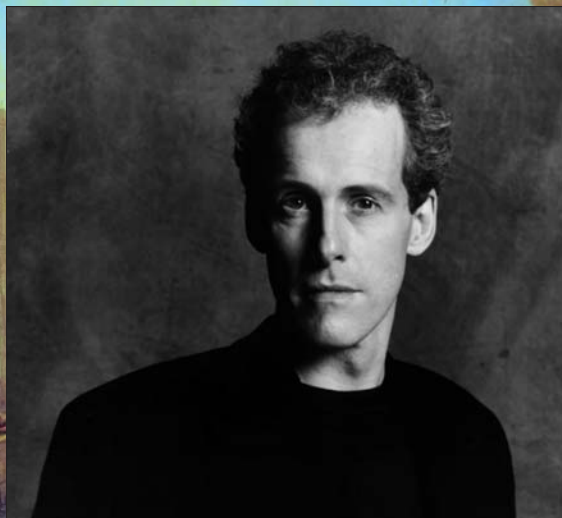


Chan 9657



PAUL DANIEL



CHANDOS

Thomas Armstrong

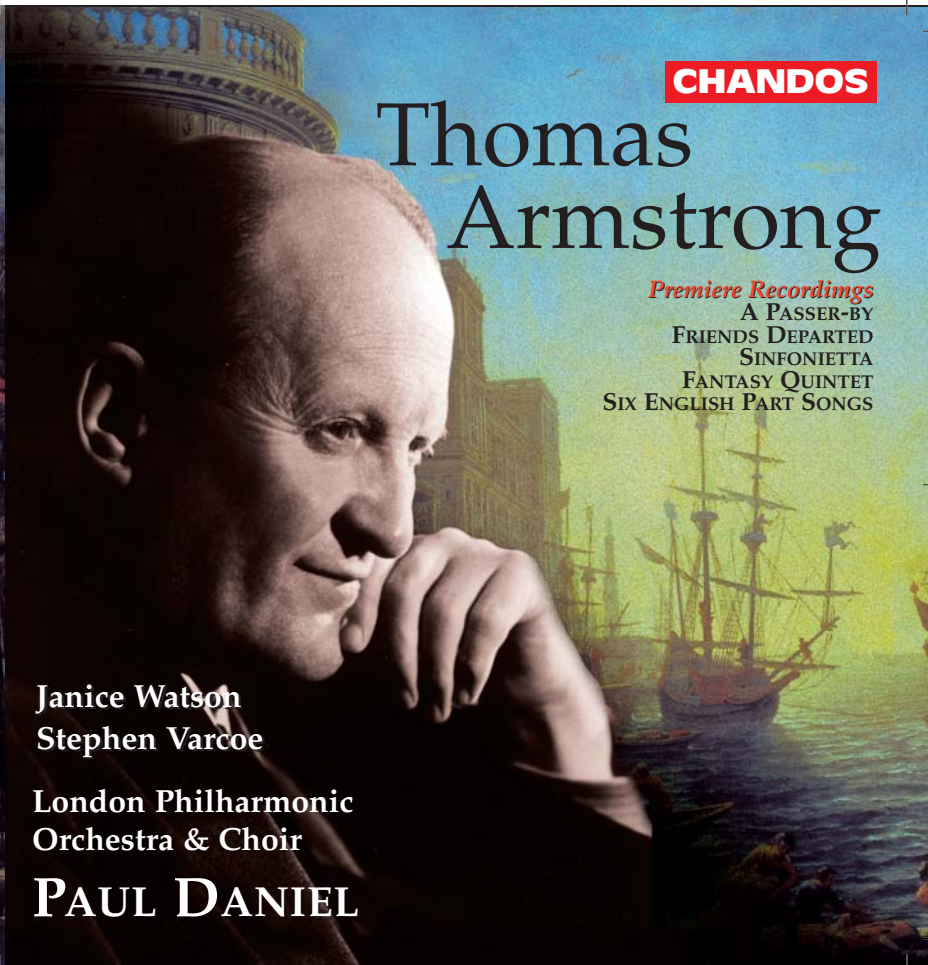
Premiere Recordings

A PASSER-BY
FRIENDS DEPARTED
SINFONIETTA
FANTASY QUINTET
SIX ENGLISH PART SONGS

Janice Watson
Stephen Varcoe

London Philharmonic
Orchestra & Choir

PAUL DANIEL





Thomas Armstrong

Thomas Armstrong (1898–1994)

1	A Passer-by ^{†‡§} Rhapsody for baritone, chorus and orchestra	14:19
2	Sinfonietta [§] for small orchestra	6:50
3	Fantasy Quintet [§] for piano and strings in F major • F-Dur • fa majeur Catherine Edwards piano	8:27
4	Never Weather-beaten Sail [‡]	2:04
5	She is not Fair to Outward View [‡]	1:09
6	O Mortal Folk [‡]	2:14
7	New Year Carol [‡]	1:42
8	Sweet Day [‡]	2:23
9	With Margerain Gentle [‡]	2:17
10	Friends Departed ^{*‡§}	12:01
		TT 54:19

Janice Watson soprano*
Stephen Varcoe baritone†
London Philharmonic Choir‡
London Philharmonic Orchestra§
Paul Daniel

The Works of Thomas Armstrong

Thomas Henry Wait Armstrong

Thomas Armstrong was born a hundred years ago on 15 June 1898 at Peterborough, where his father, A.E. Armstrong, was (and was to be until 1946) the organist of St Augustine's Church, Woodston, and maintained a flourishing practice as a music teacher and as the conductor of local orchestral and operatic societies.

From his early youth the young Tom Armstrong was set upon a career in music. He was a chorister in the choir of the Chapel Royal, St James's, from 1907 to 1910. Although it was not a happy time for him, he would say later that the training he received was invaluable, and he never forgot the experience of singing at the funeral of King Edward VII in Westminster Abbey in 1910.

From 1911 to 1915 he attended the King's School, Peterborough, taking lessons from his father and practising on the organ at Woodston every day before school. In the latter part of that time he was articled to Dr Haydn Keeton, the organist of Peterborough Cathedral; his fellow apprentice, slightly older than himself, was Malcolm Sargent, who became a lifelong friend. He liked to trace his ancestry back to Mozart:

Keeton had been articled to Sir George Elvey, who was articled to Thomas Attwood, who was articled to Mozart.

In 1914, to ease the burden on the family finances during this time, he bicycled over to Thorney Abbey every Sunday to play the organ for the Sunday services. At Thorney he was befriended by the doctor's wife, Mrs Josephine Clapham, who stimulated his wider interests in literature (particularly poetry) and art. Her influence upon his cultural development was profound, and the news of her early death in 1920, while he was on holiday in Italy, was a severe blow to him. She is one of the three people to whose memory the two major compositions on this recording are dedicated, the others being friends who were killed in the war.

From 1915 to 1916 he served as sub-organist at Peterborough Cathedral. In 1916 he won the organ scholarship at Keble College, Oxford. After only a few months, however, he interrupted his academic career to enlist in the Royal Garrison Artillery, and until 1919 (apart from a period when he was invalided out after a motor cycle accident) he served in the army in France. In later life he never liked to talk of this time, though

he would tell of a chance encounter with Ralph Vaughan Williams milking a cow at a farm. He remained in France for some months after the armistice, and rented a room with a piano in Cambrai so as to get himself back in practice.

After he was demobilized, he contemplated a career as an accompanist, and Sargent urged him to abandon his organ scholarship at Keble College and study for such a career. In the end he preferred to resume the organ scholarship. That gave him three happy and fulfilling years at Oxford, studying music with the Heather Professor, Sir Hugh Allen (one of the two musicians whose influence on him was profound and enduring) and the organ under Dr Henry Ley at Christ Church.

He left Oxford in 1922 with an honours degree in history and a BMus.

Armstrong's first appointment after going down from Oxford in 1922 was as assistant organist to Dr A.W. Wilson at Manchester Cathedral. After only a year at Manchester, where he worked with Sir Hamilton Harty, he applied for the post of organist at St Peter's, Eaton Square, in London. An important advantage of being in London was that it enabled him to go to the Royal College of Music, of which Sir Hugh Allen was the Principal. There he studied composition with R.O. Morris, with Holst, and with Vaughan Williams, the second of the musicians who had

an especially strong influence upon him, and who became a lifelong friend. During this time he supplemented his income by playing the piano as supporting accompaniment for silent films, an activity which developed his taste for, and skill at, improvisation.

Between 1922 and 1928 he completed the three compositions required as qualification for a doctorate of music at Oxford, which he took in 1929. All three of these pieces – *A Passer-by*, completed in 1922, the *Fantasy Quintet*, (1925), and *Friends Departed*, (1928) – are performed for the first time on this recording; he never heard them himself.

In 1928, by now married to Hester Draper, the youngest surviving daughter of the Reverend William H. Draper, Master of the Temple, he was appointed organist of Exeter Cathedral. While at Exeter he also lectured in music at the University of the South West. It was during this time that he developed his skill as an adjudicator at music festivals, for which he was much in demand. He was enviably fluent and elegant as a speaker; his adjudications were always shrewd and perceptive, and invariably expressed as positively and helpfully as possible.

In 1933 there came the welcome opportunity to return to Oxford, as organist of the cathedral at Christ Church and as choragus in the university. Armstrong continued there for twenty-two years, as

organist, lecturer and tutor in music, and conductor of the Oxford Bach Choir and the Oxford Orchestral Society. In each of these roles he left a strong impression of his musicianship and his personality on all those who came in contact with him. He found the wider academic community deeply congenial, especially the Senior Common Room at Christ Church, where he was the first organist to be elected a Student (the equivalent of a Fellow in other colleges). For him, Oxford was, and remained, a spiritual home.

His disappointment at not being elected to succeed Sir Hugh Allen as Professor of Music at Oxford in 1946 was more than made up for by his appointment in 1955 to be the Principal of the Royal Academy of Music in London. The direction and management of the Academy's affairs took up much of his time, and opportunities for practical music-making were to his regret fewer than they had been at Oxford, although he found time to take lessons in playing the double bass. He and his wife took a lively personal interest in the lives and well-being of staff and students, which was reciprocated with a great respect and affection for them both. He sought to provide students with opportunities to broaden their minds and interests beyond their musical studies. He did much to develop links between the Academy and conservatoires of music in other European countries. Being in London

enabled him to pursue wider interests, as (among other things) a member of the board of directors of the Royal Opera House, as a Governor of the Old Vic-Sadler's Wells Foundation, as chairman of the Musicians Benevolent Fund, and of the Royal Philharmonic Society, and as a member of the Countess of Munster Trust.

He was knighted in 1958 for his services to music.

He retired from the Royal Academy of Music in 1968, and went to live in North Buckinghamshire: first in Newton Blossomville and later, after his wife's death in 1982, in Olney with his friend and former Academy colleague Rosemary Heller (Rapaport). This was the base for occasional forays to London, for meetings or performances, and for annual visits to his beloved France. He remained much in demand as an adjudicator, and particularly enjoyed a thirty-year association with the Llangollen International Festival, an association which came to an end only in 1988, when he reached the age of ninety.

He also took part in local musical activities. In Newton Blossomville he formed and conducted a village choir, which won several prizes in local festivals. In Olney, already ninety years old, he was delighted to be sought out, as 'the old man in East Street who plays the organ', to play for Mass at the local Roman Catholic church for six months. Although he

became increasingly frail, his health did not really fail until a few months before his death on 29 June 1994, at the age of ninety-six. His clarity of mind and phenomenal memory remained undimmed to the last day of his life.

