



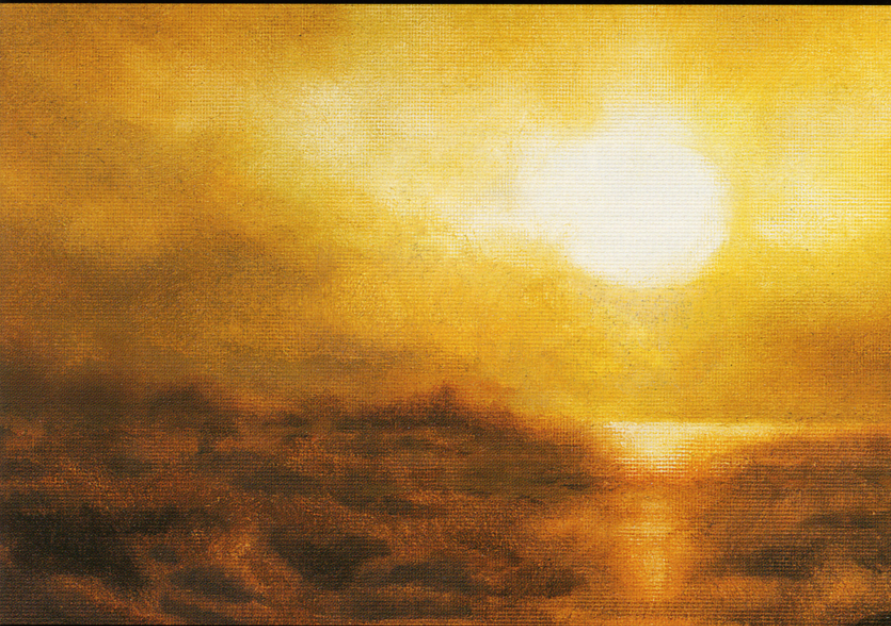
CD-1019 DIGITAL

Includes World Première Recordings

James MacMillan

Tryst · Í (A Meditation on Iona)

Adam's Rib · They Saw the Stone had been Rolled Away



Scottish Chamber Orchestra · Joseph Swensen

MacMILLAN, James (b. 1959)

- | | | |
|---|--|--------------|
| 1 | Tryst (1989) <i>(Boosey & Hawkes)</i> | 25'40 |
| 2 | Adam's Rib (1995) for brass quintet <i>(Boosey & Hawkes)</i>
World Première Recording | 10'13 |
| 3 | They Saw the Stone had been Rolled Away (1993) <i>(Boosey & Hawkes)</i>
World Première Recording | 5'37 |
| 4 | Í (A Meditation on Iona) (1996) <i>(Boosey & Hawkes)</i>
World Première Recording | 15'34 |

Scottish Chamber Orchestra (leader: Ruth Crouch)

conducted by **Joseph Swensen**

2 **Scottish Chamber Orchestra Brass**

Scottish
chamber
Orchestra



The four pieces on this disc were commissioned by the Scottish Chamber Orchestra, of which James MacMillan was made Affiliate Composer in 1989.

Tryst

William Soutar is renowned among Scotland's twentieth century poets. *The Tryst*, written in broad Scots, is a love poem which MacMillan set to music. The composer can be heard singing it on a disc made by The Whistlebinkies, a Scottish folk group. The theme turns up in a number of his compositions – in his congregational *St. Anne's Mass*, in his piece for music theatre, *Búsqueda*, and in *After the Tryst*, a short piece for violin and piano. The word 'tryst' – the vowel 'y' pronounced as in the first person singular 'I' – has many meanings. The dictionary definition is an arranged meeting, or rendez-vous; but the word strongly infers an intimate encounter sanctified by loving commitment, a covenant, a pledge. Yet strangely, in his tone poem *Tryst* (which is dedicated to the memory of Susan Loy, the composer's maternal grandmother, and which was first heard in 1989 at the St. Magnus Festival in Orkney), a sense of intimacy does not manifest itself until the third of its five interlinking parts.

Leaping out of the cockscre opening figure is an equally energetic upward chromatic run. And this sense of rushing, of vibrant yet restless display, gives an overall impression of something that is distinctly something other than personal. The harmony is cool – a coolness that will never wholly absent itself, even at the tone poem's 'intimate' centre. The tireless ascending motto keeps coming back, in full or in part, through the first of the work's five sections, as a kind of impelling force. Before its first reappearance there emerges on clarinets a related motto that may be likened to a lonely cry of seagulls. *Glissandi* recur – such 'sliding' is an integral feature of the

piece. The underlying – and irregular – rhythmic pulse, however, is kept going by a frequent, very determined *sforzando* thrust from the strings. Intersecting and colliding with this is the second idea, where restless motion suddenly gives way to another kind of bristling that, in apparent contradiction, is nonetheless almost static in its effect. This is marked *legato e dolce* – though its harmonic communion is far removed from anything 'sweet'. MacMillan himself has likened the friction produced between the bustle and the static to an 'interference field', with the shock waves spreading out to affect the whole work. Within the first section we also hear the fast motto on two trumpets, doubled by oboes and clarinets, while at the return of the *legato e dolce* passage, harmonics are added to the string writing. Trumpets and horns grow more restrained, as if the sound is gradually moving away into the distance.

There is a subtle reversal of musical ideas as *Tryst* embarks on its second lap, the slow pace of the 'slithering' music now being given the primacy. But it is not long before the *staccato* strings meet up with this. There is an important shift of mood, insofar as the detached impetus that governed the first lap has now become unequivocally dancelike.

Then, for the first time, a carefully measured sweetness does emerge when sustained divided violins mark the arrival of the tone poem's third part. Two distinct melodic lines are played by different sections of the strings. Underlying *forte* interjections continue, however, though at a much more subdued pace. Musical 'turns' and a growing *tremolando* now close in upon each other, out of which MacMillan's original melody pierces through the textures on sliding strings. It is, though, a momentary appearance – for textures soon intermingle, obscuring this meditation on the original theme as if behind a veil.

