



KENNETH HESKETH

horae (pro **clara**)



notte oscura | three japanese miniatures | through magic casements



CLARE HAMMOND

piano





KENNETH HESKETH

HESKETH, KENNETH (b.1968)

1	THROUGH MAGIC CASEMENTS (2008)	4'39
	HORAE (PRO CLARA) (Breviary for Clare) (2011/12)	42'08
2	I: Trasparente (<i>diaphanous</i>)	3'00
3	II: Velocissima assai (<i>as fleet as the tiniest humming bird</i>)	3'22
4	III: Semplice	3'14
5	IV: Agilmente (maniaco ed instabile – <i>with never-ceasing energy</i>)	2'44
6	V: Diretto, ancora fluido (<i>like the splash and suspension of water droplets</i>)	3'02
7	VI: Nervoso, ma dolce (flessibile)	3'29
8	VII: Capriccioso	2'42
9	VIII: Ritmico (giusto) (<i>like intertwining chime clocks</i>) / Flessibile	4'24
10	IX: Capriccioso (<i>impishly sardonic</i>)	2'59
11	X: Scorrevole (ma meccanico) (<i>like an 'evening full of the linnet's wings'</i>)	3'44
12	XI: Indolente (<i>...lapping, with low sounds</i>)	3'00
13	XII: Molto misterioso, desolate (<i>'for now we see through a glass, darkly'</i>)	6'00
14	NOTTE OSCURA (2002)	6'48
	THREE JAPANESE MINIATURES (2002)	12'12
15	I. Temple Music	3'38
16	II. The Cradle Rocks...	4'49
17	III. Little Bumbuku	3'39

TT: 66'37

CLARE HAMMOND *piano*

All works published by Schott

Kenneth Hesketh has been described by *Tempo* magazine as ‘a composer who both has something to say and the means to say it’. His work has met with widespread critical acclaim. Fluent in multiple genres, he has worked with leading ensembles and orchestras in Europe, the USA and the Far East.

He has received commissions from organizations including the Seattle Symphony Orchestra, the BBC Philharmonic, the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, the Göttinger Symphonie Orchester and Birmingham Contemporary Music Group. Hesketh’s work has featured at the Prague Premières (Czech Philharmonic Orchestra), Tanglewood, Munich Biennial, Beijing Modern Music, ISCM (Korea) and Gaudeamus Festivals. Appointed Royal Philharmonic Society/PRS Foundation Composer in the House with the RLPO, his works were performed and broadcast as part of European City of Culture events. His music has been the subject of a number of portrait discs.

Hesketh’s stimuli are broad, covering classical architecture, medieval iconography, poetry, Bauhaus constructivism, entropy, mutation and existentialism. His work has been described as ‘pure music, in possessing – because the notes seem to be creating their own harmonic and rhythmic forces and processes – a great freshness’ (Paul Griffiths).

Hesketh has worked with an array of important conductors including Sir Simon Rattle, Vasily Petrenko, Susanna Mälkki, Ludovic Morlot, Pascal Rophé and Oliver Knussen who was an early champion of his work. Christoph-Mathias Mueller and Clark Rundell have also championed Hesketh’s music in Britain and Europe with orchestras including the Orchestra della Svizzera Italiana, SWR Sinfonie Orchester Baden-Baden and Ensemble 10/10.

His works for chamber and solo forces have been performed by Nicholas Daniel, Sarah Leonard, Rodney Clarke, Sarah Nichols, Christopher Redgate and Clare Hammond. Commissions in these genres include the Endymion Ensemble (in

honour of Hans Werner Henze's 75th birthday), the Festival Présences (Paris), the Munich Biennale, Kissinger Sommer Internationales Musikfestival, ensemble Psappha, the Continuum ensemble, the Michael Vyner Trust for the London Sinfonietta, Ensemble contemporain de Montréal and the ASKO ensemble.

I have known Kenneth Hesketh for six years and remain as impressed with his fierce intelligence, breadth of knowledge and the incisiveness of his imagination as I was at our first meeting. All these qualities are revealed amply in his scores and demand great energy and commitment from the performer. The complexity of his music can seem overwhelming at times yet if one endeavours to engage with its textural intricacy, scope of extra-musical allusions and kaleidoscopic approach to colour and sonority, rich rewards lie in store. This is music of phenomenal depth in which there is always something new to discover, something to surprise even the most jaded ear.

Hesketh was born in Liverpool and sang as a chorister in the Anglican Cathedral choir as a boy, an experience to which he attributes his lifelong interest in medieval texts and iconography. He completed his undergraduate studies in London and found his compositional focus in his late twenties as a student of Henri Dutilleux at Tanglewood in the USA. His output is substantial and varied, including solo works for many of the principal instruments of the orchestra, a host of vocal pieces (most notably for soprano and baritone), works for chamber ensembles, orchestra and stage. While his compositional style has changed significantly over time, a pre-occupation with colour, vibrancy and harmonic pungency remains constant.

Hesketh trained as a pianist and percussionist. His natural proficiency at the keyboard is apparent in the way that he writes for piano. While many figurations are challenging, they are always idiomatic and, as a result, the frequent flights of vir-

tuosity that occur in these works are exhilarating to perform. I am often attracted to the complex in music, to elaborate textures, and to works that extend the boundaries of what is possible, both from a technical and an expressive point of view. Hesketh's piano pieces fulfil this brief admirably. Moreover, his use of the macabre and grotesque, the restlessness at the core of his music, and the contradiction between dense textures and an acute demand for clarity is fascinating. Hesketh himself says:

‘Writing for the piano has become an exteriorisation in some way of my more personal thoughts and philosophies on life. The collection of miniatures in my piano work sits alongside the longer modular works, both allowing different formal architectures to be examined. The piano’s influence on my compositional output is considerable as it forms a domain where new ideas, objects and gestures can be tried and explored. Its acoustic properties have allowed the realisation of an early childhood experience, namely, the acoustical properties of Liverpool’s Anglican Cathedral where I was a chorister. The sort of aural glow that is present in that building (and sometimes, musical confusion!) seeped into my head at an impressionable age and has remained ever since. The reverberation of a large acoustic space also suggests ambiguity, doubt and distance to me. Additionally, I have found that solo writing, for piano in particular, has been an effective arena to deal with issues of theatricality and virtuosity. Depending on the work at hand, the compositional act itself might find its genesis at the piano, or at the least the instrument will be a place to “prove” chordal constructs and sonorities.’

