

Chandos

CHAN 8741

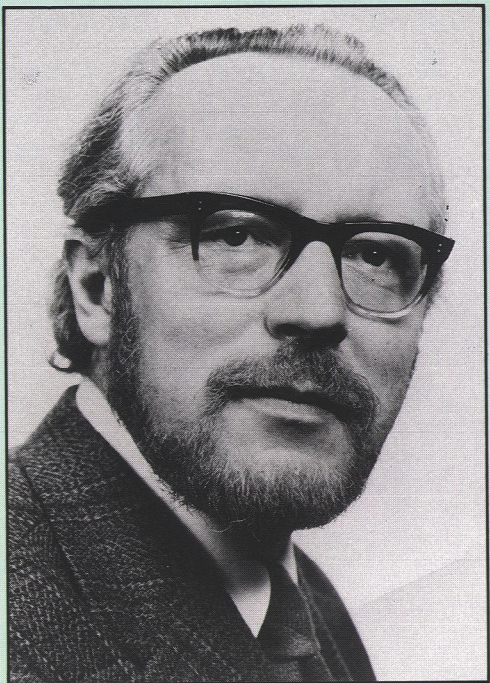


photo: Novello & Co

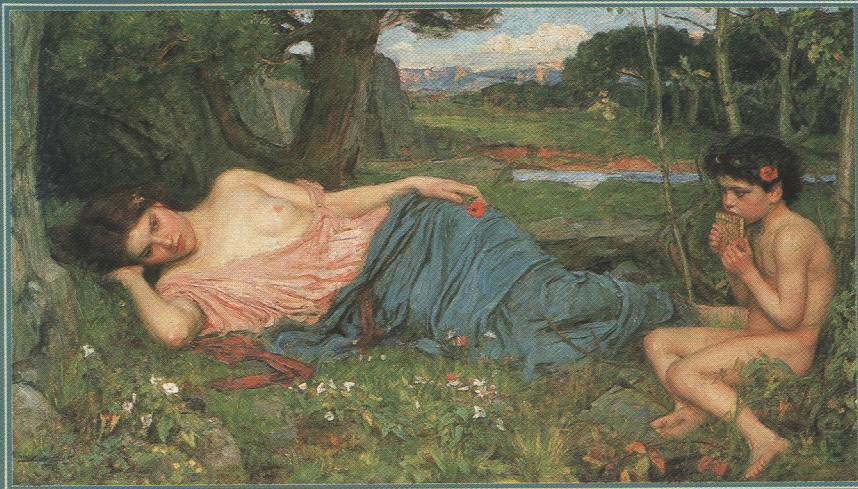
KENNETH LEIGHTON

© 1989 Chandos Records Ltd. © 1989 Chandos Records Ltd.
CHANDOS RECORDS LTD, COLCHESTER, ENGLAND

Chandos

DIGITAL

KENNETH LEIGHTON
Cello Concerto
Symphony No.3 'Laudes Musicae'
RAPHAEL WALLFISCH cello REIL MACKIE tenor



SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA
BRYDEN THOMSON conductor

KENNETH LEIGHTON

(1929-1988)

Concerto for Cello and Orchestra op. 31 (32:19)

Konzert für Cello und Orchester op. 31

Concerto pour violoncelle et orchestre op. 31

- [1] I Allegro con moto — Meno mosso (12:33)
- [2] II Scherzo and Trio: Allegro molto e ritmico (il più presto possibile)
— Moderato e dolce (9:32)
- [3] III Lentissimo: molto sostenuto (10:08)

Symphony No. 3 "Laudes Musicae" for Tenor Solo and Orchestra op. 90 (27:09)

Symphonie Nr. 3 "Laudes Musicae" für Tenor und Orchester op. 90

Symphonie No. 3 "Laudes Musicae" pour ténor et orchestre op. 90

- [4] I Adagio molto — Allegro con moto (9:18)
- [5] II Scherzo: Allegro molto e scherzoso (7:04)
Flute solo: John Grant
- [6] III Finale: Adagio molto e sostenuto (10:37)

DDD

TT = 59:36

RAPHAEL WALLFISCH cello

NEIL MACKIE tenor

SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA

Leader, Edwin Paling

BRYDEN THOMSON conductor

Kenneth Leighton emerged as a composer of real distinction at a comparatively early age, the Cello Concerto being first performed at the Cheltenham Festival when he was only 26. His earlier suite for cello, oboe and orchestra, *Veris Gratia*, had been first performed when he was still only 21.

