synthèse des concepts humanistes – l'homme, membre

d'une espèce en évolution, face à un choix moral – avec une foi solide en la nature essentiellement divine de l'homme. Bien qu'agnostique Parry acceptait la doctrine au cœur même du Christianisme: "Dieu est un pur esprit"; d'où le passage remarquable, qu'il fait progresser *crescendo* à un summum de la partie chorale, sur les paroles du Christ à la femme de Samarie: "Dieu est Esprit et ceux qui l'adorent doivent l'adorer en esprit et en vérité."

The Lotos-Eaters

> Rien ne s'adapte de manière aussi parfaite à la nature profonde de la musique que les odes et les grandes œuvres imaginatives et dramatiques de vrais poètes, présentées dans les termes les plus intimes et les plus caractéristiques.
>
> Parry: *The Art of Music* (L'Art de la Musique), 1893

Parry mit en musique le Chant chorique de *The Lotos-Eaters* (Les Lotophages), le poème de Tennyson (1833) qui fait revivre les compagnons d'Ulysse dans un épisode de l'*Odyssée*, pour satisfaire à la demande de la Cambridge University Musical Society. Parmi les nombreuses œuvres profanes qu'il composa pour chœur et orchestre avant le tournant du siècle, *The Lotos-Eaters* était sa préférée. Il dirigea la création le 13 juin 1892 à Cambridge à l'occasion de l'installation du duc de Devonshire comme président de l'université. Le concert "se déroula de manière splendide", et le public "a eu l'air de plutôt l'aimer". Mais la réaction de la critique fut décevante:

> Je suppose qu'ils ont décidé quel genre de musique je devrais écrire, et s'opposent à ma tentative d'élargir mon champ.

Mais d'autres exécutions suivirent bientôt, notamment à Londres en 1896 (par le Bach Choir), et la même année à Milwaukee aux États-Unis. Edward Elgar fit figurer *The Lotos-Eaters* à un concert de la Worcestershire Philharmonic Society qu'il dirigea en mai 1902 dans un programme comportant ses propres marches *Pomp and Circumstance* nos 1 et 2. Toutefois, après la Première Guerre mondiale l'œuvre sombra pratiquement dans l'oubli.

The Lotos-Eaters est, sous son aspect purement profane, un des plus beaux exemples de l'art de Parry; cet aspect trouva également une expression éloquente dans ses musiques de scène pour les pièces d'Aristophane et dans ses douze recueils intitulés *English Lyrics*. Quelle que fût la moralité du sujet, l'ambiance séduisit le compositeur, comme elle avait séduit le poète avant lui. Par la voix des marins adonnés à la drogue, dans leurs rêveries langoureuses, mais tourmentées, Parry laissa percer des aspects hédonistes et épiques de son propre caractère qui apparaissent très rarement ailleurs dans ses compositions. Tennyson réagit à la musique de manière équivoque. Parry nota:

> Après le petit-déjeuner j'ai dû lui jouer ma version des *Lotos-Eaters*. Il n'y a pas compris grand' chose, mais, s'est montré fort courtois, après quoi nous sommes allés faire une petite promenade.

Les huit strophes du Chant chorique des *Lotos-Eaters* sont présentées à l'intérieur d'une structure globale en un seul mouvement; la lourde responsabilité de la ballade échoie à la soprano. Aucune composition antérieure à l'*Ode on the Nativity* (1912) ne démontre aussi efficacement combien Parry était sensible à la couleur chorale et nulle autre ne fait preuve d'autant d'originalité et de témérité dans l'utilisation de l'harmonie et des contours mélodiques. Parry fit une synthèse des influences de Wagner (*Parsifal*), Liszt, Brahms et Gounod dans un langage personnel qui, à certains endroits, laisse anticiper l'impressionnisme français et le crépuscule du romantisme allemand (les dernières œuvres de Strauss et de Pfitzner notamment).

L'introduction orchestrale (seize mesures) contient les trois principaux motifs de l'œuvre. Le silence des basses dans le premier chœur fait ressortir une atmosphère exotique, légère et flottante; en fait, du début jusqu'à la section finale, seules les strophes 2 et 4 font usage des choristes au grand complet. Les strophes 3, 5 et 7 sont confiées à la soprano; la plus grande partie de la huitième, la dernière, est présentée par la soprano, puis interprétée, séparément, par le chœur de voix d'hommes et par le chœur de voix de femmes.

Les parties chorales sont construites sur les grandes lignes mélodiques et rythmiques des idées présentées dans l'ouverture, mais Parry utilise les techniques de la variation et les modulations tonales par tierces pour donner à chaque strophe une qualité manifestement différente. Dans ce sens l'œuvre est une présentation dramatique du poème et non pas un simple essai de peinture évocatrice.

Invocation to Music

> [Purcell], pénétré des airs de sa période, spécifiquement anglais, possédait une qualité que nul autre compositeur de même nationalité n'a jamais égalée: trouver instinctivement la vraie relation entre les accents d'une mélodie musicale et ceux d'un récitatif déclamatoire.
>
> Parry: *The Art of Music*, 1893

La musique de Purcell retrouva les honneurs et l'estime du public pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle. La Société Purcell fut créée en 1876, des éditions savantes publièrent les œuvres de ce compositeur, ce qu'elles ne faisaient plus depuis le dix-septième siècle, et les célébrations du bicentenaire de sa mort en 1895 donnèrent lieu à de nombreux concerts et reprises. Pour citer un exemple, Stanford dirigea la première représentation moderne de *Dido and Aeneas*, avec les jeunes Vaughan Williams et Holst chantant dans le chœur.

Hubert Parry célébra lui aussi le bicentenaire en écrivant "en l'honneur d'Henry Purcell" l'ode *Invocation to Music* (Invocation à la Musique), objet de la troisième commande successive du festival triennal de Leeds. La première exécution eut lieu le 2 octobre 1895, sous la direction du compositeur. Au programme, fort bien équilibré, de ce soir-là figuraient: l'Ouverture de *Der Freischütz* de Weber, l'*Invocation to Music* de Parry, la Symphonie en ut, dite "Jupiter", de Mozart, et *Die erste Walpurgisnacht* (La Première Nuit de Walpurgis) de Mendelssohn – un choix que, même aujourd'hui, cent ans plus tard, tout festival adopterait sans honte.

Les odes cérémonielles de Purcell, "Welcome" (Bienvenue), et leurs successeurs, celles de Haendel, notamment *Alexander's Feast* (Le Festin d'Alexandre) et l'*Ode for St Cecilia's Day* (Ode pour la Sainte Cécile), servirent de prototype à cette vaste cantate néo-baroque, écrite pour trois solistes, chœur et orchestre au grand complet, incluant clarinette basse, contrebasson, harpe et orgue.