A melancholy fanfare on two trumpets (then

joined by two horns) signals the launch into the fourth episode. Here the rhythmic propulsion is revitalized, its spirit more 'Stravinsky-like', and with a continuous *staccato e marcato* in the strings. Then, instead of a cry of gulls, the bass clarinet emits a call which is marked 'expressive, bluesy'. The ostinato line dissolves rapidly into something altogether more fluid.

Sliding strings then play in unison, which in turn marks entry into the tone poem's closing circuit. *Tremolando* strings rise from the sustained theme on oboe and clarinet. This connects up with the return of the first section's overall brisk impelling force, which is now unabashedly prancing, and with trumpet and horns interjecting, suggesting flecks of sunlight being caught by waves. The repeated and accented semiquaver figure just before the end of the work is marked *fff* and *brutal*; then, all of sudden, it stops, 'as if torn off' (quoting the composer's instruction in the score) – a Schoenbergian device used in *The World's Ransoming*, composed seven years later, and just as significant. An undercurrent lingers on cello, double basses and timpani, before the sound fades away.

Adam's Rib for brass quintet

MacMillan has indicated that the choice of title is no more than an analogy which celebrates the miracle of creativity – God creating Eve from Adam's rib. The brass quintet is in three sections, *Chorale I – Fanfare – Chorale II*, and is scored for two trumpets, horn, trombone and tuba.

The soft opening phrase of *Chorale I*, the compressed musical intervals, and its two silent bars, establish sober resonance as the work's most distinctive trait. Progressively yet cautiously, note values are shortened. After a sustained low G flat on tuba, followed by the same note, an octave higher, on the

first trumpet, there is a slight expansion of the harmony. There is a gentle exploring of instrumental potential with the gradual opening and closing of the mute on the trumpets and trombone, and likewise the opening and closing of the bell on the horn. In contrast to much of his writing for brass, MacMillan here seems to eschew any suggestion of ambitious exploration in favour of a quiet, even shy veneration in the face of creative possibility.

In the second section of *Adam's Rib*, the three breves on trombone and tuba, containing as they do two bar-long silences, are followed by the softly stated 'fanfare' on trumpets and horn. Trombone and tuba punctuate this with a forcefully held single note. All this suggests MacMillan's on-going, unselfconscious absorption of Galina Ustvolskaya's austere sense of, and approach to, ritual. Note values quicken: the quaver – which had first surfaced just before the conclusion of *Chorale I* – becomes a governing feature, first as it escorts a trombone solo, and then as a figuration-in-itself, where the instruments, marked *sempre staccato*, enter one by one so as to make a building block. The section ends with the breves and silences with which it opened.

Chorale II starts differently, with a descending articulated motto. Later there is some flutter-tonguing. But it is the trumpet call (marked *lontano e fragile*) like a siren sounding from far off, heard twice just before the end, that appears to confirm the composer's awe in the light of the creative gift.

They saw the Stone had been Rolled Away

The piece is as powerful as it is laconic. It is scored for two trumpets, horn, two trombones, tuba and an array of percussion calling for two players. In his teens, MacMillan was fortunate to have a music teacher at his school in Cumnock in Ayrshire who recognized the exceptional nature of his pupil's gift.

The 'short fanfare to celebrate Easter' is dedicated to this teacher, Bert Richardson, who later became music advisor in Inverness.

MacMillan has extracted from his substantial work for music-theatre, *Visitatio Sepulchri*, brass music that depicts the three women who encounter, and are addressed by, angels at the entrance of the empty tomb.

The frequent striking of the drum and repeated pealing of bells indicate from the outset the work's ritualistic nature. Percussive 'shots', along with their surrounding silence, become retorts to increasingly distending brass episodes. For MacMillan, ritual is not a mask to hide behind, but a symbolic creative act that in turn attests to what are to him undeniable religious truths. The composer writes at the end of the score: 'Et resurrexit tertia die secundum scripturas. Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris.' – 'And on the third day he rose again according to the scriptures, and ascended into heaven: he sits at the right hand of the Father.' The idiom of this short piece paves the way for *Symphony 'Vigil'*.

Í (A Meditation on Iona)

Iona, an island off the west coast of Scotland, is the place to where St. Columba (521-597), the Irish scholar and preacher from County Donegal, fled in the year 546. He there founded a college where young men were trained for the evangelization of the Northern Picts. In 1938 an experimental community was founded on the island; and in 1951 this Community came under the auspices of the Church of Scotland. Iona is now famous as a haven for Christian pilgrims.

Yet the starkness of MacMillan's *Í* may well unsettle all those who consider Iona just a peaceful, or 'comfortable' sanctuary. Meditative though it is, *Í* presents a musical face that is at once fiery, discon-

certing and desolate. Columba, by all accounts, was himself a lowering, quarrelsome personality, his temperament more akin to a Hebrew prophet. The music of *Í* has the potency to instil into one the fear of God; and, as Hugh Pyper, the Scottish theologian and Old Testament scholar, remarked on his first encounter with the work, it evokes the world of primitive Christianity. *Í* came into being as a result of a collaboration between MacMillan and the sculptress Sue Jane Taylor. The audience was invited to contemplate the sculpture while the tone poem was played. *Í* (pronounced 'ee' as in 'meet') is dedicated to the memory of the composer's maternal grandfather, George Loy, and was first performed in Orkney early in 1997.

The cyclic nature of the work can be subdivided into eight episodes. The main motif, first stated on tubular bells and unison celli, has such tremendous force as to sear itself into our hearts and minds. Divided strings are frequently marked *sfz > pp*. The quiet *tremolando* of the ascending strings which follows should make our hair stand on end. (Sibelius achieved a similar electrifying result in *Tapiola*.) The second episode is marked by the entry of a repeated note on what the score specifies as 'steel pans'. (MacMillan in conversation indicates that these should be the popular British-Caribbean steel instruments, such as oil drums.) When the sound swells, its very timbre changes with an effect which is almost graphic. The principal opening figure returns yet more ruthlessly in the third episode. But all of a sudden the theme, now re-stated on solo violin, acquires a sense of clemency, a sense reinforced by the divided strings which attend the theme. But with the accelerated pace of the fourth episode, and its concomitant *pianissimo-fortefortissimo tremolando*, an *appoggiatura* is added to the leading motif, and the repeated note on the steel drums, now in semi-

quavers, acquires a ferocity more absolute than in the first instance. This is fortified by ascending trills on divided violins and violas (also marked *sfzpp*).