His writing was as clear and as elegant, both stylistically and calligraphically, as his speaking. Almost all his writing about music took the form of occasional articles, but early in his career he contributed a monograph on Richard Strauss's tone poems to the Oxford University Press's *Musical Pilgrim* series.

Throughout his adult life he had a strong urge to compose. After he left Exeter in 1933 his multifarious activities left him little time for the composition of major works; but he continued for the rest of his life to compose works on a smaller scale, mostly for voices, some but not all of them published. Indeed he was still composing in his head in the last week of his life, when there could be no question of his putting his thoughts on paper. This recording includes examples of his music from his twenties to his nineties; it illustrates what he achieved as a composer, and perhaps offers some clues as to what he might have achieved if (as he sometimes wished) he had been able to be a composer first and foremost all his life.

© 1998 Robert Armstrong
with assistance from Paul Harris

The Music of Thomas Armstrong

Throughout his years at Oxford and the Royal Academy, Armstrong's church music maintained its place in the choral repertoire. He also produced a number of songs and part songs, many still unpublished. However, his known output gives no hint of the more ambitious secular works produced for his doctorate. From the first these reveal a natural sensitivity for setting words to music and display a distinct orchestral flair and a delight in bold gestures. With the exception of the six English part songs, the pieces chosen for this centenary tribute were written early in his career and present a portrait of the musician as a young, and technically accomplished, composer.

A Passer-by, the first of these compositions, is subtitled 'A Rhapsody for baritone solo, chorus and orchestra'. This setting of the Robert Bridges poem of the same name remains the most ambitious and complex of Armstrong's works. The manuscript is dated 16 October 1922 and dedicated to J.C., W.B.M. and O.T.H. The twenty-four-year-old composer set himself the Herculean task of forging a personal style based on the elements he loved most in the composers of the late nineteenth century and in his older English and European contemporaries. Parry, Elgar, Holst, Vaughan Williams, Wagner and Richard Strauss are all

recalled. Armstrong does not succeed in creating a personal style, but he does achieve a stylistic synthesis only possible by a born composer. His precocious technical mastery and burning sincerity ensure the validity of this belated premiere performance.

Like so many movements for chorus and orchestra, the composition's form has its roots in the Glorias and Credos of the First Viennese School. These rondo-influenced structures were later modified by Schumann, Brahms, Liszt and Franck and became a central part of the English revival in the works of Parry and Elgar.

A *Passer-by* contains four principal ideas. The initial 7/8 rhythm, reminiscent of Holst, is followed by a chromatic motif derived from the Elgar of *Gerontius*. Quite rightly this is the idea most capable of development and, as the piece progresses, Armstrong develops it into a phrase which, with its upward-moving appoggiaturas, suggests the Richard Strauss of *Elektra*. The third idea is a Holst–(Scriabin) sequence of perfect fourths, underpinned by swirling *Das Rheingold* strings. The fourth idea is an early Vaughan Williams-like lyrical undulating phrase, a necessary foil to the turbulence of the initial material. The sharp but successful changes of mood throughout the work are achieved by a sure handling of this particular phrase. Armstrong shows a mastery of the supple musical paragraph,

letting Bridges's stanzas suggest many subtle variations in the phrase lengths which make up succeeding paragraphs.

Armstrong is overtly moved by Bridges's mystical poem, in which the ship becomes the symbol for the transiting soul, and his music reflects its intense imagery. The score has several memorable moments; the *a cappella* entry of the choir, the first baritone entry, the paragraph which begins just after 'thy white sails furling', and the touching Parry influenced setting of 'Thy port assured in a happier land than mine'. The writing throughout shows the hand of one with a long experience in choral singing, though the tessitura is a little higher than Armstrong would allow in later works. For the ending the composer offers a final surprise. After a distant brass fanfare the music resumes its onrushing course, but the chorus becomes a double chorus, the one echoing the other, beckoning the splendid ship of the title 'to the farther shore'.

The *Sinfonietta* for small orchestra reveals a very different side of Armstrong's talent. Though complete in itself, this could well be the first movement of a planned three-part structure and possibly dates from the early 1930s. The piece fits comfortably into the English pastoral tradition as associated with Vaughan Williams, Finzi and Howells. But Ravel's music and Delius's *Brigg Fair*, one of

Armstrong's favourite compositions, may be the most powerful influences. The movement, as befits its title, is more of a sonata-rondo than a full-fledged sonata structure. It begins with a fine walking tune in G for divided strings, which dominates the opening paragraph, while a puckish little descending motive blends in effortlessly. A solo violin passage, marked *lento*, with a *ppp* indication, leads into the second subject, a two-bar phrase for oboe accompanied by a poly-modal chord for divided strings – quintessential 'time immemorial' music of the English pastoral school.

The opening material returns, followed by the second subject. This time however, it expands and modulates into a radiant tutti passage, the unexpected sighting of a sunlit vista. The music darkens; we are into the development section based on fragmented variants of the second subject. The tutti passage returns but ebbs away onto an A minor chord. In the recapitulation Armstrong avoids the academic by rearranging the order of the material and making skilful modifications to the orchestration. Just before the end the oboe has a phrase similar to a theme in the middle movement of Rachmaninov's Third Symphony. The phrase, heard once before earlier in the movement, is derived from the *Sinfonietta*'s principal theme. A coincidence, a common source – perhaps there is a story here?

The Fantasy Quintet for Pianoforte and Strings, in one movement, dated London 1925, is an imposing instrumental composition. For Holst, Vaughan Williams and their pupils, the title 'Fantasy' automatically called up Purcell's name, with J.S. Bach not far behind. These composers wanted their instrumental music to be less formal in the German Romantic sense, i.e. Schumann and Brahms. They heard Debussy and Ravel doing just this, and they also heard the two French impressionists flavouring their harmony with the old Gregorian modes. So Tallis, Byrd, Dowland and the later Purcell became models for the new English school. (Brahms would have smiled – the second movement of his Fourth Symphony makes extensive use of the Phrygian mode, Vaughan Williams's favourite mode and this movement was a source of fascination to both Vaughan Williams and Ernest Farrar.) The other influence here is Cyril Scott, the neglected English master and occultist, much admired by Debussy and by Armstrong himself. His First Piano Trio and two piano quintets were well known to Armstrong.

The *Fantasy Quintet* opens with a Phrygian-influenced theme in F for strings alone, marked *Allegro molto moderato*. The piano enters strikingly, also alone, with tremolos accompanying a rhythmic figure the composer will use later for his second theme and the

work's climax. The piano ruminates on the opening and soon joins in dialogue with the strings. The second theme, introduced on the piano accompanied by counterpoints on the strings, is a recognizable variation on the opening of Ravel's Piano Trio. The discourse continues mellifluously and inventively by means of subtle variation rather than genuine development. The music becomes more impassioned with pounding piano chords and intense soaring gestures for the strings. This replaces the usual working out of material and forms the composition's dramatic climax. It calls to mind the late chamber music of Fauré, composed shortly before the Quintet was written.

The recapitulation and coda are fused and take the form of a wistful final variation. The violins soar into their highest register only to sink down into a poignant D flat major. Four quiet bars end the work in the original tonality. Like the Sinfonietta, I feel the *Fantasy Quintet* is a song without words – a song about memories of things past.

The six English part songs, composed at different stages of Armstrong's life, were not written as a set and have never been performed together – only the first two were published. They demonstrate, as the composer told his son, that as he got older he felt ever more strongly a paramount need to simplify. Armstrong sets Campion's *Never Weather-*

beaten Sail, already immortalized by Parry, as a series of smooth interconnected phrases leading up to a Purcellian chordal rendition of 'Oh come quickly, glorious Lord' marked *allargando*. It was published in 1934 and dedicated to the composer's father. Hartley Coleridge's *She is not Fair to Outward View*, also set in four parts, is a perfectly controlled genre piece published in 1931. The undated five-part setting of *O Mortal Folk* is cast in a similar vein while the exuberant *New Year Carol*, dedicated to Leslie Powell, is a sophisticated 'updating' of Elizabethan part song – all that is missing is the mead and sherris sack. George Herbert's *Sweet Day*, the latest of the works on this recording, is dedicated to the Claydon Singers 'with love'. They are a group of singers (including Armstrong's son Robert) who first sang together under the composer's direction as students in the 1940s. The composer of 'The Silver Swanne' would surely have approved of this suave meditation on the evanescence of beauty and the mortality of all created things, composed when Armstrong was over ninety. Ten years earlier he composed perhaps the finest and most memorable of these songs, setting Skelton's *With Margerain Gentle*, also dedicated to the Claydon Singers. Its splendid opening idea harks back to Armstrong's earliest stylistic preoccupations: it is a perfect fusion of Elizabethan and late-Romantic

harmony. In fact the ear expects it to be the start of a post-Romantic sequence, but the composer immediately roots it and continues in befitting part-song style.

This CD closes with Armstrong's second work for chorus and orchestra, *Friends Departed*, a setting of the poem by the metaphysical poet Henry Vaughan. It bears the same dedication as *A Passer-by*, this time with the dates of their deaths: W.B.M. (Willie Manson) and O.T.H. (unknown) in 1916, fellow soldiers killed in the Great War and J.C. (Mrs Josephine Clapham) in 1920. It features a soprano solo and the composer adds a harp, celesta, bass drum and triangle to his orchestra. Written six years later in 1928, *Friends Departed* is more mature and more unified in style than *A Passer-by*.

In this second cantata Armstrong reduces his material to a single quintessential English theme complex and a harmonic-melodic cell which derives from Strauss (*Tod und Verklärung*). The structure is symphonic and built entirely on these two ideas. The thunderous climax for soprano, chorus and full orchestra at the words 'Oh holy Hope', and the majestic music which follows the central section for solo soprano bear comparison with and look forward a quarter of a century to Herbert Howells's two late masterworks for similar forces. In common with many of his English contemporaries, Armstrong's familiarity

with all things French helped him to achieve an early artistic maturity. Like his favourite painter Claude Lorrain, W.M. Turner's 'beloved Claude', he learned to refine but not relinquish his youthful passion. *Friends Departed* is a fitting testimony to one of the most outstanding musicians of his generation.

© 1998 Bernard Benoliel

Janice Watson was a student at the Guildhall School of Music and Drama and still studies with Johanna Peters. She first came to prominence as winner of the Kathleen Ferrier Memorial Award and has now sung with the leading orchestras and opera companies throughout Great Britain. She is closely associated with Welsh National Opera where she has sung many roles including Musetta (*La bohème*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Rosalinda (*Die Fledermaus*), and Tatyana (*Eugene Onegin*). She has also sung at the Royal Opera House, Covent Garden, the Bastille, Lyon Opera and San Francisco Opera. Janice Watson also appears regularly on the concert platform.

Stephen Varcoe was educated at King's College, Cambridge. He has performed in concert engagements with many distinguished orchestras including the BBC Scottish Symphony Orchestra, the Nash Ensemble, the

Orchestra of St Luke's, New York, and the English Concert, with conductors including John Eliot Gardiner, Trevor Pinnock, Sigiswald Kuijken, Neville Marriner and Jean-Claude Malgoire. His extensive discography includes Haydn's *L'infedeltà delusa*, *Dido and Aeneas*, Taverner's *Mary of Egypt* and many recital discs. Recent engagements included Handel's *Apollo and Daphne* with the St Paul's Chamber Orchestra under Richard Hickox and Alexander Goehr's *Sonata about Jerusalem* with the Schoenberg Ensemble and Oliver Knussen.