Robert Bridges (1844–1930), futur "Poète Lauréat" (poste conféré par la Couronne) et grand ami de Parry – il l'avait encouragé à suivre une carrière musicale, dès leurs jeunes années à Eton et ensuite à Oxford –, écrivit les paroles d'*Invocation to Music*, leur première collaboration. Le poète et le musicien travaillèrent par la suite à trois autres grandes œuvres, notamment au puissant ouvrage *A Song of Darkness and Light* (Un chant des ténèbres et de la lumière, 1898). Le poème de Bridges est un curieux mélange, en partie pastiche de la poésie du dix-septième siècle, en partie très beaux vers originaux, qui, en fait, lui avait créé de sérieuses difficultés. On peut dire à présent qu'il les a fort bien surmontées, le résultat n'est en rien inférieur à celui des efforts comparables de Dryden, Shadwell et Tate, les principaux collaborateurs d'Henry Purcell.

Parry était "extrêmement reconnaissant à Bridges d'avoir produit des parties comme 'Dirge' (Hymne funèbre), dans lesquelles se lisent et s'expriment de nobles lignes et pensées". Parry composa la musique de la complexe section tripartite (VI–VIII) en mémoire de son beau-frère et ami intime, Lord Pembroke, décédé au mois de juin 1895, à l'âge de quarante-cinq ans. Cette section magnifiquement conçue, d'une durée de dix-neuf minutes, au cœur même d'*Invocation to Music*, montre combien Parry était sensible aux strophes mémorables de Bridges: "Man, born of desire" (Homme, né du désir) et "Rejoice, ye dead" (Morts, réjouissez vous). En 1930, Gustav Holst, élève de Parry, mit les mêmes vers en musique; il appela son œuvre *Choral Fantasia*, et la dédia à la mémoire de Bridges dont il aussi était devenu l'ami intime. Les analogies mélodiques que l'on croise dans les deux partitions ne sont pas fortuites de la part de Holst.

Si une œuvre de Parry devait influencer profondément et pour longtemps les compositeurs anglais pendant les deux générations suivantes, ce fut bien *Invocation to Music*, grâce à son style vocal anglais particulier, à son renversement des divisions traditionnelles de la cantate, et à son usage d'éléments symphoniques finement équilibrés. Quelques années auparavant, en 1887, il avait admis franchement, aux membres du Comité du Festival de Leeds, qu'il détestait la forme cantate, "un moyen qui a tellement servi qu'il en est devenu banal", et il fut certainement le premier compositeur anglais depuis Henry Purcell à réagir aux implications musicales de la poésie anglaise. Ses longues séries d'odes pour chœur et orchestre, aux textures serrées, dans lesquelles, en innovateur, il met en musique les poèmes de Dunbar, Shirley et Milton, Pope, Tennyson, Swinburne et Bridges, ont jeté les bases d'une nouvelle tradition, suivie depuis par ses collègues britanniques.

Le procédé de composition qu'il emploie dans l'*Invocation to Music* consiste à mouler la cantate baroque, de formes étroites, dans une large structure, dont l'envergure préfigure celle du *Dream of Gerontius* (Le Rêve de Gerontius) d'Elgar. Ajoutons que l'*Invocation* exerça aussi une influence directe sur la *Coronation Ode* (1902) dans laquelle Elgar cite directement Parry. En termes d'inventions mélodiques la partition de Parry est une des plus puissantes qui soit; elle séduit les oreilles par son courant de lyrisme protéiforme, depuis les premières mesures de l'Introduction jusqu'au grand

déferlement choral de la fin. Le critique musical contemporain de Parry, Joseph Bennett, qui écrivit des analyses pâles de l'*Invocation*, rebuté par la prémisse – la muse de la musique aurait abandonné les îles britanniques –, la qualifiait de conception "effrontée". Mais les réalisations musicales des décennies suivantes donnent créance au postulat que "l'enchanteresse de l'air" avait vraiment été émue par l'invocation sincère de Parry au point de revenir sur l'île et de "réunir à nouveau nos trois Grâces".

Les idées exposées dans les paragraphes agités du début, Introduction et chœur, serviront à nouveau, pour que l'ode revête l'aspect d'une forme cyclique, dont Parry usait parfois, sans en abuser. Prenons par exemple le chœur de la "mer immense" (IV) aux mots "Return, O Muse!" (Reviens, ô muse!), il nous rappelle la musique de l'"invocation" chorale du début; Parry reprend cette technique, subtilement, à chacune des quatre principales sections chorales.

L'air méditatif du ténor (III) possède un charme mélodique, qui captive plus encore si on l'écoute plusieurs fois de suite. Des détails bien trouvés apparaissent dans l'orchestration, notamment les jolis contrepoints de la clarinette sur la ligne de chant. Aussi, pendant quelque soixante ans, jusqu'à Vaughan Williams et Benjamin Britten, cet air (comme beaucoup d'autres parties de l'œuvre d'ailleurs) allait influer sur la nature des arias de ténors anglais. Le duo (V) et le trio (IX) révèlent l'influence bénéfique de Gounod; ils progressent comme s'ils glissaient avec une douceur et une aisance que l'on attribue rarement à Parry. Il n'y a vraiment aucune faiblesse sur toute la longueur de cette œuvre d'une durée de cinquante-cinq minutes.

L'*Invocation to Music*, écrite au moment où la réputation de Parry était à son zénith, est une œuvre hautement originale de l'époque du renouveau de la musique anglaise, et la conclusion de sa première manière stylistique telle qu'elle est illustrée par *Blest pair of Sirens* (1887) et l'*English Symphony* (1887–1889). Depuis l'Hymne funèbre et la marche majestueuse "Man, born of desire" (Homme né du désir, VII), Parry a préparé le paragraphe soprano et chœur. Il lui fait refléter l'image de la péroraison finale de *Blest pair of Sirens*, mais avec une structure mieux maîtrisée, plus ferme, des textures plus nettes et une meilleure distinction mélodique. Les puissantes séries de changements de vitesses harmoniques culminent aux mots "Now are ye spherèd and have starry names" (Maintenant vous avez des noms beaux comme les étoiles), que le chœur chante dans un unisson à grand effet, avant que la musique ne se dissolve dans une codetta d'une beauté languissante pour soprano et chœur pendant laquelle l'orchestration se pare adéquatement des "teintes de l'aurore aux doigts de rose". Vaughan Williams essaya d'égaler ce passage, ou s'en souvint à moitié, dans le chant de la soprano qui conclut *A Sea Symphony* (1903–1909).