The turning point in the cycle comes midway through *I*, with three ascending chords on the steel instruments. The fifth episode is an exact repeat of the opening one. And it is only halfway through the sixth episode that recapitulation gives way to change – for on this occasion there is no *crescendo*. From here on there is a subduing of the elemental. An expressive solo viola steers through the soundworld of quietly sustained strings, its melodic line eventually incorporating an archetypal musical ‘turn’. An ascending theme on solo first violin is joined by solo second violin and viola. In the closing episode the opening motif – now mollified – returns on solo violin. The *sul ponticello tremolando* writing that follows implies, however, that a sense of danger is never far away, and indicates a mindfulness which is reinforced by the introduction of a large thundersheet. But just before its conclusion, where MacMillan instructs *piangendo* in the violin and viola parts, the pervasive sense of awaiting ‘in fear and trembling’ is re-established.

© Ronald Weitzman 1999

Formed in 1974, the **Scottish Chamber Orchestra** has gained an enviable reputation for quality of performance in diverse repertoire and for its innovative approach across a wide range of music-making. The orchestra performs all over Scotland while also sustaining an international rôle as one of Scotland’s foremost cultural ambassadors; foreign tours have taken the orchestra all over Europe, to the USA (four times) and Far East. Since the 1996/97 season Joseph Swensen has been principal conductor while Sir Charles Mackerras is conductor laureate. Other

conductors who work regularly with the SCO include Paavo Berglund, Raymond Leppard, Andrew Litton, Frans Brüggen, Jaime Laredo and Arnold Östman.

The Scottish Chamber Orchestra enjoys close relationships with some of the UK’s leading composers and has commissioned more than fifty new works. The series of ten *Strathclyde Concertos* by the orchestra’s composer laureate, Sir Peter Maxwell Davies, has attracted world-wide interest, and affiliate composer James MacMillan has composed a number of important works for the orchestra. The SCO has also forged a path in recent developments in music education, with a unique programme of projects for children and adults. The orchestra broadcasts regularly on radio and television.

Joseph Swensen, born in New York in 1960 and of Norwegian and Japanese descent, has rapidly established himself as one of the most exciting talents to have emerged from amongst today’s younger generation of conductors. He has appeared with orchestras such as the Los Angeles Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra and Gothenburg Symphony Orchestra, and works regularly with the Finnish and Swedish Radio Symphony Orchestras. He was appointed principal guest conductor of the Stockholm Chamber Orchestra in January 1994, and of the Lahti Symphony Orchestra in July 1995. He visited Japan with the Scottish Chamber Orchestra in the autumn of 1995, and in the autumn of 1996 he was appointed as this orchestra’s principal conductor. Joseph Swensen also composes, and his works have been performed by various orchestras.

Die vier Stücke auf dieser CD wurden vom Scottish Chamber Orchestra in Auftrag gegeben, bei dem James MacMillan 1989 Affiliate Composer wurde.

Tryst

William Soutar gehört zu den berühmten schottischen Dichtern des 20. Jahrhunderts. Das im breiten schottischen Dialekt geschriebene *Tryst* ist ein von MacMillan vertontes Liebesgedicht. Der Komponist singt es auf einer CD der Whistlebinkies, einer schottischen Volksmusikgruppe. Das Thema erscheint in zahlreichen seiner Kompositionen – in der St. Anne's Mass, im Stück für Musiktheater *Búsqueta*, und in *After the Tryst*, einem kurzen Stück für Violine und Klavier. Das Wort „tryst“ (reimt sich mit „dreist“) hat viele Bedeutungen. Die lexikale Definition ist ein verabredetes Treffen, ein Rendezvous, aber das Wort hat einen starken Beigeschmack von intimer Begegnung in liebevollem Engagement, einem Schwur, einem Versprechen. In der Tondichtung *Tryst* (dem Andenken an Susan Loy, die Großmutter mütterlicherseits des Komponisten gewidmet, und beim St.-Magnus-Festival in Orkney 1989 erstmals gespielt) erscheint aber seltsamerweise kein intimes Gefühl vor dem dritten der miteinander verbundenen Teile.

Der großtuuerischen Anfangsfigur entspringt ein ebenfalls energischer Aufwärtslauf. Dieses Gefühl des Eilens, des Vibrierens, der Rastlosigkeit erweckt den Gesamteindruck von etwas, das eindeutig etwas anderes als persönlich ist. Die Harmonik ist kühl – eine Kühle, die nie ganz entweicht, selbst in der „intimen“ Mitte der Tondichtung. Das unermüdliche steigende Motto kommt immer wieder zurück, ganz oder teilweise, im ersten der fünf Abschnitte des Werkes, wie eine Art treibende Kraft. Vor dem ersten Wiedererscheinen bringen die Klarinetten ein verwandtes Motto, das mit dem einsamen Ruf von

Möwen verglichen werden kann. Glissandi werden wiederholt – solche „Rutscher“ sind ein wesentlicher Zug des Stücks. Der unterliegende, unregelmäßige rhythmische Puls wird aber von einem häufigen, sehr entschlossenen Sforzandostoß der Streicher in Gang gehalten. Damit vermischt sich und stößt das zweite Thema zusammen, dessen ruhelose Bewegung plötzlich einer anderen Art von Sträuben den Weg räumt, die, anscheinend widersprüchsvoll, eine fast statische Wirkung hat. Die Vorschrift lautet *legato e dolce* – obwohl die Harmonik von allem „Süßen“ denkbar weit entfernt ist. MacMillan verglich selbst die hier entstehende Reibung mit einem „Interferenzfeld“, dessen Druckwellen sich verbreiten und das ganze Werk beeinflussen. Im ersten Teil hören wir auch das schnelle Motto auf zwei Trompeten, von Oboen und Klarinetten verdoppelt, während Flageolette bei der Rückkehr des *legato e dolce* in den Streichern erscheinen. Die Trompeten und Hörner werden jetzt immer verhaltener, als ob der Klang sich allmählich in die Ferne begeben würde.