Since its formation in 1947 the **London Philharmonic Choir** has consistently been hailed as one of this country's finest choirs. Its achievements, both in performance and recording, have shown it to attain standards comparable with those of the finest professional choruses. Great critical acclaim has been won under the batons of such distinguished conductors as Haitink, Jansons, Mehta, Norrington, Solti, Tennstedt and Welser-Möst. Directed by Neville Creed the choir has performed outstandingly and received praise in many reviews.

In 1998 the London Philharmonic Choir is celebrating its fiftieth birthday with a wide range of exciting and varied choral concerts, recordings and international broadcasts with many leading London orchestras including the London Philharmonic Orchestra.

The **London Philharmonic Orchestra** was formed in 1932 by Sir Thomas Beecham. Over the years it has attracted an unmatched series of Principal Conductors, including Sir Adrian Boult, Sir John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti and Klaus Tennstedt. Its current regular conductors include Music Director Franz Welser-Möst, and President Bernard Haitink.

Since 1964, it has been resident symphony orchestra at Glyndebourne Festival Opera and, in 1992, the orchestra became resident symphony orchestra at the Royal Festival Hall. It also tours extensively, being the first British orchestra to visit the USSR and China, and its recordings have won many major awards.

Paul Daniel is widely regarded as one of the most exciting and talented conductors of his generation and is in great demand with both opera companies and orchestras worldwide. In September 1997 he took up his new appointment as Music Director of English National Opera and in his first season he has conducted Wagner's *The Flying Dutchman*, Janáček's *From the House of the Dead* and Offenbach's *The Tales of Hoffmann*. From 1990 to 1997 he held the post of Music Director at Opera North where he attracted critical acclaim for his exciting and fresh performances of Dukas's *Ariane et Barbe-Bleue*, Tippett's *King Priam*, Shreker's *Der ferne*

Klang, Boris Godunov (with which Opera North made its Proms debut in 1992) and Britten's *Gloriana* amongst others.

As Principal Conductor of the English Northern Philharmonia Paul Daniel has conducted concerts throughout the UK and

has taken the orchestra to many festivals. Other opera engagements have included Opera Factory (where he was Music Director from 1987 to 1990), Opéra de Nancy, the Royal Opera House, Théâtre de la Monnaie, Brussels and the Bayerische Staatsoper.

Die Werke von Thomas Armstrong

Thomas Henry Wait Armstrong

Thomas Henry Wait Armstrong wurde vor hundert Jahren am 15. Juni 1898 im englischen Peterborough geboren, wo sein Vater A.E. Armstrong (bis 1946) Organist von St. Augustine's Church in Woodston war und einen florierenden Nebenerwerb als Musiklehrer und Dirigent für die Orchester- und Opernvereine der Region betrieb.

Von frühester Jugend an wurde der kleine Tom Armstrong auf eine musikalische Laufbahn vorbereitet. Er war von 1907 bis 1910 Chorknabe im Chor der Chapel Royal, St. James's. Obwohl die Zeit für ihn keine glückliche war, vertrat er später die Auffassung, daß die Ausbildung, die er dort erhielt, unschätzbar gewesen sei, und er vergaß nie das Erlebnis, 1910 bei der Beisetzung König Eduards VII. in der Westminster Abbey gesungen zu haben.

Von 1911 bis 1915 besuchte er die King's School in Peterborough, nahm Unterricht bei seinem Vater und übte jeden Tag vor der Schule an der Orgel in Woodston. Gegen Ende dieses Zeitraums wurde er bei Dr. Haydn Keeton, dem Organisten der Kathedrale von Peterborough, in die Lehre gegeben; sein Kollege, nur wenig älter als er selbst, war

Malcolm Sargent, der sein Leben lang mit ihm befreundet blieb. Es gefiel ihm, seine Ahnenreihe bis auf Mozart zurückzuverfolgen: Keeton hatte bei Sir George Elvey gelernt, Elvey bei Thomas Attwood und Attwood bei Mozart.

In 1914, um während dieser Zeit die finanzielle Belastung der Familie zu lindern, fuhr er jeden Sonntag mit dem Fahrrad hinüber nach Thorney Abbey, um dort bei den sonntäglichen Gottesdiensten die Orgel zu spielen. In Thorney freundete er sich mit der Arztgattin Josephine Clapham an, die in ihm ein breiter gefächertes Interesse an Literatur (insbesondere Gedichten) und bildender Kunst weckte. Ihr Einfluß auf seine Allgemeinbildung war groß und die Nachricht von ihrem frühen Tod im Jahr 1920, als er gerade in Italien Urlaub machte, war ein schwerer Schlag für ihn. Sie ist eine von drei Personen, deren Gedenken die zwei maßgeblichen Kompositionen dieser Einspielung gewidmet sind; die anderen sind im Krieg umgekommene Freunde.

Von 1915 bis 1916 amtierte Armstrong als Hilfsorganist an der Kathedrale von Peterborough. 1916 errang er das Orgelstipendiat am Keble College, Oxford. Aber schon nach wenigen Monaten brach er

seine akademische Laufbahn ab, um als Soldat in die Royal Garrison Artillery einzutreten, und leistete (abgesehen von einer Zeit, in der er nach einem Motorradunfall als Invalide für dienstuntauglich erklärt worden war) bis 1919 Militärdienst in Frankreich. Im späteren Leben sprach er nie gern über diese Zeit und erzählte nur gelegentlich von seiner zufälligen Begegnung mit Ralph Vaughan Williams, als dieser auf einem Bauernhof eine Kuh gemolken hatte. Er blieb nach dem Waffenstillstand noch mehrere Monate in Frankreich und mietete in Cambrai ein Zimmer mit Klavier, um wieder in Übung zu kommen.

Nach seiner Entlassung aus dem Wehrdienst erwog er eine Karriere als Begleitpianist, und Sargent drängte ihn, sein Orgelstipendium am Keble College aufzugeben, um sich eben darauf vorzubereiten. Am Ende zog er es jedoch vor, das Orgelstipendium in Anspruch zu nehmen. Seine Entscheidung brachte ihm drei glückliche und erfüllte Jahre in Oxford ein, wo er bei Professor Sir Hugh Allen (einem von zwei Musikern, deren Einfluß auf ihn tiefgreifend und dauerhaft war) Musik studierte und unter Dr. Henry Ley an der Christ Church im Orgelspiel ausgebildet wurde.

Als er Oxford 1922 verließ, hatte sein Examen im Fach Geschichte mit Auszeichnung bestanden und ein Bakkalaureat in Musik erworben.

Armstrongs erstes Amt nach seinem

Abgang von der Universität 1922 war das eines Orgelassistenten von Dr. A.W. Wilson an der Kathedrale von Manchester. Nach nur einem Jahr in Manchester, wo er mit Sir Hamilton Harty zusammenarbeitete, bewarb er sich um den Posten des Organisten von St. Peter's am Londoner Eaton Square. Ein großer Vorteil seines Aufenthalts in London war der, daß er das Royal College of Music besuchen konnte, das damals von Sir Hugh Allen geleitet wurde. Armstrong studierte dort Komposition bei R.O. Morris, Holst und Vaughan Williams, dem zweiten Musiker, der einen besonders nachhaltigen Einfluß auf ihn ausübte und zeit seines Lebens mit ihm befreundet war. Während dessen stockte er sein Einkommen damit auf, daß er Stummfilmvorführungen auf dem Klavier begleitete, eine Betätigung, die seine Freude am Improvisieren weckte und sein diesbezügliches Können weiterentwickelte.

Zwischen 1922 und 1928 vollendete er drei Kompositionen, die in Oxford als Vorbedingung für ein Doktorat im Fach Musik verlangt wurden, für das er 1929 die Prüfung ablegte. Alle drei – *A Passer-by* von 1922, das *Fantasy Quintet* von 1925 und *Friends Departed* von 1928 – werden hier zum ersten Mal gespielt; Armstrong selbst hat sie nie zu hören bekommen.

Im Jahr 1928 – er war inzwischen mit Hester Draper verheiratet, der jüngsten noch

lebenden Tochter des Geistlichen William H. Draper, seines Zeichens Master of the Temple – wurde Armstrong zum Organisten der Kathedrale von Exeter ernannt. Während er in Exeter angestellt war, gab er außerdem Musikvorlesungen an der University of the South West. Um diese Zeit bildete er seine Fähigkeiten als Preisrichter bei Musikfestspielen heraus, wo er sehr gefragt war. Er war ein beneidenswert flüssiger und eleganter Sprecher; seine Urteile waren immer klug und scharfsichtig und ohne Ausnahme so positiv und hilfreich wie möglich formuliert.

1933 bot sich die willkommene Gelegenheit, nach Oxford zurückzukehren, und zwar als Organist der Kathedrale von Christ Church und Chorleiter an der Universität. Armstrong blieb dort vierundzwanzig Jahre tätig, als Organist, Dozent und Tutor im Fach Musik sowie als Dirigent des Oxford Bach Choir und der Oxford Orchestral Society. In jeder dieser Rollen hinterließ er, was sein musikalisches Können und seine Persönlichkeit angeht, bei allen, die mit ihm in Berührung kamen, einen starken Eindruck. Armstrong fühlte sich in der akademischen Gemeinschaft insgesamt äußerst wohl, vor allem im Fakultätszimmer von Christ Church College, wo er der erste Organist war, der als "Student" aufgenommen wurde (der Titel ähnelt dem des "Fellow" an anderen Colleges). Oxford war und blieb seine geistige Heimat.

Seine Enttäuschung darüber, daß man ihn 1946 nicht zum Nachfolger von Sir Hugh Allen als Musikprofessor in Oxford wählte, wurde durch seine 1955 erfolgte Ernennung zum Rektor der Royal Academy of Music in London mehr als wettgemacht. Die Führung und Leitung der Geschäfte der Akademie nahmen viel von seiner Zeit in Anspruch und es boten sich zu seinem Bedauern weniger Möglichkeiten zum praktischen Musizieren als in Oxford, doch fand er immerhin Zeit, Kontrabaß spielen zu lernen. Er und seine Gattin nahmen lebhaften Anteil am Leben und Wohlergehen des Lehrpersonals und der Studenten, die sich dafür mit großem Respekt und Zuneigung bei beiden erkenntlich zeigten. Armstrong war bemüht, den Studenten Gelegenheit zu geben, ihren geistigen und persönlichen Horizont über ihr Musikstudium hinaus zu erweitern. Er setzte sich sehr dafür ein, Kontakte zwischen der Akademie und Konservatorien in anderen europäischen Ländern anzuknüpfen. In London konnte er außerdem anderen Interessen frönen, zum Beispiel als Vorstandsmitglied des Royal Opera House, als Direktor der Old Vic–Sadlers Wells Foundation, als Vorsitzender des Musicians Benevolent Fund und der Royal Philharmonic Society und als Mitglied des Countess of Munster Trust.

1958 wurde er für seine Verdienste um die Musik geadelt.

Armstrong emeritierte 1968 von der Royal Academy of Music und zog in den Norden der Grafschaft Buckinghamshire: erst nach Newton Blossomville und später, nach dem Tod seiner Frau 1982 nach Olney zu Rosemary Heller (Rapaport), seiner Freundin und ehemaligen Kollegin an der Akademie. Von dort aus unternahm er gelegentliche Ausflüge nach London zu Terminen und Aufführungen und alljährliche Reisen ins geliebte Frankreich. Er war nach wie vor als Preisrichter gefragt und genoß insbesondere die dreißig Jahre währende Beziehung zum Llangollen International Festival, die erst 1988 zu Ende ging, als er neunzig Jahre alt wurde.