In an interview for *The Musical Times* in 2008 Hesketh stated that ‘despite the bright instrumental timbres in my work, scepticism and a sense of pessimism colour it more and more’.¹ *Through Magic Casements*, written later the same year, is something of an exposition on this theme. Its title refers to Keats’ *Ode to a Nightingale*.

¹ Caroline Potter, ‘Unreliable machines: an interview with Kenneth Hesketh’, *The Musical Times*, Winter 2008, p. 24.

Many of the sonic effects seem to echo imagery in the poem, in which Keats contrasts the vibrant summer song of the nightingale with his own fevered state. The work evaporates at the end, as in Keats' poem: 'Fled is that music:— do I wake or sleep?'

The following work on this disc, *Horae (pro clara)*, was written for me over a period of two years from 2011 and premièred at the Cheltenham Music Festival in July 2013. It consists of a series of twelve miniatures which, as a whole, form a breviary or miniature book of hours. While none of the movements are titled, many have exceptionally evocative performance directions. The second should be 'as fleet as the tiniest humming bird', the fifth 'like the splash and suspension of water droplets', and the ninth 'impishly sardonic'. Some incorporate literary references with Yeats' poem, *The Lake Isle of Innisfree*, heading the tenth ('like an "evening full of the linnet's wings"') and the King James Version of Corinthians in the twelfth ('for now we see through a glass, darkly'). Each piece explores various compositional games and ideas, and thematic material is shared across the set. While they are presented in numerical order on this recording, the pianist is permitted to perform any number of movements in any order.

Several themes which we find in other works by Hesketh are explored in this piece, most notably his fascination with automata and his own concept of 'unreliable machines'. He describes such episodes as 'short bursts of mechanistic material that attempt metamorphosis but achieve only a more rapid burn-out'. The idea of several small machines co-existing was first explored in *Theatrum* for chamber ensemble and finds its most explicit incarnation in the eighth movement of *Horae*. This comprises two parts which interact like 'intertwining chime clocks': metrical and stable in the lower two staves, and volatile in the highest stave. As they proceed, the higher line threatens to unbalance the clock-like regularity of the principal part and the aural impression of misaligned mechanisms becomes increasingly unsettling.

Horae makes prodigious demands of the performer, both in terms of technical proficiency and physical stamina, but also in the sheer breadth of colour, variety of articulation and the intensity of rhetoric that is required. Hesketh has alluded before to his interest in the ‘detailed and labyrinthine’,² which is certainly revealed in *Horae*. At times, the textures are phenomenally dense and it is difficult to know which lines to throw into relief, which to hold back. In much of his work, Hesketh aims to generate ‘dense textures that are lucid and transparent’.³ To realise this at the piano is one of the principal challenges of this piece and calls for careful consideration of dynamic and timbre.

The third work, *Notte Oscura*, was written in 2002 essentially as a piano transcription of the first interlude of Hesketh’s opera, *The Overcoat*, after Nikolai Gogol, with some additional material from the first scene of Act One. Hesketh highlights Gogol’s description of what he views as St Petersburg’s most powerful foe, the Northern cold:

‘This foe... our Northern cold... is said to be very wholesome. At the hour when the foreheads of even those who occupy exalted positions ache with the cold, and tears start to their eyes, the poor titular councillors are sometimes unprotected. Their only salvation lies in traversing as quickly as possible, in their thin little overcoats, five or six streets, and then warming their feet well in the porter’s room, and so thawing all their talents and qualifications for official service, which had become frozen on the way.’

A sense of foreboding and menace is present throughout the piece, which Hesketh describes as ‘quiet, melancholic, given to outbursts and intimate yet nervous reflection’. The repeated tremolo notes in the high register are reminiscent of ‘hard ice on impacted snow’ while the hushed yet expansive resonance of the bass

² Ibid., p. 17.

³ Ibid.

chords gives a disconcerting sense of a vast, potentially hostile landscape.

The *Three Japanese Miniatures* are fragments and paraphrases on material from a work of Hesketh's for chamber orchestra, itself taken from a larger work in progress, *The Record of Ancient Matters*, a puppet ballet based on Japanese folk tales. In the first miniature, 'Temple Music', a nocturnal wanderer finds a ruined temple which miraculously regains its splendour and is populated by various deities. The second movement, 'The Cradle Rocks', is an episode from the tale *The Cold Lady* in which a winter sprite wishes to revenge a broken promise by taking the lives of a man and his children. Ultimately, however, she decides to die herself rather than to destroy innocent life. The final movement, 'Little Bumbuku', recounts the exploits of an earth daemon who takes the form of a badger and lives in a tea kettle. He puts on a grand public show to earn money for his kindly but poor master who becomes a close companion. Eventually, Bumbuku's time in his present form must end and the once animate tea-kettle gradually falls still.

This disc clearly shows the tremendous skill and flair with which Hesketh writes for piano but also the way in which the instrument itself can serve as a forum for compositional development. With such wide registral range and timbral versatility, the piano can be a 'safe space' for compositional experimentation, a simulacrum of the orchestra, and a domain in which intimate personal expression and uninhibited theatricality can be explored. It is a testament to his expertise and versatility that Hesketh takes full advantage of each one of these options.