S'il avait voulu suivre la mode du romantisme des dernières années, Parry aurait terminé son œuvre au point final de ce paragraphe. Mais comme il adhère aux règles du baroque, il donne à son *Invocation to Music* la forme d'une arche. Il conclut donc par un trio exaltant (IX) et demande au chœur, dans le finale (X), de revenir en arrière pour reprendre son "invocation" du début. De toutes les partitions chorales de Parry, chronologiquement antérieures à l'*Ode on the Nativity* (1912), l'*Invocation to Music* est celle qui mérite le moins d'être reléguée au rang de précurseur; il faut la faire figurer parmi les autres grandes œuvres anglaises qui allaient suivre. Car, si elle a influencé *The Dream of Gerontius* et *A Sea Symphony*, elle est tout aussi différente de ces deux chefs-d'œuvre, qu'ils peuvent l'être l'un de l'autre.

© Bernard Benoliel

Traduction: Paulette Hutchinson

Deux pièces pour chœur et orchestre

On a tendance à considérer Parry comme appartenant à la génération qui précède celle d'Elgar, mais il n'avait en fait que neuf ans de plus et on peut donc les considérer comme contemporains. Mais grâce à son milieu (la noblesse terrienne) et son éducation (Eton et Oxford) très différents de ceux d'Elgar, sa carrière était déjà bien lancée en 1880, alors qu'Elgar n'était encore qu'un organiste et violoniste inconnu à Worcester. Plus tard, Elgar interpréta des œuvres de Parry dans l'orchestre du Three Choirs Festival. Il admirait la musique de Parry, avec quelques réserves, et il n'y a aucun doute que son style solennel, avec sa noblesse et son élévation, est de la même veine, comme on peut le constater dans les deux œuvres restant sur ces disques.

Blest pair of Sirens

Elgar, comme Vaughan Williams, avait certainement la plus grande estime pour *Blest pair of Sirens*. Cette mise en musique de l'ode

de Milton *At a Solemn Musick* fut composée pour le Bach Choir, dirigé par Stanford, en 1887, l'année du jubilé des cinquante ans de règne de la reine Victoria. Cette œuvre a toujours été depuis une favorite des chœurs, et aurait pu tout aussi justement être appelée "Serenade to Music". L'introduction orchestrale, par ses larges phrases mélodiques ascendantes, annonce le son elgarien. Le chœur commence doucement, mais aborde rapidement une section plus vigoureuse qui mène au retour du thème principal à l'orchestre seul. L'œuvre a été qualifiée de brahmsienne en raison de sa construction et de son mélange de force et de douceur. Les voix de femmes font une entrée lyrique au vers "O may we soon again renew that Song,/And keep in tune with Heav'n", et le chœur entier progresse vers une apothéose appropriée à l'"endles morn of light" (infini matin de lumière).

I was glad

Le motet *I was glad*, composé pour le couronnement d'Édouard VII en 1902, a été chanté aux trois couronnements suivants (1911, 1937, 1953) au moment de l'entrée du souverain dans l'abbaye de Westminster. Sa superbe ouverture *Maestoso* est tout à fait de circonstance – même Elgar n'a rien écrit de plus beau dans le genre. La forme alternée de "Jerusalem is builded" est d'un effet puissant; Parry y introduisit – dans la version du couronnement seulement – les cris de "Vivat Rex (Regina)" par les Queen's Scholars de l'école de Westminster. "O pray for the peace of Jerusalem" passe progressivement d'une quiétude dévote à la vibrante marche de conclusion.

© Michael Kennedy
Traducteur inconnu

Née à Neath, la mezzo-soprano **Della Jones** fit ses études au Royal College of Music où elle remporta de nombreux prix. Elle s'est produite avec le Royal Opera de Covent Garden, l'English National Opera, le Welsh National Opera, Scottish Opera et Opera North et a interprété plus de cent vingt rôles dans le monde entier. Son répertoire lyrique comprend les rôles-titres d'*Ariodante*, *La cenerentola* et *Carmen*; les rôles de Didon et de la Sorcière (*Dido and Aeneas*) et Auntie et Mrs Sedley (*Peter Grimes*). En concert, elle a chanté avec des orchestres comme le Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre symphonique de Prague, le BBC Concert Orchestra et le BBC National Orchestra of Wales. Elle participa au dernier concert de la saison 1993 des Promenade Concerts au Royal Albert Hall et prit part en 2002 aux Concerts d'adieu de Bernard Haitink célébrant sa carrière de directeur musical du Royal Opera de Covent Garden depuis 1987. Elle a fait de très nombreux enregistrements pour Chandos, parmi lesquels un recueil de grands airs d'opéra, *Julius Caesar*, *The Barber of Seville*, *La traviata*, le *Messiah* de Haendel, *In Terra Pax* de Martin, la Symphonie no 9 de Rubbra, *The Bear* de Walton et un recueil de mélodies de Grainger pour mezzo-soprano.

Après avoir fait ses études au Royal Northern College of Music de Manchester, **Arthur Davies** entra au Welsh National Opera où il chanta les rôles de Nemorino (*L'elisir d'amore*), Nadir (*Les Pêcheurs de perles*), Rodolfo (*La bohème*) et Don José (*Carmen*). Il fit ses débuts au Royal Opera de Covent Garden dans *We Come to the River* de Henze, et depuis s'y est produit notamment dans *Lucia di Lammermoor*, *La traviata*, *Der Rosenkavalier*, *Jenůfa*, *Madama Butterfly* et *Attila* de Verdi. À l'English National Opera, il a chanté le rôle de Gustavus (*Un ballo in maschera*) et les rôles titres de *Faust* et *Werther*. À l'Opera North, il s'est produit dans *La Fiancée vendue*, *Luisa Miller* et *Troilus and Cressida* de Walton; au Scottish Opera dans *Tosca* (dans le rôle de Cavaradossi) et *La Petite Renarde rusée*. Sa carrière internationale l'a mené à travers toute l'Europe, l'Amérique du Nord, l'Amérique du Sud, en Australie, en Russie et en Israël. Sa discographie avec Chandos est importante, et comporte des oratorios d'Elgar et de Mendelssohn, et Troilus dans *Troilus and Cressida* qui remporta un *Gramophone* Award.

Le baryton **Brian Rayner Cook** a interprété des opéras, des oratorios et des récitals dans la plupart des festivals britanniques et de nombreux festivals européens, et également dans d'autres centres musicaux importants; il s'est ainsi produit dans toute l'Europe de l'Est et de l'Ouest, le Moyen-Orient, l'Afrique, l'Extrême-Orient, les États-Unis, le Canada et l'Amérique du Sud. Il a notamment interprété *Elijah* à New York; il a interprété des oratorios, donné des récitals et s'est produit à la radio à Hong-Kong; il a donné un récital exceptionnel à Malte parrainé par la Fondation Aga Khan; il a fait des enregistrements pour la télévision; a interprété des opéras allant de Henze à la première mondiale sur scène de *An Occurrence at Owl Creek* de Thea Musgrave,

prestation qu'il a faite ultérieurement au Festival de Cheltenham; il a chanté dans tout le Royaume-Uni (notamment dans plusieurs séries de concerts, avec six des orchestres symphoniques britanniques les plus importants) et en Europe.

