

an obvious talent for music, his father, an eminent London surgeon and gynaecologist, forbade him to make it his profession. Only after demonstrating his complete indifference to a lucrative career in the Civil Service was he allowed to become a student of the Royal Academy of Music. There (1889–1893) he studied composition with Sir Frederick Corder, widely regarded as a man of progressive musical sympathies. He proved to be an apt pupil, and an exceedingly ambitious one. Music on the grand scale poured from him, including fourteen of a projected cycle of twenty-four symphonic poems on Southey's Indian poem *The Curse of Kehama*.

On leaving the Academy Bantock founded and edited The New Ouarterly Musical Review, but gradually became involved in conducting-including a world tour of George Edwardes's The Gaiety Girl and a British tour of Stanford's Shamus O'Brien. The experience proved invaluable and in 1897 he accepted the post of Musical Director of The Tower, New Brighton. There he found little more than a scratch band accustomed to playing music of the most trivial kind. With typical energy and ambition he began to transform the situation, enlarging the orchestra, improving its competence, and persuading sceptical local authorities that concerts of classical music were no less important than an endless diet of marches and waltzes. Soon Merseyside audiences were listening to Wagner and Liszt as well as Johann Strauss and Waldteufel. Even more amazing was a series of concerts devoted to the music of living British composers. Though he continued to champion the cause of British music throughout his life. Bantock was also keenly interested in contemporary European composers—Debussy, Richard Strauss, and, most particularly, Sibelius who, in gratitude, dedicated his Third Symphony to him. He was, in short, a musician of exceptionally wide sympathies and singular energy. He also proved to be an outstanding educator, first as Principal of the Birmingham and Midland Institute of Music (1900–1914), and also (1908–1934) at Birmingham University as Peyton Professor in succession to Sir Edward Elgar.

Throughout his life Bantock was a prolific composer of works on the largest scale, works that were often heroic or exotic in theme and substance. Like many of his contemporaries he was deeply influenced by Liszt and Wagner, and it is no accident that much of his work is either programmatic or dependent on words. The most obvious comparison, at least so far as programme music is concerned, is with Richard Strauss (four years his junior), whose equal in matters of orchestral wizardry he most certainly proved to be. Where he differs from Strauss is in the attention he paid to choral music—an inevitable bias that reflects the importance of that medium in British musical life at the turn of the century. Bantock was a man of wide culture-an omnivorous reader (master of French and German, Persian and Arabic, as likely to correspond in Latin as in English), and subject to sudden. all-consuming enthusiasms. Chief among these were his abiding interest in all things Oriental-both Near and Far East-and, in acknowledgement of his own Highland ancestry, his passion for all things Celtic. These enthusiasms, which influenced his personal behaviour and style of living almost to the point of eccentricity, led to equally idiosyncratic musical expressions. Among the more extravagant was the enormous three-part setting for soloists, chorus and orchestra of Edward Fitzgerald's version of the Ruba'ivát of Omar Khavvám, composed between 1906 and 1909 (extracts are recorded on Hyperion CDA67250). Unfortunately, grandiose works of this kind are no longer in fashion, nor do most of the themes that fascinated Bantock seem relevant to present-day preoccupations.

The long procession of his tone poems, choral works, songs and partsongs lies forgotten, awaiting the time when perhaps he can be reinstated as a composer of genuine stature and individuality. Fortunately his Celtic works, which culminated in the *Hebridean Sympbony* and the opera *The Seal Woman*, present less of an aesthetic problem to our modern susceptibilities. Moreover, they seem to have struck a much deeper vein in the composer's emotional response and, for all their Straussian orchestral opulence, have a fundamental simplicity that has ensured a certain freshness and immediacy. It is through them that a revival of interest in Bantock's music is therefore most likely to take place.

Completed on 16 September 1940, the Celtic Symphony is a late work. But old age did not reduce Bantock's visionary powers, nor modify his tendency to proceed on the grand scale. Though calling, modestly enough, for a string orchestra (divided usually into seven parts), Bantock then suggests that no fewer than six harps are to be preferred if the work is to make its proper effect (and six are used in this recording). Such demands have undoubtedly prevented the symphony from assuming the place in the repertoire—alongside Elgar's Introduction and Allegro and Vaughan Williams's 'Tallis' Fantasia—that its beauty and craftsmanship ought to have assured it.

Like most of Bantock's Celtic works the symphony makes use of Hebridean folksong—as collected by Marjory Kennedy-Fraser and published between 1909 and 1924. In this instance the song is 'Sea-Longing' (An Iomalraim-Mbara), and its opening lines, 'Sore sealonging in my heart / Blue deep Barra waves are calling', give a sufficient clue to the unstated programme that informs the work. Though it is presented as one continuous movement, the various sections correspond to the contrasts that are found in the normal symphony. A

spacious slow introduction (*Lento sostenuto*) [1], in which the lower strings whisper a brief, chant-like theme, leads to a vigorous section (*Allegro con fuoco*) [2] in which a bold unison theme is offset by a theme of swooning, lyrical intensity. The slow introduction returns as herald to the equivalent of a symphony's slow movement (*Andante con tenerezza*) [3] built upon the yearning Hebridean folksong. This in turn gives way to a vigorous, scherzo-like section (*Allegro con spirito*) [4] which explores, with Bartókian savagery, the energetic rhythms of a Highland reel before exploding into the final section (*Largamente maestoso*) [5], a full-blooded and magnificent apotheosis of the chant-like theme from the slow introduction.

The work was dedicated to the conductor Clarence Raybould (one of Bantock's earliest pupils) and seems to have received its first performance in a BBC broadcast in 1942.

The Witch of Atlas, Bantock's Tone Poem No 5, is a particularly effective example of his preoccupation with the interpretation of unusual subjects. It was composed in 1902 and first performed on 10 September at the Worcester meeting of the Three Choirs Festival; the composer himself conducted. The subject is derived from Shelley's poem of the same name, Bantock choosing a mere 44 of the 672 lines the poet had written at white heat between 13 and 16 August 1820. The 44 lines are printed in the score with letters identifying the relevent passages in the music, and these are given below with their corresponding track numbers on this compact disc.

- 6 A A lady-witch there lived on Atlas' mountain Within a cavern, by a secret fountain.
- B 'Tis said, she was first changed into a vapour, And then into a cloud, such clouds as flit, Like splendour-wingèd moths about a taper, Round the red west when the sun dies in it ...

- C And old Silenus, shaking a green stick
 Of lilies, and the wood-gods in a crew
 Came, blithe, as in the olive copses thick
 Cicadae are, drunk with the noonday dew:
 And Dryope and Faunus followed quick,
 Teasing the God to sing them something new;
 Till in this cave they found the lady lone,
 Sitting upon a seat of emerald stone.
- ① D And every nymph of stream and spreading tree, And every shepherdess of Ocean's flocks, Who drives her white waves over the green sea, And Ocean with the brine on his grey locks, And quaint Priapus with his company, All came, much wondering how the enwombèd rocks Could have brought forth so beautiful a birth:— Her love subdued their wonder and their mirth.
- [10] E For she was beautiful: her beauty made The bright world dim, and everything beside Seemed like the fleeting image of a shade ...
- [1] F The deep recesses of her odorous dwelling
 Were stored with magic treasures—sounds of air,
 Which had the power all spirits of compelling.
- 123 G And then she called out of the hollow turrets
 Of those high clouds, white, golden, and vermilion,
 The armies of her ministering spirits—
 In mighty legions million after million
 They came, each troop emblazoning its merits
 On meteor flags; and many a proud pavilion,
 Of the intertexture of the atmosphere,
 They pitched upon the plain of the calm mere.
- 13 H To those she saw most beautiful, she gave Strange panacea in a crystal bowl:
 They drank in their deep sleep of that sweet wave, And lived thenceforth as if some control, Mightier than life, were in them; and the grave Of such, when death oppressed the weary soul, Was as a green and over-arching bower Lit by the gems of many a starry flower.

This selection by-passes much of the wizardry and mischief of the Witch, not to mention the strange hermaphroditic companion she creates (a typical Shellean image of bisexual creativity), concentrating instead upon her seductive beauty and beneficence. This Bantock depicts by means of a rising, Mahlerian theme announced at the outset by solo violin against a background of tremolo strings, which becomes the main thematic source for the whole piece. Despite a brief, riotous central passage, the dominant mood is that of ecstatic, sensuous longing. In any other country such a work would have become a staple item in the romantic orchestral repertoire.

At its first performance, in London's Queen's Hall on 21 February 1920, The Sea Reivers 14 was described as a 'Hebridean Sea-Poem'. Though Sir Henry Wood was the concert's principal conductor (the programme included the first performance of Delius's Concerto for violin and cello), Bantock took charge of his own work. Composed in 1917, it is a concise, vigorous scherzo based on 'A Hebridean Sea-Reiver's Song' (Na Reubairean). This had also appeared in the Kennedy-Fraser collection, and expresses the wild exultation and daring exploits of the Hebridean pirates. At first only hinted at, the song soon appears in its entirety in tumultuous and vivid orchestral colours. According to 'Grove V', The Sea Reivers was originally intended as the scherzo section of the Hebridean Symphony. Although no mention is made of this in the composer's programme notes for the first performance, it would seem very likely as the work is unusually brief for Bantock

Of all Bantock's Hebrides-inspired works, the **Hebridean Symphony** is undoubtedly the finest and most powerful. It was completed in 1913 and first performed, under the composer's baton, on 14 February 1916 at a concert in Glasgow. It made an immediate

impression and was among the first batch of British works to be published in full score by the Carnegie United Kingdom Trust. Like the *Celtic Symphony* it is cast in one continuous movement, but the division into separate sections is now more obvious, for each section has its own programme. Thus the opening 15 is dreamy and atmospheric, conjuring up images of sea mist and ancient legend, pierced by the sudden magnificence of bright sunlight. Brief hints of distant storm provide an effective contrast [16]. The principal theme for this section is derived from 'The Seagull of the Land-under-Waves', heard first as a low murmur in the basses but gradually involving the entire orchestra in a Tristan-esque outburst of great splendour [17]. The section ends as quietly as it began, merging gradually into a species of violent scherzo—beginning with a heaving string passage [18] that swells into a raging storm. Out of the turmoil loom marauding ships: the opening bars of the song 'Kishmul's Galley' resplendent on unison horns 19. This, the third section of the symphony, exploits the brass with a virtuosity worthy of Janáček and culminates in a powerful climax as the trumpets repeat over and over again a threenote motif derived from a Highland pipe tune. 'The Pibroch of Donnail Dhu' [20], in graphic description of the clansmen gathering to ward off the invaders. The symphony's opening section then returns in a passage of wistful melancholy [21] that ushers in the final section in which the last of the Hebridean songs, the 'Harris Love Lament', is quietly announced by the horns [22] and gradually expanded into a Bardic Song of Victory. A final coda 23 that touches upon all the main themes brings the symphony to its conclusion—Bantock's Hebridean vision fading into the silence from which it emerged.

MICHAEL HURD © 1991

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charges.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.byperion-records.co.uk

BIEN QUE GRANVILLE RANSOME BANTOCK ait montré un talent évident pour la musique, son père, éminent chirurgien et gynécologue londonien, lui défendit d'en faire sa profession. Ce n'est qu'après avoir prouvé sa plus complète indifférence envers une carrière lucrative dans la Fonction Publique, qu'il lui fut permis d'étudier à la Royal Academy of Music à Londres. Entre 1889 et 1893, il y étudia la composition avec Sir Frederick Corder, considéré généralement comme un homme aux sympathies musicales progressistes. Granville Bantock se montra non seulement un élève doué mais aussi excessivement ambitieux. Il composait des flots de musique sur une grande échelle, y compris quatorze poèmes symphoniques qui faisaient partie d'un cycle projeté de vingt-quatre ouvrages basés sur le poème indien de Southev The Curse of Kehama.

En quittant le conservatoire, il fonda et dirigea The New Quarterly Musical Review, mais peu à peu participa à la direction d'orchestre-y compris une tournée mondiale de la Gaiety Girl de George Edwardes et une tournée des Iles Britanniques avec Shamus O'Brien de Stanford. Ce fut une expérience inestimable et en 1897, il accepta le poste de Directeur musical de « The Tower » à New Brighton. Il n'y trouva guère mieux qu'un orchestre de fortune, qui ne jouait que la plus insignifiante musique. Avec un courage et une ambition typiques, il se mit à transformer la situation, agrandit l'orchestre, améliora sa compétence, et persuada l'administration locale fort sceptique que des concerts de musique classique étaient tout aussi importants qu'un régime sans fin de marches et de valses. Et bientôt le public de Merseyside écoutait Wagner et Liszt aussi bien que Johann Strauss et Waldteufel. Ce qui fut encore plus étonnant fut une série de concerts consacrés à la musique de compositeurs anglais vivants! Bien qu'il continua à défendre la cause de la musique britannique durant toute sa vie.

Bantock s'intéressait aussi vivement aux compositeurs européens contemporains—Debussy, Richard Strauss, et plus particulièrement Sibelius, qui lui dédia, en reconnaissance, sa Troisième Symphonie. Bref, c'était un musicien aux sympathies extrêmement variées et à l'énergie singulière. Il se montra aussi un éducateur exceptionnel: d'abord comme Directeur de l'Institut de Musique de Birmingham et des Midlands (1900—1914) et également de 1908 à 1934 à l'Université de Birmingham où il succéda à Sir Edward Elgar comme Peyton Professor.

Bantock fut toute sa vie un compositeur d'œuvres sur la plus grande échelle dont le thème et la substance étaient souvent héroïques ou exotiques. Il était profondément influencé, comme beaucoup de ses contemporains, par Liszt et Wagner, et ce n'est pas par accident qu'une majeure partie de son œuvre est soit programmatique soit subordonnée à des paroles. La comparaison qui s'impose au moins en ce qui concerne la musique à programme, est avec Richard Strauss (de quatre ans son cadet) dont il se montra certainement l'égal en matière de génie orchestral. Mais à la différence de Strauss, il prête une grande attention à la musique chorale—c'est un penchant inévitable qui reflète l'importance de ce moyen d'expression dans la vie musicale britannique à la fin du siècle. Bantock était un homme de grande culture—un lecteur vorace (connaissant à fond le français et l'allemand, le persan et l'arabe, correspondant en latin aussi bien qu'en anglais) et sujet à des enthousiasmes soudains autant que dévorants. Parmi ceux-ci, le plus important était son intérêt constant dans tout ce qui était orientaldu Proche aussi bien que de l'Extrême-Orient-et sa passion pour tout ce qui était celte – en reconnaissance de ses propres ancêtres de la haute Ecosse. Ces enthousiasmes, qui influencèrent sa conduite personnelle et son style de vie presque jusqu'à l'excentricité, menèrent à des expressions musicales aussi idiosyncratiques. Parmi les plus extravagantes se trouvait l'énorme mise en musique en trois parties pour solistes, chœur et orchestre de la version par Edward Fitzgerald du Ruba'iyát d'Omar Khayyám, composé entre 1906 et 1909. Malheureusement, les œuvres grandioses de ce genre ne sont plus à la mode et la plupart des thèmes qui fascinaient Bantock ne semblent plus pertinents aux préoccupations actuelles. La longue procession de ses poèmes symphoniques, de ses œuvres chorales, ses chants et chants pour plusieurs voix, repose oubliée, dans l'attente de l'heure où il pourra être rétabli dans sa position de compositeur de véritables importance et individualité. Heureusement ses œuvres celtes, dont l'apogée se trouve dans la Hebridean Symphony et l'opéra The Seal Woman ne présentent pas un problème esthétique aussi important pour les susceptibilités de la fin du vingtième siècle. De plus, elles semblent avoir pénétré plus profondément dans la réponse émotionnelle du compositeur car, en dépit de toute leur opulence orchestrale Straussienne, elles gardent une simplicité fondamentale qui leur assure une certaine fraîcheur et imminence. C'est donc grâce à ces œuvres que l'on peut espérer voir un renouveau d'intérêt pour la musique de Bantock.

Terminée le 16 septembre 1940, la Celtic Symphony est une des dernières œuvres. Mais la vieillesse n'avait pas diminué la force visionnaire de Bantock, ni modifié sa tendance à composer sur une grande échelle. Bien qu'il ne commence, bien modestement, que par demander un orchestre à cordes (divisé généralement en sept parties), Bantock suggère ensuite que si l'œuvre doit produire l'effet voulu il est préférable d'avoir au moins six harpes (et six sont utilisées dans cet enregistrement). C'est sans doute à cause de telles demandes que cette symphonie n'a pas pris la place dans le répertoire, aux côtés de l'Introduction et Allegro d'Elgar et «Tallis Fantasia» de

Vaughan Williams, que sa beauté et son superbe métier comparables à ces œuvres auraient dû lui assurer.

Comme la majorité des œuvres celtes de Bantock, la symphonie utilise des chants folkloriques des Hébridescomme ceux que Marjory Kennedy-Fraser a réunis et publiés entre 1909 et 1924. A cette occasion, il s'agit de « Sea-Longing » (« Nostalgie de la mer ») et ses premières lignes, « Cruelle nostalgie de la mer, les vagues bleu de nuit de Barra lancent leur appel», sont un indice suffisant sur le programme sous-entendu qui forme la base de cette œuvre. Bien qu'elle soit présentée comme un mouvement continu. les différentes sections correspondent aux contrastes que l'on trouve dans la symphonie normale. Une ample et lente introduction (Lento sostenuto) [1], dans laquelle les cordes basses murmurent un thème ressemblant à un chant, mène à une vigoureuse section (Allegro con fuoco) 2 dans lequel un audacieux thème d'unisson est compensé par un thème d'intensité lyrique qui va en s'éteignant. La lente introduction revient comme messagère de l'équivalent du mouvement lent d'une symphonie (Andante con tenerezza) 3 composé sur l'ardent chant folklorique des Hébrides. Celui-ci fait place à son tour à une section vigoureuse, ressemblant à un scherzo (Allegro con spirito) 4 qui explore, avec une férocité Bartókienne, les rythmes énergiques d'un branle écossais des Highlands avant d'exploser dans la section finale (Largamente maestoso) [5], robuste et magnifique apothéose du thème ressemblant à un chant de la lente introduction.

L'ouvrage était dédié au chef d'orchestre Clarence Raybould (un des premiers élèves de Bantock) et semble avoir été exécutée pour la première fois dans une émission radiophonique de la BBC en 1942.

The Witch of Atlas («La Sorcière d'Atlas»)—le poème symphonique No 5 de Bantock—est un exemple particulièrement frappant de sa préoccupation pour

l'interprétation de sujets inhabituels. Composé en 1902, il fut joué pour la première fois le 10 septembre lors de la réunion à Worcester du « Festival des trois chœurs ». Le compositeur dirigeait lui-même. Le sujet est tiré du poème de Shelley du même nom. Bantock n'a choisi que 44 des 672 vers écrits par le poète dans une incandescence de création entre le 13 et le 16 août 1820. Les 44 vers sont imprimés sur la partition avec des lettres identifiant les passages appropriés de musique, et on les trouve ci-dessous avec les numéros de piste sur ce CD.

- 6 A Sur la montagne de l'Atlas vivait une sorcière Au fond d'une caverne où jaillissait une secrète fontaine.
- D B On dit qu'elle fut d'abord changée en vapeur, Puis en nuage, un de ces nuages qui voltigent Autour de l'Ouest pourpre quand le soleil s'y éteint, Comme des papillons de nuit autour d'une flamme ...
- C Et le vieux Silène, brandissant son bâton
 De vertes tiges de lys, et les dryades en cohortes,
 Vinrent joyeux, aussi nombreux que sont les cigales
 Dans les bosquets d'oliviers, enivrés de rosée matinale:
 Et Dryope et Faune étaient sur leur pas
 Incitant le Dieu à leur chanter un nouvel air;
 Jusqu'au moment où, dans la caverne,
 Ils découvrirent la Dame, solitaire,
 Reposant sur un siège de pierre d'émeraude.
- D Et chaque nymphe, de ruisseau ou d'arbre déployé, Et chaque bergère des troupeaux d'Océan, Qui mène ses blancs moutons sur la verte étendue, Et Océan lui-même, ses boucles grises parsemées d'écume,
 - Et l'insolite Priape entouré de ses compagnons, Tous vinrent et s'émerveillèrent, se demandant Comment de ces rocs féconds avait pu naître une telle beauté—

Son amour subjuga leur surprise et leurs rires.

10 E Car elle était belle: sa beauté éclipsait

- La brillance du monde et tout, à côté d'elle Ne semblait plus que l'éphémère image d'une ombre.
- F Les profonds recoins de son abri parfumé
 Etaient comblés de trésors magiques—musique
 aérienne
 Oui avait le pouvoir d'asservir les esprits.
- 12 G C'est alors qu'à son appel sortirent des tours profondes De ces hauts nuages blancs, dorés et vermeil Les armées des esprits qui l'assistaient— Ils vinrent en puissantes l'égions, million après million, Chaque troupe portant haut le blason de sa valeur Sur des étendards fulgurants, et ils dressèrent En grand nombre, sur la calme plaine de l'étang, De fiers pavillons tissés de l'atmosphère.
- [13] H A ceux qu'elle jugeait les plus beaux Elle donna une étrange panacée, dans une coupe de cristal :
 - Ils burent cette onde pure et s'endormirent profondément

Et dès lors vécurent comme si quelque force Plus puissante que la vie les habitait; et leur tombe, Quand la mort s'abatiti sur leur âme épuisée, fut Comme une verte tonnelle de verdure Illuminée par les joyaux de milliers de fleurs étoilées.

Cette sélection ignore une grande partie de la sorcellerie et de la malice de la sorcière, sans parler de l'étrange compagnon hermaphrodite qu'elle crée (une image typiquement Shelleyenne de créativité bisexuelle), mais insiste au contraire sur sa beauté séductrice et sa bienfaisance. Bantock décrit ceci par un thème Mahlérien ascendant, annoncé au début par un violon solo sur un fond de cordes jouant des trémolos, qui devient la principale source thématique du morceau entier. Malgré un bref et bruyant passage central, le mode dominant est de nostalgie extasiée et voluptueuse. Dans n'importe quel autre pays ce morceau serait devenu une œuvre indispensable dans le répertoire orchestral romantique.

Lors de sa première représentation, dans le Queen's Hall, le 21 février 1920. The Sea Reivers [14] furent décrits comme un « poème marin des Hébrides ». Bien que Sir Henry Wood ait été le principal chef d'orchestre de ce concert (le programme comprenait la première représentation du Concerto pour violon et violoncelle de Delius), Bantock dirigea son œuvre. Composée en 1917, c'est un scherzo concis et vigoureux dont la base est « A Hebridean Sea-Reiver's Song» (Na Reubairean). Cette chanson était aussi apparue dans la collection de Marjory Kennedy-Fraser et exprime la sauvage exultation et les exploits audacieux des pirates des Hébrides. Bien qu'au début il n'y ait qu'une vague allusion à la chanson, elle ne tarde pas à apparaitre en entier en couleurs tumultueuses et brillantes. Si l'on en croit « Grove V » (encyclopédie anglaise) The Sea Reivers était à l'origine destiné à être la section scherzo de la Hebridean Symbbony. Bien qu'aucune mention n'en soit faite dans les notes du compositeur pour la première représentation, cela semble très probable car l'ouvrage est inhabituellement bref pour Bantock.

De toutes les œuvres de Bantock dont l'inspiration vient des Hébrides, la **Hebridean Symphony** est sans aucun doute la plus belle et la plus puissante. Elle fut terminée en 1913 et représentée pour la première fois, sous la direction du compositeur, le 14 février 1916, dans un concert à Glasgow. Elle fit immédiatement impression et fit partie de la première série d'œuvres britanniques à être publiées par le Carnegie United Kingdom Trust, en partition complète. Comme la *Celtic Symphony*, elle est conçue en un seul mouvement continu mais la division en section séparées est ici plus évidente, car chaque section a son propre programme. Ainsi l'ouverture [15] est rêveuse et atmosphérique, évoquant des images de

brumes marines et d'anciennes légendes, transpercées par la splendeur soudaine de brillant soleil. De brèves allusions à une tempête distante offrent un contraste frappant [16]. Le thème principal pour cette section est tiré de « La mouette de la terre sous les vagues », que l'on entend tout d'abord comme un murmure has dans les basses mais bientôt tout l'orchestre s'y joint dans une explosion Tristan-esque de magnifique beauté [17]. La section se termine aussi paisiblement qu'elle avait commencé, se fondant peu à peu dans une sorte de violent scherzo—qui débute sur un passage où les cordes rappellent la houle qui grossit en une violente tempête 18. Des navires en maraude surgissent dans ce bouleversement: les premières mesures de la chanson « Galère de Kishmul » resplendissent avec les cors en unisson [19]. Cette troisième section de la symphonie, exploite les cuivres avec une virtuosité digne de Janáček et culmine en une puissante apogée pendant que les trompettes répètent maintes et maintes fois le motif à trois notes tiré d'un air de cornemuse de la haute Ecosse, le « Pibroch of Donnail Dhu » 20, qui décrit de façon graphique les hommes du clan se regroupant pour refouler l'ennemi. La première section de la symphonie revient alors dans un passage de mélancolie pensive [21] qui introduit la section finale dans laquelle la dernière des chansons des Hébrides, la « Harris Love Lament » (« Complainte d'amour de Harris ») est annoncée doucement par les cors 22 et peu à peu s'élargit en un chant de victoire des Bardes. Une coda finale 23 qui fait allusion à tous les thèmes principaux amène la symphonie à sa conclusion, la vision des Hébrides de Bantock s'évanouissant dans le silence d'où elle avait surgi.

MICHAEL HURD © 1991 Traduction ALAIN MIDOUX

BWOHL GRANVILLE RANSOME BANTOCK ein offensichtliches Talent für Musik erkennen liess. verbot ihm sein Vater, ein bekannter Londoner Chirurg und Gynäkologe, sie zu seinem Beruf zu machen. Erst nachdem er seine völlige Gleichgültigkeit gegenüber einer lukrativen Karriere im Öffentlichen Dienst offenbart hatte erhielt er die Erlaubnis sich als Student an der Royal Academy of Music einzuschreiben. Dort nahm er (1889-1893) Kompositionsunterricht bei Sir Frederick Corder, der allgemein als Mann mit progressiven musikalischen Neigungen galt. Bantock erwies sich als gelehriger und zunehmend ehrgeiziger Schüler. Er brachte in grossem Umfang Musik hervor, darunter 14 eines vorgesehenen Zyklus von 24 Tondichtungen nach Southeys indisch inspiriertem Gedicht The Curse of Kehama

Nach seinem Abgang von der Academy gründete er die Zeitschrift New Quarterly Musical Review, als deren Herausgeber er fungierte, doch verlagerte sich der Schwerpunkt seiner Tätigkeit allmählich auf das Dirigierenunter anderem nahm er an der Welttournee von George Edwardes' The Gaiety Girl teil, und an einer britischen Tournee mit Stanfords Shamus O'Brien. Dabei sammelte er unschätzbare Erfahrungen, und 1897 nahm er den Posten des musikalischen Leiters am Tower von New Brighton an. Dort fand er wenig mehr vor als eine bunt zusammengewürfelte Kapelle, die es gewohnt war, Musik der allergewöhnlichsten Sorte zu spielen. Mit der für ihn typischen Energie und Ambition fing er an, die Situation von Grund auf zu ändern, indem er das Orchester vergrösserte, dessen Kompetenz verbesserte und das skeptische örtliche Beamtentum überzeugte, dass Konzerte mit klassischer Musik nicht weniger wichtig seien als das gehabte einseitige Menü aus Märschen und Walzern. Bald bekam das Publikum der Region Merseyside ausser Johann Strauss und Waldteufel auch Wagner und Liszt zu

hören. Noch grösseres Erstaunen löste eine Serie von Konzerten aus, die der Musik zeitgenössischer britischer Komponisten vorbehalten war! Obwohl er sich in seinem Leben auch weiterhin für die Sache der britischen Musik einsetzte, interessierte sich Bantock daneben besonders für kontinentaleuropäische Komponisten seiner Zeit—für Debussy, Richard Strauss und insbesondere Sibelius, der ihm zum Dank seine 3. Sinfonie widmete. Bantock war, kurz gesagt, ein Musiker mit aussergewöhnlich breit gefächerten Interessen und einmaliger Energie. Daneben bewies er, dass er ein hervorragender Lehrer war: Zunächst als Direktor des Birmingham and Midland Institute of Music (1900–1914), dann (1908–1934) an der Universität Birmingham als Peyton Professor in der Nachfolge von Sir Edward Elgar.

Zeit seines Lebens war Bantock ein fruchtbarer Komponist grossangelegter Werke, die von der Thematik und Substanz her häufig heroisch oder exotisch waren. Wie viele seiner Zeitgenossen liess er sich zutiefst beeinflussen von Liszt und Wagner, und es ist gewiss kein Zufall, dass ein Grossteil seiner Schöpfungen entweder programmatisch oder textgebunden ist. Der Vergleich, der sich auf dem Gebiet der Programmusik am eindeutigsten anbietet, ist der mit (dem vier Jahre jüngeren) Richard Strauss, dem er in Fragen der Orchesterzauberei sicherlich ebenbürtig war. Was ihn von Strauss unterscheidet, ist die Aufmerksamkeit die er der Chormusik schenkteeine unvermeidliche Vorliebe, die auf die Bedeutung dieses Mediums im britischen Musikleben der Jahrhundertwende zurückzuführen ist. Bantock war ein umfassend gebildeter Mann-ein unersättlicher Leser (der Französisch und Deutsch, Persisch und Arabisch gemeistert hatte und in lateinischer Sprache ebenso zu korrespondieren vermochte wie auf Englisch). Obendrein war er anfällig für unvermittelte, verzehrende Leidenschaften. Die bedeutsamsten dieser Leidenschaften waren. sein nachhaltiges Interesse an allem Orientalischen-sei nung der eigenen Abstammung aus den Highlands, seine Begeisterung für alles Keltische. Sie prägten nicht nur sein persönliches Verhalten und seinen Lebensstil fast bis an den Rand der Exzentrik, sondern schlugen sich auch in gleichermassen idiosynkrastischen musikalischen Ergüssen nieder. Zu den extravaganteren unter diesen gehörte die umfangreiche dreistimmige Vertonung für Solisten. Chor und Orchester von Edward Fitzgeralds Übertragung des Ruba'ivát von Omar Khavvám, die er zwischen 1906 und 1909 komponierte. Leider sind grandiose Werke dieser Art gegenwärtig ebensowenig im Schwange, wie die meisten Themen, die Bantock faszinierten, für heutige Denkweisen relevant erscheinen. Die grosse Zahl seiner Tondichtungen, Chorwerke, Lieder und mehrstimmigen Lieder liegt brach und wartet auf eine Zeit, da er vielleicht wieder als Komponist von wahrem Format und Individualität anerkannt wird. Zum Glück stellen seine keltisch inspirierten Werke, die in der Hebridean Symphony und der Oper The Seal Woman gipfelten, für die Hörgewohnheiten des späten 20. Jahrhunderts ein geringeres ästhetisches Problem dar. Zudem haben sie offenbar beim Komponisten eine wesentlich tiefergehende emotionale Reaktion ausgelöst und sind trotz ihrer an Strauss gemahnenden üppigen Orchestrierung von einer fundamentalen Schlichtheit, die für eine gewisse Frische und Direktheit gesorgt hat. Durch sie wird sich darum am ehesten das Interesse an Bantocks Musik wiederbeleben lassen.

Die am 16. September 1940 vollendete **Celtic Symphony** ist ein Spätwerk. Doch verringerte das Alter weder Bantocks visionäre Kraft, noch modifizierte es seine Tendenz zu grossangelegten Kompositionen. Obwohl er ganz bescheiden nach einem Streichorchester verlangt (das sich meist auf sieben Parts verteilt), weist Bantock



gleichzeitig darauf hin, dass nicht weniger als sechs Harfen einzusetzen seien, wenn das Werk den ihm gebührenden Effekt erzielen solle (für diese Einspielung wurden tatsächlich sechs benutzt). Derartige Forderungen haben die Sinfonie zweifellos daran gehindert, neben Elgars Introduction and Allegro und Vaughan Williams', "Tallis Fantasia" den Platz im Repertoire einzunehmen, den ihr ihre vergleichbare Schönheit und Kunstfertigkeit hätte sichern müssen.

Wie die meisten keltischen Werke Bantocks geht die Sinfonie auf ein Volkslied von den Hebriden zurückaus einer zwischen 1909 und 1924 veröffentlichten Sammlung von Marjory Kennedy-Fraser. In diesem Fall heisst das Lied "Meeressehnsucht" (An Jonndrainn-Mbara), und die einleitenden Zeilen "Heftige Meeressehnsucht im Herzen / Blaue tiefe Barra-Wellen locken" bieten genügend Hinweise auf das unausgesprochene Programm, das diesem Werk zugrundeliegt. Obwohl es in einem kontinuierlichen Satz dargebracht wird, entsprechen die verschiedenen Abschnitte den Kontrasten. die auch die normale Sinfonie aufweist. Eine ausladende langsame Introduktion (Lento sostenuto) 1, in der die tieferen Streicher ein kurzes, liedhaftes Thema flüstern. geht in einen lebhaften Abschnitt über (Allegro con fuoco) [2], in dem ein kühnes Unisono-Thema einem zweiten Thema von schmachtend lyrischer Intensität gegenübersteht. Die langsame Introduktion kehrt als Vorbote dessen wieder, was in einer Sinfonie der langsame Satz wäre (Andante con tenerezza) 3, aufgebaut auf dem sehnsüchtigen Volkslied. Diese Passage weicht einem kraftvollen Scherzo-Teil (Allegro con spirito) 4, der mit an Bartók heranreichender Wildheit die energischen Rhythmen eines Reel aus den Highlands erkundet, ehe er jäh zum letzten Abschnitt überleitet (Largamente maestoso) [5], einer vollblütigen, erhabenen Apotheose des liedhaften Themas aus der langsamen Introduktion.

Die Sinfonie war dem Dirigenten Clarence Raybould gewidmet (einem der ersten Schüler Bantocks) und wurde wahrscheinlich 1942 in einer Sendung der britischen Rundfunkgesellschaft BBC uraufgeführt.

The Witch of Atlas, Bantocks 5. Tondichtung, ist ein besonders treffendes Beispiel für seine Neigung zur Interpretation ungewöhnlicher Themen. Sie wurde 1902 komponiert und am 10. September beim Three Choirs Festival uraufgeführt, das in jenem Jahr in Worcester stattfand. Das Thema geht auf Shelleys gleichnamiges Gedicht zurück, und Bantock wählte ganze 44 der 672 Zeilen aus, die der Dichter im Eiltempo zwischen dem 13. und 16. August 1820 niedergeschrieben hatte. Diese 44 Zeilen sind in der Partitur abgedruckt, wobei Buchstaben die entsprechenden musikalischen Passagen markieren. Sie werden im folgenden zusammen mit den Nummern für diese CD aufgeführt:

- 6 A Lebte einst eine Hexe im Atlas-Gebirg' In einer Grotte an verborgenem Quell.
- Die wurde, heisst's, erst verwandelt in Dunst, Dann in eine Wolke, wie sie umschwir'n Gleich prächtig geflügelten Motten ein Licht Den rotglühenden Westen, wenn die Sonne erstirbt ...
- C Und der alte Silen kam, schwang seinen grünen Stab Aus Lilien, und der Waldgötter muntere Schar Eilte herbei so zahlreich, wie im Olivenhain Die Zikaden sind, trunken vom Mittagstau. Und Dryope und Faun, die folgten geschwind, Bestürmten die Gottheit, ihnen Neues zu singen; Da fanden in der Grotte sie verlassen die Frau auf einem Ruhesitz von smaragd'nem Gestein.
- Und jede Nymphe der Bäche und astreichen Bäume, Jede Hüterin der Herden des Okeanos,
 Die ihre weissen Wellen treibt übers grüne Meer,
 Okeanos selbst, Gischt in den ergrauten Locken,
 Und der drollige Priap mit seinem Gefolge,

Sie alle kamen, bass erstaunt, dass dieser Felsenschoss eine solche Schönheit hervorgebracht: Ihr Liebreiz liess Staunen und Frohsinn erblassen.

- [10] E Denn sie war schön: Ihre Schönheit überstrahlte Die taghelle Welt, und alles daneben erschien Wie eines Schattens flüchtiges Trugbild . . .
- [1] F Die Tiefen ihrer duftenden Klause waren erfüllt von magischen Schätzen—luftigen Klängen, Die alle Geister zu bezwingen vermochten.
- 12 G Und da rief sie aus den hohlen Festen der hohen Wolken, weiss, gülden und zinnoberrot, Das Heer ihrer dienstbaren Geister herbei— In mächt gen Legionen, Million auf Million, Kamen sie, und jede Schar tat kund ihr Verdienst Auf geschweiften Standarten; und manch stolzes Zelt Aus der Atmosphäre ureigenstem Gewirk Schlugen sie auf an der Ebene windstillem See.
- [13] H Denen, die in ihren Augen die Schönsten, reichte sie einen wundersam labenden Balsam in kristallenem Kelch.

Und sie tranken in tiefem Schlaf von dieser süssen Woge

Und lebten fürderhin, als habe sich eine Gewalt, Stärker als das Leben, ihrer bemächtigt. Und das Grab Dieser Wesen, wenn der Tod ihre müden Seelen bedrückte.

Glich einer begrünten, hoch überwölbten Laube, Erleuchtet vom Edelsteinglanz mancher Sternenblüte.

Diese Auswahl geht kaum auf die Zauberkraft und den Übermut der Hexe ein, ganz zu schweigen von dem merkwürdigen Hermaphroditen, den sie als ihren Gefährten ins Leben ruft (ein für Shelley typisches Bild bisexueller Kreativität), sondern konzentriert sich stattdessen auf ihre verführerische Schönheit und Wohltätigkeit. Bantock stellt diese Eigenschaften mit Hilfe eines aufsteigenden, an Mahler orientierten Themas dar, das zu Anfang vor einem Hintergrund tremolierender Streicher von einer Solo-

violine verkündet wird und als hauptsächliche thematische Quelle des gesamten Stücks dient. Von einer kurzen tumultartigen Passage in der Mitte abgesehen, ist die vorherrschende Stimmung ekstatisch sinnliches Begehren. In jedem anderen Land wäre eine solche Komposition als Standardwerk ins romantische Orchesterrepertoire eingegangen.

Bei seiner Uraufführung am 21. Februar 1920 in der Oueen's Hall wurde The Sea Reivers [14] als ... Meerespoem von den Hebriden" beschrieben. Obwohl Sir Henry Wood leitender Dirigent des fraglichen Konzerts war (das Programm umfasste unter anderem die Uraufführung von Delius' Konzert für Violine und Cello), dirigierte Bantock selbst seine Komposition. Sie entstand 1917 und ist ein markantes, kraftvolles Scherzo, das auf einem "Seeräuberlied von den Hebriden" (Na Reubairean) beruht. Dieses Lied war ebenfalls in der Sammlung Kennedy-Fraser erschienen und geht auf die wilde Fröhlichkeit und die gewagten Beutezüge der Piraten ein. Nachdem es zunächst nur angedeutet wurde, wird das Lied mit turbulenten, lebhaften Orchesterklangfarben in ganzer Länge vorgetragen. Im 5. Band von Grove's Dictionary of Music and Musicians ist zu lesen, dass The Sea Reivers ursprünglich als Scherzo der Hebridean Symphony vorgesehen war. Obwohl davon in den Programmnotizen des Komponisten zur Uraufführung nicht die Rede ist, erscheint diese Annahme durchaus gerechtfertigt, da das Werk für Bantock ungewöhnlich kurz geraten ist.