Leighton has tended to be thought of as a Scottish composer, and certainly the last 25 years of his life were largely spent in Edinburgh, first as University lecturer in music and from 1970 as Reid Professor. However, he was actually born in Wakefield and was very much the Yorkshireman. At Oxford he studied classics before music, and later remarked "I think I'm a better musician for having done Classics. For a musician who has a real talent, the more varied his culture has been, the better. I don't believe in all this specialist stuff."

After Oxford, Leighton won a Mendelssohn Scholarship and elected to study with Goffredo Petrassi in Rome. Influenced by things Italian, he responded to the serialism of Dallapiccola as well as Berg though with a lyricism owing much to the England of Vaughan Williams and Gerald Finzi (who first recognised his talent) and particularly to Walton — a rapprochement best seen in his choral works which are very much of the English tradition. Petrassi's neoclassicism and personal brand of serialism was also a liberating influence which helped Leighton forge a powerful and personal style. He returned to England to a composition fellowship at Leeds University. "During my thirties" he wrote "I was very worried about being up-to-date, using serial techniques and anything else that was going, but this does not bother me now". He was also well-known as a pianist of character. His music encompasses a varied output of orchestral works, chamber, piano and organ music. There is also a large corpus of church music and a number of substantial choral works, as well as a remarkable opera, *Columba*, inspired by the atmosphere of Iona and very approachable in its direct lyricism. Leighton died at the height of his powers, in full flow of composition, on 24 August 1988.

Cello Concerto

The Cello Concerto, his seventh concertante work, was begun in Naples during

the summer of 1955 and was completed the following spring. Leighton uses a brilliant orchestral palette, tending to write for contrasting blocks of colour and merging them for his climaxes. He is not afraid to write simple harmonies, or even octaves and unisons where they are effective. The second movement follows the first without a break, and ideas from the first movement inform those in the last.

The cello launches into the passionate first theme in the second bar, and it is sustained over 24 bars. The opening phrase should be noted as it assumes some importance later. The orchestra answers rhythmically, and the soloist returns with a scampering passage of running semiquavers. A lyrical slower theme now follows, though recognisably from the same world as the first, its treatment coloured by an opening major seventh. These two ideas are developed and build to an orchestral climax after which the solo cello, soaring through almost two octaves in the treble clef, reaches a cadenza and is gradually joined by the orchestra. The recapitulation is rhythmic and incisive, featuring the first idea, and rising to an imposing climax with the strings playing an inversion of the first two bars of the second subject in octaves. The climax subsides, and towards the end the solo cello's inward reverie is hauntingly coloured by the *sul ponticello* (on the bridge) string *tremolandi* which underpins it. Ultimately the movement dies away to nothing, the strings muted.

The music runs straight into the central scherzo, as the strings, now without mutes, underline the rhythm, *pizzicato*. The cello enters *molto ritmico* with an effect that is exuberant and light-hearted, and quickly the orchestra takes over, driving the music on. A climax on the brass then cuts off to leave the soloist very lightly accompanied, until again the orchestra regains momentum.

The soloist has introduced two principal ideas, with a subsidiary one on the brass soon after the movement began. Now we reach an extended brooding lyrical trio, signalled by a solo flute, in which the cello's line includes a semiquaver cell proclaiming its kinship with the first movement. Eventually the headlong tempo returns, though not without contrasted episodes, the big orchestral tutti developed without the soloist. Finally the orchestra stops in full

flow for the soloist's mini-cadenza before a vigorous gesture of dismissal from the orchestra.

The full emotional weight of the music, however, is saved for the slow finale. The cello's expressive, quietly questing opening theme is at first unaccompanied, but it is soon intensified with ghostly muted violins soaring behind as pulsing tympani set up an insistent tread. Romantic half-lit horns mark the end of the soloist's reverie, and the second subject, a close cousin of the first, follows on the oboe. The nocturnal mood is emphasised by muted horns, flute and string tremolandi. An imposing climax follows, but is again cut off to leave the soloist playing in a twilight landscape underpinned by a pedal G sharp on tympani and basses. Unison strings march on in an eerie procession, until the music fades like dusk darkening to night, and closes on the cello's open C string.

Symphony No. 3

Kenneth Leighton first came to the attention of the composer Gerald Finzi when a symphony for strings by the 20-year-old was shown to Finzi by his tutor Bernard Rose, leading to the commissioning of *Veris Gratia*. In 1958 his Three Choirs Festival commission, *The Light Invisible*, was designated a "Sinfonia Sacra". But it was 1965 before his true First Symphony won first prize in the City of Trieste international competition for a new symphonic work. That was an orchestral work, but when, nearly a decade later he came to write the Second Symphony, it was for soprano, chorus and orchestra, setting words by Donne, Traherne, Herbert, and others. Subtitled *Sinfonia Mistica*, it was first performed in Edinburgh in 1977. The Third and final symphony *Laudes Musicae*, dated "Edinburgh 12/3/84", is for tenor and orchestra. Commissioned by the BBC it was first performed in Glasgow in 1985 with Neil Mackie as the tenor soloist.