Als *Tryst* die zweite Runde beginnt, gibt es eine subtile Umkehrung der musikalischen Gedanken, indem das langsame Tempo der „gleitenden“ Musik jetzt in den Vordergrund tritt. Es dauert aber nicht lange, bevor die Staccatostreicher aufhören. Es gibt eine wichtige Veränderung der Stimmung, da jetzt die distanzierte Bewegungskraft, die die erste Runde beherrschte, eindeutig tänzerisch geworden ist.

Dann erscheint erstmals eine genau abgemessene Süße, als ausgehaltene Violinen *divisi* den Anfang des dritten Teils der Tondichtung markieren. Zwei deutliche Melodielinien werden von verschiedenen Streichergruppen gespielt. Die Forteeinwürfe setzen aber fort, obwohl in einem wesentlich gedämpften Tempo. Musikalische „Drehungen“ und ein wachsendes Tremolando kommen einander näher, und MacMillans Originalmelodie schneidet durch die

Klänge auf gleitenden Streichern. Es ist aber ein kurzweiliges Erscheinen – denn die Klänge vermischen sich bald und verdunkeln diese Meditation über das Originalthema wie hinter einem Schleier.

Eine melancholische Fanfare auf zwei Trompeten (dann von zwei Hörnern ergänzt) kündigt den Beginn des vierten Teils an. Der rhythmische Antrieb wird wieder vitalisiert, der Geist „Strawinskyhaft“, mit einem steten *staccato e marcato* in den Streichern. Statt eines Möwenschreis stößt die Baßklarinette einen Ruf aus, der „expressive, bluesy“ markiert ist. Das Ostinato löst sich schnell auf, in etwas Fließenderes.

Gleitende Streicher spielen dann im Unisono, zum Anfang der Endrunde der Tondichtung. Tremolandoastreicher steigen vom getragenen Thema der Oboe und der Klarinette empor. Dies wird mit der Wiederkehr der frischen Kraft des ersten Teils verbunden, die jetzt unverfroren tänzelt, und mit Einwürfen der Trompeten und Hörner Sonnenstrahlen andeutet, die von Wellen eingefangen werden. Die wiederholte, akzentuierte Sechzehntelfigur gleich vor dem Ende des Werks wird *fff* und *brutal* markiert, bevor sie ganz plötzlich aufhört, „wie abgerissen“ (wie der Komponist in der Partitur schreibt – ein Kunstgriff, der im sieben Jahre später komponierten *The World's Ransoming* verwendet wird, und genauso wichtig. Ein Unterton bleibt noch in den Celli, Kontrabässen und Pauken, bevor der Klang entschwindet.

Adam's Rib für Blechquintett

MacMillan deutete an, daß die Wahl des Titels nur eine Analogie ist, zur Ehre des Wunders der Schöpfung, wo Gott Eva aus Adams Rippe erschafft. Das Quintett ist dreiteilig, *Choral I – Fanfare – Choral II*, und ist für zwei Trompeten, Horn, Posaune und Tuba gesetzt.

Die weiche Anfangsphase beim *Choral I*, die komprimierten musikalischen Intervalle, und die zwei Pausentakte lassen einen soliden Klang als Hauptmerkmal des Werkes hervortreten. Allmählich aber vorsichtig werden die Notenwerte verkürzt. Nach einem ausgehaltenen tiefen Ges auf der Tuba, vom gleichen Ton auf der ersten Trompete um eine Oktave höher gefolgt, wird die Harmonik etwas erweitert. Die instrumentalen Möglichkeiten werden durch allmähliches Öffnen und Schließen des Dämpfers bei den Trompeten und der Posaune, und Öffnen und Schließen des Schalltrichters beim Horn vorsichtig erforscht. Im Kontrast zum Großteil seiner Blechsätze scheint MacMillan hier jede Andeutung eines ambitionösen Erforschens zugunsten einer ruhigen, gar scheuen Bewunderung im Bereich der kreativen Möglichkeiten zu meiden.

Im zweiten Abschnitt von *Adam's Rib* folgt nach den drei Breves auf Posaune und Tuba, mit ihren zwei Pausentakten, die sanft gespielte „Fanfare“ auf Trompeten und Horn. Posaune und Tuba punktieren dies mit einem kraftvoll ausgehaltenen Einzelton. All dies erinnert an MacMillans derzeitiges, unselbstbewußtes Studium von Galina Ustwolskajas asketischem Sinn für das Rituelle und ihrer Einstellung dazu. Die Notenwerte werden schneller: das Achtel – das gerade vor dem Schluß des *Chorals I* an den Tag getreten war – wird ein herrschender Zug, zunächst als Begleiter eines Posaunen solos, dann als eigenständige Figuraton, wo die Instrumente, *sempre staccato*, wie bei einem Baukasten eines nach dem anderen erscheinen. Der Abschnitt endet mit den Breves und den Pausen, mit denen er anfang.

Der *Choral II* beginnt anders, mit einem fallenden Motto. Später gibt es etwas Flatterzunge. Es ist aber der wie eine Sirene aus der Ferne zweimal gerade vor dem Schluß erklingende Trompetenruf

(*lontano e fragile*), der die Ehrfurcht des Komponisten im Licht der kreativen Gabe bestätigt.

They saw the Stone had been Rolled Away

Das Stück ist genauso kraftvoll wie lakonisch. Die Besetzung ist zwei Trompeten, Horn, zwei Posauern, Tuba und ein Schlagzeugarsenal mit zwei Spielern. In seiner Schule in Cumnock (Ayrshire) war MacMillan glücklich, einen Musiklehrer zu haben, der die außerordentliche Begabung seines Schülers erkannte. Die „kurze Fanfare zur Feier von Ostern“ wurde seinem Lehrer Bert Richardson gewidmet, der später in Inverness Musikberater wurde.

Seinem wichtigen Werk für Musiktheater, *Visitation Sepulchri*, entnahm MacMillan eine Blechmusik, die die drei Frauen schildert, die am Eingang des leeren Grabes Engel treffen, die sie ansprechen.