Von allen Werken Bantocks, die von den Hebriden inspiriert wurden, ist die **Hebridean Symphony** zweifelsohne das schönste und eindrucksvollste. Die Sinfonie wurde 1913 vollendet und unter der Leitung des Komponisten am 14. Februar 1916 bei einem Konzert in Glasgow uraufgeführt. Sie machte sogleich grossen Eindruck und gehörte zu den ersten britischen Werken.

die mit voller Partitur vom Carnegie United Kingdom Trust veröffentlicht wurden. Wie die Celtic Symbbony ist sie in einem kontinuierlichen Satz angelegt, nur dass die Unterteilung in verschiedene Abschnitte diesmal deutlicher ausfällt, denn jeder Abschnitt hat ein eigenes Programm. Zum Beispiel ist die Eröffnung 15 träumerisch und stimmungsvoll. Zie beschwört Gedanken an Seenebel und uralte Legenden herauf, durchbrochen vom plötzlichen Strahlen hellen Sonnenscheins, Flüchtige Hinweise auf ein fernes Gewitter bieten einen wirksamen Kontrast 16. Das Hauptthema dieses Abschnitts geht auf "The Seagull of the Land-under-Waves" zurück das erst als leises Raunen der Bässe zu hören ist, jedoch in einem an Tristan gemahnenden Ausbruch von grosser Pracht nach und nach das ganze Orchester erfasst [17]. Der Abschnitt endet so ruhig, wie er begonnen hat und mündet allmählich in eine Art heftiges Scherzo-angefangen mit einer wuchtigen Streicherpassage [18], die zum tobenden Sturm anschwillt. Aus dem Getümmel lösen sich plündernde Schiffe: Die einleitenden Takte von "Kishmul's Gallev"

erklingen strahlend auf Unisono-Hörnern 19. Dieser dritte Abschnitt der Sinfonie nutzt die Blechbläser mit einer Virtuosität, die eines Janáček würdig ist. Er gipfelt in einem machtvollen Höhepunkt wenn die Trompeten ohne Unterlass ein Motiv aus drei Noten wiederholen, das von einer Dudelsackweise aus den Highlands abgeleitet ist. "Pibroch of Donnail Dhu" 20]. Damit wird bildhaft die Versammlung der Clansleute zum Widerstand gegen die Eindringlinge dargestellt. Dann kehrt die Eröffnung der Sinfonie wieder, und zwar in einer Passage versonnener Melancholie 121. Diese leitet den Schlussteil ein, in dem das letzte Hebridenlied, "Harris Love Lament", leise von den Hörnern angekündigt 22 und schrittweise zum Siegeslied der Barden erweitert wird. Eine letzte Coda 23. die noch einmal sämtliche Hauptthemen berührt, bringt die Sinfonie zum Abschluss-Bantocks Vision der Hebriden verklingt in der Stille, aus der sie hervorgetreten ist

> MICHAEL HURD © 1991 Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von "Hyperion" und "Helios"-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.byperion-records.co.uk

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@byperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.byperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, I and no WIF 9 IPF



Also available on Hyperion:

SIR GRANVILLE BANTOCK (1868–1946) Compact Disc CDA66810
The Cyprian Goddess (Symphony No 3); Dante and Beatrice; Helena Variations
ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA / VERNON HANDLEY
Hyperion's third collection of orchestral works by Sir Granville Bantock, a composer
who rivalled Elear in his day is quite simply superb' (The Scotsman)

SIR GRANVILLE BANTOCK (1868—1946) Compact Disc CDA66630
Pagan Symphony; Fifine at the Fair; Cuchullan's Lament; Kishmul's Galley
ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA / VERNON HANDLEY
'The performances are stunning, the recordings most sumptuous' (Gramophone)

Sappho Prelude and Nine Fragments for mezzo soprano and orchestra Sapphic Poem for cello and orchestra SUSAN BICKLEY mezzo soprano, JULIAN LLOYD WEBBER cello ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA / VERNON HANDLEY

SIR GRANVILLE BANTOCK (1868-1946) Compact Disc CDA66899

'Susan Bickley sings this erotic and exotic music with intense fervour. The Sapphic Poem is a companion piece and equally luscious' (The Sunday Telegraph)
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE

SIR GRANVILLE BANTOCK (1868–1946) Compact Disc CDA67395
Overture to a Greek Tragedy; The Wilderness and the Solitary Place
Pierrot of the Minute; Three scenes from The Song of Songs
ELIZABETH CONNELL soprano, KIM BEGLEY tenor
ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA / VERNON HANDLEY
A must for fans of English music' (The Independent)

SIR GRANVILLE BANTOCK (1868–1946) Compact Disc CDA67250
Thalaba the Destroyer: Prelude to The Song of Songs: Prelude to Omar Khavyam

Camel Caravan from Omar Khayyam; Caristiona (No 1 of 'Two Hebridean Sea Poems') Processional (No 1 of 'Two Orchestral Scenes') ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA / VERNON HANDLEY Another exemplary addition to Handley's absorbing Bantock series ... Hearty thanks to all involved in this enterprising labour of love' (*Gramophone*)

SIR GRANVILLE BANTOCK

(1868 - 1946)

A CELTIC SYMPHONY [19'55] for string orchestra and six harps

6 THE WITCH OF ATLAS [14'37]

Tone Poem for Orchestra No 5

THE SEA REIVERS [3'44]
Hebridean Sea Poem No 2

IS A HEBRIDEAN SYMPHONY [35'03]

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

DAVID TOWSE leader

VERNON HANDLEY conductor

Recorded in All Hallows, Gospel Oak, on 21, 22 August 1990 Recording Engineer TONY FAULKNER Recording Producer MARTIN COMPTON Front Design TERRY SHANNON Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY ® & Whyerion Records Ltd, London, MCMXCI

Front illustration: Morning after a stormy night (detail) (1819) by Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857)

BANTOCK CELTIC & HEBRIDEAN SYMPHONIES : THE WITCH OF ATLAS ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA / VERNON HANDLEY

Duration 73'44

DDD

'Magnificently recorded and performed. When audiences are crying out for 'melodious music' how can such music as this have been ignored for so long?' (Gramophone)

SIR GRANVILLE BANTOCK

(1868 - 1946)

A CELTIC SYMPHONY [19'55]

for string orchestra and six harps

THE WITCH OF ATLAS

Tone Poem for Orchestra No 5

THE SEA REIVERS

Hebridean Sea Poem No 2

A HEBRIDEAN SYMPHONY [35'03]

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

DAVID TOWSE leader

VERNON HANDLEY conductor

Recorded in All Hallows, Gospel Oak, on 21, 22 August 1990 Recording Engineer TONY FAULKNER Recording Producer MARTIN COMPTON Front Design TERRY SHANNON Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY

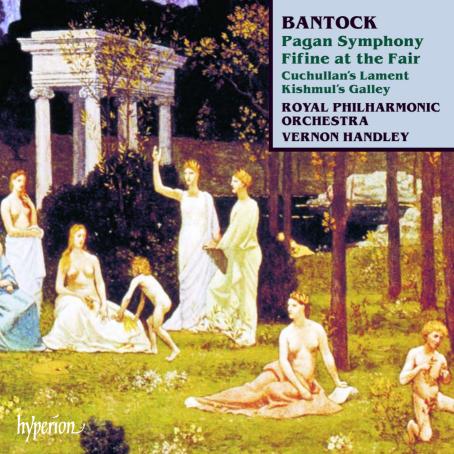
Front illustration: Morning after a stormy night (detail) (1819) by Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857)

MADE IN ENGLAND www.hyperion-records.co.uk HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND









ESPITE HIS OBVIOUS TALENT FOR MUSIC it was only with the greatest difficulty that Granville Bantock persuaded his father to allow him to study at the Royal Academy of Music. His father had a point: the career of a musician in Victorian England was by no means certain, and certainly not a suitable profession for the son of an eminent London surgeon. But the young Bantock, already a prolific composer, had his way. He entered the Royal Academy in September 1889 and began to study under the direction of Sir Frederick Corder (1852-1932), a composer of progressive sympathies who was also to number Holbrooke and Bax among his pupils. On leaving the Academy in 1893 Bantock endured various musical hack jobs, of which conducting proved to be the most important. For a while he directed musical comedies for the impresario George Edwardes. This experience led to an appointment as Musical Director of The Tower. New Brighton, where from 1897 to 1900 he proceeded to astonish Merseyside holiday-makers with concerts that included not only the major classics (they were accustomed to a diet of foot-tapping marches and waltzes), but also the music of contemporary British and Continental composers. In 1900 he turned his attention to musical education, becoming Principal of the Birmingham and Midland Institute of Music, and in 1908 Peyton Professor of Music at Birmingham University in succession to Sir Edward Elgar. In both capacities, as in everything he did, Bantock made a lively and indelible impression.

As might be expected of a man of exceptionally wide culture, boundless curiosity, and unlimited energy, Bantock was a composer of works that were not only on the largest scale, but also heroic and exotic in theme. He was much influenced by Liszt and Wagner and it is significant that his most successful works were those that depended either upon words or were illustrative of some poetic or dramatic programme. Typical are the six tone

poems he composed between 1900 and 1902, of which Fifine at the Fair is third in order of composition. Almost all his orchestral works, whether or not they are actually labelled 'tone poems', have a strong programmatic underlay: this was an age when composers revelled in the descriptive powers of music and had no economic inhibitions about the size of orchestras. Not for nothing was he a friend and admirer of Richard Strauss. Unlike Strauss, however, the themes that inspired Bantock were often exotic: tales of the Orient, tales of Celtic and Classical mythology—tales, in short, to compensate for life in prosaic, materialistic Britain.

The Pagan Symphony is a case in point. Here Bantock's dream is of classical antiquity. According to his daughter, Myrrha, he began work on the symphony in 1923. The published orchestral score, however, firmly attaches the date 3 September 1927 (and the place, Paris) to the first bar, and 20 June 1928 to the last, some 1,046 bars later. It may well be that the initial sketches were made at the earlier date, but it is clear that the final details and orchestration belong to 1927/28. As with the Hebridean Sympbony (1913) and the Celtic Sympbony (1940), the Pagan Sympbony is cast in one continuous movement which falls into a number of sections which provide the element of contrast that is characteristic of the separate movements of traditional symphonic form.

As a classical scholar Bantock was able to preface his symphony with a suitable Latin motto: 'Et ego in Arcadia vixit' ('I too lived in Arcadia'). But although he provided several pointers to the general 'meaning' of the work, he remained silent about the fine detail. One programme note, presumably by Bantock (or at least sanctioned by him), makes reference to the second book of Horace's Odes and the opening of Ode XIX:

Bacchus I have seen on far-off rocks—if posterity will believe me—teaching his songs divine to the listening

Nymphs and to the goat-footed Satyrs with their pointed ears.]

The note continues:

The music may be described as a vision of the past, when the Greek god Dionysus (Bacchus) was worshipped as the bestower of happiness and plenty, the lover of truth and beauty, the victor over the powers of evil.

Immortal Aphrodite of the broidered throne appears for a brief moment as the goddess of Love, to remind the world of her supreme power and glorious beauty.

Beyond this, interpretation must be left to the imagination of the listener—always bearing in mind that music, however describite, also develops according to its own laws and therefore without any precise reference to any 'programme' that may be on offer.

The elements that are actually signposted in the score provide sufficient clue to the work's overall structure and meaning. It begins with a slow introduction (Tranquillo molto lento sostenuto, track [1]) which sets out the thematic material for the entire work in an evocation of pastoral calm and classical nobility. This leads to a more positive section (Allegro con spirito 2), the equivalent of the normal symphonic first movement. The third section, a scherzo [3], is described by the composer as a 'Dance of Satyrs'. The fourth section, labelled *Fanfare* [4], quickly evolves into an antique dance (Allegretto con moto). This is followed by a sensuous evocation of the goddess Aphrodite (Molto lento, sostenuto e rubato [5]), inscribed by the composer with a line from a poem by Sappho: 'Poiliothron athanat Aphrodita' ('Immortal Aphrodite on vour elaborate throne'). The finale (Allegro moto e con fuoco [6]) brings about a triumphant musical summingup of everything that has gone before. Each section grows naturally out of its predecessor; and though they explore a

variety of changing moods, each section is a marvellous evocation of the Arcadian vision that Bantock has ascribed to it.

More important is the fact that every scrap of what may at first seem a plethora of thematic material grows organically out of a limited number of ideas that are in themselves quite simple. To appreciate this it is necessary to become acquainted with five themes that open the introductory section 1. The first is an innocuous downward modal scale presented in the strings, divided and muted. Scales, ascending and descending, plainly stated or disguised by additional motivic figuration, form an important part of Bantock's thematic argument. Next comes a short flute motif, part fanfare, part birdsong. This, in a variety of manifestations, is perhaps the most important thematic element in the symphony, its interlocking fourths and fifths informing nearly every other motif. The brief horn-call that follows also plays its part—usually in the more triumphant passages of the Symphony. It is followed by a sinuous melody for cellos and bassoons, related to the flute motif. Out of it grows the fifth and final motif: a vearning melody for solo violin.

It is not the intrinsic quality of these themes that matters but what Bantock does with them. The entire Symphony is a masterly demonstration of the Lisztian art of thematic transformation. Moreover, the dramatic and pictorial moods that each transformation conjures up are extremely potent. The music engages the imagination and emotions as thoroughly as it may satisfy the intellect. The limpid beauty of the dance section: flutes in thirds describing a primitive but hypnotic melody (derived from the horn-calls of the introduction) that floats above a gentle thrumming of harp and pizzicato strings. The wonderfully grotesque yet good-humoured 'Dance of Satyrs': a fugal texture derived from the flute motif and ingeniously scored, in a maze of interlocking, imitative

phrases, for woodwind and brass, and culminating in a thunderous climax for percussion. This is music of the highest imagination and it is a matter for astonishment that the work has been largely neglected since Sir Adrian Boult and the BBC Symphony Orchestra gave the first performance in 1936.

The tone poem Fifine at the Fair, however, became one of Bantock's more frequently performed works. There is some uncertainty as to the actual date of composition. Most authorities give it as 1901, but the published score clearly states August-November, 1911. It seems likely that Bantock undertook a radical revision of an earlier work even dropping the description 'tone poem' in favour of 'Orchestral Drama', tone poems having passed their heyday by 1911. He intended the work to be performed by the Royal Philharmonic Society who had asked for something for their 1912 season. Unfortunately the Society found itself unable to meet the fee he demanded, and the first performance therefore took place on 2 October 1912 at the Birmingham Festival in an ambitious concert that included Strauss's Don Quixote and the first performance of Walford Davies's Song of St Francis. A Philharmonic Society performance eventually took place on 26 December 1917 under the direction of Mr Thomas Beecham. Indeed, the work became something of a favourite with Beecham—though when he recorded it for HMV in 1949 he introduced several cuts which, though minor, disturbed its formal balance. The present recording is therefore the first that accounts for every note.

Bantock took as his starting point a poem by Robert Browning (1821–89) which critics of the time (the 1870s) considered, not without reason, to be almost unreadable. Dimly, however, buried beneath inordinate length, tortuous syntax and endless digressions, the determined reader may discern a story line in which the narrator is first pictured afloat on the 'sea of life', comfortable and

secure but disturbed by the presence of a butterfly, symbol of freedom and adventure. That adventure is described in the main body of the poem: the scene, a fairground; the adventure, a dancer, Fifine, with whom the narrator becomes infatuated. He forgets his wife Elvire, and scorns the predictable comforts of domestic life, but is gradually forced to realize their true value as it becomes clear that the wayward Fifine can offer no lasting happiness. Elvire forgives her errant spouse who, as Browning points out in verse 129, has learned his lesson.

In musical terms Bantock follows Browning's ground plan faithfully, though without his obscurity and prolixity. The Prologue [7], labelled (as in Browning's poem) 'Amphibian', suggests, by means of a string section divided into twenty-one parts, a suitably watery ambience. It begins in virtual silence and only gradually takes on thematic definition with the emergence of a gently articulated motif (a rise and fall over a semitone) that will later blossom as the expression of Elvire's steadfast love. Above the undulating background there hovers a fluttering 'butterfly' motif in the upper strings which prefigures the temptation that Fifine herself will pose. Passages for solo viola, in the manner of a recitative, suggest the narrator's restless yearning for something other than the womb-like security in which he is immersed.

Having set out the basis of the dramatic argument and underpinned it with hints of the conflicting Fifine and Elvire themes, Bantock, like Browning, embarks upon the story itself. This is set against the turbulent background of a Fair [3]—literally a 'Carnival of Venice', as brief references to that famous tune make clear. The hearty thump of a showman's drum is heard (a moment uncannily reminiscent of *Petrusbka*, though it seems unlikely that Bantock attended the Paris premiere in June 1911 immediately before commencing his own composition) and is followed by an itinerant fiddler's trivial tune

(to be played, Bantock directs, in the 'first position') and the sound of a penny whistle. The carnival, which may be thought of as a symbol of the bustling world itself, proceeds apace until interrupted by the appearance of Fifine in the form of a wayward clarinet solo as prelude to her seductive dance (Allegretto grazioso e capriccioso [9]). Over a sinuous melody in the cellos the clarinet weaves teasing arabesques described by a bemused Musical Times critic (November 1911) as Fifine's 'saltatory seductions'—a phrase which may needlessly have over-excited his readers. Little by little the music becomes more passionate as the narrator grows more and more infatuated. The love scene is interrupted by an elaborate clarinet cadenza so demanding and flirtatious as to unnerve the narrator and remind him of the dependability of his wife's love. It is her theme that now overwhelms him in a passage of great warmth and beauty for strings and horns [10]. Further references are made to Fifine and the Fair, but all ends in disaster. There now begins the final section of the work (Lento con malinconia [11]—an Epilogue growing out of a broken-backed version of Elvire's theme, presented fugally by the cellos. Gradually the music takes heart and comes to a triumphant expression of Elvire's love. But if the transgressor is forgiven, an unexpectedly plangent penultimate chord suggest a lingering regret for what has been lost. Not for nothing did Bantock, unlike Browning, subtitle his work 'A Defence of Inconstancy'!

Throughout his career Bantock was fascinated by Celtic mythology. The publication of Marjory Kennedy-Fraser's collections of *Songs of the Hebrides* focused his interest and provided thematic fuel for its musical expression. The two-act opera *The Seal Woman* (1924), the *Hebridean Symphony* (1913), and the *Celtic Symphony* (1940) are the most powerful and sustained expressions of this

fruitful obsession. But there are lesser examples, and the **Heroic Ballads**, completed on 19 and 24 November 1944, respectively, are two of them. Both are built on songs from the Kennedy-Fraser collections. 'Cuchullan's Lament for his Son' is to be found in Volume 2 (1917), as noted down by Kenneth Macleod from the singer Duncan Maclellan; and 'Kishmul's Galley' in Volume 1 (1909), as collected by Marjory Kennedy-Fraser from the singing of Mary Macdonald on the island of Mingulay, Outer Hebrides.

Bantock's treatment of both songs is exemplary. Not only does he respect the integrity of the original air but he allows it to develop symphonically in a dazzling display of orchestral wizardry. *Cuchullan's Lament* is cast as an heroic threnody—the main theme announced by a solo trumpet. Cuchullan (or Cuchullin, Cuchulain, one of Ireland's great mythic heroes) had the misfortune to slay his own son, not recognizing him. In the original song, as in Bantock's miniature tone poem, he keeps a death watch over the stricken youth:

Woe is me! my son a-keening! Loud o'er the moor my wail-cry, Clanging thy shield and flame-keen sword,

Who lieth asleep in cold death.

Equally evocative is *Kishmul's Galley*, whose melody Bantock had already used to marvellous effect in the *Hebridean Symphony*:

High from the Ben-a-Hayich

On a day of days

Seaward I gazed,

Watching Kishmul's galley sailing.

Again the melody, heard first on the horns, provides thematic material for the entire movement, which grows organically in a wild, sea-tossed vision of ancient heroes and heroic splendour.

MICHAEL HURD © 1992

BANTOCK Symphonie païenne

ALGRÉ L'ÉVIDENCE DE SES DONS pour la musique, ce n'est qu'avec la plus grande difficulté L que Granville Bantock réussit à persuader son père de lui permettre de continuer ses études à la Royal Academy of Music. Son père n'avait pas entièrement tort : la carrière de musicien n'offrait aucune certitude de succès, à l'époque de la reine Victoria en Angleterre, et n'était certainement pas une profession convenable pour le fils d'un éminent chirurgien londonien. Mais le jeune Bantock, qui était déjà un compositeur prolifique, eut raison de toutes les difficultés. Il entra à la Royal Academy en septembre 1889 et commença ses études sous la direction de Sir Frederick Corder (1852–1932). Ce compositeur, aux sympathies progressistes, eut aussi pour élèves Holbrooke et Bax. En quittant l'Academy en 1893, Bantock dut endurer une série de petits emplois musicaux, dont le plus important s'avéra être celui de chef d'orchestre. Il dirigea pendant quelque temps des comédies musicales pour l'imprésario George Edwardes. Grâce à cette expérience, il fut nommé Directeur musical de «La Tour», à New Brighton, près de Liverpool, où de 1897 à 1900, il stupéfia les vacanciers de Mersevside (qui avaient été accoutumés à un programme de valses et de marches qu'ils pouvaient scander du pied) avec des concerts qui comprenaient non seulement les principaux classiques, mais aussi la musique de compositeurs britanniques et européens contemporains. En 1900, l'éducation musicale attira son attention; il devint Directeur de l'Institut de Musique de Birmingham et des Midlands, et en 1908, Peyton Professeur de Musique à l'Université de Birmingham, succédant à Sir Edward Elgar. Dans l'accomplissement de ces deux fonctions, comme dans tout ce qu'il faisait, Bantock laissa une vive et inoubliable impression.

Comme on peut s'attendre de la part d'un homme exceptionnellement cultivé et d'une curiosité et d'une énergie sans limites. Bantock était le compositeur d'œuvres de très grand format, mais aussi sur des thèmes héroïques et exotiques. Liszt et Wagner avaient eu une grande influence sur lui, et il est significatif que ses œuvres les plus populaires soient celles qui dépendaient soit des paroles soit de l'illustration de quelque « programme » poétique ou dramatique. Les six poèmes symphoniques qu'il composa entre 1900 et 1902 sont typiques ; Fifine à la foire est le troisième dans l'ordre de composition. Presque toutes ses œuvres orchestrales. qu'elles portent ou non le titre de « poèmes symphoniques » ont une solide base descriptive : c'était une époque où les compositeurs se délectaient des possibilités descriptives de la musique et ne faisaient face à aucune difficulté économique concernant la taille des orchestres. Bantock n'était pas pour rien l'ami de Richard Strauss! Cependant, à la différence de celui-ci, c'étaient souvent des thèmes exotiques qui inspiraient Bantock: des contes orientaux, des contes de mythologie celte et classique-des contes, en bref, pour compenser le prosaïsme et le matérialisme de la vie de l'époque en Angleterre.

La Symphonie païenne en est un excellent exemple. Ici Bantock situe son rêve dans la période d'antiquité classique. Selon sa fille, Myrrha, il commença à travailler à cette symphonie en 1923. La partition orchestrale publiée porte, cependant, fermement attachée à la première mesure, la date du 3 septembre 1927 (ainsi que l'endroit, Paris) et quelques 1046 mesures plus loin, sur la dernière de celles-ci, la date du 20 juin 1928. Il est fort possible que les premières esquisses aient été composées à la première date, mais les derniers détails et l'orchestration sont de 1927/28. Tout comme la Symphonie des Hébrides (1913) et la Symphonie celtique (1940) la Symphonie païenne consiste en un mouvement continu divisé en un nombre de sections qui offrent l'élément de contraste caractéris-

tique des mouvements indépendants de la forme symphonique traditionnelle.

L'érudition classique de Bantock lui permit de préfacer sa symphonie d'une devise latine appropriée: « Et ego in Arcadia vixit » (« Et moi aussi, j'ai vécu en Arcadie »). Mais bien qu'il ait donné plusieurs indices sur le « sens » général de cette œuvre, il demeura silencieux sur les subtilités. Un commentaire de programme, sans doute de Bantock (ou du moins approuvé par lui) fait allusion au second livre des Odes d'Horace et au début de l'Ode XIX »

J'ai vu Bacchus sur des roches lointaines—si la postérité veut bien me croire—qui enseignait ses chants divins aux Nymphes attentives et aux Satyres aux pieds de bouc et aux oreilles pointues.

Le commentaire continue:

On peut décrire la musique comme une vision du passé, quand le dieu grec Dionysus (Bacchus) était adoré comme le dieu qui conférait l'abondance et le bonheur, celui qui aimait la vérité et la beauté, celui qui était victorieux sur les puissances du Mal.

L'immortelle Aphrodite sur son trône orné paraît pendant un bref instant comme la déesse de l'Amour, pour rappeler au monde son pouvoir suprême et sa glorieuse beauté.

À part ces quelques lignes, l'interprétation de la musique est laissée à l'imagination de l'auditeur—sans jamais oublier que, pour descriptive qu'elle soit, la musique se développe aussi selon ses propres lois et donc sans tenir particulièrement compte d'aucun « programme » offert.

Les éléments qui sont en fait indiqués dans la partition offrent suffisamment d'indices sur la structure d'ensemble de l'œuvre et sur son sens. Elle commence par une lente introduction (*Tranquillo molto lento sostenuto* []) qui présente le matériel thématique de l'œuvre entière dans une évocation de calme pastoral et de noblesse

classique. Ceci mène à une section plus positive (Allegro con spirito [2]), l'équivalent du premier mouvement symphonique habituel. La troisième section, un scherzo [3], est décrite par le compositeur comme une « Danse des satyres ». La quatrième section, sous le titre Fanfare 4 se développe rapidement en une danse antique (Allegretto con moto). Vient ensuite une voluptueuse évocation de la déesse Aphrodite (Molto lento, sostenuto e rubato [5]) sur laquelle le compositeur a inscrit un vers d'un poème de Sappho: « Poiliothron athanat Aphrodita » (« Immortelle Aphrodite sur ton trône orné »). Le finale (Allegro molto e con fuoco 6) accomplit un triomphant résumé musical de tout ce qui précède. Chaque section succède naturellement à la précédente; et bien qu'elles explorent une variété d'humeurs changeantes, chacune est une merveilleuse évocation de la vision arcadienne que Bantock a attribuée à cette musique.

Ce qui est plus important est le fait que le moindre fragment de ce qui peut, à première vue, sembler être une pléthore de matériel thématique a son origine fondamentale dans un nombre limité d'idées qui sont, elles-mêmes. très simples. Pour apprécier ceci, il faut découvrir les cinq thèmes qui ouvrent la section initiale 1. Le premier est une gamme modale descendante inoffensive, que présentent les cordes, divisées et en sourdine. Les gammes, montantes et descendantes, formulées tout simplement ou déguisées par une figuration de motif supplémentaire, forment une partie importante de l'argument thématique de Bantock. Vient ensuite un bref motif de flûte, mifanfare, mi-chant d'oiseaux. Ce motif, dans une variété de formes, est peut-être l'élément thématique le plus important de la symphonie, ses quartes et quintes entrecroisées imprégnant presque tous les autres motifs. Le bref appel de cor qui suit, a aussi son rôle—généralement dans les passages plus triomphants de la symphonie. Il est suivi par une sinueuse mélodie pour violoncelles et bassons, qui est relative au motif de flûte. Il en sort le cinquième et dernier motif, une ardente mélodie pour violon solo.

Ce qui est important, ce n'est pas la qualité intrinsèque de ces thèmes, mais ce que Bantock en fait. L'entière symphonie est une démonstration magistrale de l'art Lisztien de transformation thématique. Qui plus est, les humeurs dramatiques et descriptives que chaque transformation évoque sont extrêmement puissantes. La musique séduit l'imagination et les émotions aussi profondément qu'elle satisfait l'intelligence. La beauté limpide de la section de danse : flûtes en tierces décrivant une mélodie primitive mais hypnotique (dérivée des appels de cor du début) qui plane au-dessus des légers pincements de la harpe et des cordes pizzicato. La « Danse des satvres», merveilleusement grotesque, bien que pleine de bonne humeur: une texture fugale dérivée du motif de flûte et ingénieusement orchestrée, dans un labyrinthe de phrases imitatives s'entrecroisant, pour les cuivres et instruments à vent, qui culmine dans une apogée étourdissante de la percussion. C'est une musique dont l'invention est si riche que l'on ne peut que s'étonner que cette œuvre soit demeurée pratiquement oubliée jusqu'à ce que Sir Adrian Boult et l'Orchestre Symphonique de la BBC n'en donne la première audition en 1936.

Le poème symphonique **Fifine à la foire**, par contre, devint l'une des œuvres de Bantock les plus populaires. La date de sa composition donne lieu à quelque incertitude. 1901 est celle généralement acceptée par la plupart des autorités musicales, mais la partition publiée indique clairement août—septembre 1911. Il semble probable que Bantock entreprit la révision radicale d'une œuvre précédente—il changea même la description «poème symphonique» en faveur de «drame instrumental»; les poèmes symphoniques avaient connu leur plus grande vogue en 1911. La Royal Philharmonic Society lui avait

demandé de composer quelque chose pour leur saison de 1912 et c'est cette pièce qu'il leur destinait. Malheureusement, la Society se trouva dans l'impossibilité de paver le prix que demandait Bantock, et la première audition eut donc lieu le 2 octobre 1912, au Festival de Birmingham, dans un concert ambitieux qui comprenait aussi le Don Quichotte de Strauss et la première audition du Chant de St François de Walford Davies. La Société Philharmonique l'interpréta finalement le 26 décembre 1917, sous la direction de Thomas Beecham. Cette œuvre devint même. une des préférées de Beecham-bien que, lors de l'enregistrement qu'il en fit pour HMV en 1949, il ait introduit plusieurs coupures qui, pour mineures qu'elles soient, rompent néanmoins l'harmonie de sa forme. L'enregistrement actuel est donc le premier à présenter cette œuvre intégralement.

Bantock choisit comme inspiration un poème de Robert Browning (1821–89) que les critiques de l'époque (les années 1870) considéraient, assez justement, comme presque impossible à lire. Pourtant, le lecteur déterminé peut vaguement discerner, enfoui sous une longueur excessive, une tortueuse syntaxe et des digressions sans fins, une histoire dans laquelle le narrateur figure tout d'abord flottant sur « l'océan de la vie » agréablement et tranquillement, mais gêné par la présence d'un papillon, symbole de liberté et d'aventure. Aventure que la partie principale du poème raconte: la scène, un champ de foire; l'aventure, une danseuse, Fifine, dont le narrateur tombe amoureux. Il oublie sa femme Elvire, et dédaigne les plaisirs sages de la vie domestique, mais il est peu à peu obligé de reconnaître leurs vrais mérites lorsqu'il se rend compte qu'il ne peut pas attendre de bonheur durable avec la capricieuse Fifine. Elvire pardonne la liaison de son époux infidèle à qui cela a servi de lecon, comme le fait remarquer Browning au vers 129.

En termes musicaux, Bantock ne s'écarte pas du plan de base de Browning, mais sans son obscurité ni sa prolixité. Le Prologue 7, qui a le même titre que dans le poème de Browning, «Amphibien», suggère, grâce à une section de cordes divisée en vingt et une parties, une ambiance aquatique appropriée. Elle commence pratiquement par un silence et ne se définit thématiquement que peu à peu avec l'émergence d'un motif légèrement articulé (un demi-ton montant et descendant) qui s'épanouira plus loin pour exprimer l'amour fidèle d'Elvire Au-dessus d'un fond sonore ondulant, un motif papillonnant plane dans les cordes supérieures; il préfigure la tentation que Fifine va représenter. Des passages pour alto solo, à la manière d'un récitatif, suggèrent le désir impatient du narrateur pour autre chose que la chaude sécurité dans laquelle il se sent enfermé

Une fois la base de son argument dramatique exposée et étayée par des allusions aux thèmes opposés de Fifine et d'Elvire, Bantock, tout comme Browning, commence à raconter l'histoire. Sa toile de fond est l'agitation bruyante d'un champ de foire 8 —littéralement un « Carnaval de Venise », que de brèves références à cette mélodie célèbre explicitent. On entend un forain battre vigoureusement du tambour (un moment qui rappelle étrangement Petrouchka, bien qu'il semble peu probable que Bantock ait assisté à sa première à Paris en juin 1911 avant de commencer sa propre composition). Il est suivi d'un violoneux ambulant qui joue un petit air banal (à jouer, selon les instructions de Bantock, en « première position »); puis vient le son d'un flûteau. Le carnaval, qui représente peut-être le symbole du monde plein d'animation, va bon train jusqu'à ce qu'il soit interrompu par un capricieux solo de clarinette (l'apparition de Fifine) en prélude à sa danse de séduction (Allegretto grazioso e capriccioso [9]). Au-dessus d'une sinueuse mélodie dans

les violoncelles, la clarinette tisse des arabesques taquines qu'un critique stupéfié du Musical Times (novembre 1911) décrivit comme « les séductions bondissantes » de Fifine-phrase qui peut avoir surexcité inutilement ses lecteurs. Peu à peu la musique devient plus passionnée, comme le narrateur tombe de plus en plus sous le charme de la danseuse. La scène d'amour est interrompue par une cadence élaborée de clarinette si exigeante et si flirteuse qu'elle déroute le narrateur et lui rappelle la sécurité de l'amour de sa femme. Il est maintenant submergé par le thème de sa femme dans un très beau et très chaleureux passage des cordes et des cors 10. Il v a encore d'autres références à Fifine et à la foire, mais tout finit par un désastre. La partie finale de l'œuvre commence maintenant (Lento con malinconia [11])—Epilogue qui se développe à partir d'une version simplifiée du thème d'Elvire, présentée en fugue par les violoncelles. Graduellement la musique reprend courage et arrive à une expression triomphante de l'amour d'Elvire. Mais si le mari coupable est pardonné, un avant-dernier accord au retentissement inattendu suggère un regret qui subsiste encore pour ce qui aurait pu être. Il ne faut pas oublier que Bantock, à la différence de Browning, sous-titre son œuvre « Défense de l'inconstance » !

Tout au long de sa carrière, Bantock fut fasciné par la mythologie celte. La publication des collections des Chants des Hébrides de Marjory Kennedy-Fraser concentrèrent son intérêt et lui fournirent le matériel thématique pour l'exprimer en musique. L'opéra en deux actes La Femme phoque (1924), la Symphonie des Hébrides (1913), et la Symphonie celte (1940) sont les expressions les plus soutenues et les plus puissantes de cette fructueuse obsession. Mais il y a d'autres exemples moins importants, et les Ballades héroïques, terminées les 19 et 24 novembre 1944 respectivement, en sont deux. Tous deux sont basées sur des chants des collections de Kennedy-

Fraser. « La lamentation de Cuchullan pour son fils » se trouve dans le Volume 2 (1917), comme Kenneth Macleod le recopia sur les indications du chanteur Duncan Maclellan; et « La galère de Kishmul » dans le Volume 1 (1909), recueilli par Marjory Kennedy-Fraser d'après les chants de Mary Macdonald, sur l'île de Mingulav.

Le traitement de ces deux chants par Bantock est exemplaire. Non seulement respecte-t-il l'intégrité de l'air original mais il lui permet de se développer symphoniquement dans un déploiement éblouissant de magie instrumentale. La Lamentation de Cucbullan est composée comme une lamentation héroique—le thème principal annoncé par une seule trompette. Cuchullan (ou Cuchullin, Cuchulain, l'un des grands héros mythiques irlandais) eut le malheur de tuer son propre fils, ne l'ayant pas reconnu. Dans le chant original, comme dans le poème symphonique miniature de Bantock, il passe une veillée funèbre près du corps du jeune homme:

Ô malheureux! je me lamente sur mon fils! Bien haut par dessus la lande retentissent mes pleurs, Tout en faisant résonner ton bouclier et ton épée tranchante comme la flamme.

Toi qui reposes dans la froide étreinte de la mort. La Galère de Kishmul est tout aussi évocative; sa mélodie avait déjà été utilisée par Bantock dans la Symphonie des Hébrides:

Du haut du Ben-a-Hayich En ce jour mémorable, Je contemplais la mer,

Et regardais voguer la galère de Kishmul.

De nouveau la mélodie, que l'on entend tout d'abord sur les cors, fournit le matériel thématique au mouvement tout entier, qui se développe fondamentalement dans une vision sauvage, ballottée par les flots, d'anciens héros et de splendeur héroïque.

> MICHAEL HURD © 1992 Traduction ALAIN MIDOUX

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Lid, PO Box 25, London SE9 LAX, England, ou nous contacter par courrier électronique à mfo@byperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratultement.

BANTOCK Heidnische Sinfonie

ROTZ SEINER OFFENKUNDIGEN MUSIKALISCHEN Begabung konnte Granville Bantock seinen Vater nur mit allergrößter Mühe überreden, ihn an der Royal Academy of Music studieren zu lassen. Sein Vater hatte triftige Gründe: Die Laufbahn eines Musikers war im viktorianischen England keineswegs gesichert und gewiß kein anständiger Broterwerb für den Sohn eines bekannten Londoner Arztes. Doch der junge Bantock. schon damals ein produktiver Komponist, setzte sich durch. Er trat im September 1889 an der Royal Academy an und begann unter Anleitung von Sir Frederick Corder (1852-1932) zu studieren, einem Komponisten mit progressiven Neigungen, der außerdem Joseph Holbrooke und Arnold Bax zu seinen Schülern zählen sollte. Nachdem er 1893 von der Academy abgegangen war, stand Bantock diverse mindere Engagements als Musiker durch. unter denen sich eines als Dirigent am wichtigsten erweisen sollte. Eine Zeitlang dirigierte er für den Impresario George Edwardes musikalische Komödien. Die erworbenen Erfahrungen führten zu seiner Ernennung zum musikalischen Leiter von The Tower in New Brighton (Cheshire), wo er von 1897 bis 1900 Urlauber aus der Region um Liverpool mit Konzerten verblüffte, bei denen nicht nur die wichtigsten Klassiker gespielt wurden (sie waren leichte Kost aus zündenden Märschen und Walzern gewohnt), sondern auch die Musik zeitgenössischer Komponisten aus Großbritannien und Kontinentaleuropa. 1900 wandte er seine Aufmerksamkeit dem Thema Musikerziehung zu und übernahm die Leitung des Birmingham and Midland Institute of Music; 1908 wurde ihm dann in der Nachfolge von Sir Edward Elgar der Peyton-Lehrstuhl für Musik an der Universität Birmingham zuerkannt. In beiden Ämtern hinterließ Bantock, wie bei allem, was er sich vornahm, einen unauslöschlichen Eindruck

Wie von einem Mann mit außergewöhnlich breitgefächerter Bildung, unendlicher Neugier und grenzenloser Energie kaum anders zu erwarten, hat Bantock Werke komponiert, die nicht nur in allergrößtem Maßstab angelegt, sondern auch von der Thematik her heroisch und exotisch sind Er wurde erheblich von Liszt und Wagner beeinflußt, und es ist bedeutsam, daß seine erfolgreichsten Werke jene waren, die sich entweder auf Texte stützten oder ein poetisches oder dramatisches Programm illustrierten. Typisch dafür sind die sechs Tondichtungen, die er zwischen 1900 und 1902 geschrieben hat, von denen Fifine auf dem Jahrmarkt, was die Reihenfolge ihrer Komposition angeht, die dritte ist. Fast alle seine Orchesterwerke, seien sie mit dem Etikett "Tondichtung" versehen oder nicht, haben starke programmatische Grundfesten: Dies war eine Epoche, in der Komponisten schwelgerisch die Deskriptivkräfte der Musik nutzten und keine ökonomischen Hemmungen bezüglich der Größe von Orchestern kannten. Nicht umsonst war er ein Freund und Bewunderer von Richard Strauss. Doch im Gegensatz zu Strauss waren die Themen. die Bantock inspirierten, oft exotisch: orientalische Märchen, Sagen aus der keltischen und klassischen Mythologie-kurz gesagt Märchen und Sagen, die einen Ausgleich zum Leben in einem prosaischen, materialistischen Britannien boten

Die **Heidnische Sinfonie** ist ein Musterbeispiel. Hier träumt Bantock von der klassischen Antike. Seiner Tochter Myrrha zufolge begann er 1923 mit der Arbeit an der Sinfonie. In der veröffentlichten Orchesterpartitur ist dagegen der erste Takt auf das Datum 3. September 1927 (und den Ort Paris) festgelegt, und der letzte—beachtliche 1046 Takte später—auf den 20. Juni 1928. Es mag durchaus sein, daß erste Skizzen bereits zum genannten früheren Zeitpunkt entstanden sind, aber die

abschließenden Details und die Orchestrierung stammen eindeutig aus dem Zeitraum 1927/28. Wie die Hebriden-Sinfonie (1913) und die Keltische Sinfonie (1940) ist die Heidnische Sinfonie in einem durchgehenden Satz angelegt, dessen Einzelabschnitte ähnlich für Kontrast sorgen wie die verschiedenen Sätze der herkömmlichen sinfonischen Form

Als klassisch Gebildeter konnte Bantock seiner Sinfonie ein geeignetes lateinisches Motto voranstellen: "Et ego in Arcadia vixit" ("Auch ich habe in Arkadien gelebt"). Doch obwohl er mehrere Hinweise auf die allgemeine "Bedeutung" des Werks gegeben hat, schwieg er sich in Bezug auf Einzelheiten aus. Eine Programmnotiz, vermutlich von Bantock verfaßt (oder zumindest von ihm gutgeheißen), verweist auf das zweite Buch der *Oden* von Horaz und auf den Anfang der XIX. Ode:

Bacchus, wie er auf fernen Felsen Lieder lehrte, hab ich geschaut—glaubt es, ihr Nachgeborenen—die Nymphen auch, wie sie sie lernten, und die Ohren der bocksfüßigen Satyrn, wie sie sich spitzten.

In Bantocks Anmerkung heißt es weiter:

Die Musik könnte als Vision der Vergangenheit beschrieben werden, in welcher der griechische Gott Dionysus (Bacchus) als Spender von Glück und Fülle verehrt wurde, als Liebhaber von Wahrhaftigkeit und Schönheit, als Sieger über die Mächte des Bösen.

Die unsterbliche Aphrodite auf reich geschmücktem Thron erscheint einen kurzen Augenblick lang als Göttin der Liebe, um die Welt an ihre überlegene Macht und herrliche Schönheit zu erinnern.

Davon abgesehen bleibt jegliche Interpretation der Phantasie des Hörers überlassen—stets unter Beachtung der Tatsache, daß sich Musik, wie deskriptiv sie auch sein mag, immer nach eigenen Gesetzen entfaltet, also ohne genauen Bezug auf ein möglicherweise vorliegendes "Programm".

Was an Programmatischem in der Partitur tatsächlich angeführt ist, bietet ausreichende Hinweise auf die Gesamtstruktur und Bedeutung des Werks. Es beginnt mit einer langsamen Introduktion (Tranquillo molto lento sostenuto [1]), die in pastoraler Stille und klassischer Erhabenheit das thematische Material für das ganze Werk darbringt. Ein eher positiv gestimmter Abschnitt (Allegro con spirito [2]), das Äquivalent zum gewohnten ersten Satz einer Sinfonie, schließt sich an. Der dritte Abschnitt. ein Scherzo 3, wird vom Komponisten als "Tanz der Satyrn" bezeichnet. Der vierte mit dem Titel "Fanfare" 4 entwickelt sich rasch zu einem altertümlichen Tanz (Allegretto con moto). Es folgt eine sinnliche Anrufung der Göttin Aphrodite (Molto lento, sostenuto e rubato [5]), die vom Komponisten mit einer Zeile aus einem Gedicht von Sappho versehen wurde: "Poiliothron athanat Aphrodita" ("Unsterbliche Aphrodite auf deinem schmucken Thron"). Das Finale (Allegro moto e con fuoco [6]) bringt eine triumphale musikalische Zusammenfassung all dessen, was vorangegangen ist. Jeder Abschnitt erwächst auf natürliche Weise aus dem vorherigen; und obwohl sie eine Vielzahl wechselnder Stimmungen erkunden. beschwören die Abschnitte auf das wunderbarste die arkadische Vision herauf, die Bantock ihnen jeweils zugeschrieben hat.

Wichtiger jedoch ist die Tatsache, daß jedes Stückchen dessen, was auf den ersten Blick als Überfülle an thematischem Material erscheint, organisch aus einer begrenzten Anzahl von Ideen hervorgeht, die an sich ganz einfach sind. Um das nachzuvollziehen, ist es erforderlich, sich mit fünf Themen vertraut zu machen, die den ersten Abschnitt 🗓 einleiten. Das erste ist eine unscheinbare, abwärts verlaufende modale Tonleiter, die von unterteilten und gedämpften Streichern vorgetragen wird. Auf- und absteigende Tonleitern, schlicht dargeboten oder durch zusätzliche melodische Figuration kaschiert, machen

einen wichtigen Teil von Bantocks thematischer Erörterung aus. Es folgt ein kurzes Flötenmotiv, teils Fanfare, teils Vogelgesang. Dies ist in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen das wohl wichtigste thematische Element der Sinfonie, dessen verzahnte Quarten und Quinten sich praktisch jedem anderen Motiv mitteilen. Auch der anschließende kurze Hornruf erfüllt seine Funktion—meist in den triumphierenderen Passagen der Sinfonie. Es folgt eine geschmeidige Melodie für Celli und Fagotte, die mit dem Flötenmotiv verwandt ist. Aus ihr entwickelt sich das fünfte und letzte Motiv: eine sehnsuchtsvolle Melodie für Solovioline

Dahei kommt es nicht auf das immanente Wesen dieser Themen an, sondern darauf, was Bantock mit ihnen anfängt. Die ganze Sinfonie ist eine meisterhafte Demonstration der Lisztschen Kunst der thematischen Wandlung. Zudem sind die dramatischen und bildhaften Stimmungen, die jede Transformation auf den Plan ruft, ausgesprochen zwingend. Die Musik beschäftigt Einbildungskraft und Empfindungsvermögen so gründlich, wie sie den Intellekt zu befriedigen vermag. Die klare Schönheit der Tanzpassage: Flöten zeichnen in Terzen eine (aus dem Hornruf der Einleitung abgeleitete) primitive, aber hypnotische Melodie, die über sanftem Klimpern von Harfe und Pizzicato-Streichern schwebt. Der herrlich groteske, aber gutgelaunte "Tanz der Satyrn": eine fugale Struktur, aus dem Flötenmotiv hervorgegangen und genial orchestriert, in einem Gewirr aus verwobenen imitativen Phrasen für Holz- und Blechbläser, gipfelt in einem von Schlaginstrumenten ausgeführten donnernden Höhepunkt. Dies ist Musik von allerhöchster Erfindungsgabe, und man kann nur staunen, daß dieses Werk solange völlig vernachlässigt wurde, bis Sir Adrian Boult und das BBC Symphony Orchestra sie 1936 erstmals aufführten.