Son nom est étroitement associé à celui de Sir Peter Maxwell Davies, qui a composé spécialement pour lui des œuvres de théâtre musical; il a crée une multitude d'autres œuvres, dont de nombreux composées spécialement pour lui par de grands compositeurs. Il se produit fréquemment sur les ondes de la radio et de la télévision à la fois au Royaume-Uni et en Europe, et a enregistré un grand nombre de disques, allant de Schütz et Charpentier à Elgar et Orff.

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.

Fondé en 1947 pour se produire aux côtés du London Philharmonic Orchestra, le **London Philharmonic Choir** est reconnu aujourd'hui comme l'un des meilleurs chœurs du monde et fait régulièrement l'unanimité des critiques. Outre son travail régulier avec le London Philharmonic Orchestra à Londres et hors de la capitale, il travaille également avec de nombreux autres orchestres de classe internationale à travers le Royaume-Uni et se produit chaque année aux Promenade Concerts de la BBC au Royal Albert Hall. Il a chanté sous la baguette de chefs prestigieux comme Pierre Boulez, Mark Elder, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Kurt Masur, Sir Roger Norrington, Sir Simon Rattle, Sir Georg Solti et Klaus Tennstedt et a participé à plus de soixante-dix enregistrements. Souvent en tournée à l'étranger, le London Philharmonic Choir s'est produit ces dernières années dans le cadre des festivals de musique des Îles Canaries et de Lucerne, donnant en outre des concerts à Hong-Kong, en Malaisie et en Australie ainsi que dans plusieurs villes européennes.

Le **London Symphony Chorus** a été fondé en 1966 pour tenir le rôle de partenaire choral du London Symphony Orchestra. Tout en maintenant ses liens privilégiés avec cette formation, il a également collaboré avec de nombreux autres orchestres internationaux, notamment la Philharmonie de Berlin, le Boston Symphony Orchestra et l'Orchestre philharmonique de Vienne. Sous la direction de musiciens aussi éminents que Richard Hickox CBE, Steven Westrop et plus récemment Joseph Cullen, il a élargi un répertoire qui compte les grandes pages chorales classiques du dix-neuvième et du vingtième siècle, des pièces contemporaines et diverses œuvres de commande. Le London Symphony Chorus a réalisé son premier enregistrement en 1966 (la Deuxième Symphonie de Mahler avec le London Symphony Orchestra sous la direction de Sir Georg Solti), et possède maintenant une importante discographie. Il effectue de nombreuses tournées, et travaille également avec le Philharmonia Orchestra et le Royal Philharmonic Orchestra.

Avec ses interprétations en concert ou à l'opéra, ses nombreux enregistrements primés, ses tournées internationales originales et son travail pédagogique novateur, le **London Philharmonic Orchestra** mérite depuis longtemps sa renommée pour son excellent niveau artistique et les multiples facettes de son talent. Kurt Masur, chef principal depuis septembre 2000 et Vladimir Jurowski, chef principal invité depuis mars 2003, s'inscrivent dans la lignée des musiciens éminents qui ont joué un rôle au sein de l'Orchestre depuis sa fondation en 1932 par Sir Thomas Beecham; il y eut entre autres Sir Adrian Boult, Sir John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti, Klaus Tennstedt et Franz Welser-Möst. Orchestre symphonique résident du Royal Festival Hall depuis 1992, il présente dans cette salle ses grandes séries de concerts entre septembre et mai chaque année. Il est également orchestre

symphonique résident du Glyndebourne Festival Opera depuis plus de quarante ans. Il se produit par ailleurs sur l'ensemble du Royaume-Uni et a fait de nombreuses tournées en Europe, en Amérique et au Japon, visitant aussi l'Inde, Hong-Kong, la Chine, l'Australie et l'Afrique du Sud.

Ce fut Hans Richter qui en 1904 dirigea le concert inaugural du **London Symphony Orchestra**, le premier orchestre indépendant et autonome de Grande-Bretagne. Suivirent plusieurs chefs principaux distingués, comme Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, Claudio Abbado et Sir Colin Davis. D'éminentes personnalités du monde musical ont tenu le rôle de président honoraire de l'ensemble, parmi lesquelles Sir William Walton, Sir Arthur Bliss, Karl Böhm et Leonard Bernstein. En 1906, cet ensemble devint le premier orchestre britannique à se produire à l'étranger lorsqu'il se rendit à Paris; aujourd'hui l'Orchestre fait de nombreuses tournées dans le monde entier. En 1982, l'Orchestre s'installa au Barbican Centre à Londres où il donne environ quatre-vingt-dix concerts par an; il se produit aussi régulièrement à l'Avery Fisher Hall à New York et, tous les deux ans, au Festival international de Floride. Grâce à un programme éducatif innovateur, LSO Discovery, l'Orchestre cherche à faire découvrir la musique aux personnes de tous âges, de toutes conditions sociales et de tous les coins du pays.

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 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-Pétersbourg 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.

L'un des chefs d'orchestre les plus doués et les plus complets de Grande-Bretagne, **Richard Hickox** CBE est directeur musical d'Opera Australia et depuis 2000 chef principal du BBC National Orchestra of Wales dont il deviendra en 2006 chef honoraire. Il est directeur musical du City of London Sinfonia qu'il fonda en 1971. Il est également chef associé invité du London Symphony Orchestra, chef honoraire du Northern Sinfonia et co-fondateur de Collegium Musicum 90.

Il dirige régulièrement les plus grands orchestres du Royaume-Uni et a souvent participé aux Proms de la BBC ainsi qu'aux festivals d'Aldeburgh, de Bath et de Cheltenham entre autres. Avec le London Symphony Orchestra, il a dirigé au Barbican Centre à Londres plusieurs mises en scène partielles d'opéras dont *Billy Budd*, *Hänsel und Gretel* et *Salome*. À la tête du Bournemouth Symphony Orchestra, il a donné la première intégrale des symphonies de Vaughan Williams à Londres. Dans le cadre de son association avec le Philharmonia Orchestra, il a dirigé des festivals d'Elgar, de Walton et de Britten dans des salles du South Bank à Londres et une mise en scène partielle de *Gloriana* au Festival d'Aldeburgh.