Laudes Musicae is a setting of three texts concerned with the art of music, in the words of the first of them "a profound contemplation of the first composer". This beginning movement has a slow introduction for the orchestra alone which is quite remarkable for the luminosity of its textures, and the sensation of light it conveys. The text here is preceeded by a short verse from the composer

himself, in which the words "sing", "singing" and "praise" are notably highlighted by extended melismatic phrases, giving it the force of a credo. The first paragraph from Sir Thomas Browne's *Religio Medici* of 1642, is set in contemplative mood, but for the second paragraph we move into an extended dancing fast middle section which only slows for the "contemplation of the first composer". This first movement ends with a variant of the composer's own opening verse. In contrast the music takes wing in the central hymn to Pan as described in Elizabeth Barrett Browning's poem *A Musical Instrument*, with *pizzicato* strings and gossamer textures, passionately drawn slower moments, and ecstatic flute roudades when Pan finally blows his reed and finds that it sings.

The finale — again slow — opens orchestrally. After a little, a powerful lyrical line surges up from the cellos, inexorably enveloping the whole orchestra, until at the climax it gives way to the soloist, whose contribution is comparatively short. Afterwards the orchestra regains the passion of the opening. The effect is of a reflective interlude which articulates the music's sense amid a turbulent and heaven-storming discourse. The music quietens and its closing section is reflective and elegiac, an expressive oboe solo reminding us of Pan's sweet song, as if commenting on those deeper things suddenly released by the composer's metaphor of the god and his primeval piping in the middle movement.

© 1989 Lewis Foreman

Laudes Musicae

O Yes, I must sing,
And so must you sing also
For all music is singing,
And in music there is praise of life.

Kenneth Leighton

For there is a musicke where-ever there is a harmony, order or proportion: and thus farre we may maintain the musicke of the spheares; for those well ordered movements, and regular paces, though they give no sound unto the eare, yet to the understanding they strike a note most full of harmony.

Whatsoever is harmonically composed, delights in harmony; which makes me distrust the symmetry of those heads which declaime against all Church musicke. For my selfe, not only from my obedience but my particular genius, I doe embrace it; for even that vulgar and Taverne Musicke, which makes one man merry, another mad, strikes in mee a deepe fit of devotion, and a profound contemplation of the first Composer — there is something in it of Divinity more than the eare discovers. It is a Hieroglyphicall and shadowed lesson of the whole world, and Creatures of God, such a melody to the eare, as the whole world well understood, would afford the understanding.

Sir Thomas Browne

O Yes, we must sing,
And you must also sing;
For all music is singing,
And in music there is praise of life.

Kenneth Leighton

What was he doing, the great god Pan
Down in the reeds by the river?
Spreading ruin and scattering ban,
Splashing and paddling with hoofs of a goat,
And breaking the golden lilies afloat
With the dragon-fly on the river:

He tore out a reed, the great god Pan,
From the deep cool bed of the river:
The limpid water turbidly ran,
And the broken lilies a-dying lay,
And the dragon-fly had fled away,
Ere he brought it out of the river:

High on the shore sate the great god Pan,
While turbidly flowed the river:
And hacked and hewed as a great god can,
With his hard bleak steel at the patient reed,
Till there was not a sign of a leaf indeed
To prove it fresh from the river:

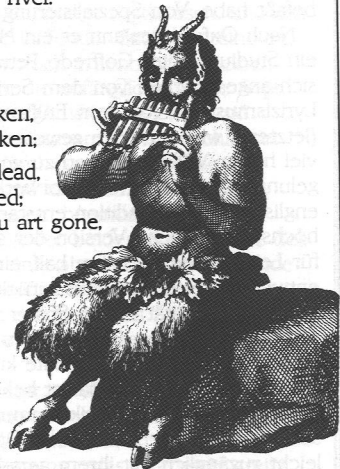
He cut it short, did the great god Pan
(How tall it stood in the river!)
Then drew the pith, like the heart of a man,
Steadily from the outside ring,
And notched the poor dry empty thing
In holes, as he sate by the river:

'This is the way,' laughed the great god Pan
(Laughed while he sate by the river),
'The only way, since gods began
To make sweet music, they could succeed':
Then, dropping his mouth to a hole in the reed,
He blew in power by the river:

Sweet, sweet, sweet, O Pan!
Piercing sweet by the river!
Blinding sweet, O great god Pan!
The sun on the hill forgot to die,
And the lilies revived, and the dragon-fly
Came back to dream on the river:

Yet half a beast is the great god Pan,
To laugh as he sits by the river:
Making a poet out of a man:
The true gods sigh for the cost and pain,
For the reed which grows nevermore again
As a reed with the reeds in the river:
Elizabeth Barrett Browning

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory:
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken:
Rose leaves, when the rose is dead,
Are heaped for the beloved's bed;
And so thy thoughts, when thou art gone,
Love itself shall slumber on.
Shelley



Kenneth Leighton war schon in relativ frühem Alter als wirklich bedeutender Komponist bekannt — sein Cellokonzert wurde beim Festival von Cheltenham aufgeführt, als er erst 26 Jahre alt war. *Veris Gratia*, eine frühere Suite für Cello, Oboe und Orchester, wurde erst aufgeführt, als der Komponist gar erst 21 Jahre alt war.

Man neigt dazu, Kenneth Leighton als schottischen Komponisten zu bezeichnen, und tatsächlich hat er ja das letzte Vierteljahrhundert seines Lebens in Edinburgh verbracht, zuerst als Universitätsdozent für Musik, dann ab 1970 als Reid-Professor. Geboren wurde Leighton aber im nordenglischen Wakefield, und er war auch ein echter Yorkshire-Mann. In Oxford studierte er Altphilologie, ehe er mit dem Musikstudium begann; er sagte dazu später: "Ich glaube, ein besserer Musiker geworden zu sein, weil ich mich mit alten Sprachen und Geschichte befaßt habe. Von Spezialisierung halte ich nichts."

Nach Oxford gewann er ein Mendelssohn-Stipendium und entschied sich für ein Studium unter Goffredo Petrassi in Rom. Unter dem Einfluß Italiens fühlte er sich angesprochen von dem Serialismus Dallapicollas und Bergs, aber mit einem Lyrizismus, der von dem England Vaughan Williams' und Gerald Finzis herrührte (letzterer war der erste gewesen, der Leightons Talent erkannt hatte); besonders viel hat er William Walton zu verdanken — ein Rapprochement, das am gelungensten in seinen Chorwerken zum Ausdruck kommt, die durchaus der englischen Musiktradition entstammen. Aber auch Petrassis Neoklassizismus und höchst persönliche Version der seriellen Musik stellten einen befreienden Einfluß für Leighton dar, der ihm half, einen kraftvollen und eigenständigen Stil zu entwickeln. Nach England zurückgekehrt, erhielt er ein Kompositions-Stipendium an der Universität Leeds. Später schrieb er: "In meinen dreißiger Jahren war mir sehr daran gelegen, "modern" zu sein und benutzte serielle Methoden und was es sonst noch alles gab; heute kümmert mich das nicht mehr." Leighton war auch als eigenwilliger Pianist bekannt. Seine eigene Musik umfaßt ein großes oeuvre von Kirchenmusik, Kammermusik und Musik für Klavier und Orgel. Er schrieb auch eine beachtliche Oper, *Columba*, inspiriert von der Insel Iona und leicht zugänglich mit ihrem geraden lyrischen Charakter. Kenneth Leighton starb

auf dem Gipfel seiner Schaffenskraft mitten im Komponieren am 24. August 1988.

Cellokonzert

Das Cellokonzert, sein siebentes konzertantes Werk, begann er in Neapel im Sommer 1955 und beendete es im darauffolgenden Frühjahr. Es gibt keine Pause zwischen den beiden ersten Sätzen, und Ideen aus dem ersten Satz beeinflussen jene im dritten. Leighton komponierte für eine glänzende orchestrale Palette mit der Tendenz, kontrastierende Farblöcke zu schaffen, die er dann bei seinen Höhepunkten vereinigte. Er scheut sich nicht, simple Harmonien zu schreiben, ja selbst Oktaven und Gleichklänge, wo diese wirkungsvoll sind.