Die Tondichtung Fifine auf dem Jahrmarkt wurde hingegen eines der meistgespielten Werke Bantocks. Es besteht einige Ungewißheit über die genaue Datierung der Komposition. Die meisten Ouellen geben das Jahr 1901 an, doch die publizierte Partitur besagt eindeutig August-November 1911. Höchstwahrscheinlich hat Bantock ein älteres Werk einer radikalen Bearbeitung unterzogenwobei er sogar den Begriff "Tondichtung" zugunsten von "Orchesterdrama" fallen ließ, denn Tondichtungen hatten 1911 ihre Blütezeit längst hinter sich. Er bestimmte das Werk zur Aufführung durch die Royal Philharmonic Society, die um ein Stück für ihre Konzertsaison 1912 gebeten hatte. Doch leider sah sich die Society außerstande, das verlangte Honorar aufzubringen. Aus diesem Grund fand die Uraufführung am 2. Oktober 1912 beim Birmingham Festival statt, im Rahmen eines ambitionierten Konzerts, auf dessen Programm außerdem Strauss' Don Ouixote und die Uraufführung von Walford Davies' Song of St Francis standen. Zu einer Aufführung durch die Royal Philharmonic Society kam es erst am 26. Dezember 1917 unter der Leitung von Sir Thomas Beecham. Übrigens entwickelte Beecham eine regelrechte Vorliebe für das Werk-obwohl er, als er es 1949 für HMV auf Schallplatte aufnahm, mehrere Kürzungen vornahm. die zwar geringfügig waren, aber das formale Gleichgewicht störten. Die vorliegende Einspielung ist die erste, die jede geschriebene Note wiedergibt.

Bantock nahm als Ausgangspunkt ein Gedicht von Robert Browning (1821–1889), das die damalige Kritik (der 1870er Jahre) nicht ohne Grund für so gut wie unlesbar erachtete. Undeutlich und vergraben unter übermäßiger Länge, gewundener Syntax und endlosen Abschweifungen kann der entschlossene Leser aber immerhin einen Handlungsfaden entdecken, der den Erzähler zunächst im "Meer des Lebens" schwimmend darstellt, behaglich und sicher, aber aufgeschreckt durch die Gegenwart eines Schmetterlings, der Freiheit und Abenteuer symbolisiert. Um dieses Abenteuer geht es im

Hauptteil des Gedichts: Schauplatz ist ein Jahrmarkt; das Abenteuer verkörpert eine Tänzerin namens Fifine, in die sich der Erzähler unsterblich verliebt. Er vergißt seine Gemahlin Elvire und verschmäht den allzu gewohnten Komfort des häuslichen Lebens, wird jedoch allmählich gezwungen, seinen wahren Wert einzusehen, als ihm klar wird, daß die leichtfertigte Fifine kein dauerhaftes Glück bieten kann. Elvire verzeiht ihrem abtrünnigen Gemahl, der inzwischen, wie uns Browning im 129. Vers mitteilt, seine Lektion gelernt hat.

Musikalisch hält sich Bantock treulich an Brownings Grundplan, iedoch ohne dessen Verschwommenheit und Weitschweifigkeit. Der Prolog 7 mit der (Brownings Gedicht entsprechenden) Überschrift "Amphibisch" deutet mit Hilfe einer in einundzwanzig Parts aufgeteilten Streichergruppe ein angemessen feuchtes Ambiente an. Er beginnt in fast totaler Stille und nimmt erst thematische Gestalt an, wenn ein sanft artikuliertes Motiv (Auf- und Abstieg über einen Halbton) auftritt, das später zum Ausdruck der standhaften Liebe Elvires erblühen wird Über dem wogenden Klanghintergrund schwebt ein flatterndes "Schmetterlingsmotiv" der hohen Streicher: es stellt die Versuchung dar, die Fifines Person bedeuten wird. Rezitativische Passagen für Solobratsche verweisen auf die rastlose Sehnsucht des Erzählers nach etwas anderem als dem sicheren Schoß in dem er ruht

Nachdem er die Grundsätze der dramatischen Auseinandersetzung dargelegt und mit Andeutungen der gegensätzlichen Themen für Fifine und Elvire untermauert hat, fängt Bantock wie Browning mit der eigentlichen Erzählung an. Diese erfolgt vor dem turbulenten Hintergrund eines Jahrmarkts [8]—eines regelrechten "Karneval von Venedig", wie der kurze Verweis auf die bekannte Melodie klarmacht. Man hört den beherzten Trommelschlag eines Schaustellers (ein Moment, der auf gespenstische Weise an *Petruschka* erinnert, obwohl

Bantock wohl kaum die Pariser Uraufführung im Juni 1911 besucht haben wird, ehe er seine eigene Komposition in Angriff nahm), gefolgt von der trivialen Fidelmelodie eines fahrenden Musikanten (laut Bantocks Anweisung "in der ersten Lage" zu spielen) und schrillem Flötenklang. Der Jahrmarkt, den man sich als Symbol des geschäftigen Treibens in der realen Welt denken muß nimmt seinen Lauf his er durch das Erscheinen Fifines in Gestalt eines launischen Klarinettensolos unterbrochen wird, das ihrem verführerischen Tanz (Allegretto grazioso e capriccioso [9]) vorausgeht. Über einer sinnlichen Melodie der Celli webt die Klarinette spielerische Arabesken, die von einem verwirrten Kritiker der Zeitschrift Musical Times (im November 1911) als Fifines ...sprunghafte Verführungskünste" beschrieben wurden—eine Bezeichnung, die seine Leser möglicherweise unnötig erregt haben wird. Allmählich wird die Musik leidenschaftlicher, während sich der Erzähler immer heftiger vernarrt. Die Liebesszene kunstvollen Klarinettenkadenz wird von einer unterbrochen, die so fordernd und aufreizend ist, daß der Erzähler den Mut verliert und an die Verläßlichkeit der Liebe seiner Gemahlin erinnert wird. Es ist ihr Motiv das ihn nun in einer Passage für Streicher und Hörner 10 überwältigt, die von großer Wärme und Schönheit geprägt ist. Dann wird wieder auf Fifine und den Jahrmarkt verwiesen, aber alles endet katastrophal. Nun beginnt der letzte Abschnitt des Werks (Lento con malinconia 111ein Epilog, der einer verstümmelten Version von Elvires Thema entspringt und von den Celli als Fuge vorgetragen wird. Nach und nach faßt sich die Musik ein Herz und gelangt zu einer triumphalen Darlegung von Elvires Liebe. Obwohl dem Sünder verziehen wird, deutet ein unerwartet lauter vorletzter Akkord doch anhaltendes Bedauern darüber an, was verloren ist. Nicht umsonst hat Bantock im Gegensatz zu Browning sein Werk mit dem Untertitel "Plädover für die Treulosigkeit" versehen!

Im gesamten Verlauf seiner Karriere war Bantock von keltischer Mythologie fasziniert. Die Publikation von Marjory Kennedy-Frasers Liedanthologien unter dem Titel Songs of the Hebrides fesselte sein Interesse und lieferte den thematischen Antrieb zu dessen musikalischer Umsetzung Die zweiaktige Oper The Seal Woman (1924) die Hebriden-Sinfonie (1913) und die Keltische Sinfonie (1940) zeugen besonders eindringlich und nachhaltig von dieser fruchtharen Leidenschaft. Aber es finden sich auch weniger bedeutsame Beispiele, und die Heroischen Balladen, vollendet am 19. und 24. November 1944, sind zwei davon. Beide bauen auf Lieder aus der Kennedv-Fraser-Sammlung auf. "Cuchullan's Lament for his Son" entstammt dem zweiten Band (1917), niedergeschrieben von Kenneth Macleod nach dem Vortrag des Sängers Duncan Maclellan, und "Kishmul's Gallev" dem ersten Band (1909), gesammelt von Mariory Kennedy-Fraser nach der Darbietung von Mary Macdonald auf der Insel Mingulay.

Bantocks Umsetzung beider Lieder ist beispielhaft. Nicht nur achtet er darauf, daß das ursprüngliche Air unangetastet blenpibt, sondern er gestattet auch mit blendend zur Schau gestellter orchestraler Zauberkunst dessen sinfonische Weiterentwicklung. *Cuchullan's Lament* ist als heroischer Threnos angelegt—dessen Hauptthema von einer Solotrompete verkündet wird. Cuchullan (auch Cuchullin oder Cuchulain, einer der großen mythischen Helden Irlands) hat das Pech, seinen eigenen Sohn niederzustrecken, den er nicht erkennt. Im Originallied wie in Bantocks kurzer Tondichtung hält er Totenwache bei dem verstorbenen Jüngling:

Woe is me! my son a-keening! Loud o'er the moor my wail-cry, Clanging thy shield and flame-keen sword, Who lieth asleep in cold death. Web mir! Meinen Sohn bewein ich!

Web mir! Meinen Sobn bewein ich! Laut übers Moor hallt mein Klageruf, Laß ich klirren dein Schild und feuergehärtet Schwert,

Der du in kaltem Tod darniederliegst. Gleichermaßen sinnträchtig ist Kishmul's Galley, dessen Melodie Bantock bereits wunderbar effektvoll in der Hebriden-Sinfonie verwendet hatte:

High from the Ben-a-Hayich
On a day of days
Seaward I gazed,
Watching Kishmul's galley sailing.
Vom Gipfel des Ben-a-Hayich
An einem einmalig schönen Tag
Blickt ich aufs Meer hinaus
Und sah Kisbmuls Langboot segeln.

Wiederum liefert die Melodie, die zunächst von den Hörnern angestimmt wird, das thematische Material für die ganze Komposition, die organisch aus einer ungestümen meerumtosten Vision frühzeitlicher Helden und heroischer Pracht erwächst.

> MICHAEL HURD © 1992 Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von "Hyperion" und "Helios"-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.byperion-records.co.uk

SIR GRANVILLE BANTOCK

(1868 - 1946)

Pagan Symphony [35'45]

'Et ego in Arcadia vixi'

☐ Fifine at the Fair [35'35]

'A Defence of Inconstancy'

- [7] Prologue: Amphibian [6'38] [8] The Fair [4'45] [9] Fifine Dances ROY JOWITT charinet [7'57] [10] Elvire Elvire and Fifine The Husband and Fifine The Catastrophe [9'05] [11] Epilogue [7'10]
 - Cuchullan's Lament [3'53]

Heroic Ballad No 1

II Kishmul's Galley [4'26]

Heroic Ballad No 2

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA DAVID TOWSE leader VERNON HANDLEY conductor

Recorded in All Hallows, Gospel Oak, on 6, 7 August 1992
Recording Engineer TONY FAULKNER
Recording Producer MARTIN COMPTON
Executive Producer JOANNA GAMBLE, RICHARD HOWARD, EDWARD PERRY

© & © Hwereion Records Limited. London. 1992

Front illustration: *The Sacred Wood dear to the Arts and Muses* (detail) (1884–9) by Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898)

'The performances are stunning, the recordings most sumptuous' (Gramobhone)

FAIR · TWO HEROIC BALLADS

SIR GRANVILLE BANTOCK

(1868-1946)

□ Pagan Symphony [35'45]

'Et ego in Arcadia vixi'

☐ Fifine at the Fair [35'35]

'A Defence of Inconstancy'

- 7 Prologue: Amphibian [6'38] 8 The Fair [4'45] 9 Fifine Dances ROY JOWITT clarinet [7'57]
- 10 Elvire Elvire and Fifine The Husband and Fifine The Catastrophe [9'05] 11 Epilogue [7'10]

Cuchullan's Lament [3'53]

Heroic Ballad No 1

Kishmul's Galley [4'26]

Heroic Ballad No 2

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

DAVID TOWSE leader

VERNON HANDLEY conductor



MADE IN GERMANY www.hyperion-records.co.uk HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND



(LC)7533



Bantock

The Cyprian Goddess Dante and Beatrice The Helena Variations

ROYAL
PHILHARMONIC
ORCHESTRA
VERNON HANDLEY

hyperion

THE EDWARDIAN PERIOD, and indeed the late 1890s, is fascinating for the student of British music. It saw the first appearance of what we now know as an extended repertoire of distinctively English music (even though the composers of much of it were in fact Irish or Scottish and some of the landscape that inspired them was on the Welsh border!). The big name as far as we are concerned was, of course, Elgar, But at a time when provincial centres of music were of major importance, Granville Bantock, associated with Birmingham from 1900 to 1934, was regarded by some as comparable with Elgar. It was Neville Cardus, no less, who wrote: 'Those of us who were then "young" and "modern" regarded Bantock as of much more importance than Elgar ... Bantock was definitely "contemporary".' Indeed it was Elgar himself who referred to Bantock as 'having the most fertile musical brain of our time'

Bantock first achieved fame as a conductor and as the champion of his British contemporaries, though it was not only British music that he pioneered. In particular, he was an early advocate of Sibelius and is the dedicatee of the Finnish master's Third Symphony. Soon he was also known as a fluent composer of considerable individuality.

Bantock was born in London in 1868, the son of a well-known surgeon. His youthful passion for music parallels the story familiar from the lives of many composers—of overcoming parental opposition. In Bantock's case his father's chosen career for him was the Indian Civil Service, and later, chemical engineering. Music, of course, prevailed and in 1888 he spent a summer holiday in Germany soaking up *Tristan* and *Parsifal*, and then started at the Royal Academy of Music as a composition pupil of Frederick Corder contemporary with Joseph Holbrooke. Corder would later teach Bax, York Bowen and Eric Coates, among many others.

Music poured from the young Bantock and though at first both Tchaikovsky and Strauss were noticeable as models, a very personal use of both voices and the orchestra enabled him to establish himself during the first decade of the century as an individual composer of personality and stature Bantock was an illustrator in music. He was never lost for an apt musical image, and at his peak produced many arresting, colourful scores. This was when he was working on his massive setting of the complete text of Fitzgerald's Omar Khayyám, and the music he wrote at this time shares Omar's teeming invention and flambovant scoring for both voices and orchestra. Between 1900 and 1914 Bantock produced, counting the three parts of Omar Khayyám separately as they were performed, seven extended works for chorus and orchestra, two extended orchestral song cycles (a third was orchestrated later). and more than a dozen colourful orchestral scores as well as voluminous songs and choral music.

After the First World War a new generation of brilliant composers emerged and Bantock began to appear old hat; indeed, by the time of the Second World War he was widely regarded as a 'has been' by the younger generation, and if it had not been for the efforts of Cyril Neil, the managing director of the publisher Paxton, he would have had no encouragement and little income. Neil issued many short works that he specially commissioned on Paxton's own record label-really just a mood-music catalogue. While it included one or two fine works such as the Celtic Symphony and the frankly Sibelian Four Chinese Landscapes, the general critical effect was to underline how Bantock the composer had become a back number. Certainly it was no time to be making long-term assessments. Only now with the perspective of over fifty years and the advantage of fine performances can Bantock's quality, and the colour and personality of his music be fully appreciated.

Bantock gained considerable experience during 1894/5 conducting one of George Edwardes's variety companies on a world tour, particularly featuring Sydney Jones's A Gaiety Girl. On his return he was appointed Director of Music to the Tower Orchestra, New Brighton (a then fashionable resort across the Mersey from Liverpool) from 1897, where his expansion of the band and championship of British and other contemporary music won him a national reputation. In 1900 he secured the post of Principal of the Midland School of Music in Birmingham and in 1908 he succeeded Elgar as Peyton Professor of Music at Birmingham University. He was thus firmly established as a figurehead of British music outside London.

The twentieth century was a notable time for the development of the British symphony (indeed all symphonies). Paradoxically it was also the time when the avant-garde of succeeding generations solemnly informed us that the symphony was dead—and then went on to revitalize it in many startling ways! Bantock's first attempt at a symphony was probably a student exercise; a Symphony in C (1888) of which the full-score manuscript of a first movement and a scherzo and trio survives. Later came the Hebridean (1915/16) and Pagan (1923-1928) symphonies, and after these The Cyprian Goddess (1938/9) and the Celtic Symphony (1940). Bantock also used the term 'symphony' for several vocal works, though he obviously did not consider them as forming part of any symphonic cycle or he would not have enumerated The Cyprian Goddess as number three. The first was Cedric and Aelfrida, subtitled 'a dramatic symphony for orchestra and four voices', a sort of concert opera, dated 20 August 1892 and written when he was still a student. Later came Christus, 'a festival symphony in ten parts'a vast choral cycle that was never finished. Perhaps most intriguing were the choral symphonies for huge unaccom-



panied choirs written at the height of his powers before the First World War. These were Atalanta in Calydon (dated 29 September 1911), Vanity of Vanities (1913) and A Pageant of Human Life (3 August 1913). There are also a few sketches for an aborted Ossianic Symphony for voice and accompaniment. So Bantock was not only involved in the symphony as a form but also took the widest and most all-embracing view of what constituted the symphony. 'The symphony must be like the world. It must embrace everything', Mahler is reputed to have said to Sibelius in a celebrated aphorism, a view to which Bantock must surely have subscribed.

One March afternoon in 1896 the twenty-eight-yearold Helena von Schweitzer called to have tea with an old lady. There was a third guest: 'His head was leonine, with its massive formation and tawny colouring, and his eyes were remarkable, scintillating with vivid life, windows to an intense inner existence. He was massive in build also and golden-hearded at a time when all the fashionable men-about-town were moustachioed with monotonous regularity.' Thus Granville Bantock's future wife later remembered how she first met her husband. She went on to describe his polymath interests: 'The talk was as unconventional as the surroundings were prosaic. It fell on the ears of one listener like the sound of water on a parched land. Science, literature, art and travel were discussed in a broad-minded spirit, very foreign to that period of many taboos. The hostess drew the shy listener into the conversation, and at the end of this miniature symposium, she found herself committed to the task of writing thirty-six lyrics, to be set to music by the young composer, for such he was' ... 'On a slip of paper he sketched out his scheme for a series of thirty-six Songs of the East, each set of six to be devoted to an oriental country. He would provide books on the subject, further discussion was arranged for the following week, and the whole was completed with tornado-like swiftness which soon became familiar.'

They were married in 1898, and the following year he wrote **Helena**, variations on a theme derived from the initials of his wife's name (HFB: in German musical notation, B natural, F, B flat). The piano score is dated 27 October 1899; Granville and Helena were both thirty-one. In less than a year the music was published by Breitkopf & Härtel. Printed on the flyleaf the composer wrote: 'Dearest Wife! Accept these little Variations with all my heart's love. They are intended as an expression of my thoughts and reflections on some of

your moods during a wearisome absence from each other'

Elgar's Enigma Variations had been first performed in London on 19 June 1899 and created a great stir. Bantock had invited Elgar to conduct a concert with his orchestra at New Brighton, and soon afterwards Edward and Alice Elgar (not vet Lady Elgar) came to stay: Elgar's wife would have been fifty. Helena Bantock noted with astonishment 'no less than seven hot water bottles being filled for his bed, on the occasion of Elgar complaining of a slight chill'. On 16 July Elgar conducted the concert, including Enigma, and one cannot imagine Bantock being other than thrilled. It seems highly probable that Bantock then impulsively set out to write his own variations, albeit based Pauline-like on his wife's moods rather than his various friends. It was his first orchestral work in his mature style. Could it be that in emulating Elgar by ending in high spirits it was not only Helena he was celebrating in the Finale. First performed in Antwerp on 21 February 1900 where Bantock had been asked to conduct a concert of British music, the Variations received their first British performance, conducted by the composer, on 25 March in the Philharmonic Hall Liverpool.

Dante and Beatrice was originally written (as *Tone Poem No 2*) in the summer of 1901 and performed at New Brighton and also in Birmingham at a Halford Concert. A commentator on the first version, which is now lost, pointed out that when Bantock revised it (the new score is dated 31 July 1910), little alteration was made in the music apart from the blending of the sections into a continuous fabric. The early version was in six sections, and it may be helpful to have the titles as a guide to the main episodes in the later version. These were: 'Dante', Strife of Guelphs and Ghibellines', 'Beatrice', 'Dante's vision of Hell, Purgatory and Heaven', 'Dante's exile', and 'Death'. In the revision of 1910 recorded here, Bantock

styles his score a 'psychological study' intending to evoke states of mind rather than describe individual episodes in detail

The music opens with an introduction which presents the two important themes-Dante's quietly in unison and, after a climax. Beatrice's theme appears against a vearning extension of Dante's motif. The themes are developed as finally they are combined. At the climax of the development the music becomes wilder—firmly based on diminished sevenths-with a cataclysmic outburst, the depiction of the Vision of Hell, Purgatory and Heaven' in the earlier version. This leads to the extended lyrical closing section of the work, the chromatic harmony and brilliant handling of a large orchestra creating an ecstatic mood distinctive of its time. Soon Dante hears of Beatrice's death ('poignant grief') and dies still transfigured by his love for her. Dedicated 'To my friend Henry I Wood', the score is prefaced by the quotation 'L'amor che move il sole e l'altre stelle' ('The love that moves the sun and the other stars') from Il Paradiso. The first performance was at Queen's Hall on 24 May 1911 during the London Music Festival in the Coronation season. It cannot have been entirely satisfactory for Bantock as it was the same concert in which Elgar's Second Symphony was first heard. Ticket prices were sky-high and the critics were there to hear Elgar—about whom they wrote at length and not his illustrious Birmingham contemporary.

After the War Bantock remained in Birmingham until 1934, composing a variety of works and in particular briefly achieving some celebrity for his two vast choral works *The Song of Songs* (broadcast on 11 December 1927) and *Pilgrim's Progress* (commissioned by the BBC a couple of years later), the latter before Vaughan Williams was generally associated with Bunyan or Pilgrim. However, Bantock's new works were less and less heard in concerts and were no longer seen as representing the new. Though

the *Pagan Sympbony* was first performed in 1936, Bantock's star as a composer was no longer in the ascendant in spite of his knighthood in 1934.

In the 1930s he undertook examining tours overseas for Trinity College of Music and it was while on one of these that he wrote the **The Cyprian Goddess**, his third symphony, which he subtitled 'Aphrodite in Cyprus'. Written while crossing the Pacific, the manuscript full score is dated '12 January 1939 Pacific Ocean. Suva (Fiji)'.

Bantock's love affair with languages led him to study not only Latin and Greek, but also Persian. The *Pagan Sympbony* had taken its cue from the second book of Horace's *Odes*, and the opening of *Ode XIX* concerning Bacchus. Aphrodite is, of course, the Goddess of Love, whom he had invoked so memorably before in the *Sappbo Songs* for contralto and orchestra. Now in *The Cyprian Goddess* he prefaces the score with the two Latin verses of *Ode XXX* in the first book, as well as a photograph of the statue of the Venus de Milo from the Louvre.

O Venus regina Cnidi Paphique Sperne dilectam Cypron et vocantis Ture te multo Glycerae decoram Transfer in aedem

Fervidus tecum puer et solutis Gratiae zonis properentque Nymphae Et parum comis sine te Juventas Mercuriusque.

Venus, queen of Knidos and Papbos, quit thy favoured Cyprus and come to the fine temple of Glycera which calls you with much incense.

Let the passionate child, the Graces with their girdles untied, the nymphs, Youth, all the less attractive without you, and Mercury basten with you.

HORACE Odes I. XXX

The music plays continuously, but consists of a variety of contrasting sections, and the feeling of a story or succession of images is striking. Why Bantock was never commissioned to compose for the films when he writes so cinematographically is a mystery. Bantock gives us no detailed programme, but from time to time he writes a classical quotation (in English translation) above the score, thus indicating the major milestones, and effectively marking four movements, each of several sections. The first five minutes of the music can thus be regarded as an extended prelude, setting the scene, in which recurring motifs are introduced.

The first quotation (track 2) is from Theocritus: 'Ay, but she too came, the sweetly smiling Cypris, craftily smiling she came, vet keeping her heavy anger'. Bantock marks the music liberamente and launches a long lyrical passage taken by violins in octaves; this rises to a climax, like waves breaking on a rock, and then falls quiet again. Now follows a quotation from the Smyrna Pastoral poet Bion: 'Mild Goddess, in Cypris born-why art thou thus vexed with mortals and immortals?' [3]. Bantock's marking is animando, and the texture of repeated quavers in the strings reminds us of his friend Sibelius. This is sea-music in the tradition of his earlier Hebridean Symphony and leads to a passage of repeated fanfaring trumpets reminiscent of the climax of that work. Eventually the storm subsides and quiet music leads to a violin solo launching the third section.

As the solo violin plays above a hushed accompaniment of muted strings 4 we have another quotation from Bion: 'Great Cypris stood beside me while still I slumbered'. The tempo marking is lentamente; Bantock's dream is of romance and the exotic as he soon presents a wide-spanning string tune and then contrasts it with oriental dances at first delicate, then much wilder. The opening cello and double-bass motif returns on clarinet and Bantock launches into glowing and triumphant orchestral love music and his fourth quotation, from Bion's pupil Moschus: 'His prize is the kiss of Cypris, but if thou bringest Love, not the bare kiss, O stranger, but yet more shalt thou win' [5]. The end is happy and affirmative, the material from the opening returns. no longer questioning but heroic and confident, and eventually with a quiet sunset epilogue Bantock's vision fades from sight.

This may have been a strange work to have written at the turn of 1938/9, yet Bantock's dream of Aphrodite and of a happier time is vivid and gripping, as Scheherazadelike he evokes an antique world. It is now almost a cliché to refer to the Freudian imagery of the sea, yet it is surely no accident that as the seventy-year-old composer's thoughts are of love and his earlier life, he finds his most compelling metaphor in thrilling sea music. As his liner crosses the Pacific the final sunset glow is for the moment without any hint of the war and the horrors so soon to come.

LEWIS FOREMAN © 1995

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@byperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.byperion-records.co.uk

SIR GRANVILLE BANTOCK La Déesse de Chypre

T'ÈRE ÉDOUARDIENNE et la fin des années 1890 est une période fascinante pour quiconque étudie la musique britannique. Elle vit en effet l'émergence de ce que l'on considère aujourd'hui comme un important répertoire de musique anglaise se distinguant par sa profonde identité nationale (même si la plupart de ses créateurs étaient irlandais ou écossais et que le décor qui les inspira le plus souvent fut la bordure orientale du Pays de Galles). Leur chef de file fut évidemment Elgar. Mais à une époque où les grandes métropoles musicales de province jouaient un rôle important, certains placaient Granville Bantock, associé à la vie musicale de Birmingham de 1900 à 1934, sur un plan d'égalité avec Elgar. Neville Cardus écrivit de lui : « Ceux d'entre nous qui étaient alors 'ieunes' et 'modernes' considéraient Bantock comme bien plus important qu'Elgar ... Bantock était sans aucun doute 'contemporain'. » Et Elgar lui-même décrivit Bantock comme le compositeur avant « l'esprit musical le plus fertile de notre temps ».

Bantock se fit tout d'abord connaître comme chef d'orchestre et s'avéra un ardent défenseur de ses contemporains britanniques—bien qu'il n'agît pas uniquement en faveur de la musique britannique. Il fut l'un des premiers à promouvoir la musique de Sibelius et c'est à lui que le maître finlandais dédia sa Troisième symphonie. Il s'imposa rapidement comme un compositeur prolifique doté d'une très grande individualité.

Fils d'un chirurgien réputé, Granville Bantock naquit à Londres en 1868. Sa passion précoce pour la musique se heurta, comme ce fut le cas de bien des compositeurs, à l'opposition parentale. Son père le destina successivement à la fonction publique en Inde puis à la chimie. La musique devait naturellement l'emporter, au point qu'en 1888 il alla passer ses vacances d'été en Allemagne où il s'imprégna de *Tristan* et de *Parsifal*, à la suite de quoi il

commença à étudier la composition à la Royal Academy of Music sous la direction de Frederick Corder, avec dans sa promotion un certain Joseph Holbrooke. Corder comptera notamment Bax, York Bowen et Eric Coates parmi ses élèves.

Bientôt la musique s'épanchait de la plume du jeune Bantock, et bien que ses premières œuvres portent indéniablement l'empreinte de Strauss et de Tchaïkovski, sa manière très personnelle d'employer les voix et l'orchestre lui permirent de s'imposer dès la première décennie de ce siècle comme un compositeur d'une stature et d'une personnalité uniques.

Bantock était un véritable illustrateur musical. Il ne fut jamais à cours d'images musicales pertinentes et, au sommet de son art, produisit de nombreuses partitions éminemment colorées. Celles-ci datent principalement de la période où le compositeur travaillait sur son ambitieuse mise en musique du texte intégral d'Omar Khayyam, de Fitzgerald; on retrouve dans la musique qu'il écrivit à l'époque l'invention grouillante et la flamboyante orchestration pour voix et orchestre d'Omar. De 1900 à 1914. si l'on compte séparément—telle qu'elles étaient exécutées—chacune des trois parties d'Omar Khayyam, Bantock produisit sept pièces de grande envergure pour chœur et orchestre, deux cycles importants de mélodies orchestrales (un troisième sera orchestré quelque temps plus tard), et plus d'une douzaine de partitions orchestrales particulièrement colorées ainsi qu'une quantité considérable de mélodies et de musique chorale.

Après la Première Guerre Mondiale, une nouvelle génération de compositeurs de talent s'imposa et Bantock commença à faire figure de vieille garde; à l'aube de la Deuxième Guerre Mondiale, il était considéré comme un « has-been », et ce n'est que grâce aux efforts de Cyril Neil, directeur de la maison d'édition Paxton, qu'il continuade

recevoir des encouragements et des revenus décents. Neil fit publier de nombreuses pièces de courte durée qu'il commanda spécialement pour le propre label de Paxton—dont le catalogue se confinait en fait à la musique d'ambiance. Bien que cette période vit la sortie d'une ou deux œuvres de grande qualité telles que la Symphony celtique ou Four Chinese Landscapes (pièce, disons-le, très sibélienne), la critique répondit généralement en soulignant que Bantock était devenu un compositeur du passé. Il était alors trop tôt pour évaluer la valeur de ses œuvres dans le long terme. Ce n'est qu'aujourd' hui, avec un recul de plus de cinquante ans et des interprétations de très bon niveau, que l'on peut pleinement apprécier la qualité, la personnalité et la couleur de sa musique.

Bantock acquit une expérience considérable en dirigeant l'une des troupes de variétés de George Edwardes lors d'une tournée mondiale, dans un programme comportant notamment A Gaiety Girl de Sydney Jones. A son retour, en 1897, il fut nommé directeur musical du Tower Orchestra de New Brighton (une station alors très à la mode sur le Mersey, non loin de Liverpool). Le développement de son orchestre et le choix délibéré de promouvoir la musique contemporaine britannique et étrangère lui valurent une réputation nationale. En 1900, il devint directeur de l'Ecole de musique du Midland, à Birmingham, et en 1908 succéda à Elgar au poste de professeur de musique à l'université de Birmingham. Il s'imposa ainsi comme l'un des principaux chefs de file de la musique britannique hors de Londres.

Le XXe siècle fut notamment marqué par le développement de la symphonie en Grande-Bretagne (et de la symphonie en général). Paradoxalement, c'est aussi l'époque où, tout à tour, chaque génération de compositeurs d'avant-garde nous informa solennellement que la

symphonie était morte—pour aussitôt la revitaliser de manière éclatante! La première excursion de Bantock dans le domaine de la symphonie fut sans doute un exercice d'étudiant—il s'agit d'une symphonie en ut dont nous est parvenue une partition manuscrite complète du premier mouvement et d'un scherzo et trio. Puis vinrent la Symphonie des Hébrides (1915-16), la Symphonie païenne (1923–1928), La Déesse de Chypre (1938/39) et la Symphonie celtique (1940). Bantock utilisa également le terme de symphonie pour un certain nombre d'œuvres vocales, bien qu'il ne les considérât pas comme s'inscrivant dans quelque cycle symphonique et qu'il ne désignât pas La Déesse de Chypre comme symphonie nº3. La première fut Cédric et Aelfrida, décrite comme une symphonie dramatique pour orchestre et quatre voix, une sorte d'opéra de concert datée du 20 août 1892 et composée alors que Bantock était encore étudiant. Vint ensuite Christus, « une symphonie festivalière en dix parties »—un vaste cycle choral qui ne fut jamais achevé. Mais les œuvres les plus intrigantes sont sans doute les symphonies chorales pour chœur non accompagné, réclamant un effectif considérable, qu'il écrivit avant la Première Guerre Mondiale, alors qu'il était au sommet de sa carrière. Il s'agit d'Atalante à Calydon (datant du 29 septembre 1911), Vanity of Vanities (1913) et Spectacle de la vie bumaine (3 août 1913). Il existe également quelques ébauches d'une Symphonie ossianique pour voix et accompagnement qui ne vit jamais le jour. Bantock abordait donc la symphonie non seulement en tant que forme, mais aussi d'un point de vue plus global embrassant tout ce qui constituait le concept même de la symphonie, « La symphonie doit être comme l'univers ». avait dit Mahler à Sibelius dans un aphorisme désormais célèbre, « elle doit tout embrasser »—une description à laquelle Bantock dut certainement souscrire.

Par une après-midi du mois de mars 1896, une jeune femme de 28 ans. Helena von Schweitzer, prenait le thé avec une vieille dame. Il v avait un troisième convive: « Il avait une tête léonine, avec une chevelure massive tirant sur le roux, et des yeux remarquables, scintillants de vie, tels des fenêtres donnant sur une existence intérieure d'une profonde intensité. Son physique tout entier était massif, et il avait une barbe dorée à une époque où tous les hommes se voulant à la mode arboraient des moustaches d'une monotone régularité. » C'est ainsi que la future femme de Granville Bantock évoquera plus tard sa première rencontre avec son mari. Elle fut également frappée par l'étendue des connaissances de Bantock. « La conversation fut aussi peu conventionnelle que le décor était banal. Ses paroles arrivaient aux oreilles de son auditoire avec le bruit de l'eau tombant sur une terre desséchée. On discuta de science, de littérature, d'arts et de voyages avec une liberté très étrangère à cette période encombrée de tabous. Notre hôtesse attira le timide auditeur dans la conversation, tant et si bien qu'à l'issue de cette conférence miniature elle se retrouva à devoir écrire trente-six textes que le jeune compositeur, puisque telle était sa profession, mettrait en musique » ... « Sur un morceau de papier il élabora le plan d'une série de trente-six mélodies qu'il intitula Songs of the East, décidant de consacrer chaque groupe de six à un pays d'Orient. Il se chargerait de trouver des livres sur le sujet, on convint d'une réunion pour la semaine suivante, et le tout fut achevé avec l'emportement d'une tornade, dans un élan qui devait bientôt devenir familier. »

Ils se marièrent en 1898, un an avant la composition des variations **Helena**, sur un thème dérivé des initiales du nom de sa femme (HFB, c'est-à-dire, en notation allemande, si bécarre, fa et si bémol). La partition pour piano est datée du 27 octobre 1899; Granville et Helena

avaient tous deux 31 ans. L'œuvre fut publiée moins d'un an plus tard chez Breitkopf & Hartel. La page de garde porte une inscription du compositeur: « Ma très chère femme! Accepte des petites Variations avec tout l'amour de mon cœur. Elles sont l'expression de mes pensées et de mes réflexions sur quelques-unes de tes humeurs durant un éprouvant éloignement l'un de l'autre. »

Les Variations « Enigma » avaient été exécutées pour la première fois à Londres le 19 juin 1899 et avaient fait sensation. Bantock ayant invité Elgar à diriger un concert avec son orchestre à New Brighton, Elgar et sa femme (qui n'était pas encore Lady Elgar) arrivèrent chez leurs hôtes peu de temps après ; Alice Elgar devait alors avoir environ cinquante ans. Helena Bantock nota avec étonnement qu'il fallut remplir « pas moins de sept bouillotes pour son lit un jour où Elgar se plaignit d'un léger coup de froid ». Elgar dirigea le concert le 16 iuillet dans un programme comprenant les « Enigma », ce qui dut combler de joie le jeune Bantock. Il est très vraisemblable que sous l'impulsion de cette représentation, celui-ci décidât d'écrire ses propres variations, préférant toutefois s'inspirer des humeurs de sa femme plutôt que de ses amis. C'est sa première œuvre orchestrale portant le sceau d'un véritable style personnel. On peut penser qu'en concluant ses variations avec la verve qui ponctue les « Enigma », ce n'est pas seulement à Helena que rend hommage le compositeur dans son finale. Exécutées pour la première fois le 21 février 1900 à Anvers, où Bantock avait été invité à diriger un concert de musique britannique, les variations furent présentées au public anglais au Philharmonic Hall de Liverpool, le 25 mars, sous la baguette du compositeur.

La première version de **Dante et Béatrice** (intitulée *Poème symphonique n°2*) fut composée au cours de l'été 1901 et présentée à New Brighton, puis à Birmingham dans le cadre d'un concert Halford. Evoquant cette première version, aujourd'hui disparue, un commentateur de l'époque remarqua que lorsque Bantock la révisa (la nouvelle partition est datée du 31 juillet 1910), il apporta peu de modifications à la musique si ce n'est la fusion des différentes sections en une structure continue La version originale comptait six sections, et il peut être utile d'en rappeler les titres pour mieux apprécier les principaux épisodes de la version que nous connaissons—« Dante », « La lutte des guelfes et des gibelins », « Béatrice », « Vision de Dante de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis », « L'exil de Dante », et « La Mort ». Dans la version révisée de 1910 enregistrée ici, Bantock décrit sa musique comme une « étude psychologique » visant à évoquer des états d'âme plutôt que de présenter en détail des épisodes individuels.

L'œuvre s'ouvre sur une introduction contenant les deux thèmes principaux-tout d'abord le thème de Dante, dans un paisible unisson, puis, après une puissante envolée, celui de Béatrice, auquel se mêle un ardent prolongement du motif de Dante. Ces deux thèmes se développent jusqu'à ce qu'ils soient combinés. Arrivée au point culminant du développement, la musique, dominée par ses septièmes diminuées, se déchaîne en une éruption cataclysmique évoquant la «vision de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis » de la version originale. Ce passage fait place à une longue section lyrique finale dont l'harmonie chromatique et l'éclatante maîtrise des forces orchestrales établissent un caractère extatique propre à la musique de cette période. Enfin, apprenant la mort de Béatrice, Dante meurt, transfiguré par son amour pour celle-ci

Dédiée à « mon ami Henry J Wood », la partition porte en exergue les mots « L'amor che move il sole e l'altre stelle » (« L'amour qui meut le soleil et les autres étoiles », une citation tirée d'Il Paradiso). La première représentation fut donnée au Queen's Hall le 24 mai 1911 à l'occasion du Festival de musique de Londres marquant l'année du couronnement de George V. Cette première dut laisser quelque regret à Bantock étant donné qu'au cours du même programme fut également donnée pour la première fois la Deuxième Symphonie d'Elgar. Le prix des billets était très élevé et les critiques étaient venus pour écouter Elgar, lequel accapara leur attention aux dépens de son illustre contemporain de Birmingham.

Après la Guerre, Bantock demeura à Birmingham jusqu'en 1934, où il composa un certain nombre de pièces et gagna quelque estime pour ses deux grandes œuvres chorales, *The Song of Songs* (radiodiffusé le 11 décembre 1927) et *Pilgrim's Progress*, commandé par la BBC deux ans plus tard—une œuvre antérieure au *Pilgrim's Progress* de Vaughan Williams. Mais les nouvelles œuvres de Bantock étaient de moins en moins jouées en concert et avaient cessé depuis quelque temps d'incarner la nouveauté. Bien que la *Symphonie païenne* fût exécutée pour la première fois en 1936, la carrière de Bantock avait déjà entamé son déclin, ceci en dépit de son accession au rang de chevalier en 1934.

A la fin des années 1930, il prit en charge l'organisation des tournées d'examen à l'étranger pour le Trinity College of Music, et c'est à l'occasion de l'une d'entre elles qu'il composa sa troisième symphonie, La Déesse de Chypre, portant le sous-titre «Aphrodite à Chypre». Rédigée durant la traversée du Pacifique, la partition manuscrite complète est datée du «12 janvier 1939, Océan Pacifique. Suva (Fidji)».

Sa passion pour les langues conduisit Bantock à étudier non seulement le latin et le grec, mais aussi le persan et l'arabe. La *Symphonie païenne* avait été inspirée du deuxième livre des *Odes* d'Horace, et plus particulièrement du début de l'*Ode XIX*, évoquant Bacchus. Aphrodite est, bien sûr, la déesse de l'amour.

qu'il avait déjà invoquée avec succès dans ses Mélodies sappbiques pour contralto et orchestre. Pour La Déesse de Chypre, Bantock s'inspire cette fois des deux quatrains en latin de l'Ode XXX du premier livre, qu'il reproduit en préface de la partition avec une photographie de la statue de la Vénus de Milo du Louvre.

O Venus regina Cnidi Paphique Sperne dilectam Cypron et vocantis Ture te multo Glycerae decoram Transfer in aedem.

Fervidus tecum puer et solutis Gratiae zonis properentque Nymphae Et parum comis sine te Juventas Mercuriusque.

Vénus, reine de Knidos et Papbos, délaisse Chypre où tu résides et viens au beau temple de Glycera qui t'apelle à grand renfort d'encens.

Laisse l'enfant passionnée, les Grâces avec leurs ceintures dénouées, les nympbes, la jeunesse, toutes moins séduisantes sans toi, et avec Mercure bâte-toi. HORACE OÚES L XX

La musique, bien que jouée sans interruption, compte plusieurs sections contrastées qui donnent la nette impression de narrer une histoire ou de décrire une succession d'images. Devant une musique tellement cinématographique, on ne peut s'empêcher de se demander pourquoi Bantock n'eut jamais l'occasion d'écrire pour le cinéma. Sans nous donner de programme détaillé, Bantock émaille sa partition de citations classiques (traduites en anglais), indiquant ainsi les moments importants de l'œuvre et définissant quatre mouvements comportant chacun plusieurs sections. Les cinq premières minutes peuvent être ainsi considérées

comme un long prélude ayant pour fonction de planter le décor et présentant un certain nombre de motifs récurrents.

La première citation (piste [2]) est de Théocrite: « Oui, mais elle aussi vint, Cypris au doux sourire, vint avec astuce en souriant, et couvant pourtant sa lourde colère. » Bantock porte l'indication *liberamente* sur la partition et développe un long passage lyrique joué en octaves par les violons, conduisant à un point culminant où la musique se brise telle la vague sur le rocher avant de retrouver la tranquillité du début.

Apparaît alors une citation de Bion: « Douce déesse, en Cypris née—pourquoi es-tu ainsi fâchée avec les mortels et les immortels » [3]. Le caractère est animando et la texture, avec ses croches répétées dans les cordes, n'est pas sans évoquer Sibelius. Bantock retrouve ici la veine marine de la Symphonie des Hébrides, aboutissant à une série de fanfares de trompettes qui rappelle le point culminant de cette œuvre antérieure. La tempête s'apaise enfin et un passage plus serein conduit à un solo de violon introduisant la troisième section.