Außerdem war er an musikalischen Aktivitäten in der Umgebung beteiligt. In Newton Blossomville stellte er einen von ihm geleiteten Dorfchor auf, der bei örtlichen Festspielen mehrere Preise gewann. In Olney – er war damals schon neunzig Jahre alt – freute er sich, als man sich an ihn wandte, "den alten Mann aus der East Street, der die Orgel spielt", als jemand gesucht wurde, um sechs Monate lang zur Messe in der römisch-katholischen Kirche zu spielen. Obwohl er zunehmend gebrechlich wurde, versagte seine Gesundheit erst wenige Monate vor seinem Tod am 29. Juni 1994 im Alter von sechsundneunzig Jahren. Sein klarer Verstand und sein phänomenales Gedächtnis blieben bis zum letzten Tag seines Lebens ungetrübt.

Sein Schreibstil war so klar und (stilistisch wie kalligraphisch) so elegant wie seine Sprechweise. Fast alle seine Schriften zur Musik erschienen in Form gelegentlicher Artikel; nur zu Beginn seiner Laufbahn schrieb er eine Monographie der Tondichtungen von Richard Strauss für die Reihe *Musical Pilgrim* des Verlages Oxford University Press.

Sein ganzes Erwachsenenleben hindurch hatte er das starke Bedürfnis, zu komponieren. Nachdem er 1933 Exeter verlassen hatte, ließen ihm seine mannigfaltigen Tätigkeiten kaum Zeit zum Schaffen umfangreicher Werke; dafür komponierte er bis an sein Lebensende Werke im kleineren Maßstab, meist für Gesangsstimmen, von denen einige, aber nicht alle veröffentlicht wurden. Noch in der letzten Woche seines Lebens, als nicht mehr daran zu denken war, seine Gedanken zu Papier zu bringen, komponierte er im Kopf. Die vorliegende Einspielung bringt Beispiele seiner Musik, die zwischen dem zwanzigsten und neunzigsten Jahrzehnt seines Lebens entstanden ist; sie veranschaulicht, was er als Komponist erreicht hat, und bietet wohl auch Hinweise darauf, was er hätte erreichen können, wenn es ihm gegeben gewesen wäre (wie er es manchmal ersehnte), sein Leben lang in erster Linie Komponist zu sein.

© 1998 Robert Armstrong
mit Unterstützung von Paul Harris

Die Musik von Thomas Armstrong

Während seiner gesamten Zeit in Oxford und an der Royal Academy behielt Armstrongs Kirchenmusik ihren Platz im Chorrepertoire. Außerdem schuf er eine Anzahl Lieder und mehrstimmige Gesänge, von denen viele noch unveröffentlicht sind. Dagegen findet sich in seinem bekannten Gesamtwerk keine Spur jener anspruchsvolleren säkulären Werke, wie er sie für sein Doktorat komponiert hat. Diese offenbaren vom ersten an ein natürliches Gespür für die Umsetzung von Texten in Musik und zeichnen sich durch deutliches Flair im Umgang mit dem Orchester und Vergnügen an kühnen Gesten aus. Mit Ausnahme der sechs englischen Chorlieder sind die für diesen Tribut zum hundertsten Geburtstag ausgewählten Stücke zu Beginn seiner Laufbahn entstanden und stellen Thomas Armstrong als jungen, technisch vollendeten Komponisten dar.

A Passer-by, die erste dieser Kompositionen, trägt den Untertitel "Eine Rhapsodie für Bariton solo, Chor und Orchester". Diese Vertonung des gleichnamigen Gedichts von Robert Bridges ist und bleibt das ehrgeizigste und komplexeste von Armstrongs Werken. Das Manuskript ist auf den 16. Oktober 1922 datiert und J.C., W.B.M. und O.T.H. gewidmet. Der vierundzwanzigjährige Komponist nahm sich die Herkulesarbeit vor, auf der Grundlage von

Elementen, die er bei den Komponisten des späten 19. Jahrhunderts und seinen älteren englischen und kontinentaleuropäischen Zeitgenossen besonders schätzte, einen persönlichen Stil zu schmieden. Parry, Elgar, Holst, Vaughan Williams, Wagner und Richard Strauss werden allesamt in Erinnerung gerufen. Es gelingt Armstrong zwar nicht, einen persönlichen Stil zu schaffen, doch er erreicht eine stilistische Synthese, wie sie nur bei einem geborenen Komponisten möglich ist. Seine frühe technische Vollenbung und inbrünstige Aufrichtigkeit stellen die Berechtigung dieser verspäteten Uraufführung sicher.

Wie so viele Stücke für Chor und Orchester ist die Form der Komposition in den Glorias und Credos der Wiener Schule verwurzelt. Deren vom Rondo beeinflussten Strukturen wurden später von Schumann, Brahms, Liszt und Franck modifiziert und in den Werken von Parry und Elgar zum zentralen Bestandteil der englischen Revivalbewegung erhoben.

A Passer-by enthält vier Hauptideen. Dem an Holst erinnernden 7/8-Takt am Anfang folgt ein chromatisches Motiv, das auf Elgar und dessen *Gerontius* zurückgeht. Ganz zu Recht ist dies die Idee, die am ehesten zur Durchführung geeignet ist, und Armstrong macht daraus im Lauf des Stücks eine Phrase, die mit ihren aufwärts strebenden Appoggiaturen Richard Strauss und *Elektra* anklingen läßt. Die dritte Idee ist eine von

Holst (bzw. Skrjabin) angeregte Folge reiner Quarten, untermalt durch wirbelnde *Rheingold*-Streicher. Die vierte Idee ist eine am frühen Vaughan Williams orientierte lyrisch wogende Phrase, ein notwendiger Ausgleich für die Turbulenz des anfangs gehörten Materials. Die krassen, aber erfolgreichen Stimmungsumschwünge im gesamten Werk werden durch geschickte Handhabung eben dieser Phrase erzielt. Armstrong beweist eine Beherrschung der fließenden musikalischen Unterteilung und läßt Bridges' Strophen in aufeinander folgenden Abschnitten viele subtile Abweichungen der Phrasenlänge andeuten.

Armstrong ist augenscheinlich bewegt von Bridges' mystischem Gedicht, in dem das Schiff zum Symbol der im Übergang befindlichen Seele wird, und seine eindringliche Bildsprache schlägt sich in der Musik nieder. Das Stück verfügt über mehrere denkwürdige Momente: den *a-cappella*-Einsatz des Chors, den ersten Baritoneinsatz, den Abschnitt, der direkt nach "thy white sails furling" beginnt und die ergreifende, von Parry beeinflusste Vertonung von "Thy port assured in a happier land than mine". Die Stimmführung zeigt durchweg die Hand des Komponisten mit langer Erfahrung im Chorgesang, auch wenn die Stimmelage ein wenig höher ist, als Armstrong sich in späteren Werken gestatten sollte. Zum

Abschluß wartet er mit einer letzten Überraschung auf. Im Anschluß an eine ferne Blechbläserfanfare nimmt die Musik ihre hastende Gangart wieder auf, aber aus dem Chor wird ein Doppelchor, dessen eine Hälfte der anderen nachbetet und der das prachtvolle Schiff, das im Titel angesprochen wird, zum fernen Ufer verabschiedet.

Die *Sinfonietta* für kleines Orchester offenbart eine ganz andere Seite von Armstrongs Begabung. Das Stück ist zwar in sich geschlossen, könnte aber ohne weiteres der erste Satz eines geplanten dreiteiligen Gefüges sein, möglicherweise aus den frühen 30er Jahren. Das Stück fügt sich bequem in die von Vaughan Williams, Finzi und Howells getragene englische Pastoraltradition ein. Andererseits könnten Ravels Musik und Delius' *Brigg Fair*, eine der Lieblingskompositionen von Armstrong, die nachhaltigsten Einflüsse gewesen sein. Das Werk ist seinem Titel entsprechend eher ein Sonatenrondo als ein ausgereifter Sonatensatz. Es beginnt mit einer schmucken getragenen Melodie in G für geteilte Streicher, die den ersten Abschnitt beherrscht, während ein schelmisches kleines abwärts gerichtetes Motiv mühelos darin aufgeht. Eine mit *lento* und *ppp* bezeichnete Soloviolinpassage leitet zum zweiten Thema über, einer zweitaktigen Phrase für Oboe, die von einem polymodalen Akkord für geteilte Streicher begleitet wird – der Inbegriff von

Musik "aus uralter Zeit", hervorgegangen aus der englischen pastoralen Schule.

Das einleitende Material stellt sich wieder ein, gefolgt vom zweiten Thema. Diesmal jedoch breitet es sich aus und geht modulierend in eine strahlende Tuttipassage über, zum unerwarteten Anblick eines sonnenbeschienenen Panoramas. Die Musik verdüstert sich; wir haben die Durchführung auf der Grundlage bruchstückhafter Varianten des zweiten Themas erreicht. Die Tuttipassage kehrt noch einmal zurück, verebbt jedoch in einem a-Moll-Akkord. In der Reprise vermeidet es Armstrong, akademisch zu werden, indem er die Reihenfolge des Materials umstellt und geschickte Änderungen an der Orchestrierung vornimmt. Kurz vor dem Schluß wird der Oboe eine Phrase übertragen, die einem Thema aus dem Mittelsatz von Rachmaninows Dritter Sinfonie ähnelt. Die Phrase, die in diesem Satz schon einmal zu hören war, ist aus dem Hauptthema der *Sinfonietta* abgeleitet. Purer Zufall oder eine gemeinsame Quelle – wer weiß, was dahintersteckt?

Das mit "London 1925" datierte **Fantasy Quintet** für Klavier und Streicher in einem Satz ist ein imposantes Instrumentalwerk. Für Holst, Vaughan Williams und deren Schüler war der Begriff "Fantasy" automatisch mit dem Namen Purcell verbunden, und wohl auch mit dem von J.S. Bach. Die genannten Komponisten wollten ihre Instrumentalmusik weniger formal

im Sinne der deutschen Romantik (vertreten durch Schumann und Brahms) gestalten. Sie hörten Debussy und Ravel, die genau dies taten, und hörten auch, daß die beiden französischen Impressionisten ihre Harmonik mit alten Kirchentönen würzten. So kam es, daß Tallis, Byrd, Dowland und der Nachgeborene Purcell zu Vorbildern der neuen englischen Schule wurden. (Brahms hätte gelächelt – der zweite Satz seiner Vierten Sinfonie macht ausgiebig vom phrygischen Modus Gebrauch, der auch Vaughan Williams' Lieblingstonart war, und war eine Quelle der Faszination für Vaughan Williams und Ernest Farrar.) Der andere Einfluß an dieser Stelle ist Cyril Scott, der vernachlässigte englische Komponist und Okkultist, den Debussy und Armstrong selbst sehr bewunderten. Sein Erstes Klaviertrio und die zwei Klavierquintette waren Armstrong wohl bekannt.