© *Clare Hammond 2016*

Acclaimed as a pianist of ‘amazing power and panache’ (*The Telegraph*), **Clare Hammond** is recognized for the virtuosity and authority of her performances and is developing a ‘reputation for brilliantly imaginative concert programmes’ (*BBC Music Magazine*, ‘Rising Star’). *The Guardian* described her as a ‘dazzling athlete’ following her début at the Barbican Centre in London in 2015. In 2014 she gave début performances at seven festivals across Europe, including the ‘Chopin and his Europe Festival’ in Warsaw, world premières of works by ten composers, and radio broadcasts in the UK, Switzerland, Sweden, the Netherlands, the USA and Canada.

Hammond gave a Panufnik Centenary tour of Poland in 2014 with a series of recital and concerto performances, under the auspices of the British Council’s Artists’ International Development Fund. She also co-curated and managed the festival ‘Panufnik 100: a family celebration’ with the Brodsky Quartet at Kings Place in London which was hailed as the ‘culmination of this year’s Andrzej Panufnik centenary’ (*The Telegraph*). In recent years Hammond has given premières of major works by composers Robert Saxton, Edwin Roxburgh, John McCabe and Arlene Sierra. *The Guardian* wrote of her performance of Kenneth Hesketh’s *Horae (pro clara)* at the Cheltenham Festival that she ‘displayed its scintillating passagework and poetic calm with great flair’.

Hammond obtained a double first in music from Cambridge University, and undertook doctoral study with Ronan O’Hora at the Guildhall School of Music & Drama, and Professor Rhian Samuel at City University London.

For BIS, Clare Hammond has previously recorded two acclaimed discs, *Reflections: the solo piano works of Andrzej and Roxanna Panufnik* (BIS-2003) and *Etude* (BIS-2004), with works by Unsuk Chin, Nikolai Kapustin, Sergei Lyapunov and Karol Szymanowski.

www.clarehammond.com

„**E**in Komponist, der etwas zu sagen hat und über die dazu nötigen Mittel verfügt“ – das schrieb die Zeitschrift *Tempo* über **Kenneth Hesketh**. Sein Schaffen, das zahlreiche Genres umfasst, findet weithin Anerkennung. Er hat mit führenden Ensembles und Orchestern in Europa, den USA und dem Fernen Osten zusammengearbeitet.

Kenneth Hesketh hat Aufträge von Institutionen wie dem Seattle Symphony Orchestra, dem BBC Philharmonic Orchestra, dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, dem Göttinger Symphonie Orchester und der Birmingham Contemporary Music Group erhalten. Heskeths Kompositionen wurden bei den Prager Premières (Tschechische Philharmonie), in Tanglewood, bei der Münchener Biennale, bei Beijing Modern Music, dem ISCM (Korea) und dem Gaudeamus Festival vorgestellt. Als „Royal Philharmonic Society/PRS Foundation Composer in the House“ beim RLPO wurden seine Werke im Veranstaltungsprogramm der Europäischen Kulturhauptstadt aufgeführt und ausgestrahlt. Seine Musik wurde auf mehreren Portrait-CDs eingespielt.

Heskeths Inspirationsquellen sind vielfältig – sie umfassen antike Architektur, mittelalterliche Ikonographie, Dichtung, den Bauhaus-Konstruktivismus, Entropie, Mutation und Existentialismus. Sein Schaffen ist, so Paul Griffiths, „reine Musik, besitzt es doch – weil die Noten ihre eigenen harmonischen und rhythmischen Kräfte und Prozesse zu erzeugen scheinen – eine große Frische“.

Hesketh hat mit einer Reihe bedeutender Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Vasily Petrenko, Susanna Mälkki, Ludovic Morlot, Pascal Rophé und Oliver Knussen (ein früher Verfechter seiner Werke) zusammengearbeitet. Auch Christoph-Mathias Mueller und Clark Rundell haben sich mit Orchestern wie dem Orchestra della Svizzera Italiana, dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und dem Ensemble 10/10 in Großbritannien und Europa für Heskeths Musik eingesetzt.

Seine Kammer- und Solowerke wurden von Nicholas Daniel, Sarah Leonard,

Rodney Clarke, Sarah Nichols, Christopher Redgate und Clare Hammond gespielt. Zu den Auftraggebern in diesen Genres gehören das Endymion Ensemble (zu Ehren von Hans Werner Henzes 75. Geburtstag), das Festival Présences (Paris), die Münchener Biennale, der Kissinger Sommer, das Ensemble Psappha, das Continuum Ensemble, der Michael Vyner Trust (für die London Sinfonietta), das Ensemble contemporain de Montréal und das Asko Ensemble.

Ich kenne Kenneth Hesketh nun seit sechs Jahren und bin von seiner scharfen Intelligenz, der Bandbreite seines Wissens und der Prägnanz seiner Phantasie noch ebenso beeindruckt wie bei unserer ersten Begegnung. All diese Eigenschaften finden sich in seinen Partituren zuhauf, und sie verlangen vom Interpreten große Energie und Hingabe. Die Komplexität seiner Musik mag mitunter überwältigend erscheinen, doch wer sich auf ihre strukturelle Dichte, den Umfang außermusikalischer Anspielungen und den kaleidoskopischen Umgang mit Farbe und Klangfülle einlässt, der wird reich belohnt: mit einer Musik von phänomenaler Tiefe, in der es immer etwas Neues zu entdecken gibt, etwas, das auch das kundigste Ohr zu überraschen vermag.

Hesketh wurde in Liverpool geboren und war Chorknabe an der Anglican Cathedral, eine Erfahrung, der er sein lebenslanges Interesse an mittelalterlichen Texten und Bilderwelten verdankt. Er absolvierte sein Grundstudium in London und wandte sich in seinen späten Zwanzigern als Schüler von Henri Dutilleux in Tanglewood vollends dem Komponieren zu. Sein Schaffen ist umfangreich und vielfältig, darunter Solowerke für viele der Hauptinstrumente des Orchesters, eine Vielzahl von Vokalkompositionen (insbesondere für Sopran und Bariton), Werke für Kammerensemble, Orchester und die Bühne. Sein Kompositionsstil veränderte sich im Laufe der Zeit nachhaltig, stets aber zeichnet er sich durch eine Vorliebe

für Farbe, Lebendigkeit und harmonische Schärfe aus.