Das Cello beginnt das leidenschaftliche erste Thema im zweiten Takt, das dann über 24 Takte gehalten wird. Die Eingangsphrase ist beachtenswert, weil sie später noch von Bedeutung wird. Das Orchester antwortet rhythmisch, und das Cello kehrt wieder mit einer huschenden Passage laufender Sechzehntelnoten. Es folgt ein langsames, lyrisches Thema, immer noch erkennbar derselben Welt entstammend wie das erste, bestimmt durch die anfängliche große Sept. Diese beiden Ideen werden zu einem orchestralen Klimax entwickelt und ausgebaut, wonach das Cello, das durch fast zwei Oktaven im Violinschlüssel ansteigt, eine Kadenz anstimmt, in die dann das Orchester schrittweise miteinstimmt. Die Reprise ist zuerst rhythmisch und entschlossen in der Darstellung der ersten Idee, und steigt dann zu einem beeindruckenden Höhepunkt an, wobei die Streicher die Umkehrung der beiden ersten Takte des zweiten Themas in Oktaven spielen. Der Klimax sinkt ab, und gegen das Ende wird die verinnerlichte Träumerei des Solo-Cellos auf packende Weise gefärbt durch die *Sul ponticello-tremolandi* der Streicher, durch die das Soloinstrument verstärkt wird. Der Satz vergeht schließlich ins Nichts, die Streicher spielen gedämpft.

Die Musik geht direkt in das Scherzo des Mittelsatzes über, die Streicher entfernen rasch ihre Dämpfer und unterstreichen *pizzicato* den Rhythmus. Das Cello kommt *molto ritmico* herein: dieser Effekt ist überschäumend und unbeschwert, und gleich übernimmt das Orchester, treibt

die Musik weiter, steigt mit den Blechbläsern zu einem Klimax auf und verstummt, so daß das Solo-Cello nur ganz leicht begleitet übrigbleibt. Und wieder stimmt das Orchester mit hektischer Antriebskraft ein. Das Soloinstrument hat zwei Hauptideen vorgestellt, und eine Zusatzidee wird von den Blechbläsern gleich nach Beginn des Satzes dargelegt. Nun folgt ein erweitertes, brütend-lyrisches Trio, angekündigt von einer Soloflöte. Die Solostimme des Cellos enthält ein Sechzehntelement, das die Verwandtschaft mit dem ersten Satz andeutet. Das überstürzte Tempo kehrt wieder, aber nicht ohne kontrastierende Episoden, mit großen Orchester-Tutti ohne das Solo-Cello. Das Orchester verstummt dann plötzlich, und das Cello stellt eine Minikadenz vor, die mit einem kräftigen Aufbrausen vom Orchester verabschiedet wird.

Die volle gefühlsmäßige Aussage dieser Musik wird jedoch erst im langsamen Finale deutlich. Das expressive, still suchende Eröffnungsthema des Cellos ist zunächst unbegleitet, wird aber bald durch dahinter aufsteigende, geisterhaft gedämpft klingenden Geigen intensiviert, und ein pulsierendes Timpani tönt eindringlich auf. Romantische Hornklänge lassen das Ende der Träumerei des Solisten erkennen, und das zweite Thema, dem ersten eng verwandt, wird von einer Solo-Oboe angestimmt. Die nächtliche Stimmung wird durch gedämpfte Hörner, Flöte und gedämpfte Streicher-Tremolandi betont. Die Musik steigert sich zu einem beeindruckenden Höhepunkt, verstummt aber wieder, und überläßt es dem Solo-Cello, in einer dämmrigen Landschaft weiterzuspielen, begleitet nur vom *gis*-Pedal des Timpani und den Bässen. Die Streicher marschieren gemeinsam auf in einer gespenstischen Prozession, und in einer stillen Schlußpassage verhaucht die Musik wie die Abenddämmerung in die Nacht, und das Solo-Cello stirbt auf der offenen C-Saite dahin.

Symphonie Nr. 3

Kenneth Leighton war dem Komponisten Gerald Finzi zum erstenmal aufgefallen, als Finzis Lehrer Bernard Rose ihm eine Symphonie für Streicher zeigte, die der 20-jährige Leighton geschrieben hatte; dies führte zur Auftragserteilung für *Veris Gratia*. Sein Auftragswerk für das Drei Chöre-Festival 1958, *The Light Invisible*,

wurde als "Sinfonia Sacra" bezeichnet. Es dauerte aber bis 1965, ehe Leightons wirkliche Erste Symphonie den ersten Preis der Stadt Triest in einem internationalen Wettbewerb für das beste neue symphonische Werk erhielt. Das war ein Orchesterwerk, aber als er fast ein Jahrzehnt später seine Zweite Symphonie schrieb, war diese für Sopran, Chor und Orchester, mit vertonten Texten von Donne, Traherne, Herbert und anderen. Das Werk mit dem Untertitel *Sinfonia Mistica* wurde in Edinburgh 1977 uraufgeführt. Die Dritte Symphonie, *Laudes Musicae*, datiert "Edinburgh 12/3/84", ist für Tenor und Orchester geschrieben. Sie wurde im Auftrag der BBC komponiert und 1985 in Glasgow uraufgeführt; der Tenor war Neil Mackie.