Outre ses activités avec l'Opéra de Sydney, il a récemment travaillé entre autres avec le Royal Opera de Covent Garden, l'English National Opera, l'Opéra d'état de Vienne et le Washington Opera. Il a été invité à diriger des orchestres de renom mondial tels le Pittsburgh Symphony Orchestra, l'Orchestre de Paris et l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise et il se produira bientôt à la tête du New York Philharmonic.

Connaissant un succès phénoménal en studio, il a réalisé plus de 280 enregistrements, dont dernièrement des cycles d'œuvres orchestrales de Sir Lennox et Michael Berkeley et de Frank Bridge avec le BBC National Orchestra of Wales, les symphonies de Vaughan Williams avec le London Symphony Orchestra ainsi qu'une série d'opéras de Britten avec le City of London Sinfonia. Il a reçu un *Grammy* (pour *Peter Grimes*) et cinq *Gramophone* Awards. Richard Hickox s'est vu décerner le titre de Commander of the Order of the British

CHAN 241-31 BOOK.qxd 11/9/06 1:38 pm Page 52

Empire (CBE) par la Reine en 2002 et a reçu de nombreuses autres prix, dont deux Music Awards de la Royal Philharmonic Society, le tout premier Sir Charles Groves Award, l'*Evening Standard* Opera Award et l'Association of British Orchestras Award.

Arthur Davies

Brian Rayner Cook

COMPACT DISC ONE

The Soul's Ransom

Section 1

1 **Introduction**

Chorus

2 Who can number the sands of the sea, the drops of rain, and the days of eternity?
Who can find out the height of heaven, the breadth of the earth, and the deep, and wisdom?
Wisdom hath been created before all things, and the understanding of prudence from everlasting.
The word of the Lord most High is the fountain of wisdom, and her ways are everlasting commandments.
If thou desire wisdom, keep the commandments, and the Lord shall give her unto thee.

Ecclesiasticus 1: 2–5, 26

Section 2

Bass solo

3 Hear ye this, O ye people; give ear all ye inhabitants of the world!
My mouth shall speak of wisdom; my heart shall muse of understanding.
I will incline mine ear to a parable; I will open my dark saying upon the harp.
They that trust in their wealth, and boast themselves in the multitude of their riches;
None of them can redeem his brother, nor make agreement unto God for him;
That he should live alway and not see corruption.
The fool and brutish shall perish together, and leave their wealth for others.
He shall carry nothing away with him when he dieth, neither shall his pomp follow him.
Man that is in honour, and understandeth not, is like the beasts that perish.

Psalm 49: 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 17, 20

Chorus

4 We look for light, but behold darkness; for brightness, but behold obscurity.
We grope for the wall like the blind, yea we grope as they that have no eyes: we stumble at noon-day as in the twilight, among those that are lusty we are as dead men.

Isaiah 59: 9, 10

Soprano solo

5 Why are ye so fearful, O ye of little faith?
Blessed are ye poor, for yours is the kingdom of heaven.

Matthew 8: 26 and 5: 3

Chorus

It is the spirit that quickeneth, the flesh profiteth nothing.

John 6: 63

Soprano solo

Blessed are ye that hunger, for ye shall be filled.

Matthew 5: 6

Chorus
Man liveth not by bread alone, but by every word that proceedeth out of the mouth of God.
Matthew 4: 4

Soprano solo
Blessed are ye, when men revile you and persecute you,
For great is your reward in heav'n.
Matthew 5: 11, 12

Chorus
It is the spirit that beareth witness because the spirit is truth.
God is a spirit, and they that worship Him must worship Him in spirit and in truth.
1 John 5: 6 and John 4: 24

Section 3
Bass solo
6 The hand of the Lord was upon me, and set me down in a valley that was full of bones,
And he said to me –

Chorus
Son of man, can these bones live?

Bass solo
And I answered, O Lord God, Thou knowest.
Again he said unto me –

Chorus
Prophesy unto these bones, and say, Hear the word of the Lord!
Behold, I will cause breath to enter into you, and ye shall live.
And I will lay sinews upon you, and will bring up flesh upon you, and put breath in you, and ye shall live.

Bass solo
So I prophesied as I was commanded: and as I prophesied, there was a noise, and behold a shaking, and the bones came together, bone to his bone,
And the sinews and the flesh came upon them, and the skin covered them; but there was no breath in them.
Then said he unto me –

Chorus
Prophesy unto the wind, prophesy, son of man, and say to the wind, Thus said the Lord God: Come from the four winds, O breath, Come, and breathe upon these slain, that they may live!

Bass solo
So I prophesied as I was commanded, and the breath came into them, and they stood on their feet, an exceeding great army.
Then said he unto me –

Chorus
Son of man, these are the bones of the whole house of Israel; behold, say they, Our bones are dry, our hope is lost, we are cut off.
Therefore prophesy and say to them, Behold, O my people, I will open your graves, and will bring you to the land which I promised to your fathers;
I will put my spirit in you, and ye shall live, for I the Lord have spoken it.
Ezekiel 37: 1, 3–12, 14

Section 4
Soprano solo
7 The people that walkèd in darkness, have seen a great light: and they that dwell in the shadow of death, upon them hath the light shined.
They shall not hunger nor thirst any more, nor shall the heat of the sun smite them: for he that hath mercy on them shall lead them, by the waters of comfort shall he guide them.
Sing, O heav'ns, and be joyful, O earth, break forth into singing, O mountains! The Lord hath comforted his people, and hath compassion upon his afflicted.
Matthew 4: 16 and Isaiah 49: 10, 13

Chorus
8 See now, ye that love the light,
Ye shall not in darkness stray.
See now, ye that look for the sight,
Ye shall not faint by the way.
Truth will not die,
In every soul of man it lives;
The Spirit cannot lie!
To each and all the choice it gives
To rate the tempting world aright
And to esteem it light;
To ward the ransomed soul from stain,
And make it worthy to attain
To flawless harmony, divinely, pure,
With that which was, and is, and shall for evermore endure.
Sir C.H.H. Parry (1848–1918)

The Lotos-Eaters

Parry's setting omits the first forty-five lines of Tennyson's poem, which recount how the followers of Odysseus, fleeing from Troy, discover the Lotos-land 'in which it seemed always afternoon'. There the 'mild-eyed melancholy lotos-eaters' entice the sailors with branches of 'that enchanted stem laden with flower and fruit'. Under the influence of the drug the sailors, vowing 'we will return no more', sing the Choric Song about their 'island home'; Parry sets the Song in its entirety.

Choric Song
I
Chorus
9 There is sweet music here that softer falls
Than petals from blown roses on the grass,
Or night-dews on still waters between walls
Of shadowy granite, in a gleaming pass;
Music that gentlier on the spirit lies,
Than tir'd eyelids upon tir'd eyes;

Music that brings sweet sleep down from the blissful skies.
Here are cool mosses deep,
And thro' the moss the ivies creep,
And in the stream the long-leaved flowers weep,
And from the craggy ledge the poppy hangs in sleep.