Hesketh ist ausgebildeter Pianist und Schlagzeuger. Sein Klavierstil zeigt eine natürliche Sicherheit im Umgang mit Tasteninstrumenten. Auch wenn seine Figuren anspruchsvoll sind, sind sie immer idiomatisch; die zahlreichen virtuos Momenten, die in diesen Werken begegnen, sind für den Spieler mithin beglückend. Ich fühle mich oft von der Komplexität einer Musik angezogen, von kunstvollen Texturen und von Werken, die die Grenzen des Machbaren sowohl in technischer wie in expressiver Hinsicht erweitern. Heskeths Klavierstücke kommen dieser Vorliebe auf bewundernswerte Weise entgegen. Darüber hinaus ist sein Faible für Makabres und Groteskes, die Unruhe im Innern seiner Musik und der Widerspruch zwischen dichten Texturen und einem jähem Bedarf an Klarheit faszinierend. Hesketh selber sagt:

„Wenn ich für das Klavier komponiere, so äußere ich in gewisser Weise meine persönlichen Gedanken und Lebensansichten. Miniaturen stehen in meinem Klavierschaffen neben den längeren modularen Werken; beide gestatten die Erkundung unterschiedlicher formaler Architekturen. Der Einfluss des Klaviers auf mein kompositorisches Schaffen ist beträchtlich, denn auf diesem Gebiet können neue Ideen, Objekte und Gesten ausprobiert und erforscht werden. Seine akustischen Eigenschaften haben die Realisierung einer frühen Kindheitserfahrung erlaubt: die akustischen Eigenschaften der anglikanischen Kathedrale von Liverpool nämlich, an der ich Chorknabe war. Der leuchtende Klang, der dieses Bauwerk durchflutet (manchmal auch: die musikalische Verwirrung!), sickerte in formbarem Alter in meinen Kopf, und er ist mir seither unvergesslich. Der Nachhall eines großen akustischen Raums ist für mich auch mit Mehrdeutigkeit, Zweifel und Distanz verbunden. Außerdem habe ich festgestellt, dass Solokompositionen, insbesondere für Klavier, ein probates Gefilde sind, sich mit Theatralik und Virtuosität zu beschäftigen. Je nach dem anstehenden Werk kann man am Klavier mit dem Komponieren

beginnen oder dort die Möglichkeit nutzen, Akkordaufbau und Klangwirkungen zu überprüfen.“

In einem Interview für die *Musical Times* hat Hesketh im Jahr 2008 ausgeführt, dass seine Werke „trotz der hellen Instrumentenfarben zusehends von Skepsis und einem Gefühl des Pessimismus bestimmt werden“.¹ Das im Jahr darauf komponierte ***Through Magic Casements*** (*Durch Zauberfenster*) führt dieses Thema gleichsam aus. Sein Titel bezieht sich auf Keats' *Ode to a Nightingale* (*Ode an eine Nachtigall*). Viele der Klangeffekte scheinen Bilder des Gedichts widerzuspiegeln, in dem Keats den lebhaften Sommergesang der Nachtigall seinem eigenen fiebrigen Zustand gegenüberstellt. Das Werk verklingt am Ende wie in Keats' Gedicht: „Fled is that music:— do I wake or sleep?“ („Fort die Musik – Wach' oder schlafe ich?“)

Das zweite Werk auf dieser SACD, ***Horae (pro clara)***, wurde für mich ab 2011 über einen Zeitraum von zwei Jahren komponiert und im Juli 2013 beim Cheltenham Music Festival uraufgeführt. Es besteht aus einer Reihe von zwölf Miniaturen, die, als Ganzes, ein Brevier oder Stundenbuch im Kleinformat bilden. Obwohl keiner der Sätze einen Titel trägt, weisen etliche außergewöhnlich anschauliche Vortragsanweisungen auf: Die zweite Miniatur soll „so leichtfüßig sein wie der winzigste Kolibri“, die fünfte „wie Aufprall und Zerfließen von Wassertropfen“ und die neunte „verschmitzt sardonisch“. Einige beinhalten literarische Verweise auf Yeats' Gedicht *The Lake Isle of Innisfree*, so in der Überschrift zum zehnten („wie ein ‚Abend voller Hänflingsflügelschlag‘“), und den 1. Korintherbrief im zwölften („Denn wir sehen jetzt durch einen Spiegel, undeutlich“). Jedes Stück erkundet verschiedene kompositorische Spiele und Ideen; das thematische Material verteilt sich über den gesamten Zyklus. Auch wenn die Stücke hier in numerischer Reihenfolge eingespielt sind, ist es dem Pianisten grundsätzlich freigestellt, eine

¹ Caroline Potter, „Unreliable machines: an interview with Kenneth Hesketh“, in *The Musical Times*, Winter 2008, S. 24.

beliebige Anzahl von Sätzen in beliebiger Reihenfolge aufzuführen.

Mehrere Themen, denen wir in anderen Werken Heskeths begegnen, spielen auch in diesem Werk eine Rolle – vor allem seine Faszination für Automaten und sein Konzept „unzuverlässiger Maschinen“. Er beschreibt solche Episoden als „kurze Ausbrüche mechanischen Materials, das Metamorphosen anstrebt, aber nur eine raschere Überhitzung erreicht“. Die Idee mehrerer koexistierender kleiner Maschinen hat Hesketh erstmals in *Theatrum* für Kammerensemble erforscht; ihre expliziteste Umsetzung findet sie im achten Satz von *Horae*. Er besteht aus zwei Teilen, die wie zwei „Uhren mit Schlagwerk ineinandergreifen“: metrisch und stabil in den unteren beiden Stimmen, flüchtig dagegen in der höchsten. Im weiteren Verlauf droht die höhere Linie, die uhrwerkartige Regelmäßigkeit der Hauptstimme aus dem Gleichgewicht zu bringen, und der klangliche Eindruck verstellter Mechanik wird zusehends beunruhigender.