Tandis que le violon soliste joue sur l'accompagnement discret des cordes étouffées intervient la seconde citation de Bion: « La grande Cypris se tenait à mes côtés alors que je sommeillais » [4]. Le mouvement est marqué lentamente; Bantock nous fait pénétrer dans un monde de poésie et d'exotisme à travers une ample mélodie confiée aux cordes qu'il met en contraste avec des danses orientales, tout d'abord délicates, puis beaucoup plus frénétiques. Après avoir fait passer le motif d'ouverture des violoncelles et contrebasses à la clarinette, Bantock entraîne la musique langoureuse dans un passage orchestral rayonnant et triomphant et introduit sa quatrième citation, qu'il emprunte cette fois à Moschus: « Son prix est le baiser de Cypris, mais si tu apportes l'amour, non le seul baiser, ô étranger, bien plus tu

gagneras » [5]. C'est une conclusion heureuse et positive reprenant le matériau du début sous un jour non plus incertain, mais confiant et héroïque, la vision de Bantock se dissolvant peu à peu dans un paisible coucher de soleil final.

Le thème de cette œuvre semble bien éloigné des préoccupations des années 1938/9. C'est un rêve fascinant que nous livre Bantock, un monde mythique qui rappelle l'univers de Sheherazade et qui s'impose comme une métaphore de sa vie et de son œuvre toute entière. Tandis que son paquebot traverse le Pacifique, les ultimes lueurs du coucher de soleil entretiennent un moment encore intact de la guerre et des horreurs à venir

> LEWIS FOREMAN © 1995 Traduction JEAN-PAUL METZGER

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@byperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet: www.byperion-records.co.uk

SIR GRANVILLE BANTOCK Aphrodite in Zypern

IE ZEIT zwischen dem letzen Jahrzehnt des 19. Jahrhundert und den ersten Jahrzehnten des ietzigen stellt für das Studium der britischen Musik eine aufregende Periode dar. Zum ersten Mal erschien das, was wir heute als ein breites Repertoire unverwechselbar englischer Musik ansehen. Daß ein Großteil der Komponisten dabei irisch oder schottischer Abstammung waren und die Landschaft, die einen großen Einfluß auf sie hatte, das Grenzland von Wales, spielt dabei keine Rolle. Der wichtigste Name in diesem Zusammenhang ist hier natürlich Edward Elgar. Doch zu einer Zeit, als die Musikzentren der Provinz eine wichtige Bedeutung hatten, galt der von 1900 bis 1934 mit der Stadt Birmingham verbundene Komponist und Dirigent Granville Bantock mit Elgar als durchaus gleichrangig. Der bekannte englische Musikkritiker Neville Cardus schrieb: "Wir. die in dieser Zeit 'iung' und 'modern'

waren, gaben Bantock eine viel größere Bedeutung" als Elgar, weil er unserer Meinung nach "den fruchtbarsten musikalische Geist unserer Zeit" besaß.

Bantock wurde zunächst als Dirigent und Förderer seiner britischen Zeitgenossen bekannt, wobei er allerdings nicht nur Pionierarbeiten für Musik britischen Ursprungs leistete. Er war ein früher Befürworter von Sibelius und ihm ist die Dritte Sinfonie des finnischen Meisters gewidmet. Schon bald machte er sich aber auch einen Namen als ein fließender Komponist bemerkenswerter Individualität.

Granville Bantock kam 1868 als Sohn eines bekannten Chirurgen in London zur Welt. Wie viele andere Komponisten mußte er mit seiner jugendlichen Leidenschaft für die Musik die Opposition seiner Eltern überwinden. In Bantocks Fall hatte sein Vater für ihn die Laufbahn eines öffentlichen Beamten in Indien und später die eines

Chemieingenieurs gewählt. Doch nahm die Musik überhand und 1888 vertiefte sich Bantock einen Sommer lang in *Tristan* und *Parsifal*, bevor er sich zum Studium an der königlichen Musikakademie von London einschrieb. Sein Lehrer war Frederick Corder, zu dessen Schülern auch Joseph Holbrook, Arnold Bax, York Bowen und Eric Coates zählte.

Aus Bantock floß die Musik sozusagen—zunächst traten zwar Tschaikowski und Strauss als Rollenmodelle hervor, doch durch die sehr persönliche Weise, mit der er Stimmen und Orchester einsetzte, machte er sich in den ersten zehn Jahres unseres Jahrhunderts einen Namen als durchaus eigenständiger Komponist.

Bantock malte mit seiner Musik. Nie fehlte es ihm an einem passenden musikalischen Bild, und auf dem Höhepunkt seiner Karriere schuf er viele individuelle und farbenfrohe Werke. In dieser Zeit beschäftigte er sich mit einer umfangreichen Vertonung des kompletten Buchs von Fitzgerald *Omar Khayyam*. Die Musik, die er derzeit schrieb, hat mit *Omar* die lebhafte Erfindungsgabe und bildhafte Spartierung für Stimmen und Orchester gemeinsam. Zwischen 1900 und 1914 schrieb Bantock sieben erweiterte Werke für Chor und Orchester, wobei die drei Teile von *Omar Kbayyam* einzeln gezählt werden, zwei erweiterte orchestrierte Liederkreise (ein dritter wurde später orchestriert), und über ein Dutzend farbenprächtige Orchesterwerke sowie umfangreiche Lieder und Chormusik.

Nach dem Ersten Weltkrieg hatte sich eine neue Generation an hervorragenden Komponisten entwickelt und Bantock erschien recht altmodisch—bei Anbruch des Zweiten Weltkriegs galt er sogar eindeutig als "alter Hut". Hätte sich der Geschäftsführer des Verlagshauses Paxton Cyril Neil nicht so stark für ihn eingesetzt, wäre Bantock entmutigt und arbeitslos geworden. Neil gab viele kurze Werke heraus, die speziell auf Paxtons eigenem

Label produziert wurden—der eher ein Stimmungskatalog darstellte. Obwohl hier einige gute Werke wie die Celtic Sympbony und die unverblümt Sibeliusschen Four Chinese Landscapes enthielten, wurde hiermit wieder bestätigt, daß Bantock eigentlich zum alten Eisen gehörte. Langfristige Prognosen ließen sich jedenfalls nicht stellen. Erst jetzt, aus der Perspektive von über fünfzig Jahren später und dem Vorteil ausgezeichneter Aufführungen, lassen sich die Qualität und Farbe Bantocks und die Persönlichkeit seiner Musik voll würdigen.

Seine große Erfahrung als Dirigent eignete sich Bantock auf einer Welttournee als Leiter einer der Varieté-Orchester George Edwardes an, in der besonders A Gaiety Girl von Sydney Jones immer wieder gespielt wurde. Nach seiner Rückkehr nach England wurde Bantock 1897 zum musikalischen Leiter des Tower Orchestras von New Brighton (einem zur damaligen Zeit sehr populären Badeort bei Liverpool) ernannt, durch dessen Vergrößerung und Förderung britischer und anderer zeitgenössischer Musik er sich auf nationaler Ebene einen Namen machte. Im Jahre 1900 nahm er die Direktorstelle der Midland School of Music in Birmingham an und wurde 1908 nach seinem Vorgänger Elgar Musikprofessor der Universität Birmingham. Somit hatte er sich als Galionsfigur für britische Musik außerhalb Londons etabliert

Das zwanzigste Jahrhundert war der Entwicklung der britischen Sinfonie (und der Sinfonie allgemein) äußerst förderlich. Allerdings war es auch die Zeit, in der uns die Avantgarde nachfolgender Generationen ernsthaft beteuerte, daß die Sinfonie tot sei—nur um sie in vielen verblüffenden Versionen wieder aufleben zu lassen! Bantocks erster Versuch einer Sinfonie war vermutlich eine Studienübung, eine Sinfonie in C-Dur, von dessen Gesamtmanuskript ein erster Satz, ein Scherzo und ein Trio überliefert sind. Später kamen die Hebridean-

(1915/6) und *Pagan*- (1923–8) Sinfonien, und nach *The Cyprian Goddess* (1938/9) die *Celtic Symphony* (1940).

Bantock benutzte den Begriff "Sinfonie" auch für verschiedene Chorwerke, obwohl er sie deutlich nicht als Teil eines sinfonischen Zyklusses ansah, sonst hätte er The Cybrian Goddess nicht als Nummer 3 bezeichnet. Das erste war Cedric and Aelfrida, das den Untertitel einer dramatischen Sinfonie für Orchester und vier Stimmen trug und eine Art von Konzertoper war: diese Chorsinfonie ist mit dem 20. August 1892 datiert und entstand, als Bantock noch studierte. Später folgte Christus, "eine Festivalsinfonie in zehn Teilen"-ein umfangreicher Chorzyklus, der nie fertiggestellt wurde. Am interessantesten sind vielleicht die Chorsinfonien, die er in seiner Blüte vor dem Ersten Weltkrieg für riesige unbegleitete Chöre schrieb. Dazu gehörten für den Chor von Atalanta in Calvdon vom 29. September 1911. Vanity of Vanities (1913) und A Pageant of Human Life (3. August 1913). Auch ein paar Skizzen einer abgebrochenen Ossianic Symphony für Stimmen und Begleitung existieren. Bantock beschäftigte sich also nicht nur mit der Sinfonieform selbst sondern er machte sich ein breites und umfassendes Bild von den Bestandteilen, aus denen sich die Sinfonie zusammensetzt. "Die Sinfonie muß wie die Welt sein. Sie muß alles umfassen", soll Mahler einmal zu Sibelius gesagt haben, einer Ansicht, der sich Bantock zweifellos angeschlossen hat.

Im März des Jahres 1896 besuchte die achtundzwanzigjährige Helena von Schweitzer eine alte Dame zum Nachmittagstee. Auch ein dritter Gast war zugegen: "Sein Kopf war wie der eines Löwen, mit seiner massiven Form und braunen Farbe, und seine Augen waren auffällig, sie sprühten vor Lebensgeist, sie waren Fenster einer intensiven inneren Existenz. Auch sein Körper war massiy, und zu einer Zeit, als jeder Mann, der etwas auf sich hielt, mit regelmäßiger Monotonie der Mode des Schnurrbarts folgte, trug er einen goldenen Bart." So erinnerte sich Granville Bantocks zukünftige Frau an ihre erste Bekanntschaft. Weiter beschrieb sie den Universalgelehrten: "Die Unterhaltung war so unkonventionell wie die Umgebung prosaisch war. Sie traf das Ohr einer Zuhörerin wie das Plätschern des Wassers auf vertrocknetes Land Wissenschaft. Literatur. Kunst und Reisen behandelte er mit einer Freisinnigkeit, die in einer Zeit vieler Tabus vollkommen fremd war. Die Gastgeberin zog die schüchterne Zuhörerin mit in das Gespräch, und am Ende dieses Miniatursymposiums sah sie sich der Aufgabe verpflichtet, sechsunddreißig Texte zu schreiben, die der junge Komponist, als der er sich entpuppte, vertonen würde" ... "Auf einem Stückchen Papier skizzierte er seinen Plan für eine Serie von sechsunddreißig Songs of the East, von denen ieweils ein Satz von sechs einem orientalischen Land gewidmet waren. Er versprach, Bücher zum Thema zu besorgen, für die kommende Woche wurden weitere Diskussionen vereinbart, und das Ganze wurde mit einer wirbelwindartigen Geschwindigkeit abgeschlossen, die mir bald nur zu bekannt war."

1898 heirateten sie, und im folgenden Jahr schrieb er seine **Helena Variations**, über ein Thema, das sich von den Anfangsbuchstaben des Namens seiner Frau HFB als Notenbasis ableitete. Der Klavierauszug ist mit dem 27. Oktober 1899 datiert, als Granville und Helena beide 31 Jahre alt waren. In unter einem Jahr wurde die Musik von Breitkopf & Härtel herausgegeben. Auf dem Vorsatzblatt stand gedruckt: "Liebste Gattin! Nimm diese kleinen Variationen mit all meiner Herzensliebe. Sie sollen ein Ausdruck meiner Gedanken und Überlegungen über deine Gefühle während einer ermüdenden Abwesenheit voneinander sein."

Elgars *Enigma Variations* waren in London am 19. Juni 1899 uraufgeführt worden und erregten große Aufmerksamkeit. Bantock hatte Elgar aufgefordert, ein Konzert mit seinem Orchester in New Brighton zu dirigieren. Wenig später kamen Edward und Alice Elgar (zur Zeit noch nicht Lady Elgar) zu Besuch; Elgars Frau war damals etwa fünfzig. Helena Bantock bemerkte voller Erstaunen, "daß nicht weniger als sieben Wärmflaschen für sein Bett gefüllt worden waren, als sich Elgar einmal über eine kleine Erkältung beschwerte". Am 16. Juli dirigierte Elgar das Konzert, darunter auch die Enigma Variations, und man kann sich leicht vorstellen, wie begeistert Bantock war. Höchstwahrscheinlich machte sich Bantock daher sofort an seine eigenen Variationen. die allerdings eher paulinisch auf den Gefühlen seiner Frau als auf seinen vielen Freunden beruhten. Es bildete das erste Orchesterwerk in seinem reiferen Stil-hat er in seinem Finale ähnlich wie Elgar mit einem frohen Abschluß vielleicht nicht nur Helena gefeiert? Die Variationen wurde am 21. Februar 1900 in Antwerpen uraufgeführt-Bantock war gebeten worden, ein Konzert mit britischer Musik zu dirigieren. Die erste britische Aufführung unter der Leitung des Komponisten fand am 25. März in der Philharmonic Hall in Liverpool statt.

Dante and Beatrice war ursprünglich (als *Tone Poem No. 2*) im Sommer des Jahres 1901 geschrieben und in New Brighton und auch in Birmingham aufgeführt worden. Ein Kommentar zur ersten Version, die heute nicht mehr existiert, wies darauf hin, daß Bantock bei seiner Überarbeitung (vom 31. Juli 1910) außer seiner Verbindung der einzelnen Abschnitte in ein durchlaufendes Gewebe die Musik nur wenig verändert hatte. Die frühe Version bestand aus sechs Teilen, wobei die Titel einen Hinweis auf die Hauptepisoden in der späteren Version geben: "Dante", "Streit der Welfen und Gibellinen", "Beatrice", "Dantes Vision von Hölle, Fegefeuer und Himmel", "Dantes Exil" und "Tod". In der Überarbeitung von 1910, die auf dieser Aufnahme zu

hören ist, gestaltet Bantock sein Werk als eine "psychologische Studie", womit eher die Darstellung des Gemütszustands als eine genaue Beschreibung der einzelnen Episoden beabsichtigt wird.

Die Musik eröffnet mit einer Einleitung, in der zwei wichtige Themen vorgestellt werden-Dantes Thema ruhig und im Einklang, und nach einem Höhepunkt Beatrices vor einer sehnsuchtsvollen Erweiterung von Dantes Motiv Die Themen werden entwickelt und schließlich kombiniert. Auf dem Höhepunkt der Entwicklung wird die Musik wilder-sie baut sich stark auf verminderte Septimen auf-und bricht mit einer umwälzenden Darstellung der "Vision von Himmel, Fegefeuer und Hölle" aus der früheren Version aus. Damit wird der erweiterte lyrische Schlußteil des Werks eingeleitet, wobei mit der chromatischen Harmonie und brillanten Behandlung eines großen Orchesters eine ekstatische, für diese Ära typische Stimmung erzeugt wird. Bald erfährt Dante vom Tod Beatrices (...scharfe Trauer") und stirbt, noch immer verklärt von seiner Liebe zu ihr

Das Werk trägt die Widmung "An meinen Freund Henry J. Wood" und als Überschrift ein Zitat "L'amor che move il sole e l'altre stelle" ("Die Liebe, die Sonne und andere Sterne bewegt" aus *Il Paradiso*). Die Erstaufführung fand in der Queen's Hall am 24. Mai 1911 im Rahmen des Londoner Musikfestivals in der Krönungssaison statt. Vollkommen zufrieden kann Bantock damit nicht gewesen sein, denn das Stück erschien im selben Konzert wie Elgars *Second Sympbony*, die zuerst gespielt wurde. Die Eintrittspreise wahren unerhört hoch und die Kritiker kamen, um Elgar zu hören, über den sie ausgiebig berichteten. Sein hervorragender Kollege aus Birmingham wurde kaum erwähnt.

Nach dem Krieg blieb Bantock bis 1934 in Birmingham, wo er eine Reihe von Werken komponierte. Besonders für seine beiden riesigen Chorwerke *The Song of Songs* (Rundfunkübertragung am 11. Dezember 1927) und *Pilgrim's Progress*, das der BBC zwei Jahre später in Auftrag gegeben hatte, genoß er eine kurze Zeit lang beträchtlichen Ruhm. Später wurde im allgemeinen Vaughan Williams mit Bunyan oder Pilgrim in Verbindung gebracht. Doch Bantocks neue Werke wurden in Konzerten immer seltener gespielt und man sah sie nicht länger als stellvertretend für die neue Musik an. Obwohl die *Pagan Sympbony* zum ersten Mal im Jahre 1936 aufgeführt wurde, war Bantocks Stern als Komponist trotz seiner Adelung von 1934 nicht mehr im Aufstieg begriffen.

Ende der 30er Jahre unternahm Bantock im Auftrag des Trinity College of Music Examensreisen ins Ausland. Bei einer solchen Gelegenheit schrieb er seine dritte Sinfonie The Cyprian Goddess, der er den Untertitel "Aphrodite in Zypern" gab. Das Manuskript entstand auf der Überfahrt über den Pazifik und ist mit "12. Januar 1939 Pacific Ocean. Suva (Fiji)" datiert.

Aus seiner Vorliebe für Sprachen lernte Bantock nicht nur Latein und griechisch, sondern auch persisch und arabisch. Die Pagan Sympbony lehnt sich an das zweite Buch der Oden von Horaz und die Einleitung der Ode XIX über Bacchus an. Aphrodite ist natürlich die Liebesgöttin, die er so unvergeßlich in den Sappbo Songs für Altstimme und Orchester heraufbeschwört hatte. Der Partitur der Cyprian Goddess gibt er ein Vorwort mit den beiden lateinischen Strophen der Ode XXX im ersten Buch sowie eine Fotografie der Venus-Statue von Milo im Louvre.

O Venus regina Cnidi Paphique Sperne dilectam Cypron et vocantis Ture te multo Glycerae decoram Transfer in aedem. Fervidus tecum puer et solutis Gratiae zonis properentque Nymphae Et parum comis sine te Juventas Mercuriusque.

Venus, Königin von Knidos und Papbos, verlasse das geliebte Zypern und komme zum schönen Tempel von Glycera, der dich mit viel Weibrauch ruft.

Laß das leidenschaftliche Kind, die Grazien mit gelöstem Gürtel, die Nymphen, die Jugend, alle viel weniger reizend ohne dich, und Merkur eilen mit dir. HORAZ Oden LXXX

noiciz oden i, aze

Die Musik spielt durchgehend, enthält aber eine Vielfalt an gegensätzlichen Abschnitten und das Gefühl einer Geschichte oder einer Bilderfolge ist überwältigend. Aus welchem Grund er nie für das Kino geschrieben hat, wo er so kinematografisch schreibt, ist ein Rätsel. Bantock gibt kein detailliertes Programm, sondern gelegentlich ergänzt er seine Musik durch ein klassisches Zitat (in englischer Übersetzung), womit die wichtigsten Meilensteine der Partitur gekennzeichnet werden. Damit werden auch vier Sätze mit jeweils mehreren Abschnitten markiert. Die ersten fünf Minuten des Werks können somit als ein erweitertes Vorspiel angesehen werden, als Vorbereitung, in der die sich wiederholenden Motive vorgestellt werden.

Das erste Zitat (Spur [2]) ist von Theokrit: "Ja, auch sie kam, die süß lächelnde Cypris, schlau lächelnd kam sie, doch behielt ihre schwere Wut." Bantock bezeichnet die Musik als *liberamente* und leitet eine lange lyrische Passage von Violinen in Oktaven ein; dies steigt zu einem Höhepunkt an, der sich wie Wellen an einem Felsen bricht und dann wieder schweigt.

Jetzt erscheint ein Zitat von Bion: "Milde Göttin, in Zypern geboren—warum ärgerst du dich so über die Sterblichen und die Unsterblichen" 3. Bantocks

Bezeichnung ist animando, und die Struktur der wiederholten Achteln in den Streichern erinnert an seinen Freund Sibelius. Das ist Meeresmusik in der Tradition seiner früheren Hebridean Sympbony und sie leitet eine Passage wiederholter Trompetenfanfaren ein, die an den Höhepunkt dieses Werkes denken lassen. Schließlich legt sich der Sturm und leise Musik führt zu einem Violinsolo, das den dritten Teil ankündigt.

Die Solovioline spielt über einer leisen Begleitung gedämpfter Streicher 🗓 und es erscheint wieder ein Zitat von Bion: "Die große Cypris stand neben mir, als ich noch schlummerte". Die Tempobezeichnung ist *lentamente*; Bantocks Traum ist Romanze und Exotik, wenn er zuerst eine weitspannende Streichermelodie vorstellt und dieser dann orientalische Tänze gegenüberstellt, die zuerst delikat, dann aber wilder werden. Das einleitende Motiv für Cello und Kontrabaß kehrt auf der Klarinette wieder und Bantock vertieft sich in eine glühende und triumphierende Liebesmusik des Orchesters mit seinem

vierten Zitat, von Moschus: "Sein Preis ist der Kuß von Cypris, doch wenn du Liebe bringst, nicht nur den nackten Kuß, O Fremder, mehr wirst du gewinnen" [5]. Das Ende ist fröhlich und positiv, sein Material aus der Einleitung kehrt wieder, nicht länger fragend, sondern heroisch und zuversichtlich, und schließlich versinkt Bantocks Vision im stillen Epilog eines Sonnenuntergangs.

Für ein zum Jahreswechsel 1938/9 geschriebenes Werk mag es fremd erscheinen. Bantocks Traum von der Aphrodite und einer glücklicheren Zeit ist lebhaft und spannend. Wie eine Scheherezade ruft er eine mystische Welt auf, die Erinnerungen aus seinem Leben und Werk gibt er uns als eine Metapher wieder. Wie sein Schiff über den Pazifik fährt, gilt der letzte Strahl des Sonnenuntergangs dem Augenblick, ohne Hinweis auf den kommenden Krieg mit seinen Schrecken.

LEWIS FOREMAN © 1995 Übersetzung MECKIE HELLARY

Recorded on 16, 17 May 1995
Recording Engineer TONY FAULKNER
Recording Producer MARTIN COMPTON
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY

® & Byperion Records Ltd, London, MCMXCV

Front illustration: *Venus binding ber bair* by John Godward (1861–1922) Christies, London / The Bridgeman Art Library, London

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information



Celtic Symphony; Hebridean Symphony The Sea Reivers: The Witch of Atlas

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA / VERNON HANDLEY

Compact Disc CDA66450

'Handley's is the definitive version of the Hebridean Symbbony, outstripping that available on Naxos in every regard, and with the other works on this disc to further commend it, this release sails effortlessly into port as the newest inductee into Fanfare's Classical Hall of Fame' (Fanfare, USA)



Pagan Symphony Fifine at the Fair Cuchullan's Lament Kishmul's Galley

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA / VERNON HANDLEY

Compact Disc CDA66630

'The performances are stunning, the recordings most sumptuous' (Gramophone)



Sappho Prelude and Nine Fragments for mezzo soprano and orchestra; Sapphic Poem for cello and orchestra

SUSAN BICKLEY mezzo-soprano, JULIAN LLOYD WEBBER cello ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA / VERNON HANDLEY

Compact Disc CDA66899

GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE

'Susan Bickley sings this erotic and exotic music with intense fervour. The Sapphic Poem is a companion piece and equally luscious' (The Sunday Telegraph)



Overture to a Greek Tragedy

The Wilderness and the Solitary Place: Pierrot of the Minute Three scenes from The Song of Songs

ELIZABETH CONNELL soprano, KIM BEGLEY tenor ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA / VERNON HANDLEY Compact Disc CDA67395

'Handley and his orchestra perform with absolute conviction, and it is difficult to a imagine a more impassioned case being made for it' (Fanfare, USA)



Thalaba the Destroyer: Prelude to 'The Song of Songs' Prelude to 'Omar Khavvam': Camel Caravan from 'Omar Khayyam'; Caristiona; Processional

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA / VERNON HANDLEY Compact Disc CDA67250

10 DE RÉPERTOIRE (FRANCE)

'Another exemplary addition to Handley's absorbing Bantock series ... hearty thanks to all involved in this enterprising labour of love' (Gramobbone)

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd. PO Box 25, London SE9 1AX, England, Any unauthorized copyring or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd. 1 Upper James Street. London W1F 9DF

Sir Granville Bantock (1868–1946)

	The Cyprian Goddess Symphony No 3, 1938/39	[24'23]
1	Maestoso e sforzato – Lentamente – Poco largamente – Con più moto –	
2	Liberamente – Affrettando – Tranquillo molto sostenuto –	[2'37]
3	Animando – Con fuoco – Con molto agitato –	[3'26]
4	Lentamente – Leno sostenuto – Poco lentando – Allegretto grazioso – Con fuoco – Con anima –	[9'20]
5	Più moto, affrettando – Tranquillo, e molto sostenuto	[3'05]
	HELENA Orchestral variations on the theme HFB, 1899	[10]25]
6		
7	8	
_	Variation II: Poco tranquillo	
9	8	
_	Variation IV: Molto moderato quasi religioso	
11	Variation V: Capriccioso	
12	Variation VI: Poco agitato	
13	Variation VII: Lento molto e sostenuto	
14	Variation VIII: Con moto affettuoso	
15	Variation IX: Allegro impetuoso	
16	Variation X: Non più allegro	[1'32]
17	Variation XI: Andante doloroso	[2'01]
18	Variation XII Finale: Allegro appassionato	[3'09]
	Dante and Beatrice Poem for orchestra, 1901, revised 1910	[25'00]
19	Maestoso – Poco largamente – Vivo – Lento – Allegro con fuoco – Appassionato – Sostenuto cantabile – Andante tranquillo, poco rubato	
	DOVAL DHILLADMONIC ODCHESTDA	

ROTAL PHILHARMONIC ORCHESTRA DAVID TOWSE leader

VERNON HANDLEY conductor

NTE AND BEATRICE

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

'Outstanding, A sumptuous wallow for all unashamed Romantics' (BBC Music Magazine) 'Just as good as its predecessors, Roundly recommended' (Fanfare, USA)

Sir Granville Bantock

(1868 - 1946)

The Cyprian Goddess

Symphony No 3, 1938/39 [24'23]

The Helena Variations

Orchestral variations on the theme HFB, 1899 [19'25]

Dante and Beatrice

Poem for orchestra, 1901, revised 1910 [25'00]

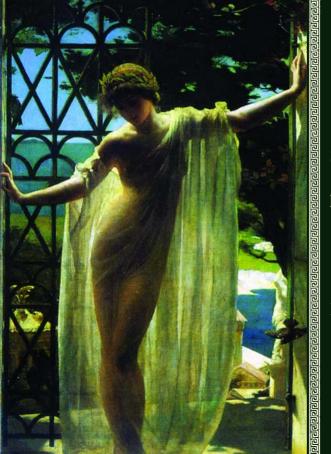
'The finest large symphonic recordings of the decade. The burnished colors of Bantock's singular musicmoody, quirky, haunting—glow under the direction of Vernon Handley' (Fi, USA)

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA DAVID TOWSE leader VERNON HANDLEY conductor



MADE IN GERMANY www.hyperion-records.co.uk HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND





BANTOCK \[\sum_{\text{QU}} \psi_{\text{QU}} \]

Sapphic Poem
JULIAN
LLOYD WEBBER
Sappho
SUSAN BICKLEY

ROYAL PHILHARMONIC VERNON HANDLEY

hyperion

ANTOCK came from a medical family. His father was a leading surgeon and gynaecologist. His background was therefore a comfortable middle class one, and family pressure, as so often from such a background at the time, was for him to be educated for a secure middle class profession. He embarked successively on chemical engineering and the Indian Civil Service before all bowed to the inevitable and he became a student at the Royal Academy of Music.

The musical London that the young Bantock knew was focused on \$t James's Hall in Piccadilly, its successor, Queen's Hall, only being built in the early 1890s. Bantock was to turn to the new hall, however, when he promoted a pioneering concert of music by young British composers and this concert, on 15 December 1896, is a good starting point for our story as it included Bantock's *Songs of Arabia* and a programme note by the composer himself that began:

The chances of obtaining a hearing at the now numerous orchestral concerts in London are so remote, owing to the prevailing taste for foreign music, that the present concert is ventured upon as an experiment by several of the younger generation. Bantock gained considerable experience conducting one of George Edwarde's variety companies on a world tour in 1894/5, with Sydney Jones's A Gaiety Girl as the star show. Back in England Bantock first achieved fame as a conductor. In 1897 he was appointed Director of Music to the Tower Orchestra, New Brighton (then a fashionable resort for Liverpool, across the Mersey), where his expansion of the orchestra and championship of British and other contemporary music won him a national reputation. He was an early advocate of Sibelius and is the dedicatee of the Finnish master's Third Symphony. Soon he was also known as a fluent composer of considerable individuality.

Music poured from the young Bantock and though at first Tchaikovsky, Wagner and Strauss were noticeable as models, a very personal use of both voices and orchestra enabled him to establish himself during the first decade of the twentieth century as a composer of personality and stature. It was the *Manchester Guardian* critic Neville Cardus, no less, who wrote:

Those of us who were then 'young' and 'modern' regarded Bantock as of much more importance than Elgar ... Bantock was definitely 'contemporary'.

Indeed it was Elgar himself who referred to Bantock as 'having the most fertile musical brain of our time'. Bantock was a vivid story-teller in music. He was never lost for an apt musical image, and at his peak produced many arresting and colourful scores. This was when he was working on his massive setting of the complete text of Fitzgerald's The Rubáivát of Omar Khavvám and all the music he wrote at this time shares Omar's teeming invention and flamboyant scoring for both voices and orchestra. Between 1900 and 1914 Bantock produced, counting the three parts of Omar separately—as they were performed-, seven extended works for chorus and orchestra. a dozen colourful orchestral scores and two big orchestral song cycles (a third was scored later) as well as a large body of songs and choral music. After the Great War a new generation of young composers emerged and Bantock's music then did not seem so newly minted as it once had, but nevertheless the BBC commissioned and performed his three biggest inter-War scores, the massive setting of The Song of Songs, the shorter The Pilgrim's Progress and the Pagan Symbbony.

It was as an educationalist and teacher that Bantock made his living and established his very considerable influence. In 1900 he was appointed Principal of the Midland Institute School of Music in Birmingham. After eight years he succeeded Elgar as Peyton Professor of Music at the University of Birmingham, holding the appointment for twenty-six years, and later also becoming associated with Trinity College of Music in London.

Bantock wrote an enormous number of songs, often on exotic texts and subjects, and in this he was strongly influenced by his wife. Bantock met Helena von Schweitzer in the 1890s, and he was bowled over. Helena's widowed mother styled herself 'Baroness von Schweitzer', and the fashionably dressed Helena with her romantic intellectuality and interest in all Bantock's pet enthusiasms almost immediately found herself inveigled into collaborating with her enthusiastic admirer. Helen (she quickly dropped the 'a') was both poet and painter so Bantock immediately asked her to write for him. But this was no ordinary request for a few verses: Bantock's scheme was for a series of thirty-six Eastern songs, six each from Arabia, Japan, Egypt, Persia, India and China. We are told the first set of verses was ready within a week, and certainly by the end of two years all had not only been written and composed, but also published by Breitkopf und Härtel

In the period up to the composition of the Sappbo songs Helen's role as librettist and poet was a considerable one. She wrote not only words for many of her husband's songs, but also for his choral works The Time Spirit and Sea Wanderers. Bantock's output of songs and song cycles was extensive at this time and to some extent framed his art. It also ensured his name appeared on programmes across the country, as individual items appeared in song recitals. In the period from 1898 to 1905 one cycle followed another, Bantock completing no fewer than four, of which Sappbo was the last. The first three were published by Breitkopf und Härtel in 1905, Sappbo the following year, though in some musical papers all were reviewed together. As far as technique and approach to the words is concerned, these cycles form a

continuum and demonstrate Bantock's interest in the exotic. The cycles are: Ferisbtah's Fancies (to words by Browning) and the Five Gbazals of Hafiz (translated by Arnold) both dating from 1903, and the earliest, the Six Jester Songs (H F Bantock) dating from 1898. The Sappho songs were published last in 1906.

When the Ghazals and Ferisbtab's Fancies were reviewed in the summer of 1905, The Musical World pronounced them 'ultra modern', adding 'the voice moves with great freedom ... although the accompaniments are pianistic, it is impossible to get away from their orchestral feeling and colouring'. It is certainly true that all were written with an orchestral texture in mind, although when they appeared the Sappbo songs were not yet all orchestrated and the Five Ghazals of Hafiz would not be heard in an orchestral version for over thirty years.

There can be no other great reputation which is sustained by so small a body of surviving work than that of the Greek poetess Sappho. It was John Addington Symons who wrote: 'The world has suffered no greater literary loss than the loss of Sappho's poems. So perfect are the smallest fragments preserved ... of all the poets of the world, of all the illustrious artists of all literature, Sappho is the one whose every word has a peculiar and unmistakable perfume, a seal of absolute perfection and illimitable grace.'

Bantock came to Sappho through the English translation by Henry Thornton Wharton, first published in 1885, though Bantock probably owned the third edition of 1895. The amazing fact is that Sappho's words have only survived in very fragmentary form, quoted by classical lexicographers and grammarians to illustrate various points, though since Wharton possibly another hundred fragments have been unearthed (literally) by archaeologists from the Egyptian desert. It would appear that in the Alexandrian Library there were nine volumes of Sappho's poetry which are now lost. There have been various

estimates of when Sappho's work vanished, for it certainly seems to have survived for well over nine hundred years. Dates as early as AD380 and as late as 1073 have been suggested for its destruction, possibly at the hands of one or other brand of religious zealots, probably Christian.

As it is, what we have is one complete poem, 'Ode to Aphrodite' (Bantock's first song), an extended fragment of a second (Bantock's 'Peer of gods'), and a succession of fragments of one or two lines, surviving as quotations in the work of others. These Helen Bantock has taken from the Wharton translation, stringing together unrelated fragments and where necessary changing the order of the words and adding linking verses of her own. She thus constructed nine poems with a narrative and emotional thread. Possibly of the total number of lines that Bantock set, quite a number were actually written by his wife. Certainly much of the shaping and the thrust and meaning of the work is hers, rather than that of her great mentor of twenty-five centuries earlier.

To understand Helen's catalytic role in assembling Bantock's text, we might briefly consider the first verses of the last song. Taking Wharton's English version of fragment 26:

WHARTON

O Muse of the golden throne,

raise that strain which the renowned elder of Teos ... BANTOCK

Muse of the golden throne, O raise that strain,

Which once thou used to sweetly sing.

Helen has moved the 'O' to the end of the first line and deleted the following twelve words, incidentally changing the meaning. She has inserted the words 'once thou' and rearranged Wharton's final words in a more poetic scansion.

This is her method in the majority of the songs. Thus, in her 'Bridal Song' she juxtaposes Wharton's fragments

93, 103, 106, 91, 92, 133 and 105 (in order). The penultimate of these fragments is probably not by Sappho at all, but rather an imitation of her style.

Sappho lived on the island of Lesbos (origin of the modern term 'lesbian') and it is clear that hers was an erotic and passionate nature. Several readings are possible. Helen Bantock may well have intended to present her husband with a broadly heterosexual narrative; Bantock himself surely reacted in this spirit (as did early audiences), perhaps taking his cue from Alexander Pope's well-known translation of Ovid:

Say, lovely youth that dost my heart command,

Can Phaon's eyes forget his Sappho's hand? However, the nature of the passion that Helen Bantock was celebrating—and her husband illuminating—with these songs is vividly portrayed. What is certain is the consuming immediacy and ardour of the heroine and the vigour with which the story is told. Bantock responds to the poetess's constantly changing moods, her light and shade and spectral shadows, the transition from moments of highest passion to cold stillness and back again all in the space of seconds.

Of importance is the handling of the songs which might be regarded as interludes—Nos III and VIII—and in particular No VIII, 'Bridal Song', which can seem out of style with the rest of the work, with its lilting no-nonsense tune and generally Griegian textures, the rhythm and tambourine reminding us of something familiar. But what? Several parallels come to mind. Lobengrin was suggested by one early reviewer, but Grieg or Delius strike the present writer as better parallels. From an end-of-century perspective Delius's Florida Suite or his operas Koanga or A Village Romeo and Juliet have comparable moments, but it is unlikely that Bantock could have known of these when writing Sabbbo.

Sappho was one of a circle of girls on whom she seems to have had violent crushes and jealousies; erotic passions experienced within a close-knit circle of female friends. It is said she was short and dark and unattractive and she may well have had the role of older teacher, a sort of Aeolic Jean Brodie. Such is the power of her narrative that she gives passionate life to what may have been to the passing observer trivial events. As Joseph Addison remarked as long ago as 1711: 'She felt the Passion in all its Warmth, and described it in all its Symptoms.' Thus in the first song she appeals to the goddess of love because one of her girls has spurned her: the petulant reaction of one rejected. And vet could it be that her reaction to these powerful feelings was the grit that enabled this particular ovster to spin a string of exquisite pearls. Again in the second song she remembers a favourite of long ago. In the sixth she despairs because her favourite had looked at a man

At this stage in his life, Bantock was increasingly being recognized for his large-scale orchestral and choral works, an output to be crowned, simultaneously with Sappbo, by his complete setting of Omar Khayyam, running for some two-and-a-half hours. This is a fascinating juxtaposition, for Helen Bantock's role has remarkable resonances of Fitzgerald's Victorian realization of Persian verses. Modern scholars of each poet doubtless have similar reservations about their mutation into Victorian verse, and yet they are remarkable English-language works in their own right.

Sappho is associated with the metre named after her, which we can hear in the first and sixth songs. Bantock also evokes Sappho's musical character in his treatment of her words. Sappho is reputed to have played the harp or lyre and also to have been a singer, and Aristoxenus is quoted by Plutarch as asserting that she invented the mixolydian scale (G to G on the white notes of the keyboard).

It was Sir Thomas Beecham who, in his autobiography A Mingled Chime, remarked on Bantock's 'quick penetration of the true lyrical writer for reaching the heart of a poem and re-creating it in fitting and telling turns of melody ... and when I recall the texts of ... the Sappbo songs, I cannot help believing that Bantock's settings of them will remain unchallenged for some time to come'.

Bantock clearly assembled the music over several years, for the second song is dated as early as 25 November 1900. On 27 October 1904 Bantock wrote to his wife remarking: 'I have been copying out the Sappho Song with its unfinished ending as you suggested, and commenced work on another of them—'O fair, O lovely', which will have to be more lyrical.' The manuscript of the completed cycle is dated 7 May 1905 and it seems probable that much of the work on pulling it together was done during the early months of that year. The very existence of the Prelude suggests that Bantock intended it to be an orchestral cycle from the outset, and it was the Prelude which he orchestrated first, completing the score on 8 August 1905.

The orchestral score of the fifth song, 'The moon has set', has the date 5 May 1907, so when the Prelude was played and a song sung twice during the 1906 Proms (three songs had been promised), it seems likely that the complete orchestrated cycle was far from ready. The 'Hymn to Aphrodite' had been first heard with piano accompaniment, and it was sung by the Canadian contralto Edith J Miller at the Aeolian Hall on 25 May 1906, and on 7 June at the same hall the 'Hymn' and 'Evening Song' were both heard with piano. These performances may well have triggered Henry Wood's interest and Sappbo's subsequent appearance in the Promenade Concerts at Queen's Hall. In those days the programmes for the Proms were planned much more flexibly than today, allowing repeats and last-minute insertions to catch

the popular reaction day by day. The first performance of any of *Sappbo* with orchestra took place at a Queen's Hall Prom on 7 September 1906, when Florence Oliver sang the 'Hymn to Aphrodite', Henry Wood conducting. It must have impressed because on 20 September it was repeated with Edith J Miller as soloist, and then five days later, on 25 September, Wood conducted the Prelude in its first performance.

What now followed was a succession of performances of small groups of the songs usually preceded by the Prelude; but no singer emerged to champion the complete cycle round the country, or indeed in Europe. Nevertheless Miss Grainger Kerr took up 'Evening Song', giving it at Nottingham early in November 1906 and again in Glasgow on 13 January 1907. Various organizations also adopted the Prelude, playing it as a new Bantock tone poem; it was given by the Society Armonica in Birmingham on 16 January 1907, at Bournemouth on 1 February 1907 and subsequently round the country.

'I loved thee once, Atthis, long ago', the second song, was heard in Manchester on 10 February 1907, its announced pairing with the 'Hymn to Aphrodite' failing to materialize. However, the latter very demanding song was given by a student, Miss Gwladys Roberts, at a Royal Academy of Music concert at Queen's Hall on 26 March 1907

And so it went on, the various songs getting their first and subsequent performances. Extracts were heard twice in London's Queen's Hall in April 1908: on the 9th, at a Philharmonic Society concert, the Prelude was followed by Edith Clegg singing Nos IV, V and VIII conducted by Henry Wood, while on 14 April Phyllis Lett, with Beecham conducting, included No VIII and three others. Later that year the Prelude and Nos VII and VIII (VII seeing its first performance) followed the second part of *Omar Khaŋyám* at Hanley on 3 December. On 10 January 1909,

while away from home, Bantock wrote to his wife asking her to copy out the words of I, III, V, VIII and IX and send them to Liverpool, presumably signalling the performance of another, more extended selection.

But the work appears not to have been quite the success its publishers had hoped. As the piano score was published by Breitkopf und Härtel and the words are bilingual in German and English it may well have been played complete in Germany around the time of its first publication; Havergal Brian certainly thought so, writing in *The Staffordshire Sentinel* in November 1909: '... His Sappbo songs, which an eminent German critic describes as the finest in existence ... seem to have entered upon an excursion round the continent of Europe.'

But any complete performance in the United Kingdom, at least, seems to have been long delayed. When it was done at Bournemouth during the war ('Miss Foreshen' on 18 December 1916) only two songs were presented (I, IX), while Phyllis Lett at the Hereford Three Choirs performance on 7 September 1921 presented three songs (II, III, IX).

The complete performance given on 5 March 1921 at the Usher Hall, Edinburgh, in the fifth season of the Reid Orchestral Concerts conducted by Donald Francis Tovey, did not claim to be a premiere but it may well have been. The soloist was Denne Parker, then aged thirty-one, and despite the success of that occasion there was no opportunity for her to repeat her achievement because almost immediately she went abroad and lived in Rangoon until the following year (though on 29 January 1923 she gave the complete cycle, with Bantock himself at the piano, in the unlikely location of the men's dining room in Cadbury's chocolate factory in a concert promoted by the Bourneville Works Musical Society). Later she gave the first complete performance in Canada, though again with piano accompaniment.

The Prelude and three songs (I. V. VIII) surfaced in South Africa, performed by local soloist Margaret Roux in a Bantock concert given by the Durban Municipal Orchestra on 23 October 1930 to mark the composer's visit. Small groups of songs with piano accompaniment continued to be given occasionally, including at the Bantock memorial concert in Birmingham after the composer's death (when Astra Desmond sang five of them), but other than Sir Adrian Boult's performance of the Prelude just after the War the music was not heard again with orchestra until the Bantock Centenary in 1968 when there were two broadcast performances, by Johanna Peters with the BBC Northern Symphony Orchestra conducted by Norman del Mar, and by Sibyl Michelow with the BBC Scottish Symphony Orchestra conducted by Maurice Handford. The Handford broadcast was billed and announced as complete, but what was actually heard was only the Prelude and five songs (I, II, III, VI, IX). A few weeks later del Mar included the Prelude and six of the songs in his performance (I, II, III, V, VI, IX).