II
Chorus
10 Why are we weigh'd upon with heaviness,
And utterly consumed with sharp distress,
While all things else have rest from weariness?
All things have rest: why should we toil alone,
We only toil, who are the first of things,
And make perpetual moan,
Still from one sorrow to another thrown:
Nor ever fold our wings,
And cease from wanderings,
Nor steep our brows in slumber's holy balm;
Nor harken what the inner spirit sings,
'There is no joy but calm!'
Why should we only toil, the roof and crown of things?

III
Soprano solo
11 Lo! in the middle of the wood,
The folded leaf is woo'd from out the bud
With winds upon the branch, and there
Grows green and broad, and takes no care,
Sun-steep'd at noon, and in the moon
Nightly dew-fed; and turning yellow
Falls, and floats adown the air.
Lo! sweeten'd with the summer light,
The full-juiced apple, waxing over-mellow,
Drops in a silent autumn night.
All its allotted length of days
The flower ripens in its place,
Ripens and fades, and falls, and hath no toil,
Fast-rooted in the fruitful soil.

IV
Chorus
12 Hateful is the dark-blue sky,
Vaulted o'er the dark-blue sea.
Death is the end of life; ah, why
Should life all labour be?
Let us alone. Time driveth onward fast,
And in a little while our lips are dumb.
Let us alone. What is it that will last?
All things are taken from us, and become
Portions and parcels of the dreadful past.
Let us alone. What pleasure can we have
To war with evil? Is there any peace
In ever climbing up the climbing wave?
All things have rest, and ripen toward the grave
In silence; ripen, fall and cease:
Give us long rest or death, dark death, or dreamful ease.

V
Soprano solo
13 How sweet it were, hearing the downward stream,
With half-shut eyes ever to seem
Falling asleep in a half-dream!
To dream and dream, like yonder amber light,
Which will not leave the myrrh-bush on the height;
To hear each other's whisper'd speech;
Eating the Lotos day by day,
To watch the crisping ripples on the beach,
And tender curving lines of creamy spray;
To lend our hearts and spirits wholly
To the influence of mild-minded melancholy;
To muse and brood and live again in memory,
With those old faces of our infancy
Heap'd over with a mound of grass,
Two handfuls of white dust, shut in an urn of brass!

VI
Men's chorus
14 Dear is the memory of our wedded lives,
And dear the last embraces of our wives
And their warm tears: but all hath suffer'd change:
For surely now our household hearths are cold,
Our sons inherit us: our looks are strange:
And we should come like ghosts to trouble joy.
Or else the island princes over-bold
Have eat our substance, and the minstrel sings
Before them of the ten years' war in Troy,
And our great deeds, as half-forgotten things.
Is there confusion in the little isle?
Let what is broken so remain.
The Gods are hard to reconcile:
'Tis hard to settle order once again.
There *is* confusion worse than death,
Trouble on trouble, pain on pain,
Long labour unto aged breath,
Sore task to hearts worn out by many wars
And eyes grown dim with gazing on the pilot-stars.

VII
Soprano solo
15 But, propt on beds of amaranth and moly[1],
How sweet (while warm air lulls us, blowing lowly)
With half-dropt eyelid still,
Beneath a heaven dark and holy,
To watch the long bright river drawing slowly
His waters from the purple hill –
To hear the dewy echoes calling
From cave to cave thro' the thick-twined vine –
To watch the emerald-colour'd water falling
Thro' many a wov'n acanthus-wreath divine!
Only to hear and see the far-off sparkling brine,
Only to hear were sweet, stretch'd out beneath the pine.

VIII
Chorus
16 The Lotos blooms below the barren peak:
The Lotos blows by every winding creek:
All day the wind breathes low with mellower tone:
Thro' every hollow cave and alley lone
Round and round the spicy downs the yellow Lotos-dust is blown.

Men's chorus
We have had enough of action, and of motion we,
Roll'd to starboard, roll'd to larboard, when the surge was seething free,
Where the wallowing monster spouted his foam-fountains in the sea.
Let us swear an oath, and keep it with an equal mind,
In the hollow Lotos-land to live and lie reclined
On the hills like Gods together, careless of mankind.

Women's chorus
For they lie beside their nectar, and the bolts are hurl'd
Far below them in the valleys, and the clouds are lightly curl'd
Round their golden houses, girdled with the gleaming world:

Chorus
Where they smile in secret, looking over wasted lands,
Blight and famine, plague and earthquake, roaring deeps and fiery sands,
Clanging fights, and flaming towns, and sinking ships, and praying hands.

Soprano solo
But they smile, they find a music centred in a doleful song
Steaming up, a lamentation and an ancient tale of wrong,
Like a tale of little meaning tho' the words are strong;
Chanted from an ill-used race of men that cleave the soil,
Sow the seed, and reap the harvest with enduring toil,
Storing yearly little dues of wheat, and wine and oil;
Till they perish and they suffer – some, 'tis whisper'd – down in hell
Suffer endless anguish, others in Elysian valleys dwell,
Resting weary limbs at last on beds of asphodel.

Chorus
Surely, surely, slumber is more sweet than toil, the shore
Than labour in the deep mid-ocean, wind and wave and oar;

Soprano solo and chorus
O, rest ye, brother mariners, we will not wander more.

Alfred, Lord Tennyson (1809–1892)
Reprinted by permission of Messrs Macmillan & Co.

[1]Tennyson alludes here to the magic herb given to Ulysses by Hermes as a counter-charm to Circe's spells.

COMPACT DISC TWO

1 **Blest pair of Sirens**
(At a Solemn Musick)
Blest pair of Sirens, pledges of Heav'ns joy,
Sphear-born harmonious Sisters, Voice, and Vers,
Wed your divine sounds, and mixt pow'r employ
Dead things with inbreath'd sense able to pierce,
And to our high-rais'd phantasie present,
That undisturbèd Song of pure content,
Ay sung before the saphire-colour'd throne
To him that sits theron
With Saintly shout, and solemn Jubily,
Where the bright Seraphim in burning row
Their loud up-lifted Angel trumpets blow,
And the Cherubick host in thousand quires
Touch their immortal Harps of golden wires,
With those just Spirits that wear victorious Palms,
Hymns devout and holy Psalms
Singing everlastingly;
That we on Earth with undiscording voice
May rightly answer that melodious noise;
As once we did, till disproportion'd sin
Jarr'd against natures chime, and with harsh din
Broke the fair musick that all creatures made
To their great Lord, whose love their motion sway'd
In perfect Diapason, whilst they stood
In first obedience, and their state of good.
O may we soon again renew that Song,
And keep in tune with Heav'n, till God ere long
To his celestial consort us unite,
To live with him, and sing in endles morn of light.