Horae stellt nicht nur hinsichtlich Spieltechnik und physischer Kondition gewaltige Anforderungen an den Interpreten, sondern auch im Hinblick auf Farbenspektrum, Vielfalt der Artikulation und rhetorische Intensität. Hesketh hatte bereits zuvor auf sein Interesse am „Detaillierten und Labyrinthischen“² hingewiesen, und *Horae* legt hiervon beredt Zeugnis ab. Mitunter sind die Texturen von außerordentlicher Dichte, so dass es schwerfällt festzulegen, welche Linien zu konturieren und welche abzuschattieren sind. In seinem Schaffen geht es Hesketh um „dichte Texturen, die klar und transparent sind“.³ Diese am Klavier zu realisieren, ist eine der größten Herausforderungen dieses Stücks, zu der eine sorgfältige Abwägung von Dynamik und Klangfarbe gehört.

Das dritte Werk, *Notte Oscura* (*Finstere Nacht*), entstand im Jahr 2002 in erster Linie als Klaviertranskription des ersten Zwischenspiels aus Heskeths Oper *The*

² Ebd.

³ Ebd.

Overcoat (*Der Mantel*, nach Nikolai Gogol), ergänzt um ein wenig Material aus der 1. Szene des 1. Akts. Hesketh unterstreicht Gogols Beschreibung dessen, was er als Sankt Petersburg mächtigsten Feind ansieht: die Kälte des Nordens.

„Dieser Feind ... unser Winterfrost ... gilt als sehr gesund. Zu jener Stunde, wenn selbst die Stirn derer, die hohe Ämter bekleiden, vor Kälte schmerzen, und Tränen in ihre Augen treten, geht es unseren armen Titularräten erst recht schlecht. Das einzige, was ihnen zu tun bleibt, ist sich so schnell wie möglich in ihren dünnen Mäntelchen durch die fünf oder sechs Gassen zu schlagen und dann in der Portierloge sich die Füße am Ofen zu wärmen, so lange, bis alle auf dem Wege eingefrorenen Talente und Fähigkeiten zum Dienst wieder aufgetaut sind.“

Allgegenwärtige Gefühle von Vorahnung und Bedrohung prägen dieses Stück, das Hesketh als „ruhig und melancholisch“ beschreibt – „mit einer Neigung zu Ausbrüchen und intimer, aber nervöser Reflexion“. Die Tremolorepetitionen in hohem Register erinnern an „hartes Eis auf Press-Schnee“, während der gedämpfte, aber expansive Klang der Bass-Akkorde erzeugt ein beunruhigendes Gefühl einer weiten, potentiell feindlichen Landschaft.

Die *Three Japanese Miniatures* (*Drei japanische Miniaturen*) sind Fragmente und Paraphrasen über Material aus einem Werk für Kammerorchester, das seinerseits einem größeren, in Arbeit befindlichen Werk entnommen ist: *The Record of Ancient Matters* (*Aufzeichnung alter Angelegenheiten*), ein Puppenballett nach japanischen Volksmärchen. In der ersten Miniatur, „Temple Music“ („Tempelmusik“), findet ein nächtlicher Wanderer eine Tempelruine, die auf wundersame Weise ihre Pracht wiedergewinnt und verschiedenen Gottheiten beherbergt. Der zweite Satz, „The Cradle Rocks“ („Die Wiege schaukelt“), ist eine Episode aus der Erzählung *The Cold Lady* (*Die kalte Dame*), in der sich ein weiblicher Wintergeist für ein gebrochenes Versprechen rächen will, indem sie einem Mann und seinen Kindern das Leben nehmen will. Letztlich aber beschließt sie, eher sich selbst zu töten, anstatt

unschuldiges Leben zu zerstören. Der letzte Satz „Little Bumbuku“ („Kleiner Bumbuku“), erzählt die Heldentaten eines Erddämons, der die Gestalt eines Dachs annimmt und in einem Teekessel lebt. Mittels einer großen öffentlichen Veranstaltung möchte er Geld verdienen für seinen freundlichen, aber armen Meister, der ein enger Gefährte wird. Schließlich muss Bumbukus Zeit in seiner jetzigen Gestalt enden und der einst lebhafteste Teekessel verstummt allmählich.

Deutlich demonstriert diese SADC die enorme Kunstfertigkeit und das Flair von Heskeths Klavieridiom, aber auch die Art und Weise, wie das Instrument selber als ein Forum für die kompositorische Entwicklung fungieren kann. Mit seinem großen Tonumfang und seiner klanglichen Vielseitigkeit eignet sich das Klavier als ein „sicherer Raum“ für kompositorische Experimente, als Simulakrum des Orchesters und als eine Domäne, die intimen persönlichen Ausdruck ebenso ermöglicht wie ungehemmte Theatralik. Dass Hesketh jede dieser Optionen auszuschöpfen weiß, verdankt sich seinem Kenntnisreichtum und seiner Vielseitigkeit. .

© *Clare Hammond* 2016

Clare Hammond wird als Pianistin von „erstaunlicher Energie und Ausdruckskraft“ (*The Telegraph*) gefeiert. Für die Virtuosität und Autorität ihres Spiels erfährt sie ebenso große Anerkennung wie für ihre „brillant-phantasievollen Konzertprogramme“ (*BBC Music Magazine*, „Rising Star“). Nach ihrem Debüt im Londoner Barbican Centre im Jahr 2015 nannte *The Guardian* sie eine „glänzende Athletin“. 2014 debütierte sie bei sieben Festivals quer durch Europa (u.a. beim „Chopin and his Europe Festival“ in Warschau), gab Uraufführungen von Werken von zehn Komponisten und spielte Aufzeichnungen für Rundfunksender in Großbritannien, der Schweiz, Schweden, den Niederlanden, den USA und Kanada ein.