Das *Fantasy Quintet* beginnt mit einem phrygisch beeinflussten Thema in F nur für Streicher, das mit *Allegro molto moderato* überschrieben ist. Das Klavier setzt eindrucksvoll und ebenfalls allein mit Tremoli zur Begleitung einer rhythmischen Figur ein, die der Komponist später für sein zweites Thema und den Höhepunkt des Werks benutzen wird. Das Klavier wiederholt wie in Gedanken die Eröffnung und nimmt bald danach den Dialog mit den Streichern auf. Das zweite Thema, eingeführt vom Klavier und vom

Kontrapunkt der Streicher begleitet, ist eine erkennbare Variation über den Anfang des Klaviertrios von Ravel. Der flüssige und einfallsreiche Vortrag wird eher mittels subtiler Abweichungen als mit einer echten Durchführung fortgesetzt. Die Musik nimmt mit hämmernden Klavierakkorden und eindringlich schwungvollen Streichergesten an Leidenschaftlichkeit zu. Dies geschieht anstelle der üblichen Ausarbeitung des Materials und bildet den dramatischen Höhepunkt der Komposition. Man fühlt sich an späte Kammermusik von Fauré erinnert, die kurz vor Entstehung des Quintetts komponiert wurde.

Die Reprise und Coda sind miteinander verschmolzen und nehmen die Form einer wehmütigen letzten Variation an. Die Violinen schwingen sich ins höchste Register auf, nur um in ein ergreifendes Des-Dur abzusinken. Vier ruhige Takte beenden das Werk in der Grundtonart. Wie die *Sinfonietta* ist das *Fantasy Quintet* meines Erachtens ein Lied ohne Worte – ein Lied der Erinnerung an Vergangenes.

Die sechs mehrstimmigen englischen Lieder, in verschiedenen Lebensabschnitten Armstrongs komponiert, waren nicht als Gruppe gedacht und sind nie zusammen aufgeführt worden – und nur die ersten beiden wurden veröffentlicht. Sie demonstrieren, was der Komponist seinem Sohn gegenüber geäußert hat, nämlich daß er

mit zunehmendem Alter immer mehr das überragende Bedürfnis gehabt habe, zu vereinfachen. Armstrong hat Campions **Never Weather-beaten Sail**, das bereits von Parry unsterblich gemacht wurde, als Folge glatter miteinander verbundener Phrasen vertont, die zu einer *allargando* bezeichneten Purcell'schen Chordarbitung von "Oh come quickly, glorious Lord" hinführt. Es wurde 1934 veröffentlicht und ist dem Vater des Komponisten gewidmet. Hartley Coleridges **She is not Fair to Outward View**, ebenfalls vierstimmig gesetzt, ist ein perfekt gemeistertes Genrestück und wurde 1931 herausgegeben. Die undatierte fünfstimmige Vertonung von **O Mortal Folk** ist ähnlich gestaltet, während das Leslie Powell gewidmete überschwingliche **New Year Carol** die anspruchsvolle Aktualisierung eines elisabethanischen Chorgesangs ist – es fehlen nur noch der Met und der Sherry. George Herberts **Sweet Day**, das jüngste der hier vertretenen Werke, ist mit dem Zusatz "alles Liebe" den Claydon Singers gewidmet. Diese Sängergruppe (der auch Armstrongs Sohn Robert angehört) hat unter der Leitung des Komponisten zum ersten Mal in den 40er Jahren zusammen gesungen, als ihre Mitglieder Studenten waren. Der Komponist von "The Silver Swan" hätte sich gewiß einverstanden erklärt mit dieser artigen Meditation über das Vergängliche der

Schönheit und die Sterblichkeit aller Geschöpfe, die Armstrong mit über neunzig Jahren komponiert hat. Zehn Jahre zuvor schuf er das schönste und einprägsamste dieser Lieder, als er Skeltons *With Margerain Gentle* vertonte und ebenfalls den Claydon Singers widmete. Das glanzvolle Eröffnungsmotiv läßt an die frühesten stilistischen Bemühungen Armstrongs zurückdenken: Es ist eine vollkommene Fusion elisabethanischer und spätrömantischer Harmonik. Das geht soweit, daß das Ohr den Anfang einer postromantischen Sequenz erwartet, doch der Komponist verankert sie sogleich in der Subdominanten und fährt in geziemendem Chorgesangsstil fort.

Das Programm dieser CD schließt mit **Friends Departed**, Armstrongs zweitem Werk für Chor und Orchester nach einem Gedicht des metaphysischen Dichters Henry Vaughan. Es trägt die gleiche Widmung wie *A Passer-by*, diesmal zusammen mit den Todesdaten: W.B.M. (Willie Manson) und O.T.H. (unbekannt) im Jahre 1916, Mitsoldaten, die im Ersten Weltkrieg gefallen waren, und J.C. (Josephine Clapham) 1920. Das Stück zeichnet sich durch ein Sopransolo aus, und der Komponist hat seinem Orchester Harfe, Celesta, Baßtrommel und Triangel hinzugefügt. *Friends Departed*, das 1928, also sechs Jahre nach *A Passer-by* komponiert wurde, ist reifer und stilistisch einheitlicher als das frühere Werk.

In dieser zweiten Kantate reduziert Armstrong sein Material auf einen einzigen, urtypisch englischen Themenkomplex und eine harmonisch-melodische Zelle, die auf Strauss (*Tod und Verklärung*) zurückgeht. Das Gefüge ist sinfonisch und ganz auf diese beiden Ideen aufgebaut. Der donnernde Höhepunkt für Sopran, Chor und vollständiges Orchester bei den Worten "Oh holy Hope" und die majestätische Musik, die auf den zentralen Abschnitt für Solosopran folgt, halten dem Vergleich mit Herbert Howells' ein Vierteljahrhundert später geschaffenen und ähnlich besetzten Meisterwerken stand. Ähnlich wie vielen seiner englischen Zeitgenossen verhalf Armstrongs Vertrautheit mit allem Französischen ihm zu früher künstlerischer Reife. Wie sein Lieblingsmaler Claude Lorrain, W.M. Turners "geliebter Claude", lernte Armstrong, seine jugendliche Leidenschaft zu zähmen, ohne ihr zu entsagen. *Friends Departed* legt gebührend Zeugnis ab über einen der herausragenden Musiker seiner Generation.

© 1998 Bernard Benoliel

Übersetzung: Anne Steeb / Bernd Müller

Janice Watson war Studentin an der Guildhall School of Music and Drama und studiert auch jetzt noch bei Johanna Peters. Seit sie als Preisträgerin bei der Verleihung des Kathleen

Ferrier Memorial Awards Aufsehen erregte ist sie mit führenden Orchestern und Opern in allen Teilen Großbritanniens aufgetreten. Eine besonders enge Beziehung hat sie zur Welsh National Opera, wo sie in den Rollen der Musette (*La bohème*), der Fiordiligi (*Così fan tutte*), der Rosalinde (*Fledermaus*), und der Tatjana (*Eugen Onegin*) aufgetreten ist. Auch am Royal Opera House, Covent Garden, an der Bastille und der Oper von Lyon und San Francisco ist sie auf der Bühne gestanden. Als Konzertsängerin hat sich Janice Watson ebenfalls einen Namen gemacht.

Stephen Varcoe studierte am King's College, Cambridge. Er konzertiert mit namhaften Orchestern, darunter das BBC Scottish Symphony Orchestra; das Nash Ensemble; das Orchestra of St. Luke's, New York; das English Concert, und singt unter der Leitung von John Eliot Gardiner, Trevor Pinnock, Sigiswald Kuijken, Neville Marriner und Jean-Claude Malgoire. Zahlreiche Einspielungen, u.a. *L'infedeltà delusa* (Haydn), *Dido and Aeneas* (Purcell), *Mary of Egypt* (Taverner) und viele Recitalaufnahmen. Unter Engagements der letzten Zeit befinden sich: *Apollo and Daphne* (Händel) mit dem St. Paul's Chamber Orchestra unter Richard Hickox und *Sonata about Jerusalem* (Goehr) mit dem Schönberg-Ensemble unter Oliver Knussen.

Seit seiner Gründung 1947 wurde der **London Philharmonic Choir** von der Kritik kontinuierlich als einer der besten Chöre Englands gepriesen. Seine Errungenschaften in Konzert und Aufnahmen sind auf einem Niveau, das sich mit den besten professionellen Chören vergleichen läßt. Unter der Stabführung von solch eminenten Dirigenten wie Haitink, Jansons, Mehta, Norrington, Solti, Tennstedt und Welser-Möst fand er großen Beifall der Kritik. Unter seinem Leiter Neville Creed gab der Chor großartige Aufführungen und wurde in vielen Rezensionen gepriesen.

1998 feiert der London Philharmonic Choir seinen fünfzigsten Geburtstag mit einer großen Vielfalt aufregender und vielfarbiger Konzerte, Aufnahmen und internationalen Rundfunkübertragungen mit vielen führenden Londoner Orchestern, einschließlich des London Philharmonic Orchestra.

Seit seiner Gründung im Jahr 1932 durch Sir Thomas Beecham hat das **London Philharmonic Orchestra** unter der Leitung unzähliger prominenter Chefdirigenten gestanden, darunter Sir Adrian Boult, Sir John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti und Klaus Tennstedt. Im Augenblick zählen zu seinen regulären Dirigenten der Musikdirektor des Orchesters, Franz Welser-Möst und der Präsident, Bernard Haitink.

Seit 1964 ist das London Philharmonic Residenzorchester bei der Glyndebourne Festival Opera und seit 1992 an der Royal Festival Hall. Es unternimmt zahlreiche Konzertreisen und besuchte als erstes britisches Orchester die UdSSR und China. Seine Platteneinspielungen sind vielfach preisgekrönt worden.

Paul Daniel gilt weithin als einer der interessantesten und begabtesten Dirigenten seiner Generation und ist auf der ganzen Welt an Opernhäusern und bei Orchestern sehr gefragt. Im September 1997 trat er sein neues Amt als Musikdirektor der English National Opera an und dirigierte in seiner ersten Saison den *Fliegenden Holländer*, Janáček's *Aus einem Totenhaus* und Hoffmanns *Erzählungen* von Jacques Offenbach. Von 1990 bis 1997 war

er Musikdirektor der Opera North, wo er die Kritik mit seinen spannenden und erfrischenden Darbietungen unter anderem von Dukas' *Ariane et Barbe-Bleue*, Tippett's *King Priam* und Schrekers *Der ferne Klang* beeindruckte, mit *Boris Godunow* (dem Debüt der Opera North 1992 bei den Londoner Proms) und Britten's *Gloriana*.

Als Chefdirigent der English Northern Philharmonia hat Paul Daniel in ganz Großbritannien Konzerte geleitet und ist mit dem Orchester zu vielen Festspielen gereist. Weitere Opernverpflichtungen hat er unter anderem an der Opera Factory erfüllt (wo er von 1987 bis 1990 Musikdirektor war), an der Opéra de Nancy, am Royal Opera House, am Théâtre de la Monnaie in Brüssel und an der Bayerischen Staatsoper.

Les œuvres de Thomas Armstrong

Thomas Henry Wait Armstrong

Thomas Armstrong est né il y a cent ans le 15 juin 1898 à Peterborough, où son père, A.E. Armstrong est (et restera jusqu'en 1946) organiste de la St Augustine Church de Woodston et déploie une activité florissante comme professeur de musique, ainsi que comme chef de l'orchestre et des sociétés lyriques locales.

Dès sa tendre enfance, le jeune Tom Armstrong aspire à faire carrière dans la musique. Il est choriste dans le chœur de la Chapelle royale de St James's entre 1907 et 1910. Bien que ce n'ait pas été une période heureuse pour lui, il dira plus tard que la formation qu'il a reçue a été inestimable et il n'oubliera jamais l'expérience consistant à avoir chanté aux funérailles du roi Edouard VII à l'Abbaye de Westminster en 1910.