John Milton (1608–1674)

Invocation to Music

I
2 **Introduction –**
Chorus
Myriad voicèd Queen! Enchantress of the air!
Bride of the life of man!
For thee with tuneful reed, with string and horn,
And high-adoring choir, a welcome we prepare!

In silver-speaking mirrors of desire –
In joyous ravishment of mystery,
With heavenly echo of thoughts that dreaming lie,
Chained in unborn oblivion drear;
Thy many-hearted grace restore
Unto our isle, our own to be!
And make again our Graces three.

II
Chorus and soprano solo
3 Turn, O return! In merry England
Foster'd thou wert with infant Liberty.
Her wild wood once was dear to thee,
Her forest dells awoke to thee,
Where shade and sunlight flickered,
And the waters sang.

Soprano solo
There the birds with tiny art,

Earth's immemorial cradle-tune,
Warble at dawn to fern and fawn
In the budding thickets making merry;
While for their love the primrose faint
Floods all the shade with youthful scent.

Chorus
Come! come! thy jocund spring renew
By lakes of hyacinthine blue:
Thy beauty shall enchant the buxom May;
And all the summer months shall screen thy way
With flowery gear, till under fruit and berry
The tall brake groweth golden with the year.

Return, return!
Join hands with Liberty,
She shall thine handmaid be!
Come with song and music gay!
Come with song and dance and music gay!
Return, return to merry England;
Return enchantress! Myriad voicèd Queen!

III
Tenor solo
4 Thee, fair Poetry oft hath sought,
Wandering lone in wayward thought,
In level meads by gliding streams,
When summer noon is full of dreams.
And thy sweet airs her soul invade,
Haunting retired the willow shade.

Or in some orchard's wallèd nook
She communes with her ancient book,
Beneath the branches waving low,
While the high sun in cloudless glow
Smiteth all day the long hillside
With ripening corn-fields waving wide.

There if thou wander all the year,
No jar of man shall reach thine ear;
Only awhile the distant sound
From hidden villages around,
Threading the glades and woody heights, is borne
Of bells that dong the Sabbath morn.

IV
Chorus
5 The monstrous sea, with melancholy war,
Moateth about our castled shore,
His worldwide elemental moan,
Girdeth our lives with tragic zone.
Awhile to the wind he awakes: his seething ridges go
Following, following, row on row,
Lashed with hail and withering snow,
And ever dauntless hearts outride
The orphaning waters, wild and wide.

But when the winds, out-tired or fled,
Have left the drooping barks unsped,
Gently in calm his waves he swayeth,
And with the gentle moonlight playeth,
And all his mighty Music deep,
Whispers among the heapèd shells,
And tinkles softly with the bells
Of the clowns' unfolded sheep.

In the twinkling smile of his boundless slumber,
To the rhythm of oars,
When the wild herds of his freedom outnumber
The sands of his shores,
When they toss their manes with delight,
O'er the unpasturing field of the flood,
When the waters have glowed with blood,
And hearts have laughed in the fight.

Return, O Muse! return!
In the old sea songs of renown,
In the noise of battle and victory,
By the mighty life and the changeful voice,
Of the world-encircling sea;
We have called,
O Muse of our isle, to thee.

V
Soprano and tenor
6 Love to Love calleth,
Love to Love replieth.
From the ends of the earth
Over the dawning and darkening lands
Love cometh unto Love,
To the pangs of desire,
To the heart by courage and might
Escaped from hell.
Escaped from the torment of burning fire,
From the sighs of the drowning main,
From shipwreck of fear and pain,
From the terror of night.

All mankind by Love shall be banded
To battle with Evil, the many-handed;
The spirit of man on beauty feedeth,
The airy fancy he heedeth.
He regardeth the Truth in the heavenly height,
In changeful pavilions of loveliness dight,
The all-nurturing sun that knows not the night,
The beauty of earth,
And the sweet birds' mirth,
The sigh of the pines,
And the starry signs;
But out of his heart there welleth ever
Divine delight – a deep, harmonious river
Of Passion that runneth ever
To the ends of the earth and crieth!

And love from the heart of man
To the heart of man returneth.
Strong in the deeds he hath done,
Glad for the victory won,
On the wings of desire,
Over the dawning and darkening lands,
Love cometh to Love.

VI. Dirge
Bass solo
7 To me, to me, fair-hearted Goddess, come!
To sorrow, come!
Where by the grave I linger, dumb.
With sorrow bow thine head,
For all my beauty is dead.
Leave Freedom's vaunt, leave happy thought awhile,
Content thee with the solemn style of heav'nly peace.

Thou only canst console,
Thou canst the eternal clouds unroll.
Speak thou, my griefs, that so from pain
My spirit yet may rise to love again
The Truth unknown that keeps our faith;
The Beauty unseen that bates our breath;
The Heav'n that doth our joys renew,
And drinketh up our tears as dew.

Lament, fair-hearted Queen, lament with me
For when thy Seer died no song was sung;
Nor for thy heroes slain by land or sea
Hath honour found a tongue.
They died unsung, uncrown'd –
And no memorial found,
Nor aught of beauty can we frame
Worthy their noble name.
Let idle Mirth go bare, make mute the dancing string,
Adorn with thy majestic consolation
Our mortal suffering, lest from our pain
We ne'er arise to see again
The Truth unknown that keeps our faith;
The Beauty unseen that bates our breath;
The Heav'n that doth our joys renew,
And drinketh up our tears as dew.

VII
Chorus

8 Man, born of desire,
Cometh out of night,
A wandering spark of fire,
A lonely word of eternal thought,
Echoing in chance, and forgot.

He seeth the sun,
He calleth the stars by name,
He saluteth the flowers;
The wonders of land and sea,
The mountain towers
Of ice and air
He seeth, and calleth them fair.
Then he hideth his face,
Whence he came to pass away,
Where all is forgot,
Unmade, lost for aye,
With the things that are not.

He striveth to know,
To unravel the Mind
That veileth in horror.
To vanquish his fate:
No hindrance he,
No curse will brook.
He maketh a law,
No ill shall be;
Then he hideth his face,
Whence he came to pass away,
Where all is forgot,
Unmade, lost for aye,
With the things that are not.

VIII
Soprano solo and chorus

9 Rejoice, ye dead, where'er your spirits dwell;
Rejoice, that yet on earth your fame is bright,
And that your names, remembered day and night,
Live on the lips of those who love you well.

'Tis ye that conquered have the powers of hell,
Each with the special grace of your delight.

Now are ye spherèd and have starry names,
Behind the sun ye climb
To light the glooms of Time
With deathless fame.