2014 war sie unter Schirmherrschaft des British Council's Artists' International

Development Fund auf einer Panufnik Centenary Tour durch Polen mit einer Reihe von Recitals und Konzertauftritten. Im Rahmen der Jubiläumsfeiern kuratierte sie außerdem gemeinsam mit dem Brodsky Quartet das Festival „Panufnik 100: a family celebration“ im Kings Place London, das als „Höhepunkt der Andrzej Panufnik-Hundertjahrfeiern“ (*The Telegraph*) gelobt wurde.

In jüngerer Zeit hat sie Werke von Robert Saxton, Edwin Roxburgh, John McCabe und Arlene Sierra uraufgeführt. *The Guardian* schrieb über ihre Interpretation von Kennet Heskeths *Horae (pro clara)* beim Cheltenham Festival, sie habe „das funkelnde Passagenwerk und die poetische Ruhe mit großer Sensibilität entfaltet“.

Clare Hammond absolvierte ihr Musikstudium an der Cambridge University mit Auszeichnung und schloss ein Promotionsstudium bei Ronan O’Hora an der Guildhall School of Music & Drama und Professor Rhian Samuel an der City University London an.

www.clarehammond.com

Kenneth Hesketh a été décrit par le magazine *Tempo* en ces termes : « un compositeur qui a à la fois quelque chose à dire et les moyens de le dire » À l'aise dans de nombreux genres, il a travaillé avec les meilleurs ensembles et les meilleurs orchestres d'Europe, des États-Unis et d'Extrême-Orient et ses œuvres ont été chaleureusement saluées par la critique.

Hesketh a reçu des commandes d'ensembles tels l'Orchestre symphonique de Seattle, l'Orchestre philharmonique de la BBC, l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool, l'Orchestre symphonique de Göteborg et le Birmingham Contemporary Music Group. Ses œuvres ont été jouées dans le cadre des Prague Premières (Orchestre philharmonique tchèque), du Festival de Tanglewood aux États-Unis, de la Biennale de Munich, du festival Beijing Modern Music, de l'ISCM (Corée) et du Festival Gaudeamus à Utrecht. Nommé Royal Philharmonic Society/PRS Foundation Composer auprès de l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool, ses œuvres ont été retransmises à la radio dans le cadre des événements fédérés par la Capitale européenne de la culture. Sa musique a fait l'objet de nombreux portraits.

Les sources d'inspiration de Hesketh sont multiples et incluent l'architecture classique, l'iconographie médiévale, la poésie, le constructivisme du Bauhaus, l'entropie, la mutation et l'existentialisme. Son œuvre a été qualifiée de « musique pure possédant une grande fraîcheur parce que les notes semblent créer leur propres forces et leurs propres processus harmoniques et rythmiques. » (Paul Griffiths)

Hesketh a travaillé avec de nombreux chefs importants dont Simon Rattle, Vasily Petrenko, Susanna Mälkki, Ludovic Morlot, Pascal Rophé ainsi qu'Oliver Knussen qui fut l'un des premiers défenseurs de sa musique. Christoph-Mathias Mueller et Clark Rundell ont également interprété la musique d'Hesketh à travers l'Europe avec entre autres l'Orchestra della Svizzera Italiana, l'Orchestre symphonique SWR à Baden-Baden et l'Ensemble 10/10.

Ses œuvres de chambre et pour instrument seul ont été exécutées par Nicholas

Daniel, Sarah Leonard, Rodney Clarke, Sarah Nichols, Christopher Redgate et Clare Hammond. Des commandes pour ces formations instrumentales sont venues de l'Ensemble Endymion (à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de Hans Werner Henze), du Festival Présences (Paris), de la Biennale de Munich, du Festival international Kissinger Sommer, de l'ensemble Psappha, de l'ensemble Continuum, du Michael Vyner Trust pour la Sinfonietta de Londres, de l'Ensemble contemporain de Montréal et de l'ensemble ASKO.

Je connais Kenneth Hesketh depuis six ans et je reste impressionnée comme au premier jour par son intelligence redoutable, l'ampleur de ses connaissances et la perspicacité de son imagination. Ces qualités se révèlent dans ses partitions et réclament une énergie et une détermination importantes de la part de l'interprète. La complexité de sa musique peut parfois sembler écrasante mais celui qui se concentre sur la délicatesse des textures, la gamme des allusions extra-musicales et l'approche kaléidoscopique de la couleur et de la sonorité est largement récompensé. Sa musique fait preuve d'une profondeur phénoménale dans laquelle se trouve toujours quelque chose de neuf à découvrir, quelque chose qui peut surprendre même l'oreille la plus blasée.

Hasketh est né à Liverpool et, encore enfant, a chanté dans le chœur de la cathédrale anglicane. Cette expérience est à l'origine de son intérêt pour les textes et l'iconographie médiévaux. Il a complété ses études universitaires de premier cycle à Londres et a trouvé son point focal en tant que compositeur pendant qu'il étudiait avec Henri Dutilleul à Tanglewood aux États-Unis. Sa production est importante et variée et comprend des œuvres solistes pour plusieurs des instruments de l'orchestre, de nombreuses compositions vocales (notamment pour soprano et baryton), des œuvres pour ensembles de chambre, pour orchestre et pour la scène. Bien que son

style compositionnel ait profondément évolué au cours des années, sa concentration sur la couleur, le dynamisme et une harmonie audacieuse est demeurée constante.