What may have been only the second complete performance was given by the Birmingham University Orchestra with Sarah Walker as soloist, under the baton of Professor Stephen Banfield. This was on 10 November 1996 in a concert at the Adrian Boult Hall of the Birmingham Conservatoire to mark the fiftieth anniversary of Bantock's death. For this performance new performing materials were prepared; these have been used for this recording.

The Prelude includes themes from the songs and opens with five harp arpeggios—surely Sappho herself improvising on her lyre?—a motif that recurs at the outset of the second and the last songs. Three themes now follow that appear in the fifth song, 'The moon has set'. The first of these soon arises from the depths, Bantock marking it 'with yearning'; in the song it has the words

'I yearn and seek-I know not what to do'. Then there is a big climax with a trumpet motif which will underline the words 'Fatal creature, bitter-sweet—Yea, Eros shakes my soul', and this is reinforced by the motif to which Bantock sets Sappho's next words, describing how the passion strikes her in her haunted dream as a 'wind on the mountain falling on the oaks' before the hold lyrical presentation of the motif from the sixth song, 'Peer of gods', to the words 'Dare I to love thee'. Briefly looking back we are next taken to the instrumental music that leads to the words 'Ah! a hue as honey pale o'erspreads thy cheek' in the fourth song before returning to the sixth for the despairing chromatic line at the words 'Sight have I none, nor hearing'. Finally come allusions to the seventh and ninth songs at the words 'Death is evil, the gods have so judged' and finally 'Delicate Adonis is dving', from the seventh and the end of the ninth song. In the space of ten minutes Bantock tells the story, or at least evokes the emotions, visiting most of the significant incidents and reflecting all the passionate facets of Sappho's personality, and to that extent it is a character portrait.

This is a cycle to be sung dramatically, the soloist embodying the changing emotions of the love-lorn Sappho. In the first song she appeals to the goddess of love to help her in her predicament: it is clearly not the first time. In the second she dismisses her former love whom she contemptuously says will be forgotten; but she, Sappho, will live in memory because she has gathered 'the roses of Pieria'. Pieria was in fact a part of Macedonia, north of Mount Olympus, the home of the Muses. The roses of Pieria are thus simply poems, and Sappho is saying with Keats 'high-piled books, in chancery, hold like rich garners the full ripen'd grain'. The way Bantock repeats 'Thou art nought to me' perfectly catches her resignation, for by the third repetition we know all too well she has admitted to herself it is an empty lie.

We come to a brief interlude in the drama with 'Evening Song', in which (under the influence of Hesperus—the morning star, in fact the planet Venus) the soloist hails spring's messenger 'the sweet-voiced nightingale' in a poem redolent with images later adopted by many English poets.

In the fourth song Sappho remembers the light in lovers' eves and sings in praise of love—'Let us drain a thousand cups of Love'. But the fifth song brings a contrast. Sappho sleeps, and in a passionate troubled dream is tormented by longing and ends resignedly 'Alas! I shall be ever maiden: Neither honey nor bee for me'. This song probably has the widest range of moods in the cycle, and the transition to the 'yearning tune' and the build-up of the following climax is the pivotal moment of the whole work. The haunted atmosphere at the end—as the soloist suddenly faces the possibility that all will not come right and sings 'Alas! I shall be ever maiden'-finds Bantock in spectral mood, the voice entirely below the stave and directed to sing 'with mournful tone'; the poignant closing chords are punctuated by the thumping of her heart

Wharton's text 'That man seems to me peer of gods ... that indeed makes my heart flutter in my bosom' is rendered more poetically by Helena in the sixth song: but do the Bantocks think our heroine has now met the man of her dreams? In fact the original meaning is more probably Sappho describing the symptoms of the despair which engulfs her when she sees a girl she loves laughing in the company of a man, a reading underlined by the seventh song: she contemplates suicide and in another dream is told by Aphrodite ('the daughter of Cyprus') that Death is evil. Helen Bantock has run this on to the lyric lamenting the death of Adonis. The annual festival for the death of Adonis signalled vintage time and the harvest.

The force of the ecstatic 'Bridal Song' which follows

can be read in a number of ways—at face value, the marriage of Sappho's girlfriend from the first song; or perhaps as a dream of what might have been. Bantock ends with a hymn to Aphrodite, goddess of love. Bantock makes clear that his music celebrates all love, an archetypal passion, the moods and emotions it creates. The whole work might just as well be called 'Aphrodite's Spell', and indeed over thirty years later his third symphony would be called *The Cyprian Goddess* and be a paean to Aphrodite.

How should we assess the music? I remember listening to an acetate of Sir Adrian Boult's performance of the Prelude with Bantock's son Raymond at the time of the Bantock Centenary in 1968. His asked me, in doubting tones, whether the chord of the added sixth was too sweet—it may have been then, but it no longer seems so today in the context of this music. Indeed this listener at least has no such stylistic reservations, but prefers to assess the music on its own terms. The clue comes from the printed vocal score—all eighty-six pages of it—the music framed in a double-ruled border with art nouveau (or should one say Jugendstil) decorated corners. This is very much a fin de siècle score with its vivid invention and true-to-life emotion and story-telling, and viewed in this context it begins to make glorious sense.

Sapphic Poem

Bantock's Sappbic Poem was first written with piano accompaniment and premiered at London's Bechstein Hall (later to become Wigmore Hall) by its dedicatee Willy Lehmann on 27 June 1906. It is one of a number of short works for cello by Bantock; the others are the Elegiac Poem (1898, orchestrated in 1899), the Celtic Poem (1916), Pibroch (with harp accompaniment, 1917), Hamabdil (1919), Salve Regina (1924), the Fantastic Poem (1925), and the Dramatic Poem (1941).

Published with accompaniment for piano in 1908 and for orchestra in 1909, the *Sappbic Poem* is notable for its delicate and romantic orchestration: double wind (only one oboe), two horns, one trumpet, triangle and strings, but no heavy brass, and, surprisingly, no harp. This allows the cello to sound clearly through the texture but nevertheless gives Bantock's romanticism every chance to express itself. H O Anderton, who as well as being the author of the first full-length book on the composer was also Bantock's general factotum and a composer and poet himself (and so well-placed to know what was intended in the music), wrote that the music is 'full of the erotic

sentiment of the Sappbo songs and almost the whole is founded upon the motto phrase with which the Poem opens'. After rising to a big climax about half way through, followed by a brief cadenza for the soloist and a second climactic passage, the music gradually dies away as languorous, voluptuous tendrils of melody entice us to hope that Bantock's exotic and scented picture will not fade

The music is prefaced by a short quotation from Sappho: 'and this I feel in myself', the fifteenth fragment in Wharton's translation.

LEWIS FOREMAN © 1997

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@byperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.byperion-records.co.uk

SAPPHO nine fragments for mezzo-soprano and orchestra (words by Helen F Bantock founded on Henry Thornton Wharton's English translation)

1 Prelude

2 I Hymn to Aphrodite

Daughter of Zeus, Immortal Aphrodite.

Queen of the broidered throne,

distress'd I pray thee,

Weaver of wiles,

break not my heart with anguish,

O Goddess, hear me!

Now hither come, as once before thou camest, Hearing my voice afar, and lean to listen; Camest with golden chariot, leaving swiftly

Thy father's dwelling.

Beautiful, fleet thy sparrows drew thee hither, Round the dark earth from heaven's height descending, Whirled they with wings through deeps of middle aether.

Then thou, blest one, with lips immortal smiling, Didst ask—
'Why weepest thou? What is befallen?

Whom wouldst thy heart and beauty

draw to love thee?

Fluttering came they.

Who wrongs thee, Sappho?

She who spurns gifts shall give; who flies shall follow:

If she loves not, unwilling soon shall love thee.'

Ah, come, from care release, fulfil my yearning; Help, I beseech thee.

Daughter of Zeus, Immortal Aphrodite, Queen of the broidered throne, distress'd I pray thee, Weaver of wiles, break not my heart with anguish.

II 'I loved thee once, Atthis, long ago'
 I loved thee once, Atthis, long ago.
 Thou loved'st another more than me,
 Scornful wert thou, none like to thee.

Me thou forgettest—
As thou wilt—
Thou art nought to me.

O Goddess, hear me!

I loved thee once, Atthis, long ago.

In the hereafter shall I be remembered, But thou shalt die, nor live in memory, For thou didst not gather the roses of Pieria; Alone and obscure thou shalt wander, Even in the house of Hades, Flitting among the shadowy dead.

I loved thee once, Atthis, long ago.

4 III Evening Song

Evening,
thou bringest all that bright morning scattered,
the tender lamb to the ewe,
the babe to its mother;
Then Hesperus shines, of all stars the fairest,
Around the cool breeze
wanders through apple boughs,
And slumber streams from quivering leaves,
While sweeter far than harp,
than gold more golden,
Singeth Spring's messenger
the sweet-voiced nightingale.

[5] IV 'Stand face to face, friend'

Stand face to face, friend ... and unveil the grace in thine eyes, All care let buffetting winds bear away; For in the golden house of the singer the voice of lamentation may not be.

Then come, O lyre divine, for me thine echoes awaken, So all night long, when sleep holds the eyes of the weary, Before the feet of Love may I set my tireless singing.

Ah! delicate Love, More precious than gold, Sweeter than honey, Softer than rose-leaves, Beautiful Love!

Thou hast the sun's glory and splendour, Hungry time can never devour thee: Thou burnest us, thou bitter sweet, with a swift, with a subtle fire—

We are broken by longing At soft Aphrodite's will, Let us drain a thousand cups of Love, O my sweet, O my tender one.

Ah! a hue as honey pale o'erspreads thy cheek, Pale are thy lips and thy beautiful eyelids, As stars fade, when the lovely moon Lights up all earth with silver, So there is none other whereunto I may liken thee.

6 V 'The moon has set'

The moon has set, and the Pleiades; It is midnight; time is going by, And I sleep alone.

I yearn and seek—
I know not what to do—
And I flutter like a child after her mother,
For Love masters my limbs, and shakes me.

Fatal creature, bitter-sweet-Yea. Eros shakes my soul. A wind on the mountain falling on the oaks.

Alas! I shall be ever maiden: Neither honey nor bee for me.

7 VI 'Peer of gods he seems'

Peer of gods he seems, who sits in thy presence, Hearing close thy sweet speech and lovely laughter. I beholding, all the life in my bosom Fluttering, fails me.

For to see thee only, yea, but a little, Breaks my voice, my faltering soul is silent. Swiftly through all my veins a subtle fire runs. All my life trembles.

Sight have I none, nor hearing, cold dew bathes me. Paler than grass I am, and in my madness Seem as one dead, yet dare I, poor and suppliant, Dare I to love thee.

8 VII 'In a dream, I spake'

In a dream, I spake with the daughter of Cyprus, 'Death is evil, the gods have so judged: Had it been good, they would die.'

Delicate Adonis is dving: what shall we do? Beat your breasts, maidens, and rend your tunics. Ah, for Adonis!

The Dawn shall see thee no more, what shall we do? Nor dark-eved Sleep the daughter of Night. Ah. for Adonis!

9 VIII Bridal Song

O fair, O lovely! As the sweet apple blushes on the end of the bough. By the gatherers overlook'd. Nay, but reach'd not till now. The bride comes rejoicing. let the bridgroom rejoice. No other, O bridegroom, like to her O fair. O lovely!

Raise high the roof beam, Hymenaeus! Like Ares comes the bridegroom, Hymenaeus! Tow'ring as the Lesbian singer 'mong men of other lands. Happy bridegroom, now is thy wedding come. And thou hast the maiden of thy heart's desire.

Bride, teeming with rosy loves, Fair as the Goddess of Paphos, Softly sporting, sweet to the bridegroom May Hesperus lead thee rejoicing. Honouring Hera of the silver throne. Hail, bride; hail, noble bridegroom; all hail! O fair. O lovely!

10 IX 'Muse of the golden throne'

Muse of the golden throne, O raise that strain, Which once thou used to sweetly sing: Come, Cyprian Goddess, and in cups of gold Pour forth thy nectar of delight, Thou and thy servant, Love!

Come, rosy-armed, pure Graces, sweet-voiced maidens, come With winged feet, dance round the altar fair. Trampling the fine soft bloom of the grass.

Hither now, Muses, hither, come!

Sappho is published by Breitkopf & Härtel The Sapphic Poem is published by Novello & Co Ltd.

SIR GRANVILLE BANTOCK

Sappho

Prelude and Nine Fragments for mezzo-soprano and orchestra

1		Prelude	[10'40]
2	I	Hymn to Aphrodite	[7'16]
3	II	'I loved thee once, Atthis, long ago'	[6'33]
4	III	Evening Song	[2'17]
5	IV	'Stand face to face, friend'	[8'06]
6	V	'The moon has set'	[5'52]
7	VI	'Peer of gods he seems'	[4'13]
8	VII	'In a dream, I spake'	[4'23]
9 1	VIII	Bridal Song	[4'40]
10	IX	'Muse of the golden throne'	[5'28]

■ Sapphic Poem [14'57]

for cello and orchestra

SUSAN BICKLEY mezzo-soprano JULIAN LLOYD WEBBER cello ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA MIKE DAVIS leader

VERNON HANDLEY conductor

Front illustration: Lesbia (1878) by John Reinhold Weguelin (1849-1927)

NOTES EN FRANCAIS ACCESSIBLES SUR INTERNET + DEUTSCHEM KOMMENTAR AUF DER INTERNET ERHÄLTLICH

CDA66899 Duration 75'24

'Susan Bickley sings this erotic and exotic music with intense fervour.' (The Sunday Telegraph)

DDD

GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE

SIR GRANVILLE BANTOCK

(1868-1946)

Sappho

relude and Nine Fragments for me	zzo-soprano and orchestra
----------------------------------	---------------------------

- [2] I Hymn to Aphrodite [7'16] [3] II 'I loved thee once, Atthis, long ago' [6'33] 1 Prelude [10'40]
- III Evening Song [2'17] [5] IV 'Stand face to face, friend' [8'06] [6] V 'The moon has set' [5'52]
 - 7 VI 'Peer of gods he seems' [4'13] 8 VII 'In a dream, I spake' [4'23]
 - 9 VIII Bridal Song [4'40] 10 IX 'Muse of the golden throne' [5'28]

Sapphic Poem [14'57]

for cello and orchestra

'This really is most welcome ... an intoxicating celebration of love in all its guises ... Sappbo held me pretty spellbound, even on first acquaintance. No praise can be too high for Susan Bickley ... another triumphant addition to Hyperion's ongoing Bantock series' (Gramophone)

SUSAN BICKLEY mezzo-soprano **JULIAN LLOYD WEBBER cello** ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

MIKE DAVIS leader

VERNON HANDLEY conductor

MADE IN GERMANY www.hyperion-records.co.uk HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND







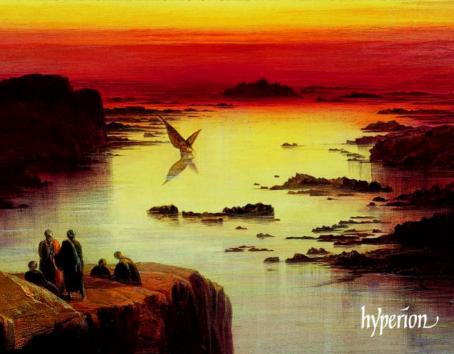
Hyperion CDA66899

BANTOCK SAPPHO · SAPPHIC POEM SUSAN BICKLEY · JULIAN LLOYD WEBBER · RPO / VERNON HANDLEY

— BANTOCK — Thalaba the Destroyer

The Song of Songs Prelude · Processional · Caristiona Prelude & Camel Caravan (Omar Khayyam)

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA · VERNON HANDLEY



O MATTER how brilliant they were, in the early 1890s how did a newly graduated composition student from London's Royal Academy of Music keep body and soul together while trying to develop a career in music? This was a problem that faced composers as varied as the impecunious Elgar, the son of a music shop keeper, and Holbrooke, the son of a music hall artist. Elgar – who did not attend any music college – did it by teaching violin and by relying on his wife's investments until, in his mid-forties, he had achieved musical recognition. In Holbrooke's case it was by playing the piano in venues that varied from music hall to Queen's Hall, and, one must add, on occasions not eating.

Granville Bantock was the son of a distinguished surgeon and gynaecologist. As with many other young composers from nineteenth-century middle-class families his parents opposed his attempts to become a musician and, to satisfy his father, Bantock started to study for a secure middle-class profession, in his case successively chemical engineering and the Indian Civil Service, but at the age of twenty-one he became a student at the Royal Academy of Music, and was soon awarded the Macfarren Scholarship for composition.

Bantock's student output was enormous and overwhelmingly ambitious. His energy and persistence achieved student performances of orchestral works from the first, his overture *The Fire Worshippers* being played in an Academy concert in December 1890, and later given by August Manns at Crystal Palace in November 1893. Various works were played at RAM concerts including a *Suite de ballet* and *Wulstan*, a *scena* for baritone and orchestra. In July 1892 he enjoyed a concert entirely of his own music ending with his opera *Caedmar*, the opera later appearing twice at the Olympic Theatre and also in a concert performance at Crystal Palace.

Bantock also achieved publication from an early date, one suspects with parental financial support, as not only piano pieces and songs but extended works such as his Symphonic Overture *Saul* (published in 1894), *The Fire Worshippers* (1892), the operas *Caedmar* (1892) and *The Pearl of Iran* (1894), and the ballet suite *Rameses II* (1894) were published by the likes of Breitkopf & Härtel of Leipzig.

For all his wealthy family, Bantock faced an uphill task on leaving the Academy, when, not being equipped to make a living as an instrumentalist or a virtuoso, he faced establishing a musical career. In his case the solution lay in conducting musical comedies, culminating in the offer of a conducting appointment with one of the celebrated George Edwardes companies on a world tour,

with Sydney Jones's *A Gaiety Girl* as the star show. Not only did this provide paid work, for a trip Bantock himself later calculated to have lasted 431 days, and a wealth of practical music-making and experience, it also allowed him to see the world at an impressionable age. But back in England on 5 December 1895, work was still hard to find, and Bantock continued conducting light music and theatre shows including a provincial tour of Stanford's Irish comic opera *Shamus O'Brien*.

Despairing of ever making an impact with his music, Bantock promoted an orchestral concert at Queen's Hall on 15 December 1896, including music by five of his contemporaries at the RAM – William Wallace, Arthur Hinton, Stanley Hawley, Reginald Steggall and Erskine Allon. Of these only William Wallace is remembered at all today. The concert included three of Bantock's recent works including the first performance of *The Funeral*, from *The Curse of Kehama*. Bantock prefaced the programme with a strongly worded manifesto, and while



Granville Bantock

he was not rewarded with a good house, he stimulated a large critical coverage which went a long way towards putting him on the musical map.

Eventually Bantock obtained an appointment as Musical Director of the Tower Orchestra, New Brighton, then a fashionable resort across the Mersey from Liverpool. In terms of census statistics, in the 1890s Liverpool was Britain's most active musical city after London. Like Dan Godfrey at Bournemouth, Bantock soon expanded his modest resort orchestra and its repertoire, and made New Brighton a noted centre for the new music and British music in particular.

Bantock was married in 1898 to Helena von Schweizer, and the newly-weds had Edward and Alice Elgar (not yet Sir and Lady) to stay in the summer of 1899, for Elgar to conduct a very early performance of the 'Enigma' Variations on 16 July. But in the 'nineties perhaps Bantock's principal enthusiasm was for Tchaikovsky as can be seen from his first orchestral tone poem *Thalaba the Destroyer* which, in fact, is dated the day after Elgar's performance, so he may well have been shown the score

3

Bantock still did not have a regular source of income and it was as a teacher and educationalist that he was soon to make his living, when his reputation at New Brighton coupled with Elgar's recommendation led to his appointment as Principal of the Midland School of Music in Birmingham in 1900. In 1907 Bantock succeeded Elgar as Peyton Professor of Music in the University of Birmingham, and went on to hold the appointment for 27 years. Bantock was noted for his liberal views, and is reputed to have been the first British academic to have attended a faculty meeting dressed in corduroys! Later he became associated with Trinity College of Music in London, and in the 1930s he undertook several world examination tours, incidentally also conducting his own music along the way. He was knighted in 1930.

Bantock evolved his mature style at the turn of the century, and his most successful music was largely written in the first decade of the twentieth century. He became established as a leading name by a succession of large-scale orchestral, and choral and orchestral scores on exotic subjects, such as the song-cycle Sappho, tone poems including The Witch of Atlas, Fifine at the Fair and The Pierrot of the Minute, all crowned by his enormous setting of the whole of Fitzgerald's Omar Khayyám, running just under three hours. Later there came other big choral works including his two-and-a-half-hour setting of The Song of Songs and orchestral music such as the Hebridean and Pagan symphonies. He wrote to the end, though latterly in an idiom then regarded by commentators as increasingly out of date. But viewed from over fifty years later, this is no longer a bar to the proper appreciation of Bantock.

Processional

This is the earliest music by Bantock yet to have been revived during the recent re-examination of his music. Possibly dating from 1893, it really constitutes Bantock launching himself on his first large-scale project – a cycle of 24 poems (described on the printed piano score of the first part as 'Eine Symphonie in 24 Abtheilungen') founded on Robert Southey's poetic epic *The Curse of Kehama* set in a mythological Indian setting, and first published in 1810. Southey, the least known of the Lake Poets, wrote the first biography of Nelson and became Poet Laureate in 1813.

Bantock's music was first published in piano score by Breitkopf & Härtel in August 1894 under the title *The Funeral*, and this title gives us the clue to Bantock's programme from the first part of Southey's epic poetic cycle. Bantock is reputed to have completed fourteen of Southey's

twenty-four scenes, but only a quarter of his cycle seems to survive, and only two movements, this and the fourteenth, *Jaga-Naut*, later reappeared and were revised and published in 1912 as *Two Orchestral Scenes*. After it was first performed in Bantock's orchestral concert at Queen's Hall on 15 December 1896, it was heard again by the Worcestershire Philharmonic in May 1900, conducted by none other than Elgar, who was in the middle of writing *Gerontius!* The two were played together in their un-revised version by Halford in Birmingham in 1902 and by Dan Godfrey at Bournemouth in March 1903, Godfrey later giving the revised version of *The Funeral* – now called *Processional* – in March 1912, soon after it was published by Breitkopf.

In this work Bantock makes one of his first of many evocations of the east, here an Indian setting where he evokes the torchlight procession of the body of Arvalan, the Rajah Kehama's son, replete (in Southey's words) with 'horn, and trump, and tambour; / Incessant as the roar / Of streams which down the wintry mountain pour'. Bantock asks for a large orchestra and has his violins divided into three sections rather than the usual two.

After the massive, forcefully insistent music of the march, a contrasted melody represents the wives and followers of the deceased who are forced to commit *suttee* and be burned alive with the corpse:

At once on every side
the circling torches drop
At once of every side
the fragrant oil is pour'd
At once on every side
the rapid flames rush up.
Then hand in hand the victim band
Roll in the dance around the funeral pyre;
... The tambours and trumpets sound;
And clap of hand, and shouts, and cries,
From all the multitude arise
... Till one by one whirl'd in they fall
And the devouring flames have swallow'd all.

Bantock sets it all – as does Southey – as a colourful and exotic spectacle, vividly evoked, but without any thought for the ultimate horror of the scene.

Thalaba the Destroyer

Bantock wrote a sequence of six orchestral tone poems, first produced at the turn of the century and revised some ten years later. The first of these is *Thalaba the Destroyer*, the only one not to have been reworked by its composer. Its revival here is at the particular instigation of our conductor Vernon Handley, using performing materials specially prepared by Rodney Newton.

Again it is after a long narrative poem by Southey, the manuscript dated 17 July 1899. *Thalaba the Destroyer* reflects Bantock's then enthusiasm for Tchaikovsky, who provided him with an expressive language to tell an exotic tale. While at New Brighton, Bantock developed a special interest in Tchaikovsky, and gave several all-Tchaikovsky programmes. The avid public response to Tchaikovsky in general and to the *Pathétique* Symphony in particular in the 1890s meant that anything with a Russian flavour was likely to find a following. Bantock first conducted the *Pathétique* on 17 June 1898 and on 11 September that year gave an all-Tchaikovsky concert at which the symphony was repeated. Later in May 1899 he performed the Fourth and on 6 August 1899 he repeated the *Pathétique* and also included *Francesca da Rimini*. He carried on programming Tchaikovsky until his last concert at New Brighton on 26 August 1900 which consisted of *Hamlet*, 1812 and the B flat minor Piano Concerto with Holbrooke as soloist.

Thalaba's first performance seems to have been at Queen's Hall during that year's London Music Festival on 4 May 1900, conducted by Henry Wood. It is billed as the 'first London performance' but an earlier one has not been traced. Bantock included it in a programme of British music that he conducted at Antwerp on 27 February 1901 ('Thalaba le destructeur') and conducted it again at Liverpool on 8 March 1902.

Bantock prefaced the score with a very long and very detailed programme which the music follows closely. At various points he also writes verses from Southey's poem to remind us where we are. Southey's poem derives from Arabic sources and tells of a quest in which the hero, in an exotic and fantastic setting, overcomes all maner of obstacles and challenges. It was first published in 1801. The following is a very abbreviated summary.

Thalaba is the sole survivor of his family and thus has the duty of avenging his father, Hodeirah, who has been killed by the demon Okba. The music opens with brooding trombones and tuba evoking the powers of evil [6]. In the score Bantock quotes from Southey:

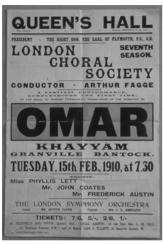
In the Domdaniel caverns, Under the Roots of the Ocean, Met the masters of the Spell

Already however, we hear motifs which will become the first and second subjects proper – representing his childhood love Oneiza (pizzicato lower strings) and Thalaba (a running figure in the violins). Horns, low in their register, have a dotted idea which we might call the 'destiny' motif and then a lyrical melody which depicts Thalaba's mother Zeinab 77. This will reappear at the end when she exhorts her son to take his vengeance. The Thalaba theme now emerges [8] and with the destiny theme leads to the second subject proper, the falling oboe theme evoking Oneiza [9]. Soon muted strings, 'Poco lento', introduce a new motif in even crochets evoking the fatal languor which overtakes Thalaba [10], a precursor of the 'Kayf' episode in the Prelude to Omar Khayyám, Regaining his will to power, Thalaba persuades Oneiza to marry him – Bantock evokes the pomp and pageantry of the wedding feast and Oneiza's music is elaborated into an extended love theme [11]. However, before the wedding night Azrael, the angel of death, intervenes at a climax of demonic brass playing fff [12]. The grieving Thalaba is desolate, evoked by a quiet passage of entwining pianissimo strings over pulsing timpani. Bantock writing music which again foreshadows the desert music in Omar [13]. This is treated at length but Thalaba's theme returns and he pulls himself together with crisply articulated staccato trumpets which develop the languor motif into a call to action, as he renews his Mighty Ouest 14.

At the climax of the epic Thalaba briefly meets Laila, the daughter of Okba, who is inadvertently slain by her father as he strikes at Thalaba. In the cave of Domdaniel his sword raised to kill Okba, Thalaba pardons him and instead smashes the idol Eblis which destroys all as it falls, including Thalaba himself, who is welcomed by the wraith of Oneiza to 'eternal bliss' [5]. At the end, with a succession of strenuous chords and a downward-rushing crescendo, the theme of evil is lost for ever [6] while Oneiza's theme, in Bantock's words, 'rises pure and clear in the last ecstasy of faith and love' [7].

Omar Khayyám

Bantock's enthusiasm for things eastern was not as superficial as one may be tempted to think from his early interest. He launched into learning Persian and certainly owned Arabic books all his life. They were even found at his bedside when he died.



Poster for the first complete performance of *Omar Khayyám*, 1910

Bantock's most celebrated choral work is his setting of the *Ruba'iyat of Omar Khayyám* in Edward Fitzgerald's translation. In fact Omar Khayyám was unknown before Fitzgerald found the manuscript in an oriental volume in the Bodleian Library, Oxford. The popularity of Fitzgerald's translation of the eleventh-century Persian astronomer, mathematician and poet is a notable literary phenomenon of Victoria's reign, but it took some time to become established. Published privately in 1859, it was quickly remaindered, and not reviewed until 1870, nor Fitzgerald publicly identified as the translator until 1875. Yet by the turn of the century it was probably the most popular English poetry of its day.

Initially Fitzgerald translated 75 quatrains, but he went on adding to it, and the fifth edition, of 101 quatrains, was published posthumously in 1889. It was the latter that Bantock set. He was thus working with a popular work of his day, including some of the best known words in the English language.

In setting it, Bantock also had to consider another issue. In 1896 the composer Liza Lehmann had a big success with her selective setting which she called *In a Persian*

Garden, for four soloists and piano. This was well established by the time Bantock came to the words, and it meant that a version that amateurs could sing on a domestic scale was already a popular favourite. Bantock in his complex and expansive approach produced something that, even in individual numbers, few amateurs could attempt, and it only briefly caught on with local choral societies.

The music is in three parts, first produced separately in 1906, 1907 and 1909. The first part was written for the Birmingham Festival in 1906, the same year as Elgar's *The Kingdom*, parts two and three following at Cardiff in 1907 and Birmingham again in 1909. The first complete performance was in London, at Queen's Hall, on 15 February 1910.

In his orchestral preludes to such works as the *Sappho* songs and *The Song of Songs*, Bantock writes an orchestral paraphrase of what is to come, laying out the principal themes. In the prelude to *Omar Khayyám* he is more concise and merely sets the scene for what is to follow, before the sun rises across the desert and 'strikes the Sultan's turret with a shaft of light'. So here we have an evocation of the desert at night. The horn's evocative distant horn call at the outset representing the Muezzin's call to prayer ('Allahu Akbar!').

The strings are divided into two separate orchestras, and here quiet string music calls for one orchestra with mutes on, while the right-hand orchestra plays <code>naturale</code>. An increase of tempo and a new theme sings of love tinged with regret. The quiet of the night returns as we hear again the Muezzin's call, very distant on muted horn. Cellos and bass clarinet now sing what Bantock called the 'Kayf' theme – Ernest Newman quotes Sir Richard Burton to explain: '... silent and still, listening to the monotonous melody of the east – the soft night-breeze wandering through starlit skies and tuften trees, with a voice of melancholy meaning ... The savouring of animal existence; the passing enjoyment of mere sense; the pleasant languor; the dreamy tranquillity ...'. Strings sustain the notes A-E-A while trumpets and horns sound far off – the trumpet reminding us of the Sultan's palace, an idea later used to evoke swaggering ceremonial, pomp and power. We end with the silence before the dawn, as night imperceptibly lightens. The upper strings maintain a high A, the note Bantock associates with the stillness of the desert, and it also opens the vision of 'The Camel Caravan' that follows.

There are a number of set pieces in this work, and Bantock produces several miniature tone pictures, usually involving the chorus, and the most extended of these comes towards the end of part one. It is the phantom camel caravan, the music starting with a suggestion of the empty desert, and distant horns heralding the procession which slowly comes across the horizon, the male chorus humming a Turkomani melody, which grows louder as they approach.

Bantock makes a feature of using authentic camel bells, their endlessly reiterated rhythm evoking the lumbering movement of the camels across the sand. At the time of *Omar*'s early performances this was an effect almost immediately taken up by Sir Henry Wood in his orchestration of *Pictures from an Exhibition*. Throughout, the camel bells mark the procession of the caravan. For the BBC's revival in 1979 the conductor, the late Norman del Mar, obtained authentic camel bells from Tunisia. These were of value not least for being in the right key. For the present recording they have been kindly loaned by Mr del Mar's son, Jonathan.

The over-riding theme of *The Ruba'iyat of Omar Khayyám* is the transience of existence, and no sooner has the caravan faded into the distance than the chorus underline the need to live life while it is here, in Quatrain 48:

A moment's halt – a momentary taste
Of BEING from the well amid the waste –
And Lo! The phantom caravan has reached
The NOTHING it set out from – Oh. make haste!

Bantock's vision closes as the Turkomani melody is echoed in the orchestra.

The Song of Songs

As we have seen, Bantock wrote several extended choral works, but *The Song of Songs* is unique in its composer's output in that it was conceived before the First World War – according to his diary it was started on 2 July 1912 – but was not completed in full score until 7 October 1926. However, the Prelude recorded here was written almost immediately (in short score) and is dated 17 July 1912, and the manuscript vocal score is dated 1915. The Prelude and the First Act (or 'First Day' as the score would have it) were heard at the Gloucester Three Choirs Festival in 1922.

This is a setting of verses from 'The Song of Songs' taken from the Authorized Version of The Bible. Bantock personalises and dramatises these familiar words, treating them as a passionate love story, and giving it a luxuriant and exotic, indeed erotic, setting which when heard complete probably runs for around two-and-a-half hours. Bantock allots the words to three main characters, the Shulamite (soprano), her shepherd lover (tenor), and the king (bass-baritone) whose suit she rejects. Each 'Day' is punctuated by massive choral settings of the psalms, creating contrast from the overheated exchanges of the protagonists, and at key points there are set-piece orchestral interludes in the form of exotic dances.

The complete work was first heard when conducted by Sir Hamilton Harty at a Hallé concert on 10 March 1927, with Dorothy Silk taking the role of the Shulamite and Frank Mullings her shepherd lover. Soon the BBC announced a broadcast performance, but when it took place, on Sunday 11 December 1927, with Dorothy Silk repeating the title role, although it ran for two hours, the *Radio Times* announced that 'owing to the length of the work it has been found necessary to omit the orchestral Prelude and the First Scene'. Other performances followed, but the length was clearly a problem. When it was broadcast on 1 January 1932 it was in a

condensed version running an hour and 25 minutes, and Elsie Suddaby now took the role of the Shulamite. Later, in 1935 and 1936, Adrian Boult and Bantock himself conducted extracts, and in 1937 Bantock conducted the Prelude as a separate concert work in a programme of his own music, but that seems to have been the last time it was heard until now.

Bantock sets words from *The Song of Songs* verbatim, and in the manuscript vocal score he calls it a 'dramatic rhapsody', but on the printed vocal score merely uses the form of words 'set to music for 6 solo voices, chorus and orchestra'. Yet the score includes stage instructions and Bantock clearly envisaged it visually. He specifies the same set for the first four acts or scenes (the 'First Day', 'Second Day' etc) covering the span from noon on the first day to evening on the second, where we are in the 'women's apartment in the palace of the king. Lattice windows at the back' which when opened reveal a starlit sky and the distant hills. In the Fifth Day, we



Bantock and Marjory Kennedy-Fraser (with Adrian Boult and Paul Shelving behind)

are at dawn at the foot of a watchtower among the vineyards of Lebanon with a large apple tree in full flower centre stage. It is these scenes, centred on the passionate but loyal figure of the Shulamite, that are evoked in this extended prelude, in form and treatment strikingly similar to his earlier prelude to an extended work with a passionate woman at its centre, in that case *Sappho*.

Caristiona: Hebridean Sea Poem

Marjory Kennedy-Fraser published her first volume of Hebridean songs in 1907 and Bantock was hooked almost from the start. He was particularly involved in the compilation of her second volume which was published in 1917, and to which he contributes a high-flown and ecstatic introduction describing a visit to the islands in summer. Bantock used these tunes in various works, notably his *Hebridean Symphony* first performed in 1916, and his chamber opera *The Seal Woman* first seen in Birmineham in 1923.

This is a setting for small orchestra of the song of the same name from Kennedy-Fraser's second volume. *Caristiona* is noted as collected by Frances Tolmie with words collected by Kenneth Macleod, and Bantock prefaces his score with Macleod's summary of the story.

The Lady of Clanranald sat on the shore of Moydart watching the setting sun, and as she watched, she saw with the keen eye of a mother's love and a mother's pain, two ships sailing through the Western Sea. From the one, though sailing seaward, came the sounds of harping and of song, and of a bride's laugh that was sweeter than both – while from the mast-top waved the Clanranald badge, a spray of purple heather, fresh with the bloom of the hillside. From the other ship, though sailing homeward, came the sound of the croon and the keening for the dead – the bride of yesterday – the one-no-more of tonight – while from the mast-top drooped and withered a spray of purple heather.

Behind the Bens of Rûm the sun had set, but the Lady of Clanranald sat on the shore of Moydart, wailing a mother's wound to the night and the sea.

O Caristiona – answer my cry – No answer tonight – the wound! The wound!

But only the night-hag answered, and the far-away keening of the western sea.

Bantock's manuscript is dated 'Birmingham 28 November 1920', but was later revised and reorchestrated in January 1944, with Bantock's orchestral setting of *The Sea Reivers*, as *Two Hebridean Sea Poems* in response to Sir Henry Wood's invitation for a work for the 1944 Proms. Here we play the original version for a small orchestra of double wind, four horns, trumpet, harp, percussion and strings.

LEWIS FOREMAN ©2001

This programme was developed and researched by Lewis Foreman who assembled the performing materials. He would like to thank Rodney Newton who prepared the full score and parts of *Thalaba the Destroyer* used in the recording, from the manuscript full score now at Birmingham University.

The song 'Caristiona' may be heard in 'Land of Heart's Desire', a selection from Marjory Kennedy-Fraser's 'Songs of the Hebrides' on Hyperion CDA66988, sung by soprano Lisa Milne with harpist Sioned Williams. The disc includes other Hebridean melodies used in various works by Bantock.

Other recordings of Bantock's music in this series ...

Celtic Symphony; Hebridean Symphony; The Sea Reivers; The Witch of Atlas

'The best Bantock record I have ever heard' (CDReview) 'Magnificently recorded and performed. When audiences are crying out for 'melodious music' how can such music as this have been ignored for so long?' (Gramophone)

CDA66450

The Cyprian Goddess (Symphony No 3); Dante and Beatrice; Helena Variations

'A sumptuous wallow for all unashamed Romantics ... Worth the price for the sumptuous sound alone!' (BBC Music Magazine) 'The finest large symphonic recordings of the decade. The burnished colors of Bantock's singular music – moody, quirky, haunting – glow under the direction of Vernon Handley' (Hi-Fi, USA) CDA66810

A Pagan Symphony; Fifine at the Fair; Cuchullan's Lament; Kishmul's Galley

'The performances are stunning, the recordings most sumptuous' (*Gramophone*) 'Stunning recording and utterly convinced performances' (*BBC Music Magazine*)

CDA66630

Sappho - Prelude and Nine Fragments for mezzo soprano and orchestra; Sapphic Poem

Performances on this recording are just too exhilarating for critical decorum. There is little reason to proclaim anything but heartfelt thanks to Hyperion for resurrecting another national musical treasure ... a stunning issue. Pull the curtains, uncork a good bottle of wine, lie back in your favourite armchair and wallow in the wondrous perfection of it all. For me this is one of the CDs of the year' (BMS Newsletter); 'Luscious washes of sensual colour ... ravishing harmonies' (The Strad) 'Boy, do I like this disc. What a delight Bantock's music is' (American Record Guide)

with SUSAN BICKLEY mezzo soprano, JULIAN LLOYD WEBBER cello

CDA66899

All are recorded by The Royal Philharmonic Orchestra under Vernon Handley

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at http://www.hyperion-records.co.uk



VERNON HANDLEY

During his forty-year career Vernon Handley has unashamedly championed British music. Recognised as Sir Adrian Boult's protégé he has held steadfastly to two principles: an undemonstrative technique and an unfashionable repertoire. He has probably recorded, performed and broadcast more British music than any other conductor living or dead. He has given over 100 premieres. Of some 150 discs, over 90 are British, including 87 works which had not been recorded before. The recordings include all the symphonies of Vaughan Williams, Stanford, Malcolm Arnold and Robert Simpson, all the major works of Elgar and the whole of Moeran's orchestral music. Among many awards, two of his recordings have won the *Gramophone* 'Record of the Year'

In 1983 the London Philharmonic made Vernon Handley their Associate Conductor in recognition of his long relationship with the orchestra. He has also held posts at the BBC Scottish Symphony Orchestra, Malmö Symphony

Orchestra, Ulster Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic, Melbourne Symphony Orchestra, West Australian Symphony Orchestra and the BBC Concert Orchestra. He was Professor of Conducting at the Royal College of Music and was created Hon RCM and FRCM by Her Majesty the Queen Mother. He regularly conduced the National Youth Orchestra and the World Youth Orchestra and is widely known for his encouragement of young professional players.

Vernon Handley is currently Conductor Emeritus of the Royal Liverpool Philharmonic and Associate Conductor of the Royal Philharmonic Orchestra. He was created Honorary Fellow of the Royal Philharmonic Society in 1990 and was elected an Honorary Fellow of Balliol College, Oxford, in 1999. He regularly tours Europe, Australia and Japan, and on average conducts one British work in every concert. His pioneering set of recordingsfor Hyperion of the music of Sir Granville Bantock has been widely appreciated by both critics and public.

UEL QUE soit son talent, comment un jeune étudiant frais émoulu de la classe de composition de l'Académie royale de musique de Londres pouvait-il, dans les années 1890, préserver son corps et son âme tout en essayant de poursuivre une carrière en musique ? Il s'agissait d'un problème auquel étaient confrontés des compositeurs comme l'impécunieux Elgar, fils d'un marchand de musique, et Holbrooke, fils d'un artiste de musichall. Elgar – qui ne suivit les cours d'aucune école supérieure de musique – y remédia en enseignant le violon et en s'appuyant sur les investissements de son épouse jusqu'à ce qu'il soit enfin reconnu sur la scène musicale, la quarantaine passée. Quant à Holbrooke, il dut se résoudre à jouer du piano dans des endroits aussi disparates que les salles de music-halls et le fameux Queen's Hall, une des plus grandes salles de concerts du Londres d'alors. Et il faut ajouter que de temps à autre, il se passait de dîner.

Granville Bantock était le fils d'un éminent chirurgien et gynécologue. Comme de nombreux jeunes compositeurs du XIX^e siècle né dans les rangs de la bourgeoisie, ses tentatives de devenir musicien se heurtèrent au refus de ses parents. Pour satisfaire son père, Bantock commença à apprendre une profession possédant tous les atouts de sécurité, d'abord comme ingénieur chimiste puis au sein de l'administration des Indes. Pourtant, à 21 ans, il s'inscrivit à l'Académie royale de musique de Londres dont il reçut rapidement le Prix Macfarren de composition.

Sa production d'étudiant fut non seulement prolifique mais aussi d'une ambition écrasante. Doué d'une énergie et d'une persévérance tenace, Bantock parvint à faire jouer ses œuvres orchestrales par des étudiants, avec tout d'abord en décembre 1890 son ouverture *The Fire Worshippers* lors d'un concert de l'Académie, une œuvre qui fut ensuite reprise par August Manns au Crystal Palace en novembre 1893. D'autres compositions furent exécutées aux concerts de l'Académie dont sa *Suite de ballet* et *Wulstan*, une scène pour baryton et orchestre. En juillet 1892, il eut l'occasion d'apprécier un concert entièrement consacré à sa propre musique se terminant par son opéra *Caedmar*. Celui-ci fut ensuite donné à deux reprises à l'Olympic Theatre et en version concert au Crystal Palace.