IX
Soprano, tenor and bass

10 O enter with me the gates of delight,
The gates of the garden of man's desire,
Where spirits, touched by heav'nly fire,
Have planted the trees of life.

While we slept in terror of night,
Laden with sorrows, chained and dumb;
Suddenly, while we slept, our heav'n is come.
For many a master, in toil and strife,
Through the terror had found a way,
And stolen the heavenly fire
Of the everlasting day.

To thee, O man, the sun his truth hath giv'n,
The moon hath whispered in love her silvery dreams,
Night hath unlocked for thee the starry heaven,
For thee, the sea, the trust of his streams.
Pain and woe forego their might,
To be the slaves of fair delight,
Fear and pity disentwine
Their aching beams in colours fine.
And the rapture of woodland spring
Is stayed in its flying;
And death hath no sting
For beauty undying.

After darkness thy leaping sight!
After dumbness thy dancing sound!
After fainting thy heav'nly flight!
After sorrow thy pleasure crown'd!
O enter the garden of man's delight!
Thy solace is found!

X
Chorus

11 Thou, O Queen of sinless grace,
Now to our prayer unfold thy face,
Awake again thy beauty free.
Attune our lives with high romance,
With lyric, song and choric dance,
With hymn and holy symphony.

Our thronging strength to the ends of the earth,
Shall with a myriad voicèd song go forth.
To lead o'er all the world's wide ways,
God's everlasting praise;
And every heart inspire
With the joy of man in the beauty of love's desire.

Robert Bridges (1844–1930)

12 **I was glad**

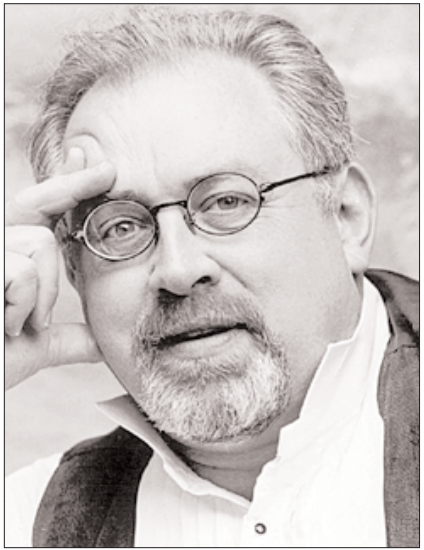
I was glad when they said unto me, we will go into the house of the Lord.
Our feet shall stand in thy gates, O Jerusalem.
Jerusalem is builded as a city, that is at unity in itself.

CHAN 241-31 BOOK.qxd 11/9/06 1:38 pm Page 64

Vivat Regina Elizabetha!

O pray for the peace of Jerusalem, they shall
prosper that love thee.
Peace be within thy walls, and plenteousness.

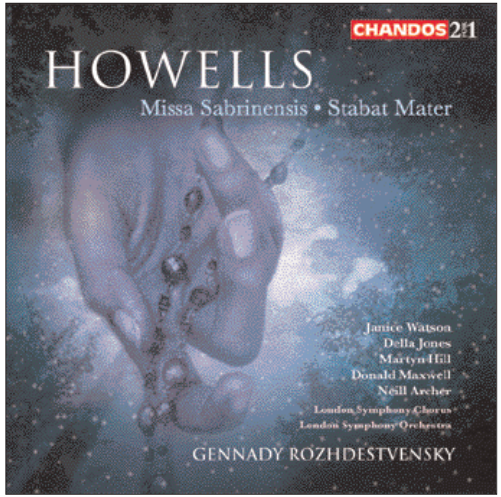
Psalm 122: 1–3, 6, 7



Phillippe Christin

David Wilson-Johnson

Also available



Howells
Missa Sabrinensis
Stabat Mater
CHAN 241-27

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225 200. Fax: +44 (0) 1206 225 201.
Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK
E-mail: enquiries@chandos.net Website: www.chandos.net

The Soul's Ransom, *The Lotos-Eaters* and *Invocation to Music* were recorded under the auspices of the Ralph Vaughan Williams Trust.

Recording producer Brian Couzens
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineers Janet Middlebrook (*Blest pair of Sirens*, *I was glad*) and Ben Connellan (other works)
Editors Tim Oldham (*Blest pair of Sirens*, *I was glad*) and Peter Newble (other works)
Mastering Michael Common
A & R administrator Mary McCarthy
Recording venues Watford Town Hall: 14–16 February 1988 (*Blest pair of Sirens*, *I was glad*); Blackheath Halls, London: 25–27 March 1991 (*The Soul's Ransom*, *The Lotos-Eaters*); All Saints' Church, Tooting, London: 10 & 11 May 1991 (*Invocation to Music*)
Front cover *River Barge in Lewisham* by Alfred de Breanski Sr (1852–1928)/Private Collection, Odon Wagner Gallery, Toronto, Canada/The Bridgeman Art Library
Back cover Photograph of Matthias Bamert by Eric Richmond
Design Amy Cassidy
Booklet typeset by Michael White-Robinson
Booklet editor Finn S. Gundersen
℗ 1988, 1991 and 1992 Chandos Records Ltd
This compilation ℗ 2006 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2006 Chandos Records Ltd
© 2006 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Printed in the EU

Greg Barrett

Richard Hickox

CHAN 241-31 Back Inlay.qxd 12/9/06 9:35 am Page 1

PARRY: THE SOUL'S RANSOM ETC.

CHANDOS DIGITAL **2-disc set CHAN 241-31**

Printed in the EU	Public Domain
LC 7038	DDD	TT 154:14
24-bit/96 kHz digitally remastered	

SIR CHARLES HUBERT H. PARRY (1848–1918)

COMPACT DISC ONE

1 - 8	The Soulís Ransom*	47:□4
9 - 16	The Lotos-Eaters†	32:39
	TT	79:55

COMPACT DISC TWO

1	Blest pair of Sirens‡	11:53
2 - 11	Invocation to Music§	54:57
12	I was glad‡	7:1□
	TT	74:19

Anne Dawson soprano§
Della Jones mezzo-soprano*†
Arthur Davies tenor§
Brian Rayner Cook baritone§
David Wilson-Johnson baritone*
London Philharmonic Choir*†§
Richard Cooke choir conductor*†§
London Symphony Chorus‡
London Philharmonic Orchestra*†§
London Symphony Orchestra‡
Roderick Elms organ‡
Matthias Bamert*†§
Richard Hickox‡

℗ 1988, 1991 and 1992 Chandos Records Ltd This compilation ℗ 2006 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2006 Chandos Records Ltd © 2006 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

Soloists/LPC/LSC/LPO/LSO/Bamert/Hickox

CHANDOS

CHAN 241-31