Hesketh a reçu une formation de pianiste et de percussionniste. Sa compétence naturelle au piano est manifeste dans la manière avec laquelle il écrit pour cet instrument. Bien que plusieurs passages posent un défi à l'exécutant, ils sont toujours idiomatiques et les fréquents passages virtuoses sont par conséquent toujours excitants à jouer. Je suis souvent attirée par la complexité en musique, les textures élaborées et les œuvres qui repoussent les frontières du possible, aussi bien au niveau technique qu'expressif. Les œuvres pour piano d'Hesketh remplissent admirablement cette fonction. De plus, son recours au macabre et au grotesque, l'agitation qui se trouve au cœur de sa musique et la contradiction entre les textures denses et l'exigence aiguë de clarté sont fascinants. Hesketh, à ce propos, dit :

« L'écriture pour piano est devenue une extériorisation en quelque sorte de mes pensées plus personnelles et de ma philosophie face à la vie. La collection de miniatures de mes œuvres pour piano coexiste avec les œuvres modulaires plus longues et chacune de celles-ci permet l'examen d'architectures formelles différentes. L'influence du piano sur ma production est importante car il constitue un domaine dans lequel les nouvelles idées, les nouveaux objets et les nouveaux gestes peuvent être testés et explorés. Ses propriétés acoustiques ont permis la concrétisation des expériences vécues au cours de ma petite enfance, c'est-à-dire les propriétés acoustiques de la cathédrale anglicane de Liverpool où j'ai été choriste. Le type d'aura sonore (et parfois, la confusion musicale !) que l'on retrouve dans cette église, s'infiltra dans ma tête au moment le plus impressionnable de ma vie et y est demeuré. La réverbération d'un espace acoustique important suggère également une ambiguïté, un doute et une distance par rapport à ma personne. J'ai réalisé de plus que l'écriture pour instrument seul et pour le piano en particulier, constitue un cadre efficace pour faire face à la théâtralité et la virtuosité. Selon l'œuvre, l'acte compositionnel même

trouve sa genèse dans le piano ou, du moins, l'instrument devient une place qui «prouve» les structures et les sonorités des accords.»

Dans une interview accordée au *Musical Times* en 2008, Hesketh disait que «malgré les sonorités instrumentales brillantes de [son] œuvre, le scepticisme et une sensation de pessimisme la colore davantage»¹. *Through Magic Casements* [*À travers le vantail magique*] composé plus tard la même année est en quelque sorte une exposition de ce thème. Son titre réfère à *Ode to a Nightingale* [*Ode à un rossignol*], un poème de Keats écrit en 1819. Plusieurs des effets sonores semblent un écho des images contenues dans le poème dans lequel Keats établit un contraste entre le chant estival dynamique du rossignol et son état enfiévré. L'œuvre s'évapore à la fin, comme dans le poème de Keats : «La musique s'est envolée : – suis-je éveillé, suis-je endormi ?»

La seconde œuvre de cet enregistrement, *Horae (pro clara)*, a été composée à mon intention sur une période de deux ans à partir de 2011 et a été créée au festival de Cheltenham en juillet 2013. Elle se compose d'une série de douze miniatures qui, considérées comme un tout, forment un bréviaire ou un livre des heures miniature. Bien qu'aucun mouvement ne soit intitulé, plusieurs d'entre eux contiennent des indications exceptionnellement évocatrices liées à l'exécution. Le second doit être «aussi furtif que le plus petit des oiseaux-mouches», le cinquième, «comme l'éclaboussure et la suspension des gouttelettes dans les airs» et le neuvième, «malicieusement narquois». Certaines des indications incluent des références littéraires à un poème de William Butler Yeats, *The Lake Isle of Innisfree* [*L'île du lac d'Innis-free*] qui donne son titre à la dixième pièce («like an «evening full of the linnet's wings»») [comme «un soir rempli des ailes de la linotte»] alors que la douzième est précédée de la version de la Bible du roi Jacques de la première Épître de Saint

¹ Caroline Potter, «Unreliable machines: an interview with Kenneth Hesketh», *The Musical Times*, hiver 2008, p. 24.

Paul Apôtre aux Corinthiens («for now we see through a glass, darkly», [car nous voyons, à présent, dans un miroir en énigme]). Chaque pièce explore des jeux et des idées compositionnels variés et le matériau thématique se retrouve un peu partout à travers le cycle. Bien que sur cet enregistrement les pièces soient présentées dans leur ordre numérique, le pianiste peut les exécuter dans l'ordre qu'il souhaite.

Plusieurs thèmes inclus dans d'autres œuvres d'Hesketh sont abordés dans cette œuvre, notamment sa fascination pour les automates et son concept personnel des «machines incertaines». Il décrit ces épisodes comme «de petits sursauts de matériaux mécaniques qui tentent de se métamorphoser mais ne parviennent qu'à une combustion rapide». L'idée de ces nombreuses petites machines qui coexistent d'abord été explorée dans *Theatrum* pour ensemble de chambre et trouve son incarnation la plus explicite dans le huitième mouvement d'*Horae*. Il est fait de deux parties qui interagissent comme «des pendules entremêlées»: métronomiques et stables dans les deux portées inférieures et volatiles au-dessus. En cours de route, la ligne la plus aiguë menace de briser la régularité de métronome de la partie principale. L'impression auditive résultante, des mécaniques désajustées, devient de plus en plus inquiétante.

Horae est extrêmement exigeant pour l'exécutant aussi bien au point de vue de la technique et de l'endurance physique que de l'étendue des couleurs, de la variété des articulations et de l'intensité de la rhétorique qui y sont requises. Hesketh a déjà fait allusion à son intérêt pour «les détails et le labyrinthe»² qui est mis en évidence dans *Horae*. Les textures sont par endroit extrêmement denses et il est difficile de déterminer quelle voix doit être soulignée et quelle doit être retenue. Dans la plupart de ses œuvres, Hesketh essaie de produire «des textures denses qui sont claires et transparentes»³. Y parvenir au piano est le défi principal de cette œuvre et réclame une considération minutieuse de la dynamique et des timbres.