Bantock parvint également à se faire publier de bonne heure, grâce au soutien financier de ses parents pourrait-on supposer, puisque non seulement furent éditées ses œuvres pour piano, mais aussi des pages plus importantes comme son Ouverture symphonique Saul (parue 1894), The Fire Worshippers (1892), ses opéras Caedmar (1892) et The Pearl of Iran (1894), la suite de ballet Rameses II (1894). Et ceci par des éditeurs aussi prestigieux que Breitkopf & Härtel de Leipzig.

Malgré l'aisance familiale, Bantock était confronté à une tâche ardue en quittant l'Académie : sans la moindre possibilité de subvenir à ses besoins comme instrumentiste ou virtuose, se lancer dans une carrière de musicien n'était guère aisé. Il parvint à y remédier en embrassant la direction musicale de comédies musicales, une activité qui culmina avec l'offre d'un poste de chef d'orchestre au sein de l'une des prestigieuses compagnies lyriques de George Edwardes à l'occasion d'une tournée internationale. Non seulement Bantock était rémunéré au cours de ce voyage qui selon ses calculs dura 431 jours, mais il put également parcourir et visiter le monde entier à une période de sa vie où il était encore impressionnable. De retour en Angleterre le 5 décembre 1895, le travail était plus que jamais difficile à trouver. Bantock continua à diriger de la musique légère et des comédies musicales, réalisant notamment une tournée en province avec l'opéra comique irlandais de Stanford *Shamus O'Brien*.

Se désespérant de ne jamais créer un impact grâce à sa musique, Bantock se décida à organiser un concert orchestral au Queen's Hall, le 15 décembre 1896, mettant au programme des œuvres de cinq de ses contemporains de l'Académie – William Wallace, Arthur Hinton, Stanley Hawley, Reginald Steggall et Erskine Allon. De ceux-ci, on ne se souvient de nos jours que du seul William Wallace. Le concert incorporait trois de ses œuvres les plus récentes, avec notamment la première audition de *The Funeral* de « The Curse of Kehama ». En tête du programme figurait un manifeste aux mots forts. Si le public ne fut guère nombreux, la réponse critique fut essentielle et contribua largement à établir son nom sur la scène musicale.

Bantock finit éventuellement par obtenir la charge de directeur musical du Tower Orchestra à New Brighton, une station balnéaire alors à la mode située en face de Liverpool, sur l'autre rive de la Mersey. En termes de statistiques, dans les années 1890, Liverpool était la ville la plus musicale après Londres au Royaume-Uni. Comme Dan Godfrey à Bournemouth, Bantock élargit rapidement son modeste orchestre balnéaire tout comme l'éventail de son répertoire. Il fit de New Brighton, un centre notoire pour la nouvelle musique et spécialement pour la musique britannique.

Bantock convola en justes noces en 1898 avec Helena von Schweizer. Les jeunes époux invitèrent Edward et Alice Elgar (pas encore Sir et Lady) à rester chez eux au cours de l'été 1899 afin qu'Elgar puisse diriger une des premières exécutions des Variations « Enigma » le 16 juillet. Dans les années 90's, Bantock portait un enthousiasme encore plus marqué pour Tchaïkovsky

comme en témoigne son premier poème symphonique orchestral, *Thalaba the Destroyer*, daté du lendemain de l'exécution de l'exécution des Variations d'Elgar. Ce dernier aurait peut-être vu la partition.

Bantock ne possédait toujours pas de revenus réguliers et ce fut comme enseignant et pédagogue qu'il devait subvenir lorsque grâce à sa renommée à New Brighton et à la recommandation de Elgar, il fut nommé en 1900 directeur de l'Ecole de musique des Midlands, à Birmingham. En 1907, Bantock succéda à Elgar à la chaire Peyton de Professeur de Musique à l'Université de Birmingham, un poste qu'il garda pendant 27 ans. Bantock s'illustrait par ses opinions libérales, et aurait même été le premier universitaire britannique à assister à une réunion de la faculté en pantalons de velours côtelés en place du traditionnel costume! Plus tard, son nom fut associé au Trinity College of Music de Londres. Dans les années 1930, pour cet établissement, il entreprit plusieurs tournées internationales comme juré, dirigeant également sa propre musique au passage.

Ce fut au tournant du siècle que Bantock accéda à son style de maturité. Sa musique la plus réussie a été écrite pour une large part dans la première décennie du XX^e siècle, faisant de lui une personnalité majeure grâce à une succession de vastes partitions d'orchestre, ou d'orchestre et chœur, sur des sujets exotiques comme le cycle de mélodie Sappho, les poèmes symphoniques dont The Witch of Atlas, Fifine at the Faire et The Pierrot of the Minute, le tout étant couronné par son immense réalisation musicale de Omar Khayyám de Fitzgerald, une partition de pratiquement trois heures. Par la suite d'autres œuvres chorales gigantesques virent le jour comme The Song of Songs d'une durée de deux heures et demies. De même, des œuvres orchestrales comme ses Hebridean Symphony et Pagan Symphony. Il écrivit jusqu'à la fin de ses jours, même si, sur le tard, son idiome était considéré de plus en plus vieilli par les commentateurs. Avec cinquante ans de recul, il est désormais possible de lever cet obstacle et d'apprécier Bantock à sa juste valeur.

Processional

Voici la musique la plus ancienne de Bantock à être reprise au cours du renouveau actuel que connaît son œuvre. Datant peut-être de 1893, elle incarne le jeune Bantock avide de se lancer dans son premier projet d'envergure – un cycle de 24 poèmes symphoniques (décrits dans la partition pour piano de la première partie comme « Eine Symphonie in 24 Abteilungen »). Il

s'appuie sur *The Curse of Kehama*, une épopée poétique de Robert Southey dont l'action est située dans un lieu mythologique indien et qui fut publiée pour la première fois en 1810. Southey, le moins connu du cercle des « Lake Poets », écrivit la première biographie de Nelson et devint Poète Lauréat en 1813.

La musique de Bantock vit d'abord le jour sous la forme d'une partition de piano éditée chez Breitkopf & Härtel en août 1894 avec pour titre « The Funeral ». Et c'est ce titre qui nous donne un indice du programme que Bantock suivait dans la première partie de l'épopée poétique de Southey. Bantock aurait achevé 14 des 24 scènes de Southey, mais seulement un quart de ce cycle semble avoir survécu. Seuls deux mouvements – celui-ci et le quatorzième *Jaga-Naut* – furent ultérieurement repris, révisés et publiés en 1912 comme *Two Orchestral Scenes*. Après sa première audition lors du concert orchestral que Bantock organisa au Queen's Hall le 15 décembre 1896, cette œuvre fut reprise par la Philharmonique de Worcestershire sous la direction de Elgar, rien de moins, en mai 1900, alors qu'il était en train de composer *Gerontius*! Les deux scènes, dans leur version non-remaniée, furent exécutées ensemble par Halford à Birmingham en 1902 et par Dan Godfrey à Bournemouth en mars 1903. Godfrey donna ensuite la version révisée de *The Funeral*, qui est actuellement intitulée *Processional*, en mars 1912, peu après sa publication par Breitkopf & Härtel.

Avec cette œuvre, Bantock nous livre une des premières évocations de l'orient parmi les nombreuses qu'il laissa à la postérité. Présentement, il s'agit de l'Inde : on y découvre une procession nocturne, à la lueur de flambeaux, portant le corps d'Arvalan, le fils du Rajah Kehama, avec « cor, et trompe et tambour ; / Incessante comme le rugissement / Du torrent qui de la montagne hivernale se déverse ». Bantock fait appel à un imposant dispositif orchestral avec les violons divisés en trois sections en place des deux habituelles.

Après une musique de marche d'une puissance massive, d'une vigoureuse insistance, une mélodie tout en contraste incarne les épouses et les disciples qui sont contraints de se suicider et d'être brûlés vifs avec le corps du défunt :

Immédiatement de tous côtés
Les torches tourbillonnantes tombent
Immédiatement de tous côtés
L'huile parfumée est versée
Immédiatement de tous côtés
Les rapides flammes s'élèvent.
Puis, main dans la main, le groupe de victimes
S'enroule en une danse autour du bûcher funéraire;
... Les tambours et les trompettes résonnent;
Et les battements de mains, et les cris, et les pleurs,
De toute la multitude s'élèvent
... Jusqu'à ce que, un à un, en tournoyant, ils tombent
Et que les flammes dévorantes les aient tous eneloutis.

Dans sa réalisation musicale, Bantock – comme Southey – traite le sujet à la manière d'un spectacle coloré et exotique, évoquant avec vivacité la scène sans aucunement en suggérer l'horreur finale.

Thalaba the Destroyer

Bantock écrivit une séquence de six poèmes symphoniques qui fuit produite au tour du siècle et révisée une dizaine d'années plus tard. Le premier de ces poèmes symphoniques est *Thalaba the Destroyer*, le seul à ne pas voir été révisé par le compositeur. Son renouveau est dû à l'instigation personnelle de notre chef d'orchestre, Vernon Handley, ainsi qu'à la réalisation d'une édition pratique par Rodney Newton.

A nouveau figure en en-tête un long poème narratif de Southey. Le manuscrit porte la date du 17 juillet 1899. *Thalaba the Destroyer* reflète l'enthousiasme profond que Bantock nourrissait alors pour Tchaïkovsky qui lui avait ouvert la voie d'un langage expressif grâce auquel faire le récit de contes exotiques. Alors qu'il était à New Brighton, Bantock poursuivit son engouement pour Tchaïkovsky et donna des concerts entièrement dévolus à son œuvre. Dans les années 1890, la réponse avide du public pour Tchaïkovsky en général et pour la Symphonie « Pathétique » en particulier semblait présager qu'il existait un public pour tout ce qui possédait une saveur russe. Bantock dirigea la « Pathétique » pour la première fois le 17 juin 1898. Le 11 septembre de cette année-là, il donna un concert Tchaïkovsky au cours duquel elle fut reprise. Plus tard, en mai 1899, il donna la *Symphonie n°4* et le 6 août 1899 il reprit la « Pathétique », incorporant

également *Francesca da Rimini*. Il continua à inscrire Tchaïkovsky au programme de ses concerts jusqu'au dernier qu'il donna à New Brighton, le 26 août 1900 qui consistait en *Hamlet*, 1812 et le *Concerto pour piano en si bémol mineur* avec Holbrooke comme soliste.

La première exécution de *Thalaba* semble avoir eu lieu au Queen's Hall durant le Festival de musique de Londres, le 4 mail 1900 de cette année-là, avec pour chef d'orchestre Henry Wood. Le programme indique « first London performance » sans que l'on n'ait pu retrouver trace d'exécution antérieure. Bantock l'incorpora à un concert de musique anglaise qu'il dirigea à Anvers le 27 février 1901 – sous le titre de « Thalaba le destructeur » – et qu'il reprit à Liverpool le 8 mars 1902.

Bantock préfaça sa partition par un programme long et minutieux que la musique suit étroitement. En divers endroits, il incorpore aussi des vers du poème de Southey à la partition afin d'en rappeler l'action. Le poème de Southey dérive de sources arabiques et conte une quête où le héros, dans un milieu exotique et fantastique, surmonte toute une série d'obstacles et de défis. Ce poème fut publié pour la première fois en 1801. Voici la trame de l'histoire :

Seul survivant de sa famille, Thalaba a le devoir de venger son père, Hodeirah, tué par le démon Okba. La musique s'ouvre par de larges trombones et tuba évoquant les puissances du mal [6]. Dans la partition, Bantock cite Southey:

Dans les cavernes de Domdaniel Sous les racines de l'Océan Se réunirent les maîtres du Sort.

Déjà, on entend les motifs qui vont devenir les premier et second éléments thématiques à proprement parler – représentant son amour d'enfance Oneiza (pizzicato, cordes graves) et Thalaba (un trait aux violons). Les cors, dans leur registre grave, énoncent une idée pointée que l'on peut appeler le motif de la « destinée », puis une mélodie lyrique qui dépeint la mère de Thalaba, Zeinab [7]. Celle-ci réapparaîtra vers la fin quand elle exhorte son fils à se venger. Le thème de Thalaba émerge maintenant [8] et, avec celui de la destinée, conduit au second élément thématique, un thème descendant au hautbois évoquant Oneiza [9]. Puis, « poco lento », les cordes en sourdine introduisent un nouveau motif en croches égales évoquant la fatale langueur qui s'empare de Thalaba [0], un précurseur de l'épisode « Kayf » dans le prélude d'*Omar Khayyám*. Retrouvant la volonté de vaincre, Thalaba persuade Oneiza de l'épouser. Bantock

évoque la pompe et l'apparat de la fête nuptiale et la musique d'Oneiza est élaborée en un ample thème amoureux [I]. Pourtant, avant la nuit de noces, Azrael, l'ange de la mort, intervient à l'apogée d'un fff [I] de cuivres démoniaques. Le cœur lourd, Thalaba est désespéré. Dans un doux passage de cordes pianissimo entrelacées sur une pulsation de timbales, Bantock écrit à nouveau une musique préfigurant la musique du désert dans *Omar* [I]. Le passage est traité à l'envi, mais le thème de Thalaba revient. Celui-ci retrouve ses esprits sur un staccato articulé des trompettes qui transforment le motif langoureux en un appel à l'action [I4].

A l'apogée de l'épopée, Thalaba rencontre Laila, la fille d'Okba que son père tue malencontreusement alors qu'il tentait d'atteindre Thalaba. Dans la cave de Domdaniel, Thalaba lève son glaive pour tuer Okba, mais en fait lui pardonne. Son glaive retombe sur l'idole Eblis qui en s'effondrant accomplit son œuvre de destruction totale, fauchant aussi Thalaba. Il est accueilli par l'esprit d'Oneiza qui le menant vers un « bonheur éternel » [5]. A la fin, avec une succession d'accords vigoureux et un crescendo en mouvement descendant, le thème du mal est perdu à jamais [6] tandis que celui d'Oneiza, dans les mots même de Bantock « s'élève pur et clair dans une dernière extase de fidélité et d'amour » [7].

Omar Khayyám

L'enthousiasme que Bantock nourrissait pour l'orient n'était pas aussi superficiel que l'intérêt éprouvé dans sa jeunesse ait pu le faire paraître. Il se lança dans l'apprentissage de la langue persane. Durant toute sa vie, il eut des livres arabes en sa possession. Certains étaient même à son chevet quand il rendit l'âme.

L'œuvre chorale la plus renommée de Bantock est bien sa musique pour le *Ruba'iyat of Omar Khyyám* dans une traduction d'Edward Fitzgerald. En fait, Omar Khayyám était inconnu avant que Fitzgerald ne découvre un manuscrit dans un volume oriental de la Bibliothèque Boldleian d'Oxford. Une fois acquise, la popularité des écrits de l'astronome, mathématicien et poète perse du XIe siècle dans la traduction de Fitzgerald constitua un phénomène littéraire notoire du règne de Victoria. Cet ouvrage parut initialement en 1859 dans une édition privée qui fut rapidement laissée pour compte et ne fut révisée pas avant 1870. Il fallut attendre 1875 pour que Fitzgerald soit publiquement identifié comme traducteur. Pourtant, au tournant du siècle, il s'agissait probablement de la poésie anglaise la plus connue de son époque.

Initialement, Fitzgerald traduisit 75 quatrains, mais il continua à y travailler, si bien que la cinquième édition en comprenait 101. Elle parut de manière posthume en 1889. Et ce fut cette édition que Bantock mit en musique. Il travaillait donc sur une œuvre alors extrêmement populaire et choisit quelques-uns des textes les plus connus que comptait la langue anglaise.

Dans sa réalisation musicale, Bantock dut considérer un autre élément. En 1896, le compositeur Liza Lehmann avait connu un succès immense avec sa propre sélection de texte qu'elle appela *In a Persian Garden*, pour quatre voix solistes et piano. Cette œuvre était bien établie quand Bantock aborda le texte. Ceci signifie qu'une version que des amateurs pouvaient chanter à l'échelle domestique avait déjà rencontré un succès populaire. Bantock, dans son approche complexe et expansive, produisit quelque chose que peu d'amateurs pouvaient aborder, même dans les numéros individuels, si bien que sa composition ne fut que brièvement reprise par les sociétés chorales locales.

La musique est en trois parties produites séparément pour la première fois en 1906, 1907 et 1909. La première partie fut écrite pour l'édition 1906 du Festival de Birmingham, l'année même de *The Kingdom* d'Elgar. Les seconde et troisième parties suivirent à Cardiff en 1907 et à nouveau Birmingham en 1909. Dans son intégralité, la création eut lieu à Londres, au Queen's Hall, le 15 février 1910.

Dans ses préludes orchestraux d'œuvres comme les mélodies de Sappho, The Song of Songs, Bantock écrivait une paraphrase orchestrale de ce qui allait suivre, annonçant les thèmes principaux. Dans le prélude d'*Omar Khayyám*, il est plus concis et ne met en musique que la scène qui suit directement avant que le soleil ne s'élève dans le désert et ne « fouette la tourelle du Sultan de l'éclat de ses rayons ». Ainsi donc, voici une évocation nocturne du désert. Dès le début, l'appel suggestif du cor dans le lointain incarne l'appel à la prière du Muezzin —« Allahu Akbar! ».

Les cordes sont divisées en deux orchestres séparés. Dans une écriture toute en tranquillité, le premier orchestre joue avec sourdines tandis que l'autre, situé à droite, joue sans. Une accélération du tempo et le nouveau thème chante un amour teinté de regrets. La tranquillité de la nuit revient alors que nous entendons à nouveau l'appel à la prière du Muezzin, dans le lointain, au cor en sourdine. Les violoncelles et la clarinette basse énoncent ensuite ce que Bantock appelait le thème « Kayf » – Ernest Newman cite l'explication de Sir Richard Burton : « silence

et calme, écouter la mélodie monotone de l'est — la douce brise nocturne déambulant à travers le ciel étoilé et les arbres, avec une voix chargée de mélancolie... Savourer une existence animale, la joie passagère d'un sens plus élevé, la langueur plaisante, la tranquillité rêveuse... ». Les cordes tiennent les notes *la-mi-la* tandis que les trompettes et les cors semblent nettement éloignés — la trompette nous rappelle le palais du Sultan, une idée reprise ultérieurement pour évoquer le cérémonial, la pompe et la puissance ostentatoires. L'œuvre prend fin sur le silence avant l'aube, quand les ténèbres nocturnes font imperceptiblement place au jour. Les cordes aiguës ont une tenue sur un *la* aigu, une note que Bantock associe au calme du désert et par laquelle s'ouvre la vision de « The Camel Caravan » qui s'ensuit.

Cette pièce recèle une série de numéros, de véritables poèmes symphoniques en miniature, incorporant habituellement le chœur. Le plus développé apparaît vers la conclusion de la première partie. Il s'agit de la caravane fantôme. La musique débute par une suggestion de l'espace ouvert et vide du désert. Des cors dans le lointain annoncent la procession qui se meut lentement à l'horizon tandis que le chœur d'homme fredonnent une mélodie turkmène de plus en plus fort au fur et à mesure que s'approche la caravane.

Bantock exploita les authentiques cloches de chameaux, dans un rythme constamment réitéré qui évoque le mouvement pesant de leur démarche sur le sable. A l'époque des premières exécutions de *Omar*, cet effet fut presque immédiatement repris par Sir Henry Wood dans son orchestration des *Tableaux d'une Exposition*. Constamment, les cloches de chameaux marquent la procession de la caravane. Pour la reprise de 1979 à la BBC, le chef d'orchestre, le regretté Norman del Mar, parvint à obtenir de la Tunisie d'authentiques cloches de chameaux lesquelles sont d'autant plus inestimables qu'elles sont dans la bonne tonalité. Le fils de Mr del Mar, Jonathan, a gracieusement offert de les prêter afin de pouvoir réaliser cet enregistrement.

Le thème primordial de *The Rub'iyat of Omar Khayyám* est le caractère éphémère de l'existence. Dès que la caravane disparaît dans le lointain, le chœur souligne la nécessiter de vivre la vie telle qu'elle est ici-bas, dans le Quatrain 48 :

Une pause d'un moment – un sens momentané D'ÊTRE de la source parmi ce qui est inutile Et oh! La caravane fantôme a atteint Le NÉANT dont elle était partie – oh, dépêche-toi!

La vision de Bantock s'éteint alors que l'orchestre s'en fait l'écho.

The Song of Songs

Comme nous l'avons vu, Bantock écrivit essentiellement d'imposantes œuvres chorales. *The Song of Songs* est unique dans toute la production du compositeur dans ce qu'il fut conçu avant la Première Guerre Mondiale – son journal intime indique le 2 juillet 1912 comme début de composition – mais ne fut achevé dans sa version orchestrale que le 7 octobre 1926 Pourtant, le Prélude présentement enregistré fut écrit presque immédiatement (une partition courte) et porte la date du 17 juillet 1912, tandis que le manuscrit de la partition vocale est daté de 1915. Le Prélude et le Premier Acte (ou « Premier Jour » selon la partition) fut exécuté au Festival des Trois Chœurs de Gloucester en 1922.

Il s'agit d'une réalisation musicale de versets du « Cantique des Cantiques » tirés de la version autorisée de la Bible. Bantock personnalisa et dramatisa ces mots familiers, les traitant comme une histoire d'amour passionnée, et leur donnant un traitement luxuriant, exotique, voire même érotique, dans une version qui dura probablement deux heures et demies à sa création. Bantock assigna le texte à trois personnages principaux, la Shulamite (soprano), son berger bien-aimé (ténor) et le roi (baryton-basse) dont elle rejette les avances. Chaque « journée » est ponctuée par une réalisation chorale massive des psaumes, créant un contraste entre les échanges animés des protagonistes. A certains moments clés de l'œuvre figurent des interludes orchestraux en forme de danses exotiques.

La première audition de l'œuvre complète eut lieu le 10 mars 1927 lors d'un concert à Hallé sous la direction de Sir Hamilton Harty, avec Dorothy Silk dans le rôle de la Shulamite et Frank Mullings, son berger bien-aimé. Peu après, la BBC annonçait une exécution studio qui se déroula le 11 décembre 1927. Dorothy Silk retrouvait le rôle titre. Si la diffusion dura deux heures, le *Radio Times* annonça pourtant qu'« en raison de la durée de l'œuvre, il avait fallu omettre le Prélude orchestral et la Première Scène ». D'autres exécutions suivirent, mais il était clair que la longueur de l'œuvre constituait un réel obstacle. La diffusion du 1er janvier 1932 eut lieu dans une version condensée d'une heure et 25 minutes, avec Elsie Suddaby dans le rôle de la Shulamite. Plus tard, en 1935 et 1936, Adrian Boult et Bantock lui-même en dirigèrent des extraits, et en 1937, Bantock dirigea le Prélude comme œuvre de concert indépendante, dans un programme consacré à sa propre musique. Il semble que ce soit la dernière fois qu'il ait été entendu jusqu'à ce jour.

Bantock mit en musique des textes tirés mots pour mots du *Cantique des Cantiques*, et dans le manuscrit vocal il le qualifie de « rhapsodie dramatique ». Dans la partition vocale ne figurent que les mots « set to music for 6 solo voices, chorus and orchestra » [mis en musique pour six voix solistes, chœur et orchestre]. La partition incorpore clairement les directions scéniques et Bantock l'envisageait à l'évidence de manière visuelle. Il spécifie que le même décors doit servir aux quatre premiers actes ou scènes (le « Premier Jour », « Second Jour », etc.) d'une durée embrassant le midi de la première journée au soir de la seconde, lorsque l'on se trouve dans « l'appartement des femmes au palais du roi. Des fenêtres treillissée dans le fond » qui, ouvertes, révèlent un ciel étoilé et les monts lointains. Au cinquième jour, nous sommes à l'aube, au pied d'une tour de garde, parmi les vignobles du Liban, avec un large pommier en fleurs au centre de la scène. Ce sont ces scènes autour du personnage passionné mais loyal de la Shulamite qui sont évoquées dans ce vaste prélude, qui présente de saisissantes ressemblances avec un prélude antérieur, annonçant une autre œuvre de vastes proportions ayant pour sujet une femme également passionnée, Sappho.

Caristiona: Hebridean Sea Poem

Marjory Kennedy-Fraser publia son premier volume des *Chants des Îles Hébrides* en 1907. Pour Bantock, ce fut une révélation. Il s'investit particulièrement dans la compilation du second volume qui parut en 1917 pour lequel il contribua d'une introduction ambitieuse et extatique décrivant une visite aux Iles Hébrides durant cet été-là. Bantock exploita ces mélodies dans plusieurs compositions, notamment son *Hebridean Symphony* exécutée pour la première fois en 1916 et pour son opéra de chambre *The Seal Woman* dont la première eut lieu à Birmingham en 1923.

Il s'agit d'une musique pour un orchestre modeste sur la mélodie du même nom que l'on trouve dans le second volume de l'ouvrage de Kennedy-Fraser. Il est indiqué que la musique de Caristiona fut notée par Frances Tolmie et le texte par Kenneth Macleod. Bantock préface sa partition du résumé de Macleod.

La Dame de Clanranald s'est assise sur le rivage de Moydart regardant le coucher de soleil. En pleine contemplation, elle aperçut avec l'œil ému d'une mère aimante et d'une mère affligée deux navires voguant à travers la mer de l'Ouest. Du premier, qui pourtant prenaît le large, montaient les sons d'une harpe et d'une chanson, ainsi que le rire de la mariée, un rire plus doux que la musique, tandis que du grand mat flottait l'emblème de

Clanranald, un bouquet de bruyère violette, frais comme les fleurs de la colline. De l'autre navire, qui revenait au port, s'élevait le son d'une lamentation et une déploration funèbre – la mariée d'hier – celle qui n'était plus le soir – tandis que du grand mat tombait flétri un bouquet de bruyère violette.

Derrière les Bens of Rûm, le soleil avait disparu, mais la Dame de Clanranald restait assise sur le rivage de Moydart, reprochant ses blessures de mère à la nuit et à la mer.

O Caristiona – réponds à mes pleurs – Aucune réponse ce soir – la blessure ! La blessure !

Mais seules lui répondent la nuit ensorcelée et la déploration lointaine de la mer.

Le manuscrit de Bantock est daté « Birmingham, 28 novembre 1920 », mais fut ultérieurement révisé et réorchestré en janvier 1944. Il fut exécuté en compagnie de la réalisation orchestrale de *The Sea Reivers* sous le titre de *Two Hebridean Sea Poems* en réponse à l'invitation de Sir Henry Wood qui souhait une œuvre pour les Concerts Promenade de 1944. Nous avons choisi d'interpréter la version originale pour petit orchestre comprenant les vents par deux, quatre cors, trompette, harpe, percussion et cordes.

LEWIS FOREMAN ©2001 Traduction ISABELLE BATTIONI

Ce programme a été conçu par Lewis Foreman qui a également réalisé tout la recherche musicologique et réunit les éditions pratiques. Il souhaite remercier Rodney Newton qui a préparé la partition d'orchestre et les parties séparées de *Thalaba the Destroyer* qui ont servi à cet enregistrement.

On peut entendre la mélodie « Caristiona » dans « Land of Heart's Desire », un panorama des *Songs of the Hebrides* de Marjory Kennedy-Fraser disponible chez Hyperion (CDQ66988). Elle est interprétée par la soprano Lisa Milne et la harpiste Sioned Williams. Le disque comprend d'autres mélodies des Îles Hébrides exploitées par Bantock.

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet: http://www.hyperion-records.co.uk

IE HIELT ein noch so brillanter Hochschulabsolvent für Komposition der Royal Academy of Music in den frühen 1890er Jahren beim Versuch, sich eine Musikerlaufbahn aufzubauen, Leib und Seele beisammen? Ein Problem, mit dem so unterschiedliche Komponisten konfrontiert waren wie der mittellose Elgar, Sohn eines Musikalienhändlers, und Holbrooke, Sohn eines Varietékünstlers. Der weitgehend autodidaktisch ausgebildete Elgar tat es, indem er Geigenunterricht gab und auf das Vermögen seiner Frau zurückgriff, bis er in seinen Mittvierzigern musikalische Anerkennung erlangte. In Holbrookes Fall war es so, daß er Klavier an so unterschiedlichen Schauplätzen wie Varietés und der Queen's Hall spielte, und man muß hinzufügen, indem er gelegentlich auf das Essen verzichtete.

Granville Bantock war der Sohn eines angesehenen Chirurgen und Gynäkologen. Und wie bei vielen anderen jungen Komponisten aus Mittelstandsfamilien im neunzehnten Jahrhundert widersetzten sich auch seine Eltern den Bestrebungen ihres Sohns, Musiker zu werden. Um seinen Vater zufriedenzustellen, begann Bantock Ausbildungen für sichere Mittelstandsberufe, in seinem Fall nacheinander ein Chemiestudium und die Vorbereitung auf eine Beamtenlaufbahn in der indischen Kolonialverwaltung. Aber im Alter von einundzwanzig Jahren wurde er Student an der Londoner Royal Academy of Music (RAM), und bald wurde ihm das Macfarren-Stipendium für Komposition zuerkannt.

Als Student komponierte Bantock zahlreiche, größtenteils ehrgeizige Werke. Seine Energie und Hartnäckigkeit führten von Anfang an zu studentischen Aufführungen seiner Orchesterwerke. Die Ouvertüre *The Fire Worshippers* wurde im Dezember 1890 in einem Hochschulkonzert gespielt, und danach im November 1893 von August Manns im Crystal Palace. Mehrere seiner Stücke kamen bei Konzerten der RAM zur Aufführung, darunter eine *Suite de ballet* sowie *Wulstan*, eine Szene für Bariton und Orchester. Im Juli 1892 erfreute er sich eines ausschließlich mit eigenen Werken bestrittenen Konzerts, das mit seiner Oper *Caedmar* endete. Die Oper wurde später noch zweimal im Olympic Theatre gegeben, außerdem in einer konzertanten Aufführung im Crystal Palace.

Bantock gelang es schon recht bald, Werke zu veröffentlichen, vermutlich mit finanzieller Unterstützung des Elternhauses, denn nicht nur Klavierstücke und Lieder, sondern auch längere Werke wie seine sinfonische Ouvertüre Saul (1894 erschienen), The Fire Worshippers (1892), die Opern Caedmar (1892) und The Pearl from Iran (1894) oder die Ballettsuite Rameses II (1894) wurden von Verlagen wie Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgegeben.

Trotz seiner wohlhabenden Familie sah sich Bantock nach Abschluß des Studiums vor die schwierige Aufgabe gestellt, seine Karriere als Musiker sicherzustellen, da sein Rüstzeug nicht ausreichte, den Lebensunterhalt als Instrumentalist oder Virtuose zu bestreiten. In seinem Fall lag die Lösung im Dirigieren musikalischer Komödien; dies gipfelte in dem Angebot, mit einer der gefeierten Tourneetruppen des Impresarios George Edwardes als Dirigent die Welt zu bereisen, mit Sydney Jones' A Gaiety Girl als Hauptattraktion. Das brachte ihm nicht nur bezahlte Arbeit (später rechnete Bantock nach, daß die Tournee 431 Tage gedauert hatte), sondern auch eine Fülle praktischer Musikertätigkeit und -erfahrung, und es gestattete ihm zusätzlich, in jungen Jahren die Welt kennenzulernen. Aber nach seiner Rückkehr nach England am 5. Dezember 1895 fiel es ihm immer noch schwer, Arbeit zu finden, und Bantock fuhr fort, leichte Musik und Bühnenshows zu dirigieren, einschließlich einer Provinztournee mit Stanfords irischer komischer Oper Shamus O'Brien.

Im Zweifel, ob seine Musik jemals Anerkennung finden würde, unterstützte Bantock ein Orchesterkonzert in der Queen's Hall am 15. Dezember 1896, einschließlich Musik von fünf Zeitgenossen an der RAM – William Wallace, Arthur Hinton, Stanley Hawley, Reginald Steggall und Erskine Allon, von denen William Wallace als einziger bis heute bekannt ist. Das Konzert umfaßte auch drei neuere Arbeiten Bantocks, darunter die Uraufführung von *The Funeral* aus "The Curse of Kehama". Bantock leitete das Programm mit einem energisch formulierten Manifest ein, und obwohl der Saal nicht voll wurde, nahm die Kritik doch regen Anteil, was einiges dazu beitrug, ihn in der Musikwelt bekannt zu machen.

Schließlich wurde Bantock als Musikdirektor des Tower Orchestra von New Brighton verpflichtet – der Ort war damals eine beliebte Sommerfrische jenseits des Mersey von Liverpool. Statistisch gesehen war Liverpool in den 1890er Jahren nach London die aktivste Musikstadt Großbritanniens. Wie Dan Godfrey im Seebad Bournemouth erweiterte auch Bantock sein bescheidenes Kurorchester und dessen Repertoire und machte New Brighton zu einem bekannten Zentrum für neue Musik, und insbesondere für britische Musik.

1898 heiratete Bantock Helena von Schweizer, und im Sommer 1899 hatten die Neuvermählten Edward und Alice Elgar zu Besuch, da Elgar am 16. Juli eine der ersten Aufführungen seiner Enigma-Variationen dirigieren sollte. Aber in den 1890ern begeisterte sich Bantock wohl

besonders für Tschaikowski, was in seiner ersten orchestralen Tondichtung *Thalaba the Destroyer* erkennbar ist, die übrigens das Datum des Tages nach Elgars Auftritt trägt – es ist durchaus möglich, daß der die Partitur zu Gesicht bekam.

Bantock verfügte immer noch nicht über ein regelmäßiges Einkommen, doch bald sollte er seinen Lebensunterhalt als Lehrer und Pädagoge verdienen, denn 1900 führte das in New Brighton erworbene Renommee in Verbindung mit einer Empfehlung Elgars zu seiner Verpflichtung als Rektor der Midland School of Music in Birmingham. 1907 trat Bantock die Nachfolge Elgars als Peyton Professor of Music an der Universität Brimingham an, und diese Position sollte er siebenundzwanzig Jahre lang innehaben. Bantock war für seine liberalen Ansichten bekannt und es heißt, er sei der erste britische Akademiker gewesen, der an einer Fakultätssitzung in Cordhosen teilnahm. Später ging er eine enge Beziehung zum Londoner Trinity College of Music ein, für das er in den späten 1930er Jahren als Examinator um die Welt reiste, wobei er nebenher seine eigene Musik dirigierte.

Bantock entfaltete seinen reifen Musikstil um die Jahrhundertwende, und seine erfolgreichste Musik entstand überwiegend in der ersten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts, als er sich mit einer Reihe großangelegter Partituren für Orchester sowie für Chor und Orchester über exotische Stoffe wie dem Liederzyklus Sappho bzw. Tondichtungen wie The Witch of Atlas, Fifine at the Fair und The Pierrot of the Minute einen Namen machte, gekrönt von seiner kolossalen, vollständigen Vertonung von Fitzgeralds Omar Khayyám mit knapp drei Stunden Spielzeit. Später folgten andere große Chorwerke einschließlich der zweieinhalb Stunden langen Hohelied-Vertonung The Song of Songs und Orchesterwerken wie der Hebridean Symphony und der Pagan Symphony. Am Ende seines Schaffens schrieb er in einer Tonsprache, die Kommentatoren zunehmend als veraltet empfanden. Aber aus heutiger Sicht, über fünfzig Jahre später, kann das einer angemessenen Würdigung Bantocks nicht länger im Wege stehen.

Processional

Dies ist die früheste Komposition, die im Zuge der jüngst erfolgten Neubewertung von Bantocks Schaffen wiederbelebt wurde. Vermutlich auf das Jahr 1893 zurückgehend, stellt sie Bantocks ersten Versuch eines großangelegten Projekts dar – ein Zyklus von vierundzwanzig Tondichtungen (in der gedruckten Klavierpartitur des ersten Teils auf Deutsch als "Eine Symphonie in 24 Abtheilungen" bezeichnet), verfaßt nach Robert Southeys erstmals 1810

veröffentlichtem Versepos *The Curse of Kehama*, dessen Stoff in der indischen Mythologie angesiedelt ist. Southey, der heute am wenigsten bekannte der sogenannten "Lake Poets", schrieb die erste Biographie von Admiral Nelson und wurde 1813 zum Hofdichter ("Poet Laureate") erhoben.

Bantocks Musik wurde 1984 zuerst als Klavierpartitur bei Breitkopf & Härtel unter dem Titel The Funeral veröffentlicht. Dieser Titel gibt uns Aufschluß über Bantocks Programm für den ersten Teil von Southeys epischem Verszyklus. Bantock soll vierzehn von Southeys vierundzwanzig Szenen vertont haben, aber nur ein Viertel seines Zyklus scheint erhalten zu sein, und nur zwei Sätze, nämlich dieser und der vierzehnte (Jaga-Naut), tauchten später wieder auf, um 1912 überarbeitet und als Two Orchestral Scenes veröffentlicht zu werden. Nachdem das Werk am 15. Dezember 1896 in Bantocks Orchesterkonzert in der Queen's Hall uraufgeführt wurde, konnte man es im Mai 1900 von der Worcestershire Philharmonic erneut hören, dirigiert von niemand anderem als Elgar, der damals gerade dabei war, seinen Dream of Gerontius zu komponieren. Die beiden Stücke wurden in ihrer



Publicity for the *Gaiety Girl* tour, 1894 / Werbung für die *Gaiety Girl* Tournee. 1894

unbearbeiteten Fassung 1902 von Halford in Birmingham zusammen aufgeführt, und von Dan Godfrey im März 1903 in Bournemouth; im März 1912 spielte Godfrey dann die überarbeitete Fassung von *The Funeral*, nun unter dem Titel *Processional*, kurz nachdem es von Breitkopf & Härtel veröffentlicht worden war.

Hier bietet Bantock eine erste seiner vielen Evokationen des Orients, in diesem Fall mit einem indischen Schauplatz, wo er den Fackelzug mit dem Leib von Arvalan, dem Sohn des Rajah Kehama, heraufbeschwört, reichlich versehen mit "Horn und Trompete und Trommel; / unaufhörlich wie das Getös / von Bächen, die strömen vom winterlichen Berg herab". Bantock verlangt ein großes Orchester und läßt seine Geigen in drei statt der herkömmlichen zwei Gruppen aufteilen.

Nach der wuchtigen, eindringlich insistenten Musik des Marsches verkörpert eine kontrastierende Melodie die Frauen und das Gefolge des Verstorbenen, die gezwungen werden, *suttee* zu begehen und bei lebendigem Leib mit dem Leichnam verbrannt zu werden.

Sofort von allen Seiten senken sich die kreisenden Fackeln, sofort von allen Seiten wird gegossen das duftende Öl, sofort von allen Seiten schlagen die schnellen Flammen empor. Dann Hand in Hand die Opferschar umkreist im Tanz den Scheiterhaufen; ... die Trommeln und Trompeten erklingen und Händeklatschen, Rufen und Schreien erhebt sich aus der Menge allerseits ... bis nacheinander sie wirbelnd stürzen und die gierigen Flammen sie alle verschlingen.

Bantock setzt das alles – ebenso wie Southey – als farbenfrohes und exotisches Spektakel um, lebendig heraufbeschworen, aber ohne jeden Gedanken daran, wie grauenhaft die Szene letztlich ist.

Thalaba the Destroyer

Bantock schuf eine Folge von sechs Tondichtungen, um die Jahrhundertwende uraufgeführt und etwa zehn Jahre später überarbeitet. Die erste von diesen ist *Thalaba the Destroyer*, die der Komponist als einzige nicht überarbeitete. Die Darbietung auf der vorliegenden CD geschieht auf besonderes Betreiben unseres Dirigenten Vernon Handley, unter Verwendung von Aufführungsmaterial, das eigens von Rodney Newton eingerichtet wurde.

Das Manuskript des Werks, das wiederum auf einer Verserzählung von Southey beruht, trägt das Datum 17. Juli 1899. *Thalaba the Destroyer* zeugt von Bantocks damaligem Enthusiasmus für Tschaikowski, der ihm die expressive Tonsprache lieferte, um eine exotische Geschichte erzählen zu können. Während seiner Zeit in New Brighton entwickelte Bantock ein besonderes Interesse an Tschaikowski und brachte einige reine Tschaikowski-Programme zur Aufführung. Die begeisterte Publikumsreaktion in den 1890er Jahren auf Tschaikowski im allgemeinen und auf die Sinfonie *Pathétique* im Besonderen bedeutete, daß alle Stücke mit einem russischen Flair auf

Zustimmung hoffen durften. Bantock dirigierte die *Pathétique* erstmals am 17. Juni 1898 und gab am 11. September des gleichen Jahres ein reines Tschaikowski-Konzert, bei dem die Sinfonie erneut aufgeführt wurde. Im Mai 1899 führte er dann die Vierte Sinfonie auf, und am 6. August 1899 wiederholte der die *Pathétique* und fügte *Francesca da Rimini* hinzu. Er fuhr fort, Tschaikowski ins Programm zu nehmen, und sein letztes Konzert in New Brighton am 26. August 1900 bestand aus der *Hamlet*- und der *1812*-Ouvertüre sowie dem Klavierkonzert Nr. 1 in b-Moll, mit Holbrooke als Solist.

Die Uraufführung von *Thalaba* fand wohl am 4. Mai 1900 unter der Leitung von Henry Wood in der Queen's Hall im Rahmen des London Music Festival statt. Sie ist als "erste Londoner Aufführung" ausgewiesen, aber eine frühere läßt sich nicht ausfindig machen. Bantock nahm das Werk in ein Programm britischer Musik auf, das er am 27. Februar 1901 in Antwerpen dirigierte (*Thalaba le destructeur*) und dirigierte es erneut in Liverpool am 8. März 1902.

Bantock stellte der Partitur ein sehr langes und detailliertes Programm voran, dem die Musik genauestens folgt. An verschiedenen Stellen schreibt er auch Verse aus Southeys Gedicht in die Partitur, um uns daran zu erinnern, wo wir uns befinden. Southeys Gedicht geht auf arabische Quellen zurück und erzählt von einer Suche, deren Held an exotischen und phantastischen Schauplätzen alle Arten von Hindernissen und Herausforderungen überwindet. Es wurde zuerst 1801 veröffentlicht. Die folgende Zusammenfassung ist stark verkürzt.

Thalaba ist der einzige Überlebende seiner Familie und hat daher die Pflicht, seinen Vater Hodeirah zu rächen, der von dem Dämon Okba getötet wurde. Die Musik beginnt mit brütenden Posaunen und Tuben, welche die Macht des Bösen beschwören [6]. Bantock zitiert Southey:

In den Höhlen von Domdaniel, unter den Quellen des Ozeans, trafen sich die Gebieter des Banns.