De 1911 à 1915, il fait ses études à la King's School de Peterborough, tout en prenant des leçons avec son père et en travaillant chaque jour l'orgue à Woodston avant d'aller à l'école. A la fin de cette période, il est mis en apprentissage chez le Dr. Haydn Keeton, organiste de la cathédrale de Peterborough; il fait cet apprentissage en même temps que Malcolm Sargent, légèrement plus âgé que lui

et qui deviendra un ami de toujours. Il se plaît à faire remonter sa lignée à Mozart, Keeton ayant été l'élève de Sir George Elvey, lui-même élève de Thomas Attwood, qui était l'élève de Mozart.

En 1914, pour alléger le fardeau financier qui pèse alors sur sa famille, il se rend chaque dimanche à bicyclette à l'Abbaye de Thorney pour tenir l'orgue aux services dominicaux. A Thorney, il se lie d'amitié avec la femme du médecin, Madame Josephine Clapham, qui éveille son intérêt pour la littérature (particulièrement la poésie) et l'art. Elle exerce une profonde influence sur son épanouissement culturel et l'annonce de la mort prématurée de cette femme en 1920, alors qu'il est en vacances en Italie, l'affecte profondément. Elle est l'une des trois personnes auxquelles sont dédiées les deux compositions majeures de ce disque, les autres étant des amis tués à la guerre.

De 1915 à 1916, il est organiste adjoint à la cathédrale de Peterborough. En 1916, il obtient une bourse pour étudier l'orgue à Keble College, à Oxford. Toutefois, quelques mois plus tard, il interrompt sa carrière universitaire pour s'enrôler dans la Royal Garrison Artillery, et jusqu'en 1919 (à l'exception d'une période

durant laquelle il est réformé à la suite d'un accident de motocyclette), il sert dans l'armée en France. Par la suite, il n'aimera jamais parler de cette époque, mais racontera qu'il a alors rencontré, par hasard, Ralph Vaughan Williams en train de traire une vache dans une ferme. Il passe quelques mois en France après l'Armistice et loue une chambre avec un piano à Cambrai pour se remettre à travailler.

Après sa démobilisation, il envisage une carrière d'accompagnateur et Sargent le pousse à renoncer à sa bourse d'études de l'orgue à Keble College et à se préparer à une carrière d'accompagnateur. Mais il choisit finalement de reprendre ses études d'orgue. Il profite ainsi de trois années heureuses et bien remplies à Oxford, où il étudie la musique avec le titulaire de la chaire "Professeur Heather", Sir Hugh Allen (l'un des deux musiciens qui exerceront sur lui une influence profonde et durable) et l'orgue avec le Dr Henry Ley à Christ Church.

Il quitte Oxford en 1922 avec un diplôme d'études supérieures en histoire et un diplôme de fin d'études universitaires en musique.

Après en avoir fini avec ses études à Oxford en 1922, le premier poste d'Armstrong est celui d'organiste assistant du Dr A.W. Wilson à la cathédrale de Manchester. Il passe une seule année à Manchester, où il travaille avec Sir Hamilton Harty, et pose sa candidature au poste d'organiste de St Peter's, à Eaton Square, à Londres. Le fait d'être à Londres lui permet

d'aller au Royal College of Music, que dirige Sir Hugh Allen. Il y étudie la composition avec R.O. Morris, avec Holst, et avec Vaughan Williams, le second musicien qui exercera une influence particulièrement forte sur lui et qui deviendra un ami pour la vie. Durant cette période, il complète ses revenus en jouant du piano pour accompagner des films muets, activité qui développe son goût et son don pour l'improvisation.

Entre 1922 et 1928, il achève les trois compositions requises pour obtenir un doctorat de musique à Oxford, qu'il passe en 1929. Ces trois œuvres – *A Passer-by*, achevé en 1922, le *Fantasy Quintet*, achevé en 1925, et *Friends Departed*, achevé en 1928 – sont exécutées pour la première fois dans cet enregistrement; il ne les a lui-même jamais entendues.

En 1928, déjà marié à Hester Draper, la dernière fille encore en vie du Révérend William H. Draper, maître du Temple, il est nommé organiste de la cathédrale d'Exeter. Dans cette ville, il donne aussi des conférences sur la musique à l'University of the South West. C'est au cours de cette période qu'il développe son talent de juge dans des festivals de musique, activité pour laquelle il est très recherché. Il parle avec facilité et élégance; ses jugements sont toujours judicieux et perceptifs, et toujours exprimés de façon aussi positive et utile que possible.

En 1933 se présente une opportunité

appréciée, qui lui permet de retourner à Oxford comme organiste de la cathédrale à Christ Church et comme chef de chœur à l'université. Armstrong y restera vingt-deux ans, occupant les fonctions d'organiste, de maître de conférences et professeur-moniteur en musique, et de chef de l'Oxford Bach Choir et de l'Oxford Orchestral Society. Dans tous ces rôles, sa musicalité et sa personnalité laisseront une forte impression sur tous ceux qui entreront en contact avec lui. La communauté universitaire au sens large lui convient parfaitement, surtout la Senior Common Room de Christ Church, où il est le premier organiste à être élu "Student" (l'équivalent de "Fellow" dans d'autres collèges). Pour lui, Oxford est et restera un foyer spirituel.

La déception de ne pas être élu successeur de Sir Hugh Allen comme professeur de musique à Oxford en 1946 est plus que compensée par sa nomination, en 1955, au poste de directeur de la Royal Academy of Music de Londres. La direction et l'administration des affaires de cette institution accaparent la majeure partie de son temps et les occasions de faire de la musique sont, à son grand regret, plus rares qu'à Oxford; il trouve néanmoins le temps de prendre des leçons de contrebasse. Avec sa femme, il s'intéresse vivement et personnellement à la vie et au bien-être du personnel et des étudiants, qui leur vouent en retour beaucoup de respect et

d'affection. Il s'efforce d'élargir l'esprit de ses étudiants et de les intéresser à d'autres sujets que leurs études musicales. Il tente aussi de développer les relations entre la Royal Academy of Music et les conservatoires de musique d'autres pays européens. Le fait de vivre à Londres lui permet d'étendre ses sources d'intérêt, notamment comme membre du conseil d'administration du Royal Opera House, comme administrateur de l'Old Vic–Sadler's Wells Foundation, comme président du Musicians Benevolent Fund et de la Royal Philharmonic Society et comme membre du Countess of Munster Trust.

Il est anobli en 1958 pour services rendus à la musique.

Il se retire de la Royal Academy of Music en 1968 et va vivre dans le North Buckinghamshire: tout d'abord à Newton Blossomville, puis, à la mort de sa femme en 1982, à Olney avec son amie et ancienne collègue de la Royal Academy of Music, Rosemary Heller (Rapaport). C'est le point de départ de séjours occasionnels à Londres, de réunions à propos de certaines exécutions et de visites annuelles à sa France chérie. Il reste très recherché comme membre de jurys et entretient en particulier pendant une trentaine d'années une collaboration avec le Festival international de Llangollen, collaboration qui ne prendra fin qu'en 1988, lorsqu'il atteindra l'âge de quatre-vingt-dix ans.

Il participe également à des activités musicales locales. A Newton Blossomville, il forme et dirige un chœur de village, qui remporte plusieurs prix lors de festivals locaux. A Olney, déjà âgé de quatre-vingt-dix ans, il est ravi que l'on fasse appel au "vieil homme d'East Street qui joue de l'orgue" pour tenir six mois durant l'orgue à la messe de l'église catholique locale. Bien qu'il s'affaiblisse de plus en plus, sa santé ne décline réellement que quelques mois avant sa mort le 29 juin 1994, à l'âge de quatre-vingt-seize ans. Sa clarté d'esprit et sa mémoire phénoménale restent intactes jusqu'à son dernier jour.

Son écriture est claire et élégante, sur le plan stylistique comme sur le plan calligraphique, tout comme sa façon de s'exprimer. Presque tous ses écrits sur la musique sont des articles occasionnels, mais au début de sa carrière il a collaboré à une monographie sur les poèmes symphoniques de Richard Strauss pour la collection *Musical Pilgrim* d'Oxford University Press.

Tout au long de sa vie d'adulte, il a ressenti le besoin pressant de composer. Après avoir quitté Exeter en 1933, ses activités extrêmement variées lui ont laissé peu de temps pour composer des œuvres majeures; mais il a continué jusqu'à la fin de sa vie à composer des œuvres de moindre envergure, essentiellement vocales, dont certaines ont été publiées. En fait, il composait encore dans sa

tête au cours de la dernière semaine de son existence, alors qu'il n'était plus question de coucher ses idées sur le papier. Cet enregistrement comprend des exemples de la musique qu'il a écrite entre l'âge de vingt ans et celui de quatre-vingt-seize ans; il illustre son œuvre de compositeur et donne peut-être une idée de ce qu'il aurait pu faire si (comme il le désirait parfois) il avait pu être avant tout compositeur toute sa vie durant.

© 1998 Robert Armstrong,
avec l'assistance de Paul Harris

La musique de Thomas Armstrong

Tout au long des années qu'il a passées à Oxford et à la Royal Academy of Music, la musique religieuse d'Armstrong a conservé sa place dans le répertoire choral. Il a également écrit un certain nombre de mélodies et de chants à plusieurs voix, pour la plupart encore inédits. Toutefois, ce que l'on connaît de sa musique ne donne pas la moindre idée des œuvres profanes plus ambitieuses qu'il a composées pour son doctorat. Dès le début, celles-ci révèlent une sensibilité naturelle pour mettre des paroles en musique; elles font preuve en outre d'un flair orchestral et d'un goût audacieux. A l'exception des six chants anglais à plusieurs voix, les pièces choisies pour cette célébration du centenaire de sa naissance ont été écrites au début de sa

carrière; elles montrent le musicien comme un jeune compositeur à la technique accomplie.

A *Passer-by* (Un passant), la première de ces compositions, est sous-titré "Rhapsodie pour baryton solo, chœur et orchestre". Cette œuvre met en musique un poème de Robert Bridges, qui porte le même titre, et reste l'œuvre la plus ambitieuse et complexe d'Armstrong. Le manuscrit, daté du 16 octobre 1922, est dédié à J.C., W.B.M. et O.T.H. Le compositeur, alors âgé de vingt-quatre ans, s'est imposé la tâche herculéenne de se forger un style personnel qui repose sur les éléments qu'il préférerait chez les compositeurs de la fin du XIXe siècle et chez les aînés de ses contemporains anglais et européens. Parry, Elgar, Holst, Vaughan Williams, Wagner et Richard Strauss sont tous évoqués. Armstrong ne parvient pas à créer un style personnel, mais il réalise vraiment une synthèse stylistique dont seul est capable un compositeur-né. Sa maîtrise technique précoce et son ardente sincérité assurent la valeur de cette création tardive.

Comme tant de mouvements pour chœur et orchestre, la forme de cette composition trouve ses racines dans les Gloria et les Credo de la Première école viennoise. Ces structures influencées par le rondo ont ensuite été modifiées par Schumann, Brahms, Liszt et Franck et sont devenues un élément essentiel du renouveau anglais dans les œuvres de Parry et d'Elgar.