Das häufige Anschlagen der Trommel und wiederholte Läuten der Glocken deutet gleich den rituellen Charakter des Werkes an. „Schüsse“ des Schlagzeugs, mit dem umgebenden Schweigen, beantworten die immer aufgeblaseneren Blechepisoden. Für MacMillan ist das Ritual keine Maske, hinter der man sich verstecken kann, sondern ein symbolischer kreativer Akt, der wiederum die für ihn unleugbaren religiösen Wahrheiten bezeugt. Am Schluß der Partitur schreibt der Komponist: „Et resurrexit tertia die secundum scripturas. Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris.“ – „Am dritten Tag auferstanden nach den Schriften, aufgestiegen zum Himmel, zur rechten Hand des Vaters sitzend.“ Das Idiom dieses kurzen Stücks ebnet den Weg für die *Symphony „Vigil“*.

Í (A Meditation on Iona)

Die Insel Iona vor der schottischen Westküste ist die Stelle, wohin St. Columba (512-97), der irische Ge-

lehrte und Prediger aus dem Land Donegal, im Jahre 546 floh. Dort gründete er eine Schule zur Ausbildung junger Männer für das Evangelisieren der nördlichen Pikten. 1938 wurde eine experimentelle Gemeinschaft auf der Insel gegründet, und 1951 kam diese Gemeinschaft zur Church of Scotland. Iona ist jetzt als Zufluchtsstätte für christliche Pilger berühmt.

Die Grellheit von MacMillans *Í* kann aber alle beunruhigen, die Iona für eine friedliche, „bequeme“ Zufluchtsstätte halten. *Í* mag meditativ sein, zeigt aber ein musikalisches Gesicht, das zugleich feurig, beunruhigend und verzweifelt ist. Soviel wir wissen war Columba selbst eine finstere, streitsüchtige Persönlichkeit, und sein Temperament war eher mit einem hebräischen Propheten verwandt. Die Musik von *Í* hat die Kraft, einem die Gottesfurcht einzuflößen, und, wie Hugh Pyper, der schottische Wissenschaftler und Experte des Alten Testaments, bei seiner ersten Begegnung mit dem Werk bemerkte, beschwört sie die Welt des primitiven Christentums herauf. *Í* entstand als Ergebnis einer Zusammenarbeit zwischen MacMillan und der Bildhauerin Sue Jane Taylor. Das Publikum betrachtete die Skulptur während die Tondichtung gespielt wurde. *Í* (gesprochen wie „ie“ in „Bier“) wurde dem Andenken des Großvaters väterlicherseits des Komponisten, George Loy, gewidmet und Anfang 1997 in Orkney erstmals aufgeführt.

Die zyklische Natur des Werks kann in acht Episoden eingeteilt werden. Das zunächst von Rohrglocken und Cello gebrachte Hauptthema hat eine so enorme Kraft, daß es sich in unsere Herzen und Geister einbohrt. Die geteilten Streicher werden häufig *sfz* > *pp* markiert. Das folgende, ruhige Tremolando der steigenden Streicher bringt unsere Haare zum Sträuben. (Sibelius erreichte in *Tapiola* ein ähnlich elektrifizierendes Ergebnis.) Die zweite

Episode wird durch das Erscheinen eines wiederholten Tons auf dem markiert, was die Partitur als „steel pans“ bezeichnet (Stahltröpfe). (MacMillan hat mündlich mitgeteilt, daß es sich dabei um die beliebten britisch-karibischen Stahlinstrumente handelt, wie Ölfässer.) Beim Anschwellen des Klanges verändert sich die Klangfarbe mit einem fast graphischen Effekt. Die Hauptfigur am Anfang kehrt in der dritten Episode noch erbarmungsloser zurück. Plötzlich erhält das jetzt von der Solovioline wieder gebrachte Thema ein Gefühl von Milde, ein Gefühl, das von den begleitenden Divisistreichern verstärkt wird. Mit dem beschleunigten Tempo der vierten Episode und dessen begleitendem Tremolando Pianissimo-Fortefortissimo wird eine Appoggiatura dem Leitmotiv hinzugefügt, und der wiederholte Ton auf den Stahltrömmeln, jetzt in Sechzehnteln, erreicht eine noch absolutere Wildheit als vorher. Dies wird von steigenden Trillern der geteilten Violinen und Bratschen verstärkt (ebenfalls *sfz-pp* markiert).

Der Wendepunkt des Zyklus kommt in der Mitte von *I*, mit drei steigenden Akkorden auf Stahlinstrumenten. Die fünfte Episode ist eine genaue Wiederholung der ersten. Erst am halben Wege durch die sechste Episode weicht das Wiederholen der Veränderung, denn bei dieser Gelegenheit gibt es kein Crescendo. Von hier ab werden die Elemente besiegt. Eine expressive Solobratsche steuert durch die Klangwelt ruhig ausgehaltener Streicher, und ihre Melodielinie bezieht dann eine archetypische musikalische „Drehung“ ein. Zum steigenden Thema auf der ersten Solovioline schließen sich die zweite Solovioline und die Bratsche hinzu. In der Schlussepisode kehrt das jetzt besänftigte Anfangsthema in der Solovioline zurück. Das folgende *sul ponticello tremolando* deutet aber an, daß das Gefühl einer Gefahr nie weit entfernt ist, und deutet ein Risikobewußtsein an, das durch das Erscheinen einer großen

Donnermaschine verstärkt wird. Gleich vor dem Ende, wo MacMillan in den Violinen- und Bratschenstimmen *piangendo* vorschreibt, wird das durchdringende Gefühl des Wartens „in Angst und Zittern“ wieder hergestellt.

© Ronald Weitzman 1999

Das 1974 gegründete **Scottish Chamber Orchestra** erwarb einen beneidenswerten Ruf durch die Qualität seiner Interpretationen eines vielfältigen Repertoires, und durch seine innovative Annäherung an ein weites Spektrum des Musizierens. Das Orchester spielt in ganz Schottland, hat aber gleichzeitig eine internationale Rolle als einer der hervorragendsten Kulturbotschafter Schottlands; Auslandstournees brachten das Orchester nach ganz Europa, den USA (viermal), und dem Fernen Osten. Seit der Saison 1996/97 ist Joseph Swensen Chefdirigent, während Sir Charles Mackerras Conductor Laureate ist. Zu den anderen Dirigenten, die regelmäßig mit dem Scottish Chamber Orchestra arbeiten, gehören Paavo Berglund, Raymond Leppard, Andrew Litton, Frans Brüggen, Jaime Laredo und Arnold Östman.