Doch schon hören wir die Motive, die dann zum eigentlichen Haupt- und Nebenthema werden – sie stellen seine Kindheitsliebe Oneiza dar (mit pizzicato geführten tiefen Streichern), und Thalaba selbst (eine dahineilende Figur auf den Geigen). Die Bläser haben im tiefen Register eine punktierte Idee, die man als "Schicksalsmotiv" bezeichnen könnte, und dann eine lyrische Melodie, die Thalabas Mutter Zeinab beschreibt [7]. Diese wird am Ende wieder erscheinen, wenn sie ihren Sohn ermahnt, Rache zu nehmen. Das Thalaba-Thema erscheint nun [8] und führt mit dem Schicksalsmotiv zum eigentlichen Nebenthema, dessen absteigende Oboen Oneiza

heraufbeschwören ③. Bald führen gedämpfte Streicher *poco lento* ein neues Motiv in regelmäßigen Viertelnoten ein, das die schicksalhafte Mattigkeit andeutet, die Thalaba befällt ⑩ (ein Vorläufer der "Kayf"-Episode im Vorspiel zu *Omar Kjayyám*). Als er seine Kräfte wiedererlangt, überredet Thalaba Oneiza, ihn zu heiraten, und Bantock läßt Pomp und Prunk des Hochzeitsfestes erstehen; Oneizas Musik wird zu einem ausgedehnten Liebesthema erweitert ⑪. Vor der Hochzeitsnacht interveniert jedoch der Todesengel Azrael in einem *fff* gespielten Höhepunkt dämonischer Blechbläser ⑫. Der trauernde Thalaba ist am Boden zerstört, und in einer still verschlungenen Passage, in der Streicher *pianissimo* über pulsierende Pauken gesetzt sind, blickt die Musik wiederum voraus zur Wüstenmusik aus *Omar* ⑬. Diese wird ausführlich durchgeführt, aber Thalabas Motiv kehrt zurück, und als er sich wieder aufrafft, erklingen klar *staccato* artikulierte Trompeten, die das Mattigkeitsmotiv in einen Schlachtruf verwandeln ⑭.

Auf dem Höhepunkt des Epos trifft Thalaba auf Laila, die Tochter von Okba, die unabsichtlich von ihrem Vater getötet wird, als er Thabala einen Hieb versetzen will. Mit erhobenem Schwert steht Thalaba in der Höhle von Domdaniel, um Okba zu töten, doch dann läßt er gegen den Dämon Gnade walten und zerschlägt statt dessen den Götzen Eblis, der im Herabstürzen alles zerstört, einschließlich Thalaba, der vom Geist Oneizas zur "ewigen Seligkeit" willkommen geheißen wird [5]. Am Ende geht das Thema des Bösen in einer Folge energischer Akkorde und einem abwärts eilenden Crescendo für immer verloren [6], während Oneizas Thema, so Bantock, "rein und klar in der letzten Ekstase von Treue und Liebe aufsteigt" [7].

Omar Khayyám

Bantocks Begeisterung für alles Orientalische war nicht so oberflächlich, wie man seinem frühen Interesse entnehmen könnte. Er begann Persisch zu lernen und besaß mit Sicherheit sein ganzes Leben lang arabische Bücher. Nach seinem Tod wurden sogar welche neben seinem Bett gefunden.

Bantocks berühmtestes Chorwerk ist seine Vertonung des *Ruba'iyat of Omar Khayyán* in der Übersetzung von Edward Fitzgerald. Tatsächlich war Omar Khayyám völlig unbekannt, ehe Fitzgerald das Manuskript in einem orientalischen Buch in der Bodleian Library zu Oxford fand. Die Beliebtheit von Fitzgeralds Übertragung der Verse des persischen Astronomen, Mathematikers und Dichters des elften Jahrhunderts ist ein bemerkenswertes literarisches Phänomen des Viktorianischen Zeitalters, aber sie benötigte einige Zeit, um sich durchzusetzen.

1859 privat verlegt, wurde das Buch bald remittiert und erst 1870 rezensiert, noch wurde Fitzgerald bis 1875 öffentlich als Übersetzer genannt. Doch um die Jahrhundertwende war es wohl die beliebteste englische Dichtung ihrer Zeit.

Anfänglich übersetzte Fitzgerald fünfundsiebzig Quatrainen, doch fügte er nach und nach weitere hinzu, und die fünfte Ausgabe mit einhunderteins Vierzeilern wurde 1889 postum veröffentlicht. Dies ist die Fassung, die Bantock vertonte. Demzufolge arbeitete er mit einem seinerzeit ausgesprochen populären Werk, das einige der bekanntesten Texte englischer Sprache enthielt.

Bei der Vertonung mußte Bantock noch etwas anderes berücksichtigen. 1896 hatte die Komponistin Liza Lehmann großen Erfolg mit ihrer Vertonung ausgewählter Gedichte für vier Solisten und Klavier, die sie *In a Persian Garden* nannte. Zu dem Zeitpunkt, als Bantock auf die Texte stieß, war ihre Vertonung sehr gut eingeführt, was bedeutete, daß eine Fassung, die Amateure auf dem Niveau von Hausmusik singen konnten, sich bereits großer Beliebtheit erfreute. Mit seinem komplexen und expansiven Herangehen schuf Bantock ein Werk, das von den wenigsten Amateuren zu bewältigen war, selbst wenn sie sich nur an bestimmten Nummern versuchten, und das auch bei Gesangvereinen nur vorübergehend Anklang fand.

Die Musik steht in drei Teilen, die 1906, 1907 und 1909 zuerst getrennt geschaffen wurden. Der erste Teil entstand für das Birmingham Festival von 1906 (im selben Jahr wie Elgars *The Kingdom*), die Teile zwei und drei wurden 1907 für Cardiff und 1909 wiederum für Birmingham komponiert. Die erste vollständige Aufführung erfolgte am 15. Februar 1910 in der Londoner Queen's Hall.

In seinen Orchestervorspiele solcher Werke wie den Sappho-Liedern und The Song of Songs schrieb Bantock Orchesterparaphrasen auf das jeweils folgende und legte die Hauptthemen dar. Im Vorspiel zu Omar Khayyám ist er prägnanter und bereitet nur die folgende Szene vor, ehe auch schon die Sonne über der Wüste aufsteigt: sie "trifft mit ihrem Strahl des Sultans Turm". So wird für uns die nächtliche Wüste heraufbeschworen. Der evokative ferne Hörnerklang verkörpert den Ruf des Muezzins zum Gebet ('Allahu Akbar!').

Die Streicher sind in zwei getrennte Orchester geteilt, und hier benutzt das eine Orchester Dämpfer für leise Streichmusik, während das rechte Orchester *naturale* spielt. Nach einer Temposteigerung singt ein neues Thema von Liebe, mit einem Anflug von Bedauern. Die Stille der Nacht kehrt zurück, wir hören wieder den Ruf des Muezzin, sehr entfernt auf gedämpftem

Horn. Celli und die Baßklarinette singen nun, was Bantock das "Kayf-Thema" nennt – Ernest Newman zitiert zur Erklärung den Orientalisten Sir Richard Burton: "...ruhig und leise, der monotonen Melodie des Orients lauschend, – die sanfte Nachtbrise schweift durch sternklaren Himmel und büschelige Bäume, mit einer Stimme voll schwermütigem Sinngehalt ... Das Gefallen an kreatürlichem Dasein; das vergängliche Vergnügen reiner Empfindung; die angenehme Trägheit; die träumerische Stille ..." Streicher halten die Noten A-E-A, während in der Ferne Trompeten und Hörner erklingen – die Trompete erinnert uns an den Sultanpalast, einen Augenblick später wird sie benutzt, um prahlerischen zeremoniellen Pomp und Machtgehabe anklingen zu lassen. Den Abschluß bildet die Stille vor dem Tagesanbruch, wenn die Nacht sich unmerklich erhellt. Die hohen Streicher halten ein hohes A, die Note, die Bantock mit der Stille der Wüste verbindet – sie öffnet die Phantasie für die folgende Kamelkarawane ("The Camel Caravan").

Das Werk enthält eine Anzahl wohlbekannter Bilder, und Bantock schafft verschiedene

Tongemälde im Kleinen, in der Regel unter Einbeziehung des Chors; das ausgedehnteste erscheint gegen Ende des ersten Teils. Es handelt sich um die gespenstische Kamelkarawane, und die Musik setzt ein mit einer Andeutung leerer Wüste, dann künden ferne Hörner von der Prozession, die langsam am Horizont auftaucht, der Männerchor summt eine turkmenische Melodie, die im Herannahen lauter wird

Bantock macht etwas Besonderes aus dem Einsatz authentischer Kamelglocken, deren endloser, ständig wiederholter Rhythmus die schwerfällige Fortbewegung der Kamele auf dem Sand heraufbeschwört. Zur Zeit der ersten Aufführungen von *Omar Khayyám* wurde dieser Effekt unmittelbar von Sir Henry Wood für seine Orchestrierung der *Bilder einer*



Authentic camel bells used in this recording / Authentische Kamelglocken, wie sie für die vorliegende Aufnahme verwendet wurden.

Ausstellung aufgegriffen. Durchweg verkünden die Kamelglocken das Dahinziehen der Karawane. Für eine Neueinstudierung der BBC im Jahr 1979 verschaffte sich der Dirigent, der seither verstorbene Noman del Mar, authentische Kamelglocken aus Tunesien. Sie waren von großem Wert, nicht zuletzt deshalb, weil sie in der richtigen Tonart erklangen. Für die vorliegende Einspielung wurden sie uns freundlicherweise von Norman del Mars Sohn Jonathan überlassen.

Das bestimmende Thema des *Ruba'iyat of Omar Khayyám* ist die Vergänglichkeit allen Seins, und kaum ist die Karawane in der Ferne verschwunden, da unterstreicht der Chor im Quatrain Nr. 48 die Notwendigkeit, das Leben zu leben, solange es eines gibt:

Der Einhalt eines Augenblicks – ein flüchtiger Geschmack des Seins aus dem Brunnen inmitten der Öde – und siehe! Die gespenstische Karawane erreicht das Nichts, aus dem sie aufbrach – Oh, laßt uns eilen!

Bantocks Traumbild endet damit, daß die turkmenische Melodie im Orchester widerhallt.

The Song of Songs

Wie wir feststellen konnten, schuf Bantock einige ausgedehnte Chorwerke, aber *The Song of Songs* ist insofern einmalig im Schaffen des Komponisten, als das Werk vor dem ersten Weltkrieg konzipiert wurde – laut seinem Tagebuch begann er es am 2. Juli 1912 –, aber erst am 7. Oktober 1926 als Dirigierpartitur fertig vorlag. Das hier eingespielte Vorspiel entstand jedoch (zumindest als Partiturauszug) ganz zu Anfang und trägt das Datum vom 17. Juli 1912; das Manuskript der Singpartitur stammt von 1915. Das Vorspiel und der erste Akt (oder "First Day", wie es in der Partitur heißt) war beim Three Choirs Festival 1922 in Gloucester zu hören.

Es handelt sich um eine Vertonung von Versen aus dem Hohelied Salomos (bzw. "Song of Songs", entnommen der Authorized Version der englischen Bibel von 1611). Bantock personalisiert und dramatisiert die wohlbekannten Worte, behandelt sie wie eine leidenschaftliche Liebesgeschichte und bedenkt sie mit einer üppigen und exotischen, geradezu erotischen Vertonung, die in voller Länge wohl etwa zweieinhalb Stunden dauern dürfte. Bantock verteilt den Text auf drei Hauptfiguren: Shulamite (Sopran), ihr Liebhaber, der Hirte (Tenor) und der König (Baßbariton), dessen Werben sie zurückweist. In jeden "Tag" sind massive Psalmvertonungen für Chor eingeschoben, was einen Kontrast zu den überhitzten Wortwechseln der Protagonisten erzeugt, und an Schlüsselstellen erklingen regelmäßig Orchesterzwischenspiele in Form exotischer Tänze.

Das vollständige Werk wurde erstmals am 10. März 1927 bei einem Konzert des Hallé Orchestra unter der Leitung von Sir Malcolm Harty gegeben, mit Dorothy Silk in der Rolle der Shulamite und Frank Mullings als ihr Hirtengeliebter. Bald kündigte die BBC eine Radioaufführung an, aber als sie am Sonntag, den 11. Dezember 1927 stattfand, wiederum mit Dorothy Silk in der Hauptrolle, vermeldete die Programmzeitschrift *Radio Times*, obwohl die Sendung zwei Stunden lang war: "Wegen der Länge des Werkes wurde es für nötig befunden, das Orchestervorspiel und die erste Szene auszulassen". Weitere Aufführungen folgten, aber die Spieldauer war eindeutig ein Problem. Eine Rundfunkübertragung am 1. Januar 1932 bediente sich einer gekürzten Fassung von einer Stunde und 25 Minuten Dauer, wobei nun Elsie Suddaby die Rolle der Shulamite übernahm. In den Jahren 1935 und 1936 dirigierten Adrian Boult und Bantock selbst Auszüge, und 1937 dirigierte Bantock das Vorspiel als eigenständiges Konzertstück in einem Programm mit eigener Musik, aber das scheint bis heute die letzte Aufführung gewesen zu sein.

Bantock vertont Texte aus dem Hohelied Salomos wortwörtlich, und im Manuskript der Singpartitur nennt er es eine "dramatische Rhapsodie", aber auf der gedruckten Singpartitur begnügt er sich mit der Formel "Vertonung für sechs Solostimmen, Chor und Orchester". Jedoch enthält die Partitur Bühnenanweisungen, und Bantock hatte eindeutig eine bildhafte Umsetzung im Sinn. Seine Anweisungen gehen dahin, für die ersten vier Akte oder Szenen (der "erste Tag", der "zweite Tag" usw.) das gleiche Bühnenbild zu benutzen, das die Spanne vom Mittag des ersten Tages bis zum Abend des zweiten abdeckt – wir befinden uns in den "Frauengemächern des Königpalastes, mit Gitterfenstern im Hintergrund", die sich öffnen lassen, um einen sternklaren Himmel und die fernen Hügel zu zeigen. Am "fünften Tag" sind wir in der Morgendämmerung am Fuß eines Wachturmes inmitten der Weingärten Libanons, mit einem großen, voll erblühten Apfelbaum in der Bühnenmitte. Diese Szenen, in deren Mittelpunkt die leidenschaftliche, aber treue Shulamite steht, werden in diesem ausgedehnten Vorspiel heraufbeschworen; in Form und Umsetzung ähnelt es stark einem seiner früheren Vorspiele zu einem umfangreichen Werk mit einer leidenschaftlichen Frau als Zentralfigur, nämlich Sappho.

Caristiona: Hebridean Sea Poem

Marjory Kennedy-Fraser veröffentlichte 1907 ihren ersten Band mit Liedern von den Hebriden, und Bantock war von Beginn an davon begeistert. An der Zusammenstellung ihres zweiten, 1917 veröffentlichten Bandes nahm er regen Anteil und steuerte insbesondere eine schwülstige, verzückte Einführung bei, die einen sommerlichen Besuch auf den Inseln beschreibt. Bantock

verwendete diese Melodien in verschiedenen Werken, vor allem in seiner 1916 uraufgeführten Hebridean Symphony und seiner Kammeroper The Seal Woman, die 1923 in Birmingham uraufgeführt wurde.

Dies ist eine Vertonung für kleines Orchester des gleichnamigen Liedes aus Kennedy-Frasers zweitem Band. Zu *Caristiona* wird erwähnt, die Weise sei von Frances Tolmie gesammelt worden, der Text von Kenneth Macleod. Bantock stellt seiner Partitur die Zusammenfassung Macleods voran

Die Herrin von Clanranald saß am Gestade von Moydart und betrachtete die untergehende Sonne, und als sie hinausschaute, sah sie mit dem scharfen Blick, den Mutterliebe und Mutterschmerz verleihen, zwei Schiffe übers westliche Meer hinsegeln. Vom einen hörte man, fuhr es auch seewärts, Harfenspiel und Gesang und das Lachen einer Braut, das süßer ist als beides zusammen, und von der Mastspitze wehte das Wahrzeichen des Clanranald, ein Zweig purpurnen Heidekrauts vom Berg in frischer Blüte. Von dem anderen Schiff ertönten, fuhr es auch heimwärts, Trauergesang und Wehklagen für die Tote – die gestrige Braut, die heute abend nicht mehr ist –, und von der Mastspitze hing schlaff und verblüht ein Zweig purpurnen Heidekrauts.

Hinter den Bergen von Rûm war die Sonne untergegangen, aber die Herrin von Clanranald saß am Gestade von Moydart und klagte der Nacht und der See das Leid einer Mutter.

> O Caristiona – beantworte mein Rufen – Keine Anwort heute abend – welches Leid! Welches Leid!

Aber nur die Nachthexe antwortete ihr, und das ferne Klagen der westlichen See.

Bantocks Manuskript trägt die Inschrift "Birmingham, den 28. November 1920", doch das Werk wurde im Januar 1944 zusammen mit Bantocks Orchestersatz von *The Sea Reivers* unter dem Titel *Two Hebridean Sea Poems* überarbeitet und neu orchestriert, als Sir Henry Wood den Komponisten bat, ein Werk für die Proms 1944 beizusteuern. Auf dieser CD spielen wir die Originalversion für kleines Orchester mit doppelt besetzten Holzbläsern, vier Hörnern, Trompete, Harfe, Schlagzeug und Streichern.

LEWIS FOREMAN ©2001 Übersetzung REGINA LINZBACH/ANNE STEEB/BERND MÜLLER Das vorliegende Programm wurde von Lewis Foreman ersonnen und recherchiert, der das Aufführungsmaterial zusammenstellte. Sein Dank gilt Rodney Newton, der die bei der Einspielung benutzte Dirigierpartitur und die Einzelstimmen von *Thalaba the Destroyer* eingerichtet hat.

Das Lied *Caristiona* ist auf "Land of Heart's Desire" zu hören, einer Auswahl von Marjory Kennedy-Frasers "Songs of the Hebrides", erhältlich auf Hyperion CDA 66988, gesungen von der Sopranistin Lisa Milne mit der Harfinistin Sioned Williams. Die CD umfaßt weitere Melodien von den Hebriden, die in anderen Werken Bantocks verarbeitet wurden.

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von 'Hyperion' und 'Helios'-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog. Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: http://www.hyperion-records.co.uk

Recorded in Walthamstow Assembly Halls, London, on 20 21 February 2001
Recording Engineer TONY FAULKNER
Recording Producer MARTIN COMPTON
Front Design TERRY SHANNON
Front Picture Research RICHARD HOWARD
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY

® © Hyperion Records Ltd, London, MMI
Front illustration: A View of the Nile above Aswan
by Edward Lear (1812-1888)
Sotheby's Picture Library

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1R 3HG

SIR GRANVILLE BANTOCK

(1868-1946)

☐ Prelude to 'The Song of Songs'	[11'40]
2 Prelude to 'Omar Khayyám'	[6'36]
3 Camel Caravan from 'Omar Khayyám' *	[7'56]
4 Caristiona (No 1 of 'Two Hebridean Sea Poems')	[9'31]
5 Processional (No 1 of 'Two Orchestral Scenes')	[14'40]
Thalaba the Destroyer	[26'05]
6 Introduction: The Powers of Evil (Mesto e lugubre)	[1'05]
7 Zeinab's theme (Molto più lento)	[1'52]
Thalaba's theme (Allegro con fuoco)	[1'54]
Oneiza's theme (Moderato sostenuto)	[3'49]
10 Thalaba's fatal languor (Poco lento)	[3'06]
Wedding and Brief Happiness of Love (Meno mosso)	[2'29]
Death of Oneiza (Appassionato con dolore)	[0'38]
13 Thalaba wanders desolately amid the tombs (Molto lento)	[3'34]
14 Thalaba sets out again on his Mighty Quest (Poco allegro)	[2'50]
Thalaba's death, and reprise of Oniza's theme (Poco più len	to) [1'44]
[16] Evil lost for ever	[1'19]
The last ecstasy of faith and love (Pesante e risoluto)	[0'56]

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA
JONATHAN CARNEY leader

VERNON HANDLEY conductor

* with chorus

SIR GRANVILLE BANTOCK

(1868-1946)

- The Song of Songs' [11'40]
 - [2] Prelude to 'Omar Khavyám' [6'36]
- 3 Camel Caravan from 'Omar Khavvám' * [7'56]
- [4] Caristiona (No 1 of 'Two Hebridean Sea Poems') [9'31]
- 5 Processional (No 1 of 'Two Orchestral Scenes') [14'40]
 - [6] Thalaba the Destroyer [26'05]

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

IONATHAN CARNEY leader

VERNON HANDLEY conductor

* with chorus

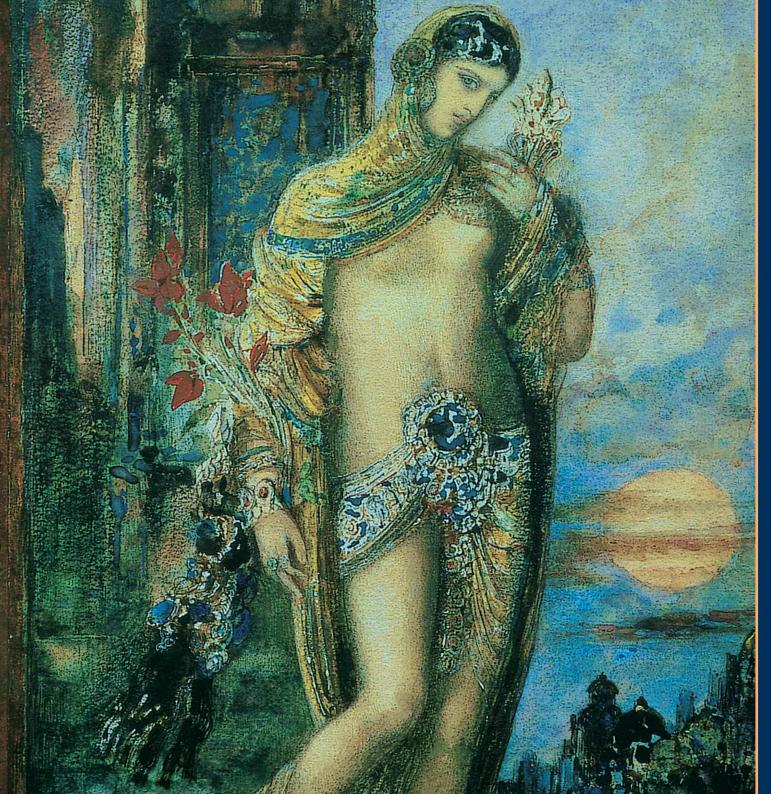
Recorded in Walthamstow Assembly Halls, London, on 20 21 February 2001 Recording Engineer TONY FAULKNER Recording Producer MARTIN COMPTON Front Design TERRY SHANNON Front Picture Research RICHARD HOWARD Booklet Editor TIM PARRY Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY P & C Hyperion Records Ltd, London, MMI Front illustration: A View of the Nile above Aswan by Edward Lear (1812-1888)

MADE IN ENGLAND

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND



BANTOCK THALABA THE DESTROYER (& c)
ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA / VERNON HANDLEY



Bantock

The Song of Songs
The Wilderness & the
Solitary Place
Pierrot of the Minute
Overture to a
Greek Tragedy

ELIZABETH
CONNELL
KIM BEGLEY
ROYAL
PHILHARMONIC
ORCHESTRA
VERNON
HANDLEY

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING

ENGLISH

page 4

Sung texts

page 11

FRANÇAIS

DEUTSCH

Seite 19

www.hyperion-records.co.uk

Thank you for purchasing this Hyperion recording—we hope you enjoy it.

A PDF of this booklet is freely available on our website for your personal use only.

Please respect our copyright and the intellectual property of our artists and writers—do not upload or otherwise make available for sharing our booklets, ePubs or recordings. hyperion



Sir Granville Bantock

1	Overture to a Greek Tragedy	[17'54]
5	The Wilderness and the Solitary Place †	[6'19]
6	Pierrot of the Minute a comedy overture	[12'11]
	The Song of Songs excerpts	[41'00]
	The Second Day † ‡	[19'35]
7	'The voice of my beloved!'	[2'25]
8	'My beloved spake'	[1'56]
9	'Arise, my love'	[2'53]
10	'Take us the foxes'	[3'15]
11	She flings herself upon a divan in an ecstasy of passionate rapture	[2'29]
12	'By night in my dream I sought him'	[3'10]
13	'But I found him whom my soul loveth'	[3'20]
	The Third Day	[7'01]
14	The Third Day The King's gifts	[7'01] [1'04]
14 15	·	
15	The King's gifts	[1'04]
15	The King's gifts The Shulamite	[1'04] [2'16]
15 16	The King's gifts The Shulamite The Shulamite is left alone	[1'04] [2'16] [0'59]
15 16 17	The King's gifts The Shulamite The Shulamite is left alone The Shulamite reflects upon her absent shepherd-lover and sees him in a vision on the mountainside	[1'04] [2'16] [0'59] [1'09]
15 16 17 18	The King's gifts The Shulamite The Shulamite is left alone The Shulamite reflects upon her absent shepherd-lover	[1'04] [2'16] [0'59] [1'09] [1'29]
15 16 17 18	The King's gifts The Shulamite The Shulamite is left alone The Shulamite reflects upon her absent shepherd-lover and sees him in a vision on the mountainside The Fifth Day † ‡	[1'04] [2'16] [0'59] [1'09] [1'29] [14'24]
15 16 17 18	The King's gifts The Shulamite The Shulamite is left alone The Shulamite reflects upon her absent shepherd-lover and sees him in a vision on the mountainside The Fifth Day † ‡ 'Who is this that cometh up from the wilderness?' *	[1'04] [2'16] [0'59] [1'09] [1'29] [14'24] [2'00]
15 16 17 18 19 20	The King's gifts The Shulamite The Shulamite is left alone The Shulamite reflects upon her absent shepherd-lover and sees him in a vision on the mountainside The Fifth Day † ‡ 'Who is this that cometh up from the wilderness?' * 'Set me as a seal upon thy heart'	[1'04] [2'16] [0'59] [1'09] [1'29] [14'24] [2'00] [1'42]
15 16 17 18 19 20 21	The King's gifts The Shulamite The Shulamite is left alone The Shulamite reflects upon her absent shepherd-lover and sees him in a vision on the mountainside The Fifth Day † ‡ 'Who is this that cometh up from the wilderness?' * 'Set me as a seal upon thy heart' 'Many waters cannot quench love'	[1'04] [2'16] [0'59] [1'09] [1'29] [14'24] [2'00] [1'42] [1'03]

ELIZABETH CONNELL soprano †
KIM BEGLEY tenor †
with WILLIAM PRIDEAUX baritone *

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA VERNON HANDLEY conductor



ANTOCK came to his maturity as a composer in the decade before the First World War, and the music in this programme was all conceived and sketched between 1899 and 1915, though in one or two cases completion in full score and performance came a little later. It was all first performed between 1903 and 1927, and although Bantock was not one of the principal composers of the Three Choirs Festivals at this time, all of these scores were associated with the festivals at Worcester, Gloucester or Hereford for their first performances.

Granville Ransome Bantock was the son of a distinguished surgeon and gynaecologist, and thus came from a well-appointed Victorian family background. Born in 1868 Bantock grew up in an atmosphere of privilege, comfort, servants and parental control. As with many other young composers from nineteenth-century middle-class families Bantock was intended for one of the secure professions, and to satisfy his father Bantock started to study for the Indian Civil Service, later changing to chemical engineering; but at the age of twenty-one he became a student at London's Royal Academy of Music, and was soon awarded the Macfarren scholarship for composition.

Bantock had huge energy and a vivid imagination and his student output was enormous and overwhelmingly ambitious. His energy and persistence achieved student performances of his orchestral works from the outset: his overture *The Fire Worshippers* was played in an Academy concert in December 1890, and later given by August Manns at the Crystal Palace in November 1893. Various works were played at RAM concerts including a *Suite de ballet* and *Wulstan*, a *scena* for baritone and orchestra. In July 1892 he enjoyed a concert entirely of his own music ending with his rather Wagnerian one-act opera *Caedmar*, the opera later appearing twice at the Olympic Theatre and also in a concert performance at the Crystal Palace.

Bantock also achieved publication from an early date, one suspects with parental financial support, as not only piano pieces and songs but extended works such as his Symphonic Overture *Saul* (published in 1894), *The Fire Worshippers* (1892), the operas *Caedmar* (1892) and *The Pearl of Iran* (1894), and the ballet suite *Rameses II* (1894) were published by the likes of Breitkopf & Härtel of Leipzig.

For all his well-off family, Bantock faced an uphill task on leaving the Academy when, not being equipped to make a living as an instrumentalist or a virtuoso, he faced establishing a musical career. In his case the solution lay in directing musical comedies, culminating in the offer of a conducting appointment with one of the celebrated George Edwarde companies on a world tour, with Sydney Jones's A Gaiety Girl as the star show. Not only did this provide paid work for a trip Bantock himself later calculated to have lasted 431 days, and a wealth of practical music-making and experience, it also allowed him to see the world at an impressionable age. But back in England on 5 December 1895 work was still hard to find, and Bantock continued conducting light music and theatre shows including taking over a provincial tour of Stanford's Irish comic opera Shamus O'Brien in Blackpool and then taking it round Ireland, doubling as acting manager and conductor when the drunken manager was dismissed.

Despairing of ever making an impact with his music, Bantock promoted an orchestral concert at Queen's Hall on 15 December 1896. This included music by five of his contemporaries at the RAM: William Wallace, Arthur Hinton, Stanley Hawley, Reginald Steggall and Erskine Allon. Of these only William Wallace is remembered today. The concert included three of Bantock's recent works, and he prefaced the programme with a strongly worded manifesto, and while he was not rewarded with a good house he



stimulated a wide critical coverage that went a long way towards putting him on the musical map.

Eventually Bantock obtained an appointment as Musical Director of the Tower Orchestra, New Brighton, then a fashionable resort across the Mersey from Liverpool. In terms of census statistics, in the 1890s Liverpool was Britain's most active musical city after London. Like Dan Godfrey at Bournemouth, Bantock soon expanded his modest resort orchestra and its repertoire, and made New Brighton a noted centre for new music, and British music in particular.

Bantock was married in 1898 to Helena von Schweitzer, and the newly-weds had Edward and Alice Elgar (not yet Sir and Lady) to stay in the summer of 1899, for Elgar to conduct a very early performance of the *Enigma Variations* on 16 July in an all-Elgar programme. Three weeks before it had been Stanford visiting, the previous week Parry and the week after Frederick Corder the leading British composers of the day all conducting programmes of their own works. This was building professional contacts in a big way, though Bantock still did not have a regular source of income. Yet it was as a teacher and educationalist that he was soon to make his living, and his reputation at New Brighton, coupled with Elgar's recommendation, led to his appointment as the first Principal of the Midland School of Music in Birmingham in 1900. In 1907 Bantock succeeded Elgar as Peyton Professor of Music at the University of Birmingham, and went on to hold the appointment for twenty-seven years. Bantock later became associated with Trinity College of Music in London, and in the 1930s he undertook several world examination tours for them, incidentally also conducting his own music along the way.

Bantock evolved his mature style at the turn of the century, and his most successful music was largely written in the first decade of the twentieth century. He became established as a leading name by a succession of largescale orchestral-choral and orchestral scores on exotic subjects, such a the song cycle *Sappho*, and tone poems including The Witch of Atlas and Fifine at the Fair, all crowned by his enormous setting of the whole of FitzGerald's Omar Khayyám, running just under three hours. At this time there were those who rated him above Elgar. Later there came other big choral works including his settings of The Song of Songs and Pilgrim's Progress and orchestral music such as the Hebridean and Pagan symphonies. He wrote music to the end, though latterly in an idiom by then increasingly regarded by commentators as out of date. But viewed from the perspective of fifty years after his death, this is no longer a bar to the proper appreciation of Bantock as a significant name in the British music of his time, and the composer of so much gorgeous music.

Bantock's orchestral **Overture to a Greek Tragedy** dates from 1911 and presumably after the success of *Pierrot of the Minute* at the previous festival at Worcester he was again commissioned. (In fact Bantock had also had new works at the intervening festivals at Hereford and Gloucester.) It was published by F E C Leuckart of Leipzig the following year as *Ouverture zu Einem Griechischen Trauerspiel für Orchester* (and in much smaller letters *Overture to a Greek Tragedy "Oedipus at Colonus"*). The score is dedicated to Sibelius, who had earlier stayed in Bantock's house and had dedicated *his* Third Symphony to him.

Bantock was a man of enthusiasms, and once embarked on a classical phase he wrote a variety of orchestral works given the title of classical plays but in reality orchestral tone poems on them. This activity extended across the second half of his life and included Aristophanes' *Overture to a Greek Comedy (Thesmo-phoriazeusae, The Women's Festival)*, *The Frogs* and *The*



Birds, Aeschylus's Agamemnon, and, one of Bantock's last works, Euripides' The Bacchanales. The Greek tragedy of Bantock's score was Oedipus at Colonus, chronologically the third of Sophocles' Theban Plays. Earlier, in the more familiar part of this cycle, the king had unwittingly killed his father and married his mother, had put out his own eyes in remorse and, after a long interlude, been exiled. In Oedipus at Colonus the blind and exiled Oedipus, now an old man, looked after by his younger daughter Antigone, is troubled by the scheming of his feuding sons and his former subjects. Oedipus dies having denounced his detractors and handed on to Theseus alone the knowledge of the place where he will die, which will provide a talisman for future security.

The music opens with a $\frac{\pi}{2}$ fanfare-like idea, part baleful part heroic, and this 'fate' motif reappears towards the end recast in a heroic sun-set mould. Fast music quickly follows and is immediately elaborated, as if Bantock is almost looking back over the story so far, and eventually it leads to Antigone's music, first heard on the magical combination of solo violin and four horns (track [2]), which Bantock cannot resist elaborating as languorously as any of his love themes. Bantock catches the play's blend of harshness and serenity with a fast middle section, presumably reflecting the chorus's evocation of battle (track 3: Who would not wish to be / There when the enemy / Turns to give battle ... / That were a sight to see'). The wide-spanning dying fall of the long closing section (track 4), as romantic as anything Bantock wrote, is very much an Edwardian vision of Oedipus's final speech to Theseus, and the Messenger recounting Oedipus's passing.

Bantock was given to vast musical epics which, conceived in a moment, actually took years to complete on paper. We have parts of two of these in this programme. Bantock's first such epic had been his cycle of twenty-four

tone poems based on Southey's poetic epic *The Curse of* Kehama, of which six were actually completed. Conceived in the early 1890s, composition dragged on to 1901, and two of them were published in full score, but the cycle as a whole ran into the sand. In the late 1890s Bantock then conceived an epic re-telling of the story of Christ in his Christus, which was completed in a vast 700-page orchestral full score. This he described as a 'Festival Symphony in 10 parts'. After an extended Prelude, the sections were 'Nazareth', 'The Wilderness', 'The Woman of Samaria', 'Ierusalem', 'The Mount of Olives', 'The Paschal Eve', 'Gethsemane', 'The Judgement', 'Calvary', and 'Epilogue', the last consisting of a vast chorus 'Arise, Shine' and dated 21 August 1901. The whole consisted of twenty-four numbers of which The Wilderness and the Solitary Place is No 6. In this scheme Bantock is clearly anticipating Elgar's oratorios The Apostles and The Kingdom, but although Bantock can produce brilliantly coloured episodes and massive imposing choruses he does not have Elgar's wide-spanning dramatic immediacy nor his depth of Biblical scholarship. In 1900 Bantock published (with Breitkopf & Härtel) a much cut-down version in vocal score as Christus, a festival symphony in five parts, and later he extracted two short oratorios—Christ in the Wilderness in 1907, and Gethsemane in 1910, which had some shorted-lived following at the time. The aria recorded here appeared in Christ in the Wilderness and was heard in the complete work at that year's Three Choirs Festival at Gloucester. But in fact, as a separate concert encore it had already been heard at Hereford in 1903. With its feeling of an exotic dance marked by tambourine, and idiosyncratic scoring for wind and harps, it continued to be heard occasionally as a concert encore until it was forgotten after the Second World War.

Pierrot of the Minute became one of Bantock's most popular works in his lifetime. The full title as printed on



the published full score is 'The Pierrot of the Minute: a comedy overture to a dramatic phantasy of Ernest Dowson'. It was presumably written for the Worcester Three Choirs of 1908, for the short score is dated 2 August 1908 and the full score only a week later. The first performance was on 9 September. It was soon published by Breitkopf & Härtel, Bantock dedicating it to his friend Otto Kling, Breitkopf's London manager. Breitkopf was a very efficient publisher and by the end of 1909 eleven foreign performances had been noted. It was said to be the most popular new British work at the time after Elgar's First Symphony.

Bantock gives us this programme:

Pierrot enters a glade in the park of the Petit Trianon at twilight, led thither in obedience to a mysterious message, which bids him come to sleep one night within these precincts if he would encounter Love. Half whimsical, half fearful, he wonders why he, so careless, thoughtless, and gay, should now be filled with wistful longing; and in the fast-falling darkness he lies down on a couch of fern, and falls asleep. A Moon-maiden descends the steps of the Temple of Love, and, bending over the sleeper, kisses him. He awakes and throws himself at her feet in rapt devotion, though she warns him that the kisses of the Moon are of a fatal sweetness, and that

"Whoso seeks her she gathers like a flower

He gives a life, and only gains an hour." But Pierrot, reckless, demands the pure and perfect bliss, though life be the price to pay. With gay laughter and sprightly jest they learn together the lore of Love; but daybreak approaches, the birds awaken, and the Moon-maiden must leave him. Together they gaze at the coming dawn; then Pierrot, sinking back on his couch, falls softly asleep once more, and the Moon-maiden vanishes.

The Prelude ends with the awakening of Pierrot, his love-dream being but the illusion of a minute. In matters of religion Bantock was very much an independent spirit, and he responded to the fatalism of Omar Khayyám, the Sufism of Hafiz and the neo-Christian philosophy expressed by Browning's imaginary Persian sage in *Ferishtah's Fancies*, in terms of a colourful sweep and a broad humanity. Similarly when he came to Biblical words his response to them was very much in terms of incidental colour and the epic drama of the story. Here we

have examples of both.

As we have seen, Bantock wrote several extended choral works, but **The Song of Songs** is unique in its composer's output in that it was conceived before the First World War—according to his diary it was started on 2 July 1912, and the completed manuscript vocal score is dated 1915. On Tuesday 2 July Bantock wrote in his diary: 'Arranged "The Song of Songs" as a libretto for a Lyrical Drama for music in 5 scenes. Wrote the first 79 bars of the prelude, & sketched the themes for the King, & other portions.'

Bantock had clearly invented his scheme and all the motifs for the various characters at the outset, and it was evidently so vivid for him he had encapsulated it all in the orchestral Prelude, the short score of which is dated 17 July 1912. However the complete work would not be completed in full score until 10 December 1926.

From the order in which Bantock completed the various sections of this epic, it is clear he was least caught by the extended scenes of the King's failure to win the Shulamite which form the Third and Fourth 'Days'. Before them came the outer 'Days', strong in love interest; the vocal score of the Second Day is dated 14 July 1915 and that of the Fifth Day, 3 September 1915, both love duets, the Fifth Day referring back to the themes of the earlier one.

The Prelude and the First Day, in which the King first sings the praises of the Shulamite, were first heard at the



Gloucester Three Choirs Festival in 1922, and published separately. It was the demands of a commitment to a firm and prestigious performance date that gave Bantock the impetus to set the rest of the music in full score at Birmingham during 1926: the Fifth Day was completed first, on 20 August; the Third and Fourth Days are dated 16 October and 10 December respectively. The huge vocal score was published complete in time for the first performance by Hallé forces conducted by Sir Hamilton Harty on 10 March 1927, with Dorothy Silk taking the role of the Shulamite and Frank Mullings her Shepherd lover. Soon the BBC announced a broadcast performance, but when it took place on Sunday 11 December 1927, with Dorothy Silk repeating the title role, although it ran for two hours, the Radio Times announced that 'owing to the length of the work it has been found necessary to omit the orchestral Prelude and the First Scene'. Other performances followed, but the length was clearly a problem. When it was broadcast on 1 January 1932 it was now in a condensed version running for an hour and twenty-five minutes, Elsie Suddaby now taking the role of the Shulamite. Later, in 1935 and 1936, Adrian Boult and Bantock himself conducted extracts, when Laelia Finnberg was a very successful Shulamite, and in 1937 Bantock conducted the Prelude as a separate concert work in a programme of his own music, but that seems to have been the last time it was heard until now.

This is a setting of verses from 'The Song of Songs' taken from the Authorized Version of *The Bible*. Bantock personalises and dramatises these familiar words, words we normally associate with chaste ecclesiastic settings, treating them as a passionate love story, and giving them a luxuriant and exotic, indeed erotic, setting. Bantock allots the words to three main characters, the Shulamite (soprano), her Shepherd lover (tenor), and the King—King Solomon (bass-baritone), whose suit she rejects.

Each 'Day' is punctuated by massive choral settings of the psalms, creating contrast from the overheated exchanges of the protagonists, and at key points there are set-piece orchestral interludes mainly in the form of exotic dances.

Bantock sets the words from 'The Song of Songs' (indeed, most of it) verbatim, and in the manuscript vocal score he calls it a 'dramatic rhapsody', but on the printed vocal score merely uses the form of words 'set to music for 6 solo voices, chorus and orchestra'. But the score includes stage instructions and Bantock clearly envisaged it visually. He specifies the same set for the first four acts or scenes (the First Day, Second Day, etc) covering the span from noon on the first day to a later evening, where we are in the 'women's Apartment in the Palace of the King, Lattice Windows at the back' which when opened reveal a starlit sky and the distant hills. In the Fifth Day, we are at dawn at the foot of a watchtower among the vineyards of Lebanon with a large apple tree in full flower centre stage.

Here we present the whole of the Second Day and the love duet that constitutes the greater part of the Fifth Day. In this performance they have been linked with an extended orchestral passage from the Third Day. In the Third Day the King has arrived in great pomp, treated in detail by Bantock, and crowned by a massive chorus, and has made a passionate suit to the object of his affections and 'various offerings and costly presents are brought by slaves and laid at the feet of the Shulamite. She rejects one after another the proffered gifts'. We join the music at the tail end of this (vocal score page 157: 'Imperioso'), as with wistful feelings on both sides, and a distant reminiscence of the Shulamite's music (track [15]) from the Second Day, 'The King, realising that his suit has failed, gives a signal for all his followers to retire (track 16), and the Shulamite is left alone with her female attendants, surrounded by the neglected offerings'. Soon, to familiar music, 'The Shulamite reflects upon her absent shepherd-lover,' (track [17])



'and sees him in a vision on the mountainside' (track 18).

Before our final extract, in the Fourth Day the Shulamite has been depicted pining, alone with her attendants who try to distract her with a succession of dances, and the King returns with one final attempt to woo her and sings of her beauty, before we reach the Fifth Day and the scene moves outside for the first time. The Watchman announces the entrance of the Shulamite with her Shepherd lover and

they sing such well-known words as 'Set me as a seal upon thine heart' (track 20), 'Many waters cannot quench love' (track 21) and 'For love is strong as death' (track 22), given in a high-flown romantic style. Bantock vividly realises a colourful scene that was as immediate and realistic for him as had been the exotic desert landscape in *Omar Khayyám*, and the love-lorn world of Sappho.