Laudes Musicae ist eine Vertonung von drei Texten über die Kunst der Musik — in den Worten des ersten davon "eine profunde Kontemplation des ersten Komponisten". Dieser erste Satz hat eine langsame Orchestereinleitung von beachtlicher Leuchtkraft. Wenn es zum Text kommt, wird dieser von einem Vers des Komponisten selbst eingeleitet, in dem die Worte "sing", "singing" und "praise" deutlich durch erweiterte melismatische Phrasen hervorgehoben werden, was dem Ganzen den Nachdruck eines Credo verleiht. Der erste Absatz aus Sir Thomas Brownes *Religio Medici* trägt in der Vertonung kontemplativen Charakter, doch für den zweiten Absatz wurde ein längerer, tänzerisch-schneller Mittelabschnitt geschrieben, der nur für die "Kontemplation des ersten Komponisten" verlangsamt wird. Der erste Satz endet mit einer Variation des vom Komponisten verfaßten Eingangsverses. Kontrastierend dazu schwingt sich die Musik im mittleren Hymnus an Pan aufwärts, nach dem Gedicht von Elizabeth Barrett Browning, *A Musical Instrument*, mit Streicher-Pizzicatos und hauchzarter Struktur, leidenschaftlichen langsameren Passagen und ekstatischen Flötenstellen, wenn Pan schließlich durch sein Schilfrohr bläst und erkennt, daß es zu singen vermag.

Das Orchester eröffnet das langsame Finale, und bald klingt eine starke lyrische Melodie der Cellos auf, die unwiderstehlich das ganze Orchester erfaßt, bis dieses dem Tenor weicht, dessen Anteil hier relativ kurz ist. Danach gewinnt das Orchester wieder die ganze Leidenschaftlichkeit des Eingangs — das gibt

den Effekt eines beschaulichen Zwischenspiels, das den Sinn des Werks inmitten eines turbulenten, himmelstürmenden Geschehens verdeutlicht. Nun wird die Musik ruhiger, es kommt zu einer beschaulich-elegischen Stimmung, und ein ausdrucksvolles Oboen-Solo gemahnt uns an das süße Lied *Pans* — wie ein Kommentar zu jenen tieferen Gedanken, die durch die Metapher von Pan und dessen urtümliches Flötenspiel im Mittelteil freigeworden sind.

© 1989 Lewis Foreman

Kenneth Leighton acquit relativement tôt la réputation d'un compositeur de distinction, son Concerto pour violoncelle ayant été exécuté pour la première fois au festival de Cheltenham en Angleterre alors qu'il n'avait que 26 ans. Sa suite pour violoncelle, hautbois et orchestre, *Veris Gratia*, composée antérieurement, avait été jouée quand il n'avait encore que 21 ans.

On a tendance à considérer Leighton comme un compositeur écossais, et il est vrai qu'il passa l'essentiel des 25 dernières années de sa vie à Edimbourg, comme maître-assistant d'abord, puis comme professeur à partir de 1970, à la faculté de musique de l'Université. Il était cependant né à Wakefield et c'était tout à fait un homme du Yorkshire. Il étudia le latin et le grec à Oxford avant d'y étudier la musique, et observa plus tard "Je crois que mes études classiques font de moi un meilleur musicien. Pour un musicien qui a un véritable talent, plus sa culture est variée mieux cela vaut. Je ne crois pas à l'idée de spécialisation."

Après Oxford, Leighton remporta une bourse Mendelssohn et choisit d'étudier à Rome avec Goffredo Petrassi. Influencé par tout ce qui était italien, il répondit au sérialisme de Dallapiccola et de Berg par un lyrisme qui doit beaucoup à l'Angleterre de Vaughan Williams et de Gerald Finzi (le premier à reconnaître son talent) et en particulier de Walton, rapprochement réussi surtout dans ses œuvres chorales qui sont tout à fait dans la tradition anglaise. Le néoclassicisme et la forme personnelle de sérialisme de Petrassi eurent également une influence libératrice qui aida Leighton à forger un style puissant et personnel. Il retourna

en Angleterre pour occuper un poste de composition à l'université de Leeds. "Au environs de la trentaine" écrivit-il "j'étais très soucieux d'être à la mode, j'utilisais les techniques sérielles et toutes les nouveautés, mais cela ne me tracasse plus maintenant." Il avait aussi la réputation d'un pianiste de caractère. Sa musique comprend une variété d'œuvres orchestrales, de musique de chambre et de musique pour le piano et pour l'orgue. On y trouve également une grande quantité de musique sacrée et un nombre important d'œuvres chorales, ainsi qu'un remarquable opéra, *Columba*, inspiré par l'atmosphère ionienne et très accessible grâce à son lyrisme direct. Leighton mourut en plein élan de composition, alors que son talent était à son apogée, le 24 août 1988.