Das Scottish Chamber Orchestra hat enge Verbindungen mit einigen führenden Komponisten Großbritanniens, und gab mehr als fünfzig neue Werke in Auftrag. Die Serie von zehn *Strathclyde Concertos* des Composer Laureate des Orchesters, Sir Peter Maxwell Davies, erweckten ein weltweites Interesse, und der Affiliate Composer James MacMillan komponierte eine Anzahl wichtige Werke für das Orchester. Das Scottish Chamber Orchestra beteiligt sich lebhaft an den jüngeren Entwicklungen des Musikunterrichts, mit einem einzigartigen Programm für Kinder und Erwachsene. Das Orchester spielt regelmäßig im Rundfunk und Fernsehen.

Joseph Swensen, 1960 in New York geboren, von norwegisch-japanischer Herkunft, etablierte sich schnell als eines der interessantesten Talente der jüngeren Dirigentengeneration von heute. Er erschien u.a. mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra und dem Göteborger Symphonieorchester, und er arbeitet regelmäßig mit dem Finnischen und Schwedischen Rundfunk-Symphonieorchestern. 1994 wurde er erster Gastdirigent des Stockholmer Kammerorchesters, im Juli 1995 des Symphonieorchesters Lahti. Im Herbst 1995 besuchte er Japan mit dem Scottish Chamber Orchestra, dessen Chefdirigent er im Herbst 1996 wurde. Joseph Swensen komponiert auch, und Werke von ihm wurden von verschiedenen Orchestern aufgeführt.

Les quatre pièces sur ce disque ont été commandées par l'Orchestre de Chambre Ecossais duquel James MacMillan est devenu Compositeur Affilié en 1989.

Tryst (Rendez-vous d'amour)

William Soutar est célèbre parmi les poètes écossais du 20^e siècle. *The Tryst*, écrit en écossais prononcé, est un poème d'amour que MacMillan a mis en musique. Le compositeur peut être entendu le chanter sur un disque fait par The Whistlebinkies, un groupe folklorique écossais. Le thème apparaît dans plusieurs de ses compositions – dans sa congrégationniste *Messe de Sainte Anne*, dans sa pièce de théâtre musical *Búsqueda* et dans *Après le rendez-vous d'amour*, une petite pièce pour violon et piano. Le mot "tryst" – la voyelle "y" prononcée comme dans "ail" – a plusieurs connotations. La définition du dictionnaire est un rendez-vous; mais le mot sous-entend fortement un rendez-vous intime sous l'égide de l'amour, una alliance, un pacte.

Un trait chromatique ascendant surgit de la figure d'ouverture fanfaronnement assurée et tout aussi énergique. Et cette sensation de course, d'exposition vibrante et agitée, donne une impression générale de quelque chose qui est distinctement quelque chose d'autre que personnel. L'harmonie est froide – une froideur qui ne s'absentera jamais totalement même au centre "intime" du poème symphonique. L'infatigable ostinato ascendant revient continuellement, en tout ou en partie, tout au long de la première des cinq sections de l'œuvre, comme une sorte de force qui pousse. Avant sa première réapparition, un motif apparenté émerge aux clarinettes, motif qui pourrait être comparé au cri solitaire des mouettes. Des *glissandi* reviennent – de telles "glissades" sont un trait intégral de la pièce. La pulsation rythmique sous-jacente – et irrégulière – est cependant gardée en marche par une poussée *sforzando*

fréquente, très déterminée, des cordes. Le second thème l'entre coupe et entre en collision avec elle; le mouvement agité fait soudainement place à une autre sorte de hérissé ment qui, en appa rente contradiction, est néanmoins d'effet presque statique. Il est marqué *legato e dolce* – quoique sa communion harmonique soit loin de tout ce qui est "doux". MacMillan lui-même a comparé la friction produite entre l'affairement et le statique à un "champ d'interférence" avec les ondes de choc s'étendant pour affecter toute l'œuvre. A l'intérieur de la première section, nous entendons aussi le rapide motif à deux trompettes doublé par les hautbois et les clarinettes tandis qu'au retour du passage *legato e dolce*, des harmoniques sont ajoutées à l'écriture des cordes. Trompettes et cors deviennent plus contenus comme si le son s'éloignait graduellement à distance.

On fait face à un renversement subtil d'idées musicales quand *Tryst* s'embarque dans son second circuit, le pas lent de la musique "ondulante" étant maintenant au premier plan. Mais les cordes *staccato* ne mettent pas long à la rencontrer. Un important changement d'atmosphère a lieu, au moins parce que l'élan détaché qui gouvernait la première ronde est maintenant devenu nettement dansant.

Une douceur soigneusement mesurée émerge ensuite, pour la première fois, quand les violons divisés soutenus marquent l'arrivée de la troisième partie du poème symphonique. Deux lignes mélodiques distinctes sont jouées par différentes sections des cordes. Des interjections fondamentales *forte* continuent cependant, mais à un pas beaucoup plus mesuré. Des "pivots" musicaux et un *tremolando* croissant se rapprochent l'un de l'autre et la mélodie originale de MacMillan perce à travers les textures de cordes glissantes. Ce n'est pourtant qu'une apparition momentanée – car les textures se mêlent bientôt, obscurcissant cette méditation sur le thème ori-

ginal comme sous un voile.