A *Passer-by* contient quatre idées principales. Le rythme initial à 7/8, qui rappelle Holst, est suivi d'un motif chromatique tiré du *Rêve de Gerontius* d'Elgar. C'est à juste titre l'idée qui convient le mieux à un développement et, au fur et à mesure que la pièce progresse, Armstrong la développe en une phrase qui, avec ses appoggiatures ascendantes, rappelle le Richard Strauss d'*Elektra*. La troisième idée est une séquence de quartes justes inspirée de Holst (Scriabine) et étayée par des cordes tourbillonnantes comme dans *Das Rheingold*. La quatrième idée est une phrase lyrique ondulante dans le style de la première période de Vaughan Williams, qui forme un contraste nécessaire par rapport à la turbulence du matériel initial. D'un bout à l'autre de cette œuvre, les changements d'atmosphère nets et réussis proviennent de la sûreté avec laquelle il manie cette phrase particulière. Armstrong fait preuve d'une grande maîtrise des structures musicales souples, laissant les strophes de Bridges évoquer des variations aussi nombreuses que subtiles dans la longueur des phrases qui constituent des sections successives.

Armstrong est manifestement ému par le poème mystique de Bridges, dans lequel le navire devient le symbole de l'âme en transit, et sa musique reflète ses images intenses. La partition comporte de nombreux moments mémorables. L'entrée du chœur *a cappella*, la

première entrée du baryton, la section qui commence juste après "thy white sails furling" et la touchante musique influencée par Parry qui illustre "Thy port assured in a happier land than mine". L'écriture montre en permanence la main de quelqu'un qui a eu une longue expérience du chant choral, bien que la tessiture soit un peu plus élevée que ce qu'Armstrong se permettra dans des œuvres ultérieures. Pour la conclusion, le compositeur offre une surprise finale. Après une lointaine fanfare de cuivres, la musique reprend son cours précipité, mais le chœur devient un double chœur, dont l'un se fait l'écho de l'autre, pour guider le splendide navire du titre vers de lointains rivages.

La *Sinfonietta* pour petit orchestre révèle une facette très différente du talent d'Armstrong. Quoique complète, elle pourrait très bien être le premier mouvement d'une structure projetée en trois parties; elle date peut-être du début des années trente. Cette pièce entre bien dans la tradition pastorale anglaise liée à Vaughan Williams, Finzi et Howells. Mais la musique de Ravel et *Brigg Fair* de Delius, l'une des œuvres préférées d'Armstrong, en sont peut-être les influences les plus fortes. Le mouvement, comme il convient au titre, tient davantage de la sonate-rondo que de la structure complète de sonate. Il commence par un bel air de marche en sol pour cordes divisées, qui domine la section

initiale et auquel se mêle sans effort un petit motif descendant malicieux. Un passage de violon solo, marqué *lento*, avec une indication *ppp*, mène au second sujet, une phrase de deux mesures pour hautbois accompagné d'un accord polymodal pour cordes divisées – la quintessence de la musique "immémoriale" de l'école pastorale anglaise.

Le matériel initial revient, suivi du second sujet. Cette fois, il s'élargit et module dans un rayonnant passage tutti, vision inattendue d'un horizon ensoleillé. La musique s'assombrit; nous voilà dans le développement qui repose sur des variantes fragmentées du second sujet. Le passage tutti revient, mais s'écoule sur un accord de la mineur. Dans la réexposition, Armstrong évite tout académisme en réaménageant l'ordre du matériel et en apportant d'habiles modifications à l'orchestration. Juste avant la fin, le hautbois joue une phrase identique à un thème du mouvement central de la Symphonie no 3 de Rachmaninov. Cette phrase, déjà entendue une fois dans le mouvement, est dérivée du thème principal de la *Sinfonietta*. Coïncidence, source commune – peut-être y a-t-il là une histoire?

Le *Fantasy Quintet* pour piano et cordes, en un mouvement, daté de 1925 à Londres, est une composition instrumentale imposante. Pour Holst, Vaughan Williams et leurs élèves, le titre "Fantaisie" évoquait automatiquement le nom de Purcell, celui de J.S. Bach venant juste après.

Ces compositeurs voulaient que leur musique instrumentale soit moins formelle au sens romantique allemand, c'est-à-dire au sens où l'entendaient Schumann et Brahms. Ils ont vu Debussy et Ravel procéder ainsi et ils ont également vu les deux impressionnistes français glisser de vieux modes grégoriens dans leur harmonie. Ainsi Tallis, Byrd, Dowland et Purcell à la fin de sa vie sont-ils devenus des modèles pour la nouvelle école anglaise. (Brahms aurait souri – le deuxième mouvement de sa Symphonie no 4 fait largement appel au mode phrygien, le mode préféré de Vaughan Williams et ce mouvement a été une source de fascination pour Vaughan Williams comme pour Ernest Farrar.) Mais on trouve ici également l'influence de Cyril Scott, le maître et occultiste anglais négligé, que Debussy comme Armstrong admiraient beaucoup. Son Trio avec piano no 1 et ses deux quintettes avec piano étaient bien connus d'Armstrong.

Le *Fantasy Quintet* commence par un thème en fa pour cordes seules, influencé par le mode phrygien et marqué *Allegro molto moderato*. Le piano fait une entrée frappante, également seul, avec des trémolos qui accompagnent une figure rythmique que le compositeur réutilisera par la suite pour son second thème et au sommet de l'œuvre. Le piano rumine au début et engage bientôt le dialogue avec les cordes. Le second thème, introduit au piano sur des contrepoints de cordes, est une variation

reconnaissable sur le début du Trio avec piano de Ravel. Le discours se poursuit de façon douceuse et inventive, davantage au moyen d'une variation subtile que d'un véritable développement. La musique devient plus passionnée avec des accords martelés au piano et des phrases bondissantes aux cordes, ce qui remplace l'habitude élaboration du matériel et constitue le sommet dramatique de l'œuvre. Cette façon de faire rappelle la musique de chambre de Fauré à la fin de sa vie, celle qu'il a composée peu avant qu'Armstrong compose son Quintette.

La réexposition et la coda fusionnent et prennent la forme d'une variation finale rêveuse. Les violons s'élèvent vers les cieux dans leur registre le plus aigu avant de s'enfoncer dans un ré bémol majeur poignant. Quatre mesures calmes achèvent l'œuvre dans sa tonalité d'origine. Comme la *Sinfonietta*, le *Fantasy Quintet* est, à mon avis, un chant sans paroles – un chant sur des souvenirs de choses du passé.

Les six chants anglais à plusieurs voix, qu'Armstrong a composés à différentes époques de sa vie, n'ont pas été écrits sous forme de recueil et n'ont jamais été exécutés ensemble – seuls les deux premiers ont été publiés. Ils démontrent, comme le compositeur l'a dit à son fils, qu'en vieillissant il a ressenti le besoin de plus en plus pressant de simplifier. Armstrong a mis en musique *Never Weather-beaten Sail* de Campion, déjà immortalisé par

Parry, sous forme d'une série de phrases douces et étroitement apparentées qui mènent à une version harmonique purcellienne de "Oh come quickly, glorious God" marquée *allargando*. Ce chant a été publié en 1934 et est dédié au père du compositeur. **She is not Fair to Outward View** de Hartley Coleridge, également mis en musique à quatre voix, est une pièce de genre parfaitement maîtrisée, publiée en 1931. La musique à cinq voix, non datée, de **O Mortal Folk** est coulée dans une veine similaire, alors que l'exubérant **New Year Carol**, dédié à Leslie Powell, est une version actualisée et sophistiquée de chant élisabéthain à plusieurs voix; il n'y manque que l'hydromel et le vin de Xérès. L'œuvre la plus tardive de cet enregistrement, **Sweet Day** de George Herbert, est dédiée aux Claydon Singers "avec mille amitiés". Il s'agit d'un groupe de chanteurs (comprenant notamment le fils d'Armstrong, Robert), qui ont commencé à chanter ensemble sous la direction du compositeur dans les années quarante lorsqu'ils étaient étudiants. Le compositeur de "The Silver Swan" aurait sûrement approuvé cette suave méditation sur l'évanescence de la beauté et sur le côté éphémère de toute créature, qu'Armstrong a écrite à plus de quatre-vingt-dix ans. Dix ans plus tôt, il avait sans doute composé le plus beau et le plus mémorable de ces chants, sur **With Margerain Gentle** de Skelton, également dédié aux Claydon Singers. La splendide idée

du début revient sur les premières préoccupations stylistiques d'Armstrong: c'est une parfaite fusion d'harmonie élisabéthaine et d'harmonie de la fin du romantisme. En fait, l'oreille s'attend à entendre le début d'une séquence postromantique, mais le compositeur l'enracine immédiatement à la sous-dominante et poursuit comme il convient au style du chant à plusieurs voix.

Ce CD s'achève avec la deuxième œuvre pour chœur et orchestre d'Armstrong, **Friends Departed**, qui met en musique le poème du poète métaphysique Henry Vaughan. Elle porte la même dédicace que *A Passer-by*, cette fois avec la date de la mort des dédicataires: W.B.M. (Willie Manson) et O.T.H. (inconnu) en 1916, des camarades de régiment tués durant la Grande Guerre, et J.C. (Mme Josephine Clapman) en 1920. Cette œuvre met en vedette une soprano solo et le compositeur ajoute une harpe, un célesta, une grosse caisse et un triangle à son orchestre. Ecrite six ans plus tard en 1928, *Friends Departed* est une œuvre au style plus mûr et plus unifié que celui d'*A Passer-by*.

Dans cette seconde cantate, Armstrong réduit son matériel à un seul complexe quintessencié de thème anglais et à une cellule harmonique-mélodique qui s'inspire de Richard Strauss (*Mort et transfiguration*). La structure est symphonique et entièrement construite sur ces deux idées. Le sommet orageux pour

soprano, chœur et grand orchestre sur les paroles "Oh holy Hope" et la musique majestueuse qui suit la section centrale pour soprano solo soutiennent la comparaison avec les deux chefs-d'œuvre destinés au même effectif que Herbert Howells a composés à la fin de sa vie et les anticipent d'un quart de siècle. Comme bon nombre de ses contemporains anglais, Armstrong s'était familiarisé avec la culture française, ce qui l'a aidé à acquérir une maturité artistique précoce. Comme son peintre favori Claude Lorrain, le "cher Claude" de W.M. Turner, il a appris à épurer la passion de sa jeunesse sans toutefois y renoncer. *Friends Departed* représente un bon témoignage de l'un des plus remarquables musiciens de sa génération.

© 1998 Bernard Benoliel

Traduction: Marie-Stella Pâris

Janice Watson a étudié le chant à la Guildhall School of Music and Drama et suit encore des cours avec Johanna Peters. C'est en tant que lauréate du prix Kathleen Ferrier, qu'elle s'est distinguée pour la première fois. Janice Watson a chanté avec les orchestres et les compagnies d'opéras les plus éminents en Grande-Bretagne. Elle est associée de très près au Welsh National Opera pour lequel elle a chanté de nombreux rôles dont Musetta (*La bohème*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Rosalinda (*Die Fledermaus*) et

Tatyana (*Eugene Onegin*). Elle s'est aussi produite au Royal Opera House à Covent Garden, à l'Opéra Bastille, à l'Opéra de Lyon et au San Francisco Opera. Janice Watson donne régulièrement des concerts.

Stephen Varcoe fit ses études au King's College de Cambridge. Il s'est produit en concert avec de nombreux orchestres fort célèbres tels que le BBC Scottish Symphony Orchestra, le Nash Ensemble, l'Orchestre de St Luke's, New York, l'English Concert et sous la direction de chefs tels que John Eliot Gardiner, Trevor Pinnock, Sigiswald Kuijken, Neville Marriner et Jean-Claude Malgoire. Parmi ses nombreux enregistrements, notons *L'infedeltà delusa* de Haydn, *Dido and Aeneas* de Purcell, *Mary of Egypt* de Tavener ainsi qu'un grand nombre de disques de récitals. Ses engagements récents comprennent *Apollo and Daphne* de Haendel avec le St Paul Chamber Orchestra sous la direction de Richard Hickox, et la *Sonata about Jerusalem* de Alexander Goehr avec le Schoenberg Ensemble et Oliver Knussen.