² Ibid.

³ Ibid.

La troisième œuvre de cet enregistrement, *Notte Oscura*, a été composée en 2002 et est essentiellement une transcription pour piano du premier interlude de l'opéra d'Hesketh, *The Overcoat* [*Le manteau*] d'après Nicolaï Gogol que complètent des passages de la première scène du premier acte. Hesketh souligne la description de Gogol du froid arctique, l'ennemi le plus redoutable selon lui de Saint-Petersbourg :

« Cet ennemi n'est autre que notre froid arctique, bien qu'on affirme qu'il soit excellent pour la santé. (...) À cette heure où la gelée pince douloureusement le visage des personnages les plus haut placés et remplit leurs yeux de larmes, les pauvres conseillers titulaires se sentent parfois incapables de se défendre. Leur seul moyen de salut, c'est de traverser en courant au plus vite, vêtus de leurs minces manteaux, cinq ou six rues, puis, au ministère, de se réchauffer en frappant des pieds jusqu'à ce que renaissent les facultés nécessaires à l'accomplissement de leurs fonctions administratives. »

Un sentiment d'appréhension et de menace règne tout au long de la pièce qu'Hesketh qualifie de « calme, mélancolique, soumise aux sursauts et à la réflexion intime et nerveuse ». Les notes répétées en tremolo dans le registre aigu rappellent « la glace dure sur la neige tassée » alors que la résonance étouffée mais expansive des accords dans le registre grave confère la sensation inquiétante d'un paysage étendu et potentiellement hostile.

Les *Trois Miniatures japonaises* sont des fragments et des paraphrases d'un matériau extrait d'une œuvre de chambre d'Hesketh qui elle-même provient d'une œuvre *in progress* de plus grande dimension, *The Record of Ancient Matters* [*Chronique des faits anciens*], un ballet pour marionnettes basé sur des contes folkloriques japonais. Dans la première miniature, « Temple Music », un vagabond nocturne découvre la ruine d'un temple qui retrouve miraculeusement sa splendeur et est habité par des divinités. Le second mouvement, « The Cradle Rocks », est un

épisode du conte «La femme des neiges» dans lequel un esprit hivernal souhaite se venger d'une promesse brisée en provoquant la mort d'un homme et de ses enfants. Cet esprit décide plus tard de disparaître plutôt que de détruire des vies innocentes. Le dernier mouvement, «Little Bumbuku» évoque les exploits d'un démon des profondeurs qui prend la forme d'un blaireau et vit dans une bouilloire. Il organise un grand spectacle public afin de récolter de l'argent pour son maître aimable mais pauvre qui devient son compagnon. Le sort se termine et la bouilloire, auparavant animée, revient progressivement au calme.

Cet enregistrement démontre avec éloquence l'habileté remarquable avec laquelle Hesketh compose pour le piano mais également la manière avec laquelle l'instrument lui-même peut servir de cadre au développement compositionnel. Avec l'étendue de son registre et sa versatilité de timbres, le piano peut s'avérer être un havre pour l'expérimentation compositionnelle, un ersatz d'orchestre et un domaine dans lequel l'expression personnelle intime et la théâtralité sans retenue peuvent être explorées. Le fait qu'Hesketh tire profit de chacune de ces options témoigne de son expertise et de sa versatilité.

© *Clare Hammond* 2016

Saluée par le *Daily Telegraph* comme une pianiste possédant «une puissance et un panache incroyables», **Clare Hammond** est reconnue pour la virtuosité et l'autorité démontrée lors de ses exécutions et s'est forgée «une réputation grâce à des programmes de concert brillamment imaginatifs» (*BBC Music Magazine*, «Rising Star»). Le *Guardian* l'a qualifiée d'«athlète éblouissante» après ses débuts au Barbican Centre de Londres en 2015. Auparavant, en 2014, elle avait fait ses débuts dans le cadre de sept festivals à travers l'Europe dont «Chopin et son festival européen» à Varsovie et assuré la création d'œuvres de dix compositeurs. Ses récitals

ont également été retransmis en Angleterre, en Suisse, en Suède, en Hollande, aux États-Unis et au Canada.

Hammond a effectué une tournée de concerts consacrés au centenaire de la naissance d'Andrzej Panufnik à travers la Pologne en 2014 avec des œuvres pour des formations variées sous l'égide du British Council's Artists' International Development Fund. Elle a également co-administré et organisé le festival «Panufnik 100: A family celebration» en compagnie du Quatuor Brodsky à Kings Place à Londres qui a été salué en tant que «point culminant de l'année du centenaire d'Andrzej Panufnik» (*The Telegraph*).

Au cours des dernières années, Hammond a assuré la création d'œuvres importantes de Robert Saxton, Edwin Roxburgh, John McCabe et Arlene Sierra. Au sujet de son exécution de *Horae (pro clara)* de Kenneth Hesketh au Festival de Cheltenham, le *Guardian* a dit qu'elle «en avait exposé les passages scintillants et son calme poétique avec beaucoup d'élégance».

Hammond a obtenu un diplôme en musique à l'Université de Cambridge et a entrepris des études doctorales avec Ronan O'Hora à la Guildhall School of Music & Drama et Rhian Samul à la City University de Londres.

www.clarehammond.com

This recording has been supported by:
The Fidelio Charitable Trust
The RVW Trust



INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Steinway D

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: August 2015 at Cardiff University Concert Hall, Wales (concerts.cardiff.ac.uk)
Producer and sound engineer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)
Piano technician: Kait Farbon
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24 bit / 96 kHz
Post-production: Editing: Thore Brinkmann
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Clare Hammond 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover design by David Kornfeld, based on *Labyrinth Drawings* by Ben Nicholson (2006–11)
Back cover photo of Clare Hammond: © Julie Kim
Photo of Kenneth Hesketh: © Mark McNulty
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2193 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2193