Concerto pour Violoncelle

Il commença le Concerto pour violoncelle, sa septième œuvre concertante, pendant l'été 1955 à Naples, et l'acheva au printemps suivant. Le second mouvement suit le premier sans interruption, et les idées du premier mouvement imprègnent celles du dernier. Leighton écrit pour une brillante palette orchestrale, utilisant en général des blocs de couleurs contrastées qu'il amalgame dans ses apogées. Il ne craint pas les harmonies simples, ni même les octaves ou les unissons là où elles font de l'effet.

Le violoncelle se lance dès la seconde mesure dans le premier thème passionné, soutenu ensuite pendant 24 mesures. Il faut remarquer la première phrase car elle prend de l'importance plus tard. L'orchestre répond avec rythme, et le soliste revient avec un passage galopant de rapides doubles crouches. Vient ensuite un thème lyrique plus lent, bien que toujours nettement du même monde que le premier, et dont le traitement est coloré par la septième majeure d'ouverture. Ces deux idées sont développées jusqu'à une apogée orchestrale après laquelle le violoncelle solo, s'élevant sur près de deux octaves dans la clef de sol, se lance dans une cadence où le rejoint peu à peu l'orchestre. La récapitulation est d'abord cadencée et incisive, avec le retour de la première idée, et elle croît jusqu'à une imposante apogée où les cordes jouent le renversement des deux premières mesures du second sujet en octaves. La

musique se calme, et vers la fin la rêverie intérieure du violoncelle solo est colorée de façon obsédante par les cordes *tremolandi sul ponticello* (sur le chevalet) qui le soutiennent. Le mouvement s'éteint finalement, les cordes en sourdine.

La musique passe sans interruption au scherzo central, les cordes enlevant rapidement leur sourdine et soulignant le rythme en *pizzicato*. Le violoncelle fait son entrée *molto ritmico*: l'effet est exhubérant et allègre, et l'orchestre prend rapidement la relève pour entraîner la musique qui croît jusqu'à une apogée aux cuivres, et s'interrompt pour céder la place au soliste très légèrement accompagné. L'orchestre reprend sa course fiévreuse. Le soliste a introduit deux idées principales, et il y en a une auxiliaire aux cuivres au début du mouvement. Un long trio lyrique rêveur suit, annoncé par une flûte. Le solo du violoncelle comprend un groupe de doubles croches qui proclame sa parenté avec le premier mouvement. Le tempo précipité revient finalement, non sans épisodes contrastés, les grands tuttis orchestraux se développent sans le soliste. Finalement, l'orchestre s'interrompt subitement pour laisser le soliste énoncer une mini-cadence qui est suivie d'une geste vigoureux de congédiement de la part de l'orchestre.

Toute l'émotion de la musique est réservée au lent finale. Le thème d'ouverture du soliste, expressif et tranquillement interrogateur, commence sans accompagnement, mais il est bientôt amplifié par l'envol spectral des violons en sourdine et le battement insistant des timbales. Des cors romantiques annoncent la fin de la rêverie du soliste, et le second sujet, un proche parent du premier, est introduit au hautbois. L'atmosphère nocturne est accentuée par les cors en sourdine, la flûte et les cordes en sourdine *tremolandi*. La musique croît jusqu'à une apogée imposante, et s'interrompt une fois encore pour laisser la place au soliste qui joue dans un paysage de pénombre, soutenu par une pédale de *sol-dièse* aux timbales et contrebasses. Les cordes à l'unisson défilent en une procession spectrale saisissante, et dans un passage de conclusion tranquille la musique s'éteint petit à petit comme le crépuscule cédant devant la nuit, laissant le soliste s'éteindre sur sa corde de *do* à vide.