Une fanfare mélancolique de deux trompettes (auxquelles se joignent deux cors) signale le début de la quatrième partie. La propulsion rythmique est ici revitalisée, son esprit plus "à la Stravinsky" et avec un *staccato e marcato* continu aux cordes. Puis au lieu d'un cri de mouettes, la clarinette basse émet un cri marqué "expressif, comme un blues". La ligne ostinato se dissout rapidement en quelque chose de plus fluide. Les cordes glissantes jouent maintenant à l'unisson, ce qui indique l'entrée dans le circuit final du poème symphonique. Des cordes *tremolando* ressortent du thème soutenu au hautbois et à la clarinette. Ceci se raccorde avec le retour de la force motrice toujours animée de la première section, qui est maintenant arrogante et qui, avec les interjections des trompettes et cors, suggère des petites taches de soleil attrapées par les vagues. Le motif répété et accentué de doubles croches juste avant la fin de l'œuvre est marqué *fff* et *brutal*; puis, tout à coup, il s'arrête "comme arraché" (citation du compositeur dans la partition) – une technique utilisée dans *The World's Ransoming* composé sept ans plus tôt, et tout aussi importante. Un courant sous-jacent persiste aux violoncelles, contrebasses et timbales avant que le son ne s'éteigne.

Adam's Rib (La côte d'Adam)

pour quintette de cuivres

MacMillan a indiqué que le choix du titre n'est rien de plus qu'une analogie qui célèbre le miracle de la création – Dieu créant Eve de la côte d'Adam. Le quintette pour cuivres est en trois sections, *Choral I – Fanfare – Choral II* et est écrit pour deux trompettes, cor, trombone et tuba.

La douce phrase d'ouverture de *Choral I*, les intervalles musicaux comprimés et les deux mesures de silence établissent la sonorité sobre comme trait

le plus distinctif de l'œuvre. Progressivement mais avec précaution, les valeurs de notes sont écourtées. Après un sol bémol grave soutenu au tuba, suivi de la même note, une octave plus haut, à la première trompette, une légère expansion de l'harmonie a lieu. On remarque une douce exploration du potentiel instrumental avec la mise et l'enlèvement progressif de la sourdine des trompettes et du trombone, ainsi que l'ouverture et la fermeture de la cloche du cor. En contraste à beaucoup de son écriture pour cuivres, MacMillan semble s'abstenir ici de toute suggestion d'exploration ambiguë en faveur d'une vénération tranquille, timide même devant la possibilité créatrice.

Dans la seconde section de *La côte d'Adam*, les trois carrées au trombone et au tuba, renfermant des silences de deux mesures de long, sont suivies par la "fanfare" doucement exposée aux trompettes et cor. Trombone et tuba ponctuent ceci d'une seule note soutenue avec force. Tout cela suggère l'absorption continue et naturelle du sens austère de Galina Ustvolskaya et de son approche du rituel. Les valeurs de note s'accélérent: la croche – qui avait d'abord fait surface juste avant la conclusion de *Choral I* – devient un trait dominant, d'abord dans l'accompagnement d'un trombone solo, puis comme configuration en sol où les instruments, marqués *sempre staccato*, entrent un à un, comme pour faire un bloc de construction. La section se termine avec les carrées et les silences avec lesquels elle a commencé.

Choral II commence différemment, avec un motif articulé descendant. On remarque plus tard la technique de *flautato*. Mais c'est l'appel de trompette (marqué *lontano e fragile*) comme une sirène au loin, entendu deux fois juste avant la fin, qui semble confirmer l'effroi du compositeur à la lumière du don créateur.

They saw the Stone had been Rolled Away

(Ils virent la pierre roulée à côté)

La pièce est aussi énergique que laconique. Elle est orchestrée pour deux trompettes, cor, deux trombones, tuba et une batterie de percussion requérant deux musiciens. Dans son adolescence, MacMillan eut le bonheur d'avoir un professeur de musique à son école à Cumnock dans l'Ayrshire qui reconnut la nature exceptionnelle du don de son élève. La "brève fanfare pour célébrer Pâques" est dédiée à son professeur, Bert Richardson, qui devint ensuite conseiller musical à Inverness. MacMillan avait extrait de son œuvre substantielle pour théâtre musical, *Visitatio Sepulchri*, de la musique pour cuivres qui décrit les trois femmes qui rencontrent des anges qui s'adressent à elles à l'entrée du tombeau vide.

Les coups fréquents de tambour et la sonnerie répétée de cloches indiquent dès le début la nature rituelle de l'œuvre. Des "coups" percussifs, ainsi que leur silence environnant, deviennent des répliques à des épisodes de plus en plus distendus de cuivres. Pour MacMillan, le rituel n'est pas un masque derrière lequel se cacher, mais un acte créateur symbolique qui à son tour témoigne de vérités religieuses indéniables pour lui. Le compositeur écrit à la fin de la partition: "Et resurrexit tertia die secundum scripturas. Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris." – "Et il ressuscita le troisième jour selon les écritures et monta au ciel; il est assis à la droite du Père." L'idiome de cette brève pièce prépare la *Symphonie "Vigile"*.

Í (Une méditation sur Iona)

Iona, une île sur la côte ouest de l'Ecosse, est l'endroit où saint Colomban (521-597), l'érudit prédicateur irlandais du comté de Donegal, fuit en l'an 546. Il y fonda un collège où de jeunes hommes étaient entraînés à l'évangélisation des Pictes nordiques. En

1938, une communauté expérimentale fut fondée sur l'île; en 1951, cette communauté vint sous les auspices de l'Eglise d'Ecosse. Iona est maintenant très connu comme un paradis pour les pèlerins chrétiens.

La force d'*Í* de MacMillan pourrait bien perturber tous ceux qui considèrent justement Iona comme un sanctuaire paisible et "confortable". Bien qu'avec un côté méditatif, *Í* présente une face musicale qui est à la fois ardente, déconcertante et désolée. Au dire de tous, Colombran avait lui-même une personnalité sombre et querelleuse, au tempérament apparemment plutôt à celui d'un prophète hébreu. La musique d'*Í* a le pouvoir d'insuffler la crainte de Dieu; et, comme Hugh Pyper, l'érudit écossais de l'Ancien Testament, fit remarquer à sa première écoute de l'œuvre, elle évoque le monde de la chrétienté primitive. *Í* vit le jour comme résultat d'une collaboration entre MacMillan et le sculpteur Sue Jane Taylor. Le public contemplait la sculpture tandis que le poème symphonique était joué. *Í* (prononcé comme la voyelle "i") est dédié à la mémoire du grand-père maternel du compositeur, George Loy, et fut créé à Orkney au début de 1997.