Depuis sa fondation en 1947, le **London Philharmonic Choir** a été régulièrement salué par la critique comme étant l'un des meilleurs chœurs d'Angleterre. Ses réussites dans le domaine du concert et de l'enregistrement ont montré qu'il est parvenu à une qualité d'un niveau comparable à celui des meilleurs

chœurs professionnels. Il s'est attiré les éloges de la critique en se produisant sous la baguette de chefs aussi éminents que Haitink, Jansons, Mehta, Norrington, Solti, Tennstedt et Welser-Möst. Dirigé par Neville Creed, le chœur a donné des interprétations remarquables, et a reçu d'excellentes critiques dans de nombreux journaux et magazines.

En 1998, le London Philharmonic Choir célèbre son cinquantième anniversaire par des concerts aux programmes variés et passionnants, par des enregistrements et des retransmissions radiophoniques internationales avec de nombreux grands orchestres londoniens, notamment avec le London Philharmonic Orchestra.

L'**Orchestre philharmonique de Londres** qui a été formé par Sir Thomas Beecham en 1932 a attiré au fil des années une série inégalable de premiers chefs, dont Sir Adrian Boult, Sir John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti et Klaus Tennstedt. Parmi les chefs qui le dirigent régulièrement à l'heure actuelle se trouvent son directeur musical, Franz Welser-Möst, et son président, Bernard Haitink.

L'orchestre qui est depuis 1964 l'orchestre symphonique en résidence au Glyndebourne Festival Opera est devenu en 1992 l'orchestre symphonique en résidence au Royal Festival Hall. Il effectue aussi de vastes tournées – il a été le premier orchestre à se rendre en URSS et

en Chine – et ses enregistrements ont remporté maintes récompenses prestigieuses.

Paul Daniel est considéré comme l'un des chefs d'orchestre les plus passionnants et les plus talentueux de sa génération, et mène une intense activité à travers le monde dans le domaine de l'opéra et à la tête des grands orchestres symphoniques. En 1997, il a été nommé directeur musical de l'English National Opera, et au cours de sa première saison, il a dirigé *Le vaisseau fantôme* de Wagner, *La maison des morts* de Janáček, et *Les contes d'Hoffmann* d'Offenbach. De 1990 à 1997, il fut le directeur musical de l'Opera North où il reçut les louanges de la critique pour ses interprétations passionnantes et originales, notamment *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, *King Priam* de Tippett, *Der ferne Klang* de Schreker, *Boris Godounov* (œuvre avec laquelle l'Opera North fit ses débuts aux Proms de Londres en 1992) et *Gloriana* de Britten.

En sa qualité de chef principal de l'English Northern Philharmonia, Paul Daniel a dirigé des concerts dans toute la Grande-Bretagne, et dans de nombreux festivals. Dans le domaine de l'opéra, il a travaillé également avec l'Opera Factory (dont il fut le directeur musical de 1987 à 1990), l'Opéra de Nancy, le Covent Garden de Londres, le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, et le Bayerische Staatsoper de Munich.

A Passer-by

- [1] Whither, O splendid ship, thy white sails crowding,
Leaning across the bosom of the urgent West,
That fearest nor sea rising, nor sky clouding,
Whither away, fair rover, and what thy quest?
Ah soon, when Winter has all our vales opprest,
When skies are cold and misty, and hail is hurling,
Wilt thou glide on the smooth Pacific, or rest
In a summer haven asleep, thy white sails furling.

I there before thee, in that country that well thou knowest,

Already arrived am inhaling the odorous air:
I watch thee enter unerringly where thou goest,
And anchor queen of the strange shipping there,
Thy sails for awnings spread, thy masts bare;
Nor is aught from the foaming reef to the snow-capped, grandest

Peak, that is over the feathery palms more fair
Than thou, so upright, so stately, and still thou standest.

And yet, O splendid ship, unhailed and nameless,
I know not if, aiming a fancy, I rightly divine
That thou has a purpose joyful, a courage blameless,
Thy port assured in a happier land than mine.
But for all I have given thee, beauty enough is thine,

As thou, aslant with trim tackle and shrouding,
From the proud nostril curve of a prow's line
In the offing scatterest foam, thy white sails crowding.

Robert Bridges

from *Poetical Works of Robert Bridges*
(Oxford University Press, 1936).

Reproduced by permission of Oxford University Press

Never Weather-beaten Sail

- [4] Never weather-beaten sail more willing bent to shore,
Never tired pilgrim's limbs affected slumber more
Than my wearied sprite now longs to fly out of my troubled breast:
O come quickly, sweetest Lord, and take my soul to rest!
Ever blooming are the joys of heav'n's high Paradise,
Cold age deafs not there our ears nor vapour dims our eyes:
Glory there the sun outshines; whose beams the Blessed only see:
O come quickly, glorious Lord, and raise my sprite to Thee!

Thomas Campion

She is not Fair to Outward View

- [5] She is not fair to outward view as many maidens be,
Her loveliness I never knew until she smiled on me;
But then I saw her eye was bright
A well of love, a spring of light!
But now her looks are coy and cold,
To mine they ne'er reply,
And yet I cease not to behold the lovelight in her eye:
Her very frowns are fairer far than smiles of other maidens are.

Hartley Coleridge

O Mortal Folk

- [6] O mortal folk you may behold and see how I lie here.
Sometime a mighty, mighty knight, sometimes a mighty knight.
The end of joy and all prosperity is death at last.
Thorough his power and might
After the day then cometh the dark night.
For though the day be never so long,
At last the bells ringeth to Evensong.

Thomas Armstrong

New Year Carol

- [7] Here we bring new water from the well so clear,
For to worship God with this happy New Year,
Sing levy dew, the water and the wine,
The seven bright gold wires, and the bugles that
do shine.
Sing reign of fair maid with gold upon her toe,
Open up the West Door and turn the Old
Year go.
Sing reign of fair maid with gold upon her chin
Open you the East door, and let the New Year in.
Ah! Sing levy dew, the water and the wine,
The seven bright gold wires, and the bugles that
do shine.

Traditional

With Margerain Gentle

- [9] With Margerain gentle, the flower of goodlihead,
Embroidered the mantle is of your maidenhead.
Plainly, I cannot glose; ye be, as I divine,
The pretty primerose.
The goodly, goodly columbine.
Benign, courteous and meek.
With wordes well devised.
In you, who list to speak,
Be virtues well comprised.
With Margerain gentle, the flower of goodlihead,
Embroidered the mantle is of your maidenhead.
Plainly, I cannot glose; ye be, as I divine,
The pretty primerose.
The goodly, goodly columbine.

John Skelton

Dear, beauteous Death! the jewel of the Just,
Shining nowhere, but in the dark;
What mysteries do lie behind thy dust,
Could man outlook that mark!

He that hath found some fledged bird's nest may
know
At first sight if the bird be flown;
But what fair well or grove he sings in now,
That is to him unknown.

And yet as Angels in some brighter dreams
Call to the soul, when man doth sleep:
So some strange thoughts transcend our wonted
themes,
And into glory peep.

If a star were confined into a tomb,
Her captive flames must needs burn there:
But when the hand that lock'd her up gives room,
She'll shine through all the sphere.

O Father of eternal life, and all
Created glories under Thee!
Resume Thy spirit from this world of thrall
Into true liberty.

Either disperse these mists, which blot and fill
My perspective still as they pass:
Or else remove me hence unto that hill,
Where I shall need no glass.

Henry Vaughan

Sweet Day

- [8] Sweet day, so cool, so calm, so bright,
The bridal of the earth and sky;
The dew shall weep thy fall tonight,
For thou must die.

Sweet rose, whose hue, angry and brave,
Bids the rash gazer wipe his eye:
Thy root is ever in his grave,
And thou must die.

Sweet spring, full of sweet days and roses,
A box where sweets compacted lie;
My music shows ye have your closes,
And all must die.

Only a sweet and virtuous soul,
Like seasoned timber never gives;
And though the whole world turn to coal,
Then chiefly lives.

George Herbert

Friends Departed

- [10] They are all gone into the world of light!
And I alone sit ling'ring here;
Their very memory is fair and bright,
And my sad thoughts doth clear.

It glows and glitters in my cloudy breast,
Like stars upon some gloomy grove,
Or those faint beams with which this hill is drest
After the sun's remove.

I seem them walking in an air of glory,
Whose light doth trample all my days:
My days, which are at best but dull and hoary,
Mere glimmering and decays.

O holy Hope! and high Humility,
High as the heavens above!
These are your walks, and you have shown them me
To kindle my cold love.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone Chandos Direct on +44 (0) 1206 225225. Fax: +44 (0) 1206 225201.
E-Mail: chandosdirect@chandos-records.com
Internet: www.chandos-records.com

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recorded under the auspices of the Ralph Vaughan Williams Trust

Steinway Concert Grand provided and maintained by Steinway and Sons, London

Producer Brian Couzens

Engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Richard Smoker

Editor Rachel Smith

Recording venue Blackheath Concert Halls; 7–8 February 1998

Front cover montage *Seaport with the Embarkation of St Ursula* by Claude Lorrain (Claude Gellée) (1600–82) (National Gallery, London, UK/Bridgeman Art Library, London/New York)

Back cover Photo of Paul Daniel by Snowdon

Design D.M. Cassidy

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Kara Lyttle

Copyright Chandos Music Ltd (Tracks 1–3 & 6–10), Novello & Co. Ltd (Track 4),
Winthrop Rogers Edition (Track 5)

© 1998 Chandos Records Ltd

© 1998 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



Thomas Armstrong with Ralph Vaughan Williams

ARMSTRONG: ORCHESTRAL AND CHORAL WORKS - Soloists/LPC/LPO/Daniel



CHANDOS DIGITAL

CHAN 9657

Thomas Armstrong (1898–1994)

premiere recordings

- | | | |
|----|---|----------|
| 1 | A Passer-by ^{†‡\$}
Rhapsody for baritone, chorus and orchestra | 14:19 |
| 2 | Sinfonietta ^{\$}
for small orchestra | 6:50 |
| 3 | Fantasy Quintet ^{\$}
for piano and strings | 8:27 |
| 4 | Never Weather-beaten Sail [‡] | 2:04 |
| 5 | She is not Fair to Outward View [‡] | 1:09 |
| 6 | O Mortal Folk [‡] | 2:14 |
| 7 | New Year Carol [‡] | 1:42 |
| 8 | Sweet Day [‡] | 2:23 |
| 9 | With Margerain Gentle [‡] | 2:17 |
| 10 | Friends Departed ^{*‡\$} | 12:01 |
| | | TT 54:19 |

Janice Watson soprano*
Stephen Varcoe baritone†
London Philharmonic Choir[‡]
London Philharmonic Orchestra^{\$}
Paul Daniel

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC 7038

© 1998 Chandos Records Ltd. © 1998 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU



This disc is being released
to commemorate the
100th anniversary of
the composer's birth

ARMSTRONG: ORCHESTRAL AND CHORAL WORKS - Soloists/LPC/LPO/Daniel

CHANDOS
CHAN 9657

CHANDOS
CHAN 9657