Symphonie No. 3

Kenneth Leighton attira l'attention du compositeur Gerald Finzi lorsque le professeur de ce jeune homme de vingt ans montra à Finzi une symphonie pour cordes qu'il avait composée. Il en résulta la commande de *Veris Gratia*. En 1958, il désigna son œuvre de commande pour le Festival des Trois Chœurs, *The Light Invisible*, comme une "Sinfonia Sacra". Mais ce n'est qu'en 1965 que sa vraie Première symphonie obtint le premier prix au concours international de la ville de Trieste pour une œuvre symphonique originale. C'était une œuvre entièrement orchestrale, mais lorsque, près de dix ans plus tard, il écrivit sa Deuxième symphonie, il la composa pour soprano, chœur et orchestre, sur des poèmes de Donne, Traherne et Herbert entre autres. Sous-titrée *Sinfonia Mistica*, elle fut créée à Edimbourg en 1977. Sa Troisième et dernière symphonie *Laudes Musicae*, datée "Edimbourg 12/3/84", est écrite pour ténor et orchestre. Commandée par la BBC, elle fut créée à Glasgow en 1985 avec le ténor Neil Mackie.

Laudes Musicae met en musique trois textes sur l'art de la musique, selon le premier d'entre eux "une profonde contemplation du premier compositeur". Le premier mouvement a une lente introduction pour l'orchestre seul qui est tout à fait remarquable pour la luminosité de ses textures, et la sensation de lumière qu'elle communique. Le texte est précédé d'une courte strophe du compositeur en personne, dans lequel les mots "sing" et "singing" et "praise" sont spécialement soulignés par de longues phrases de mélismes, ce qui lui donne la force d'un credo. Le premier paragraphe, tiré du *Religio Medici* de 1642 de Thomas Browne, est accompagné d'une musique contemplative, mais le second paragraphe nous fait passer à une longue section intermédiaire rapide et dansante qui ralentit seulement pour la "contemplation du premier compositeur". Ce premier mouvement s'achève sur une variante de la strophe d'ouverture du compositeur. Par contraste, la musique prend ensuite son essor dans l'hymne central à Pan tel que le décrit le poème *A Musical Instrument* d'Elisabeth Barrett Browning, avec des cordes *pizzicato* et des textures arachnéennes, des moments plus lents écrits avec passion, et des roulades extatiques à la flûte lorsque Pan

finallement souffle dans son instrument et découvre qu'il chante.

Le finale — lent encore une fois — commence avec l'orchestre. Peu après, une puissante ligne lyrique monte des violoncelles, enveloppant inexorablement l'orchestre tout entier, jusqu'à ce qu'à l'apogée elle cède la place au soliste, dont la contribution est relativement courte. L'orchestre retrouve ensuite la passion de l'ouverture. L'effet produit est celui d'un interlude de réflexion qui exprime le sens de la musique au milieu d'un discours turbulent et violent. La musique se calme et sa conclusion exprime une atmosphère élégiaque et pensive, avec un hautbois solo expressif qui nous rappelle la douce chanson de Pan, comme un commentaire sur ces choses plus profondes libérées soudain par la métaphore de Pan et de son jeu de flûte primitif dans le mouvement central.

© 1989 Lewis Foreman

photo: G. MacDermic FRPS



BRYDEN THOMSON

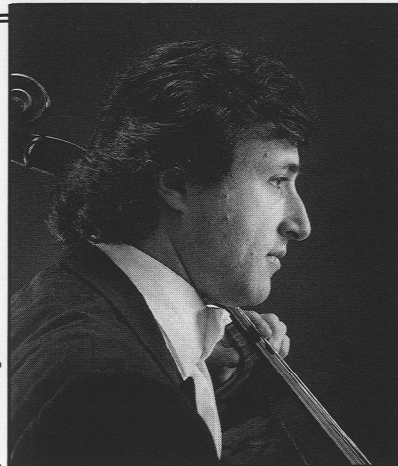
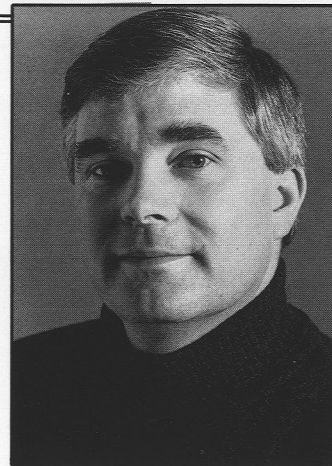


photo: Tom Bangala

RAPHAEL WALLFISCH



NEIL MACKIE

subsidised by the

Scottish Arts Council

- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer: Brian Couzens
- Sound Engineer: Ralph Couzens • Assistant Engineer: Richard Lee • Editor: Ben Connellan
- Recorded in the Henry Wood Hall, Glasgow on 23 & 24 January 1989
- Front Cover Picture: *Listen to my Sweet Pippins* by John William Waterhouse courtesy of Roy Miles Fine Paintings/The Bridgeman Art Library, London
- Sleeve Design: Alexandra Pace • Art Direction: Vicky Langdale

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V JLB.