La nature cyclique de l'œuvre peut être subdivisée en huit épisodes. Le motif principal, exposé d'abord aux cloches et violoncelles à l'unisson, a une force assez foudroyante pour s'étamper dans nos cœurs et pensées. Les cordes divisées sont marquées souvent *sfz* > *pp*. Le *tremolando* paisible suivant aux cordes ascendantes devrait nous faire dresser les cheveux sur la tête. (Sibelius réussit un résultat électrifant semblable dans *Tapiola*.) Le second épisode est marqué par l'entrée d'une note répétée sur ce que la partition spécifie comme "steel pans" (des casseroles d'acier). (Dans une conversation, MacMillan indique qu'il devrait s'agir des populaires instruments de steel band des Caraïbes britanniques, comme des

barils d'huile par exemple.) Le principal motif d'ouverture revient encore plus impitoyablement dans le troisième épisode. Mais tout à coup le thème, maintenant répété au violon solo, acquiert un sens de clémence, sens renforcé par les cordes divisées qui accompagnent le thème. Mais avec le tempo accéléré du quatrième épisode et son *pianissimo-fortefortissimo tremolando* concomitant, une *appoggiatura* est ajoutée au motif principal et la note aux steel drums, maintenant en doubles croches, acquiert une férocité plus absolue qu'avant. Ceci est renforcé par des trilles ascendants aux violons et altos divisés (aussi marqués *sfzpp*).

Le point tournant dans le cycle arrive au milieu d'*Í*, avec trois accords ascendants sur les instruments d'acier. Le cinquième épisode est une répétition exacte du premier. Et ce n'est à mi-chemin du sixième épisode que la réexposition fait place au changement car il n'y a pas de *crescendo* à cette occasion. A partir d'ici, les forces des éléments se soumettent. Un alto solo expressif gouverne à travers le monde sonore de cordes paisiblement soutenues dont la ligne mélodique finit par incorporer un "pivot" musical archétype. Un thème ascendant sur le premier violon solo est joint par le second violon et l'alto solos. Dans l'épisode terminal, le motif d'ouverture – maintenant en mineur – retourne au violon solo. L'écriture *sul ponticello tremolando* qui suit implique cependant qu'un sens du danger n'est jamais loin et indique un souci renforcé par l'introduction d'une grande machine à tonnerre. Mais juste avant sa conclusion où MacMillan indique *piangendo* dans les parties de violon et d'alto, le sens pénétrant de "dans la peur et en tremblant" est restauré.

© Ronald Weitzman 1999

Formé en 1974, l'**Orchestre de Chambre Ecossais** s'est gagné une réputation enviable pour la qualité de ses exécutions d'un répertoire varié et pour la fraîcheur de son approche d'un grand choix de musique. L'orchestre joue partout en Ecosse tout en étant l'un des ambassadeurs culturels les plus éminents de son pays sur la scène internationale; des tournées à l'étranger l'ont mené partout en Europe, aux Etats-Unis (quatre fois) et en Extrême-Orient. Joseph Swensen est le chef principal de l'OCE depuis la saison 1996/97 tandis que sir Charles Mackerras est chef lauréat. D'autres chefs ont travaillé régulièrement avec l'OCE dont Paavo Berglund, Raymond Leppard, Andrew Litton, Frans Brüggen, Jaime Laredo et Arnold Östman.

L'Orchestre de Chambre Ecossais travaille en étroite collaboration avec certains des compositeurs principaux du Royaume-Uni et il a commandé plus de cinquante œuvres. La série de dix *Concertos Strathclyde* du compositeur lauréat de l'orchestre, sir Peter Maxwell Davies, s'est attiré l'intérêt du monde entier et le compositeur affilié James MacMillan a écrit plusieurs œuvres importantes pour l'orchestre. L'OCE a aussi pavé le chemin des récents développements en éducation musicale avec un programme unique de projets pour enfants et adultes. L'orchestre se produit régulièrement à la radio et à la télévision.

Né à New York en 1960 de descendance norvégienne et japonaise, **Joseph Swensen** s'est rapidement établi comme l'un des talents les plus excitants de la jeune génération de chefs d'orchestre de nos jours. Il s'est produit avec les orchestre philharmoniques de Los Angeles et de Londres, les orchestres symphoniques de la ville de Birmingham et de Gothembourg; de plus, il travaille régulièrement avec les orchestres symphoniques de la Radio finlandaise

et de la Radio suédoise. Il fut choisi principal chef invité de l'Orchestre de Chambre de Stockholm en janvier 1994 et de l'Orchestre Symphonique de Lahti en juillet 1995. Il a visité le Japon avec l'Orchestre de Chambre Ecossais en automne 1995 et, en automne 1996, il en devenait le chef principal. Joseph Swensen est également compositeur et ses œuvres ont été jouées par différents orchestres.

Recording data: May 1998 at City Hall, Glasgow, Scotland
Balance engineer: John Timperley

Producer: Veronica Slater

Cover text: © Ronald Weitzman 1999

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover painting: © Michael A. Nagle 1999

Photograph of James MacMillan: © Michael A. Nagle

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact

Design Ltd., England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

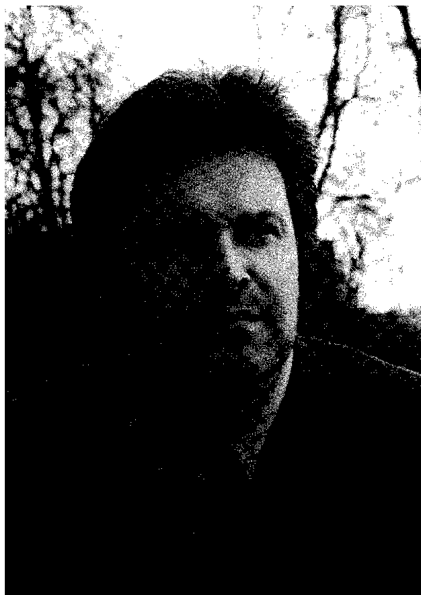
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1998 & 1999, BIS Records AB





James MacMillan



Joseph Swensen