LEWIS FOREMAN © 2003

Recorded in Watford Colosseum, England, on 1, 2 April 2003
Recording Engineer TONY FAULKNER
Recording Producer MARTIN COMPTON
Front Design TERRY SHANNON
Front Picture Research RICHARD HOWARD
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY

® © Hyperion Records Ltd, London, MMIII

Front illustration: *The Song of Songs: The Shulamite Maiden* (detail) by Gustave Moreau (1826–1898) Private Collection / Bridgeman Art Library, London

vernon Handley

During his forty-year career Vernon Handley has unashamedly championed British music. Recognised as Sir Adrian Boult's protégé he has held steadfastly to two principles: an undemonstrative technique and an unfashionable repertoire. He has probably recorded, performed and broadcast more British music than any other conductor living or dead. He has given over 100 premieres. Of some 150 discs, over 90 are British, including 87 works which had not been recorded before. The recordings include all the symphonies of Vaughan Williams, Stanford, Malcolm Arnold and Robert Simpson, all the major works of Elgar and the whole of Moeran's orchestral

music. Among many awards, two of his recordings have won the *Gramophone* 'Record of the Year'.

Vernon Handley is currently Conductor Emeritus of the Royal Liverpool Philharmonic and Associate Conductor of the Royal Philharmonic Orchestra. He regularly conducted the National Youth Orchestra and the World Youth Orchestra and is widely known for his encouragement of young professional players. His pioneering set of recordings for Hyperion of the music of Sir Granville Bantock has been widely appreciated by both critics and public.

ELIZABETH Connell

Elizabeth Connell is recognised as one of the world's leading dramatic sopranos and has appeared at opera houses in London, Paris, Vienna, Berlin, Munich, Hamburg, New York (Metropolitan Opera), San Francisco, Milan, Naples and Geneva in a wide repertoire including Lohengrin, Tannhäuser, Der fliegende Holländer, Tristan und Isolde, The Ring, Elektra, Ariadne, Nabucco, Macbeth, Attila, Don Carlos, Fidelio, Jenufa and Peter Grimes. She has sung at the Festivals of Bayreuth, Salzburg, Verona, Orange and Glyndebourne.

In concert she has appeared throughout the world, notably with Abbado, Giulini, Maazel, Sinopoli, Chailly, Tennstedt, Zagrosek, Gardelli, Muti, Downes, Sawallisch, Levine, Ozawa, Elder, Mackerras, Colin Davis and Boulez. Her many recordings include Rossini's *Guillaume Tell*, Mahler's Eighth Symphony, Schreker's *Die Gezeichneten*, Donizetti's *Poliuto*, Verdi's *Due Foscari*, Schönberg's *Gurrelieder*, Wagner's *Lohengrin*, and a volume of Schubert songs with Graham Johnson as part of the Hyperion Schubert Edition (CDJ33005).

кім Begley

The British tenor Kim Begley was a student at London's Guildhall and National Opera Studio before joining the Royal Opera House, Covent Garden, as a principal tenor between 1982 and 1986. In six seasons he sang over thirty roles, and has since returned as a guest artist in Janáček's *Katya Kabanova*, as Novagerio in Pfitzner's *Palestrina* and has also made two major Wagnerian débuts in the house: Siegmund with Bernard Haitink, and Erik with Simone Young. He also enjoyed critical acclaim as Berg's Drum Major in the production of *Wozzeck* conducted by Antonio Pappano. Kim Begley has also appeared in opera houses throughout Europe.

Kim Begley is also a versatile concert artist, with Verdi's *Requiem*, Beethoven's Symphony No 9, Mahler's *Das Lied von der Erde* and Elgar's *Dream of Gerontius* forming the core of his repertoire. Begley has enjoyed an ongoing collaboration with the Cleveland Orchestra and Christoph von Dohnányi and has worked regularly with both Andrew Davis and Kent Nagano. Other concert highlights include Britten's *War Requiem*, Bruckner's *Te Deum* with Abbado at the Salzburg Festival, and the Last Night of the Proms with Leonard Slatkin in 2001.



VERNON HANDLEY ELIZABETH CONNELL

© Nicky Johnston



The Wilderness and the Solitary Place

The wilderness and the solitary place shall be glad for them; and the desert shall rejoice and blossom as the rose. It shall blossom abundantly, and rejoice even with joy and singing: the glory of Lebanon shall be given unto it, the excellency of Carmel and Sharon; they shall see the glory of the Lord, and the excellency of our God.

Strengthen ye the weak hands, and confirm the feeble knees. Say to them that are of a fearful heart, Be strong, fear not: behold, your God will come with vengeance, even God with a recompence; he will come to save you.

Then the eyes of the blind shall be opened, and the ears of the deaf shall be unstopped:

Then shall the lame man leap as an hart, and the tongue of the dumb sing; for in the wilderness shall waters break out, and streams in the desert.

And the parched ground shall become a pool, and the thirsty land springs of water.

And an highway shall be there, and a way, and it shall be called The way of holiness;

And the ransomed of the Lord shall return, and come to Zion with songs, and everlasting joy upon their heads: they shall obtain joy, and gladness, and sorrow and sighing shall flee away.

ISAIAH 35

The Song of Songs

The Second Day

Scene—The women's Apartment in the Palace of the King, Lattice Windows at the back. Night. The apartment is dimly lighted by shaded lamps hanging from the ceiling.

The Shulamite, troubled by a dream, enters hurriedly from her sleeping chamber, and finding the apartment empty, goes to the lattice window, which she throws wide open, revealing a star-lit sky and the distant hills.

7 THE SHULAMITE The voice of my beloved! Behold, he cometh leaping upon the mountains, skipping upon the hills.

My beloved is like a roe or a young hart: behold, he standeth behind our wall, he looketh forth at the windows, shewing himself through the lattice. 8 My beloved spake, and said unto me,

THE SHEPHERD Rise up, my love, my fair one, and come away. For, lo, the winter is past, the rain is over and gone.

The flowers appear on the earth; the time of the singing of birds is come, and the voice of the turtle is heard in our land.

The fig tree putteth forth her green figs, and the vines with the tender grape give a good smell.

[9] Arise, my love, my fair one, and come away.

O my dove, that art in the clefts of the rock, in the secret places of the stairs, let me see thy countenance, let me hear thy voice; for sweet is thy voice, and thy countenance is comely.

10 THE SHULAMITE Take us the foxes, the little foxes, that spoil the vines: for our vines have tender grapes.

My beloved is mine, and I am his: he feedeth among the lilies.

She hears approaching footsteps

Until the day break, and the shadows flee away, turn, my beloved, and be thou like a roe or a young hart upon the mountains of Bether.

11 Orchestral Interlude

She hastily closes the lattice windows, and flings herself upon a divan in an ecstasy of passionate rapture.

The ladies of the Harêm and Attendants enter noiselessly in search of the Shulamite, whose absence from her sleeping chamber has until now escaped notice. They bring lights, and by their kindly ministrations endeavour to comfort her.

THE SHULAMITE relating ber dream

12 By night in my dream I sought him whom my soul loveth: I sought him, but I found him not.

I will rise now and go about the city in the streets, and in the broad ways, I will seek him whom my soul loveth:

In thought she wanders through the city



- I sought him, but I found him not.
- The watchmen that go about the city found me: to whom I said, Saw ye him whom my soul loveth? It was but a little that I passed from them,
- 13 But I found him whom my soul loveth: I held him, and would not let him go, until I had brought him into my mother's house, and into the chamber of her that conceived me.
 - I charge you, O ye daughters of Jerusalem, by the roes, and by the hinds of the field, that ye stir not up, nor awake my love, till he please.

The Fifth Day

Scene—At the foot of a watch-tower among the vine-yards. The hills in the background slope upward to the distant snow-clad range of mountains. An apple-tree in full blossom in the centre of the stage. Dawn.

THE WATCHMAN from the top of the tower

- 19 Who is this that cometh up from the wilderness, leaning upon her beloved?
 - The Shulamite and her Shepherd lover enter (R) slowly from the valley below on their way to the hills. He supports her by his arm, while her head leans lovingly against his shoulder. They pause to rest awhile beneath the appletree, before resuming their journey.

THE SHEPHERD *pointing to ber mother's dwelling among the bills* I raised thee up under the apple tree: there thy mother brought thee forth: there she brought thee forth that bare thee.

THE SHULAMITE & THE SHEPHERD

- 20 Set me as a seal upon thine heart, as a seal upon thine arm: for love is strong as death;
 - Jealousy is cruel as the grave: the coals thereof are coals of fire, which hath a most vehement flame.
- 21 Many waters cannot quench love, neither can the floods drown it: if a man would give all the substance of his house for love, it would utterly be contemned.

- 22 For love is strong as death. If a man would give all the substance of his house for love, it would utterly be contemned. Set me as a seal upon thine heart, as a seal upon thine arm: for love is strong as death.
- 23 THE SHULAMITE We have a little sister, and she hath no breasts: what shall we do for our sister in the day when she shall be spoken for?
 - THE SHEPHERD If she be a wall, we will build upon her a palace of silver: and if she be a door, we will inclose her with boards of cedar.
 - THE SHULAMITE I am a wall, and my breasts like towers: then was I in his eyes as one that found favour.
 - Solomon had a vineyard at Baalhamon; he let out the vineyard unto keepers; every one for the fruit thereof was to bring a thousand pieces of silver.
 - My vineyard, which is mine, is before me: thou, O Solomon, must have a thousand, and those that keep the fruit thereof two hundred.
 - THE SHEPHERD Thou that dwellest in the gardens, the companions hearken to thy voice: cause me to hear it.
- 24 THE SHULAMITE Make haste, my beloved, and be thou like to a roe or to a young hart upon the mountains of spices, my beloved.

They pass out together up the hillside. Curtain falls.



OUR BANTOCK, l'art de la composition est arrivé à maturité dans les dix années qui ont précédé la Première Guerre mondiale. La musique de ce programme a été entièrement conçue et esquissée entre 1899 et 1915, bien que dans un ou deux cas, l'achèvement sous forme de partition et d'audition ne soit advenu qu'ultérieurement. Les premiers concerts ont tous eu lieu entre 1903 et 1927, et bien que Bantock ne fût pas l'un des principaux compositeurs des Three Choirs Festivals (Festivals de Trois Chœurs) à l'époque, toutes les partitions ont été exécutées pour la première fois en public aux festivals de Worcester, Gloucester ou Hereford.

Granville Ransome Bantock était le fils d'un médecin et gynécologue réputé et donc fils d'une famille victorienne avec pignon sur rue. Né en 1868, Bantock grandit dans une atmosphère caractérisée par le privilège, le confort, les servants et le contrôle parental. Comme dans le cas de bien d'autres jeunes compositeurs du XIXe siècle issus de bonnes familles, Bantock était destiné à une profession sûre, et pour satisfaire son père, il entreprit des études de chimie mais s'engagea par la suite dans l'administration indienne; et à l'âge de vingt et un ans, il entra à la Royal Academy of Music de Londres et reçut rapidement une bourse d'étude Macfarren pour la composition.

Bantock déployait une énergie démesurée et une vive imagination. Sa production en tant qu'étudiant était énorme et extrêmement ambitieuse. C'est cette fabuleuse énergie doublée d'une grande persistance qui lui vaudront de faire exécuter ses œuvres orchestrales d'étudiant dès le départ: son ouverture *The Fire Worshippers* sera interprétée lors d'un concert à l'Academy en décembre 1890 pour être par la suite donnée par August Manns au Crystal Palace en novembre 1893. Différentes œuvres seront jouées à la Royal Academy, notamment sa *Suite de ballet* et *Wulstan*, *scena* pour baryton et orchestre. En juillet

1892 il est gratifié d'un concert constitué exclusivement de sa propre musique, qui se termine par son opéra en un acte—assez Wagnérien—*Caedmar*, opéra qui apparaîtra deux fois à l'Olympic Theatre ainsi qu'en concert au Crystal Palace.

Bantock fait publier ses œuvres relativement tôt avec, on le soupçonne, l'aide financière de ses parents, et ce sont non seulement ses morceaux pour piano et ses chansons mais aussi ses œuvres à plus grande échelle, comme son ouverture symphonique *Saul* (publiée en 1894), *The Fire Worshippers* (1892), ses opéras *Caedmar* (1892) et *The Pearl of Iran* (1894) (La Perle d'Iran) et sa suite de ballet *Rameses II* (1894) (Ramsès II) qui reçoivent les soins de Breitkopf & Härtel de Leipzig et d'autres.

Malgré sa famille aisée, c'est une tâche ardue qui attend Bantock alors qu'il quitte l'Academy sans le bagage d'un instrumentaliste ni d'un virtuose pour établir sa carrière musicale. Dans son cas, la solution repose sur la direction de comédies musicales, culminant avec le poste de chef d'orchestre pour l'une des troupes célèbres de George Edwardes en tournée mondiale avec A Gaiety Girl de Sydney Jones en tête d'affiche. Non seulement cette aventure fournit à Bantock un travail rémunéré pour un voyage qui durera (comme il le calculera ultérieurement) 431 jours et une grande expérience musicale pratique, mais elle lui permet aussi de voir le monde à un âge où l'on se laisse facilement impressionner. Toutefois, à son retour en Angleterre le 5 décembre 1895, le travail ne se trouve pas aisément alors Bantock poursuit la direction de musique légère et de représentations théâtrales et se retrouve à Blackpool pour la tournée en province de l'opéra comique irlandais Shamus O'Brien puis en Irlande où, en plus de diriger l'orchestre, il dirige la troupe en remplacement du directeur ivrogne qui sera renvoyé.

Désespérant de jamais faire forte impression par sa



musique, Bantock promeut un concert pour orchestre au Queen's Hall le 15 décembre 1896. Il inclut la musique de cinq de ses contemporains de la Royal Academy: William Wallace, Arthur Hinton, Stanley Hawley, Reginald Steggall et Erskine Allon. De ces compositeurs, on ne se souvient aujourd'hui que de William Wallace. Le concert inclut trois des œuvres récentes de Bantock qui donne en préface au programme un manifeste aux termes forts; bien qu'il ne soit pas récompensé par une audience importante, il n'en stimule pas moins les critiques et reçoit une couverture de la presse qui contribuera largement à le placer sur la carte musicale de son temps.

Enfin, Bantock est nommé Directeur musical du Tower Orchestra de New Brighton, alors station balnéaire populaire de la Mersey près de Liverpool. Il faut savoir que dans l'Angleterre des années 1890, Liverpool était la seconde ville de la musique après Londres. A l'instar de Dan Godfrey à Bournemouth, Bantock développe rapidement son modeste orchestre et son répertoire et fait de New Brighton un centre renommé de musique nouvelle et de musique britannique en particulier.

En 1898, Bantock épouse Helena von Schweitzer, et les jeunes mariés reçoivent Edward et Alice Elgar (pas encore Sir et Lady) lors d'un séjour estival en 1899. En effet, Elgar dirige une représentation très précoce des *Enigma Variations* le 16 juillet lors d'un programme qui lui est entièrement consacré. Trois semaines auparavant, c'est Stanford qui leur rend visite, une semaine avant cela Parry et la semaine d'après Frederick Corder: les plus grands compositeurs britanniques de l'époque dirigeaient tous leurs propres œuvres. Les contacts professionnels grandissent à toute vitesse, mais Bantock n'a toujours pas de source régulière de revenus. Or, c'est en tant que professeur et pédagogue qu'il gagnera bientôt sa vie et sa réputation à New Brighton: non sans recommandation d'Elgar, il est nommé Principal de la Midland School of Music de

Birmingham en 1900. En 1907 Bantock succède à Elgar en tant que Peyton Professor of Music à l'université de Birmingham, et poursuit sa carrière à ce poste pendant vingt-sept ans. Bantock s'associera plus tard avec le Trinity College of Music de Londres et dans les années 1930 entreprendra des tournées mondiales d'examens pour le collège et dirigera d'ailleurs sa propre musique par la même occasion.

Le style de Bantock arrive à maturité au tournant du siècle, et sa musique la plus populaire est largement écrite dans les dix premières années du vingtième siècle. Il s'établit par une succession d'œuvres pour orchestre et orchestre et chœurs de grande échelle, sur des sujets exotiques comme le cycle de Sappho, et les poèmes symphoniques The Witch of Atlas et Fifine at the Fair, le tout couronné par sa gigantesque mise en musique de toute l'œuvre de FitzGerald, Omar Khayyám, qui s'étend sur près de trois heures. A cette époque, certains le classeront au-dessus d'Elgar. D'autres grandes œuvres chorales suivront, tels ses arrangements du Cantique des cantiques, The Song of Songs, Pilgrim's Progress, et une musique orchestrale dont la Hebridean Symphony et la Pagan Symphony. Il compose jusqu'au bout, bien qu'à la fin de sa vie il soit considéré par les critiques comme démodé. Cinquante ans après sa mort, cependant, cette critique n'empêche pas d'apprécier Bantock à juste titre, un grand nom de la musique britannique de son époque, le compositeur d'une musique merveilleuse.

L'Overture to a Greek Tragedy pour orchestre de Bantock date de 1911. C'est probablement suite au succès de *Pierrot* au précédent festival de Worcester que l'œuvre lui est commandée. (En fait, Bantock présente également de nouvelles compositions entre-temps, aux festivals de Hereford et Gloucester.) Elle est publiée par F E C Leuckart de Leipzig l'année suivante sous le titre *Ouverture zu Einem Griechischen Trauerspiel für Orchester* (et en tout



petits caractères *Overture to a Greek Tragedy "Oedipus at Colonus"—Ouverture pour une tragédie grecque, « Œdipe à Colonne »*). La partition est dédicacée à Sibelius qui avait séjourné plus tôt cette année-là chez Bantock et lui avait dédicacé sa Troisième Symphonie.

Bantock était un homme très enthousiaste et lorsqu'il s'embarquait dans une aventure classique, il écrivait toute une série d'œuvres orchestrales qui recevaient le nom de pièces classiques et le contenu de poèmes symphoniques. Il travailla ainsi toute la seconde moitié de sa vie, notamment sur les pièces d'Aristophane Les Thesmophories, L'Assemblée des femmes, Les Grenouilles, Les Oiseaux dans son Overture to a Greek Comedy, sur l'Agamemnon d'Eschyle et, dans l'une de ses dernières œuvres, sur Les Bacchanales d'Euripide. La musique de Bantock sur la tragédie grecque s'intitulera Oedipus at Colonus, ou Œdipe à Colonne, chronologiquement la troisième des pièces thébaines de Sophocle. L'œuvre se situe après la partie plus connue de ce cycle où le roi tue son père sans le vouloir et épouse sa mère, puis se crève les yeux sous le coup du remords pour enfin, après un long interlude, s'exiler. Dans Oedipus at Colonus on retrouve Œdipe, aveugle et exilé, désormais un vieillard, aux soins de sa plus jeune fille, Antigone, et troublé par les manigances de ses fils ennemis et ses anciens sujets. Œdipe meurt après avoir dû dénoncer ses détracteurs et confié au seul Thésée le secret de l'endroit où il mourra, donnant ainsi à ce dernier un talisman qui le préservera.

La musique s'ouvre sur une idée de style fanfare à **3**, mi-funeste mi-héroïque, et ce motif de la « destinée » réapparaît vers la fin dans un moule beaucoup plus héroïque cette fois. Une musique rapide suit bientôt ce thème pour être aussitôt élaborée, comme si Bantock retraçait les événements passés, et mène enfin au thème d'Antigone que l'on entend pour la première fois dans la combinaison magique du violon seul et de quatre cors

(2), que Bantock ne résiste pas à élaborer aussi langoureusement que l'un de ses plus grands thèmes amoureux. Bantock saisit le mélange de dureté et de sérénité de la pièce pour le traduire dans une section centrale assez rapide, reflétant probablement l'évocation de la bataille (3) (par les chœurs: Who would not wish to be / There when the enemy / Turns to give battle ... / That were a sight to see). La chute mourante grandiloquente de la longue section de clôture (4), plus romantique que jamais, est une vision très Édouardienne du dernier discours d'Œdipe à Thésée et du récit par le Messager de la mort d'Œdipe.

Bantock s'adonnait à de grandes épopées musicales qui, conçues en un instant, étaient couchées sur le papier en plusieurs années. Ce programme présente des parties de deux de ces épopées. La première fut son cycle de vingtquatre poèmes symphoniques, fondé sur The Curse of Kehama de Southey, dont six des poèmes furent véritablement terminés. Conçue au début des années 1890, cette composition dura jusqu'en 1901, et deux des morceaux furent publiés intégralement, mais le cycle lui-même fut abandonné. A la fin des années 1890, Bantock conçut une épopée de la vie du Christ, Christus, qui se matérialisa dans une gigantesque partition intégrale pour orchestre de 700 pages. Il lui donna la description de « Festival Symphony in 10 parts ». Les sections en étaient « Nazareth », « The Wilderness », « The Woman of Samaria », « Jerusalem », « The Mount of Olives », « The Paschal Eve », « Gethsemane », « The Judgement », « Calvary » et « Epilogue », ce dernier comprenant le grand chœur « Arise, Shine » en date du 21 août 1901. Le tout est composé de vingt-quatre morceaux dont The Wilderness and the Solitary Place est le sixième. Par cette œuvre, Bantock anticipe clairement les oratorios d'Elgar, The Apostles et The Kingdom, mais bien que Bantock produise des épisodes hauts en couleurs et aux chœurs imposants, il ne possède pas le pathos de



grande envergure d'Elgar ni la profondeur de ses connaissances bibliques. En 1900, Bantock publie (chez Breitkopf & Härtel) une version très réduite de l'œuvre sous forme de partition vocale, sous le titre Christus, a festival symphony in five parts, dont il extrait plus tard deux brefs oratorios—Christ in the Wilderness, en 1907, et Gethsemane en 1910, qui connaîtront un engouement de courte durée. L'aria enregistré sur ce disque apparaît dans Christ in the Wilderness en 1907 et on l'entendra dans l'œuvre complète à l'occasion du Three Choirs Festival de Gloucester la même année. Mais en fait, il sera entendu pour la première fois en rappel d'un concert à Hereford dès 1903. Avec ses impressions de danse exotique marquée par le tambourin, et les mélodies très caractéristiques des vents et des harpes, il s'entendra occasionnellement en rappel de différents concerts puis tombera dans l'oubli après la Seconde Guerre mondiale.

Pierrot of the Minute devint l'une des œuvres les plus populaires de Bantock de son vivant. Le titre intégral imprimé sur la partition est «The Pierrot of the Minute: a comedy overture to a dramatic phantasy of Ernest Dowson ». L'ensemble fut probablement écrit pour les Worcester Three Choirs de 1908, car la partition plus courte est datée du 2 août 1908 et la partition complète n'est datée que de la semaine suivante. La première représentation a lieu le 9 septembre. Elle est rapidement publiée par Breitkopf & Härtel, et Bantock la dédicace à son ami Otto Kling, directeur de Breitkopf à Londres. Breitkopf était une maison d'édition particulièrement efficace, et dès la fin 1909 onze représentations à l'étranger sont consignées. Cette œuvre sera considérée comme l'œuvre britannique la plus populaire de l'époque, après la première symphonie d'Elgar.

Bantock nous donne le programme suivant :

Pierrot entre dans une clairière du parc du Petit Trianon au clair de lune, sur les instructions d'un mystérieux message qui l'enjoint de venir dormir une nuit en ces lieux s'il veut rencontrer l'Amour. Miamusé, mi-craintif, il se demande pourquoi (lui toujours si libre, insouciant et gai) il ressent tout à coup un tel désir nostalgique; et là, dans l'obscurité qui s'abat rapidement sur le parc, il se couche sur un lit de fougères et sombre dans le sommeil. Une jeune vierge de la Lune descend les marches du Temple de l'Amour, se penche sur notre dormeur et l'embrasse. Il se réveille et se jette à ses pieds, éperdu d'amour, mais elle l'avertit: les baisers de la Lune sont d'une douceur fatale, et

« Celui qui la recherche elle le cueille comme une fleur Il donne une vie et ne reçoit qu'une heure ». Mais Pierrot, l'imprudent, exige le bonheur pur et absolu, même si de sa vie il doit en payer le prix. Riant et plaisantant, ensemble ils apprennent les coutumes de l'Amour; mais l'aube approche, les oiseaux se réveillent et la vierge de la Lune doit le laisser. Ensemble, ils regardent le jour se lever; puis Pierrot s'étend à nouveau sur sa couche et se rendort doucement, et la jeune fille disparaît.

Le prélude s'achève sur le réveil de Pierrot. Son rêve d'amour n'est que l'illusion d'une minute. En matière de religion, Bantock était très indépendant et il était sensible au fatalisme d'Omar Khayyám, au Soufisme d'Hafiz et à la philosophie néo-chrétienne du sage Perse imaginé par Browning dans *Ferishtah's Fancies*, et à leur grandeur colorée et leur humanité. De la même manière, lorsqu'il abordait les textes bibliques, sa réaction se faisait principalement en termes de couleurs et de récit épique. Cette œuvre nous donne un exemple de ces deux sensibilités.

Comme nous l'avons vu, Bantock écrivit de nombreuses œuvres chorales, mais **The Song of Songs** est une pièce unique du compositeur car elle fut conçue avant



la Première Guerre mondiale. Selon les carnets du compositeur, elle fut commencée le 2 juillet 1912, et la partition vocale complète est datée de 1915. Le mardi 2 juillet, Bantock écrit dans son journal: «Arrangé Le Cantique des cantiques comme livret pour un drame lyrique en 5 scènes. Écrit les 79 premières mesures du prélude et esquissé les thèmes du roi et d'autres portions».

Il apparaît donc clairement que Bantock crée son plan et tous les motifs des différents personnages dès le départ, et l'œuvre est déjà si évidente pour lui qu'il la résume entièrement dans le prélude orchestral, courte partition datée du 17 juillet 1912. L'œuvre finale ne sera toutefois achevée que le 10 décembre 1926.

Lorsque l'on observe l'ordre dans lequel Bantock a achevé les différentes sections de cette épopée, il apparaît clairement que ce qui l'intéresse le moins, ce sont les longues scènes de l'échec du roi à gagner l'amour de la Sulamite qui forment les troisième et quatrième « journées ». Celles-ci sont précédées de journées très différentes, hautes en connotations amoureuses ; la partition vocale de la seconde journée est datée du 14 juillet 1915 et celle de la cinquième du 3 septembre 1915, toutes deux des duos amoureux, la cinquième journée faisant référence aux thèmes de la journée précédente.

Le prélude et la première journée, dans lesquels le roi chante pour la première fois les louanges de la Sulamite, furent entendues pour la première fois au Three Choirs Festival de Gloucester en 1922, et publiés séparément. Ce sont les exigences d'un engagement ferme et d'une date de performance prestigieuse qui donnèrent à Bantock l'élan de mettre le reste en musique et composer une partition complète à Birmingham en 1926: la cinquième journée sera terminée le 20 août; les troisième et quatrième journées sont datées du 16 octobre et du 10 décembre respectivement. L'énorme partition vocale sera

complétée et publiée à temps pour la première représentation par les « forces » d'Hallé sous la direction de Sir Hamilton Harty le 10 mars 1927, avec Dorothy Silk dans le rôle de la Sulamite et Frank Mullings dans celui du berger, son bien-aimé. La BBC annonce rapidement la diffusion de l'œuvre, mais lorsqu'elle a lieu (le dimanche 11 décembre 1927, toujours avec Dorothy Silk dans le rôle principal) c'est une version tronquée qu'entend l'auditeur: en effet, bien qu'elle dure deux heures, le magazine Radio Times annonce que « du fait de la longueur de l'œuvre, il a été nécessaire d'omettre le prélude orchestral et la première scène ». D'autres représentations suivront mais la longueur reste clairement un problème. Lorsqu'elle est diffusée le 1er janvier 1932, elle l'est dans une version condensée d'une heure et vingt-cinq minutes, avec Elsie Suddaby dans le rôle de la Sulamite. Plus tard, en 1935 et 1936, Adrian Boult et Bantock lui-même en dirigeront des extraits et Laelia Finnberg fera une Sulamite très aimée du public, puis en 1937 Bantock dirigera le prélude séparément dans le cadre d'un programme dédié à sa propre musique, mais il semble que cette représentation soit la dernière jusqu'à aujourd'hui.

Cette mise en musique concerne des versets du Cantique des cantiques tirés de la version autorisée de la Bible. Bantock personnalise et dramatise les paroles familières que nous associons normalement à un cadre ecclésiastique chaste, et les traite comme une histoire d'amour passionné, en leur donnant un cadre luxuriant et exotique et une forte dose d'érotisme. Bantock donne la parole aux trois principaux personnages, la Sulamite (soprano), le berger (ténor) et le roi (Salomon, bassebaryton) dont elle rejette les avances. Chaque « journée » est ponctuée par un chœur massif qui interprète les psaumes, en contraste avec les échanges surchauffés des protagonistes, et à certains points cruciaux, des interludes



orchestraux interviennent principalement sous la forme de danses exotiques.

Bantock illustre musicalement les paroles du Cantique des cantiques (la quasi totalité) verbatim, et appelle la partition vocale « rhapsodie dramatique » mais à l'impression celle-ci est sous-titrée « mis en musique pour 6 voix solistes, chœur et orchestre ». La partition inclut toutefois des instructions de mise en scène, prouvant ainsi que Bantock l'envisageait visuellement. Il spécifie le même arrangement pour les quatre premiers actes ou scènes (première journée, deuxième journées, etc) couvrant ainsi la période qui s'étend de midi la première journée jusqu'au soir de la deuxième alors que nous nous trouvons dans « les appartements des femmes du Palais du Roi. Fenêtres treillissées dans le fond» qui lorsqu'ils s'ouvrent nous laissent découvrir un ciel de nuit étoilée et les collines au lointain. La cinquième journée s'ouvre sur l'aube au pied d'une tour de guet, dans les vignobles du Liban, autour d'un grand pommier en fleur qui trône au milieu de la scène.

Ici, nous présentons l'intégralité de la deuxième journée et le duo amoureux qui constitue la plus grande partie de la cinquième journée. Dans cette performance, ces extraits ont été liés par un passage orchestral étendu de la troisième journée. Le roi est arrivé en grande pompe décrite en détail par Bantock et couronné par un chœur grandiose et a fait ses avances passionnées à la Sulamite et « diverses offrandes et des présents coûteux apportés par des esclaves et présentés aux pieds de la Sulamite. Elle rejette l'un après l'autre les présents ». Nous retrouvons la

musique à la fin de ce passage (partition page 157: « Imperioso ») alors qu'empreint d'une grande nostalgie partagée par la Sulamite et sur fond d'une réminiscence distante du thème de la Sulamite (15) de la deuxième journée, « le roi, comprenant que ses avances ont échoué, ordonne à ses suivants de se retirer (16), et la Sulamite reste seule avec ses suivantes, entourée des offrandes négligées ». Rapidement, au son de la musique maintenant familière « la Sulamite pense à son bien-aimé le berger » (17) « et le voit dans une vision sur la montagne » (18).

Avant notre extrait final, lors de la quatrième journée, la Sulamite est décrite soupirant, entourée de ses servantes qui tentent de la distraire par une succession de danses, et le roi tente une dernière avance et chante les louanges de sa beauté; puis nous entrons dans la cinquième journée et la scène se déroule en extérieur pour la première fois. Le veilleur annonce l'entrée de la Sulamite et de son berger et ils chantent sur les paroles fort connues telles « Set me as a seal upon thine heart » (« Mes-moi comme un sceau sur ton cœur », [20]) « Many waters cannot quench love » (« Les grandes eaux ne peuvent éteindre l'amour » [21]) et « For love is strong as death » (« Car l'amour est fort comme la mort » [22]) dans un superbe style romantique. Bantock réalise ici une scène haute en couleurs qui lui apparaît avec la même clarté et le même réalisme que les exotiques paysages désertiques d'Omar Khayyám, et le monde langoureux de Sappho.

> LEWIS FOREMAN © 2003 Traduction MARIE LUCCHETTA



Jahre im Jahrzehnt vor dem I. Weltkrieg. Die gesamte Musik auf dieser CD stammt aus jener Zeit zwischen 1899 und 1915, zumindest als Konzept oder Skizze. In ein oder zwei Fällen erfolgten der Abschluss der Orchesterpartitur und die Uraufführung allerdings ein wenig später. Alle hier eingespielten Werke wurden zwischen 1903 und 1927 uraufgeführt. Obwohl Bantock damals nicht zu den bevorzugten Komponisten des *Three Choirs Festivals* [berühmtes britisches Musikfestival, das gemeinsam von den Kathedralschören aus Worcester, Gloucester und Hereford organisiert und abwechselnd in diesen Städten veranstaltet wird] gehörte, wurden alle hier aufgenommenen Partituren bei den Festivals in Worcester, Gloucester bzw. Hereford uraufgeführt.

Granville Ransome Bantock war der Sohn eines bekannten Chirurgen und Gynäkologen und kam somit aus einer bemittelten viktorianischen Familie. Er wurde 1868 geboren und wuchs in einer privilegierten und materiell sorgenfreien Atmosphäre auf, umgeben von Dienern und der Kontrolle seiner Eltern. Wie viele andere junge Komponisten des 19. Jahrhunderts aus gutbürgerlichen Verhältnissen war auch Bantock für eine der gesicherten Berufslaufbahnen vorgesehen. Den Wünschen seines Vaters Folge leistend begann Bantock chemischen Ingenieurbau zu studieren. Dann wechselte er die Fachrichtung, indem er eine Stelle im staatlichen Verwaltungswesen Indiens annahm. Im Alter von 21 wurde er aber Student der *Royal Academy of Music* [London] und erhielt schon bald das Macfarren-Stipendium für Komposition.

Bantock verfügte über Unmengen an Energie und eine lebhafte Vorstellungsgabe. Seine Studentenarbeiten waren riesig und unglaublich ehrgeizig. Seiner Energie und Beharrlichkeit verdankte er es, dass seine Orchesterwerke von Anfang an durch seine Kommilitonen aufgeführt wurden: seine Ouvertüre *The Fire Worshippers* [Die

Feueranbeter] wurde im Dezember 1890 in einem Academy-Konzert gespielt und erneut im November 1893 unter August Manns in Londons Crystal Palace aufgeführt. Auch diverse andere Werke Bantocks waren in den Academy-Konzerten zu hören, wie zum Beispiel die Suite de ballet und Wulstan, eine scena für Bariton und Orchester. Im Juli 1892 konnte Bantock sogar auf ein Konzert verweisen, das ausschließlich seiner Musik gewidmet war und mit seiner stark an Wagner angelehnten einaktigen Oper Caedmar endete. Diese Oper war dann noch zweimal im Olympic Theatre zu hören sowie in einer konzertanten Aufführung im Crystal Palace.

Bantock fand schon früh Verleger für seine Werke. Die Vermutung liegt nahe, dass dies durch die finanzielle Unterstützung seiner Eltern ermöglicht wurde, da nicht nur seine Klavierstücke und Lieder im Druck erschienen. Kein Geringerer als Breitkopf & Härtel in Leipzig nahm sich zum Beispiel auch solch umfangreicher Werke wie seiner sinfonischen Ouvertüre *Saul* (veröffentlicht 1894), der Partitur *The Fire Worshippers* (1892), sowie der Opern *Caedmar* (1892) und *The Pearl of Iran* [Die Perle von Iran] (1894) als auch der Ballettsuite *Rameses II* [Ramses II] (1894) an.

Trotz der finanziellen Unterstützung seiner Familie sah sich Bantock nach Verlassen der *Academy* mit der schwierigen Aufgabe konfrontiert, im professionellen Musikleben Fuß zu fassen, war er doch nicht in der Lage, sich als Orchestermusiker oder Solist seinen Lebensunterhalt zu verdienen. In seinem Fall bestand die Lösung im Dirigieren von musikalischen Lustspielen. Den Höhepunkt dieser Zeit bildete das Angebot, eine der gefeierten Theatertruppen von George Edwarde auf einer internationalen Gastspielreise zu dirigieren, bei der Sydney Jones' *A Gaiety Girl* [Ein Mädel aus dem *Gaiety*] als zentrales Stück gegeben wurde. Diese Anstellung bot Bantock nicht nur eine bezahlte Arbeit für eine Reise, von



der er selbst behauptete, sie habe 431 Tage gedauert, sondern auch reichlich Gelegenheit zum Musizieren und Erfahrungsaustausch. Nicht zuletzt gestattete ihm die Tournee, die Welt in einem Alter zu sehen, in dem man für Eindrücke leicht empfänglich ist. Als Bantock am 5. Dezember 1895 wieder nach England zurückkehrte, fand er es immer noch schwer, Arbeit zu finden, und er fuhr fort, leichte Musik und Theatershows zu dirigieren. Zum Beispiel übernahm er ein Gastspiel von Stanfords in Irland spielender komischer Oper *Shamus O'Brien* in Blackpool. Daraufhin leitete er diese Inszenierung auch auf einer Tournee durch Irland, sowohl als Dirigent als auch als Manager, nachdem der bisherige Manager wegen Trunkenheit entlassen worden war.

Bantock machte sich zu jener Zeit ernsthafte Sorgen, ob er jemals den Durchbruch mit seiner Musik schaffen würde. Aus diesem Grund organisierte er am 15. Dezember 1896 ein Orchesterkonzert in der *Queen's Hall* (London). Auf dem Programm standen Werke von fünf seiner Mitstudenten an der *Academy*, William Wallace, Arthur Hinton, Stanley Hawley, Reginald Steggall und Erskine Allon, von denen heute nur noch William Wallace bekannt ist. Auch drei Werke Bantocks aus jüngerer Zeit wurden aufgeführt. Als Einleitung zum Programm schrieb der Komponist ein aufrüttelndes Manifest, und obwohl das Konzert schlecht besucht war, provozierte das Ereignis doch zahlreiche Reaktionen in der Presse, die nicht unwesentlich dazu beigetragen haben, dass Bantock ins allgemeine Bewusstsein der Musikwelt drang.

Schließlich sicherte sich Bantock die Stelle des Musikdirektors des *Tower Orchestra* in New Brighton, damals ein eleganter Erholungsort am Ufer der Mersey gegenüber von Liverpool. Nach der Volkzählungsstatistik war Liverpool in den 1890iger Jahren nach London Großbritanniens aktivste musikalische Stadt. Wie Dan Godfrey in Bournemouth erweiterte auch Bantock bald sein bescheidenes Kurorchester und dessen Repertoire und verwandelte New Brighton in ein anerkanntes Zentrum für neue und besonders britische Musik.

Bantock heiratete 1898 Helena von Schweitzer, und im Sommer 1899 hatten die Jungverheirateten Edward und Alice Elgar (damals noch ohne Adelstitel) zu Gast. Elgar sollte nämlich am 16. Juli seine zu jenem Zeitpunkt erst sehr selten aufgeführten Enigma-Variationen in einem ausschließlich seiner Musik gewidmeten Konzert dirigieren. Drei Wochen zuvor hatte Stanford die Bantocks besucht, die Woche davor Parry und die Woche danach Frederick Corder—die führenden britischen Komponisten jener Zeit dirigierten alle Programme mit ihren eigenen Werken. Das war Kontaktknüpfen im großen Maßstab. Nun verfügte Bantock noch immer nicht über ein regelmäßiges Einkommen. Als Lehrer und Pädagoge sollte er sich aber bald seinen Lebensunterhalt sichern. Sein guter Ruf in New Brighton zusammen mit Elgars Empfehlung führten 1900 zu seiner Anstellung als erster Direktor der Midland School of Music in Birmingham. 1907 übernahm er von Elgar den Pevton-Lehrstuhl für Musik an der University of Birmingham, eine Position, die er 27 Jahre innehatte. Bantock unterhielt später auch Verbindungen zum Trinity College of Music in London, für das er in den 1930iger Jahren als Prüfer mehrere Male Weltreisen unternahm, auf denen er, nebenbei bemerkt, auch seine eigenen Werke dirigierte.

Bantock entwickelte seinen reifen Stil um die Jahrhundertwende und seine erfolgreichste Musik wurde größtenteils im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geschrieben. Er schuf sich einen Namen als einer der führenden Komponisten durch eine Reihe groß angelegter Orchester- und Vokalwerke und Orchesterstücke über exotische Themen, wie zum Beispiel der Liederzyklus Sappho und die Tongedichte The Witch of Atlas [Die Hexe von Atlas] und Fifine at the Fair [Fifine auf dem



Jahrmarkt], sowie die enorme, alles krönende Vertonung von FitzGeralds gesamter Rubáiyát des Omar Khayyám mit einer Länge von knapp unter drei Stunden. Zu jener Zeit gab es Stimmen, die Bantock vor Elgar einstuften. Gegen Ende von Bantocks Leben kamen noch andere große Chorwerke hinzu, einschließlich der Vertonungen des Song of Songs [Das Hohelied] und des Pilgrim's Progress [Pilgerreise]. Zu seinen späten Orchesterstücken zählen die *Hebridean* [Hebriden-] und *Pagan* [Heiden-] Sinfonien. Bantock komponierte bis ans Lebensende, auch wenn sein Stil in den letzten Jahren zunehmend von den Rezensenten als überholt bezeichnet wurde. Aber mit einem Abstand von 50 Jahren nach seinem Tod ist dieses Kriterium kein Maßstab mehr für eine richtige Einschätzung Bantocks als einen wichtigen Komponisten im britischen Musikleben seiner Zeit und als Komponisten von so viel prächtiger Musik.

Bantocks Orchesterwerk **Overture to a Greek Tragedy** stammt von 1911 und ist das Resultat eines neuerlichen Kompositionsauftrags vom *Three Choirs Festival* in Worcester, der ihm wahrscheinlich aufgrund des Erfolgs seines *Pierrots* beim vorangegangenen Festival erteilt worden war. (Tatsache ist, dass es auch bei den dazwischen liegenden Festivals in Hereford und Gloucester neue Werke von Bantock gab.) Die *Overture to a Greek Tragedy* wurde im folgenden Jahr von F E C Leuckart in Leipzig als *Ouverture zu Einem Griechischen Trauerspiel für Orchester* (und in viel kleineren Buchstaben *Overture to a Greek Tragedy "Oedipus at Colonus"*) veröffentlicht. Die Partitur ist Sibelius gewidmet, der zuvor bei Bantock zu Gast war und ihm seine 3. Sinfonie gewidmet hatte.

Bantock konnte sich unmäßig für eine Sache begeistern, und nachdem sein Interesse an der Antike einmal geweckt war, schrieb er eine Vielzahl von Orchesterwerken, die Titel antiker Theaterstücke trugen, sich in Wirklichkeit aber als Tongedichte über diese herausstellten. Diese Aktivitäten erstreckten sich über die zweite Lebenshälfte und führten zu einer Reihe von Werken wie die von Aristophanes inspirierten Kompositionen *Overture* to a Greek Comedy (Thesmophoriazeusae, The Women's Festival) [Ouvertüre zu einem griechischen Lustspiel (Thesmophoriazusae, Das Fest der Frauen)], The Frogs [Die Frösche] und *The Birds* [Die Vögel], sowie das von Aischylus inspirierte Stück Agamemnon und die von Euripides inspirierte Komposition *The Bacchanales* [Die Bacchantinnen], eines von Bantocks letzten Werken. Die griechische Tragödie, die Bantock der hier eingespielten Partitur zugrunde legte, war Ödipus auf Kolonos, das chronologisch dritte Thebenstück von Sophokles. Zuvor, im bekannteren Teil dieses Tragödienzyklus, hatte der König seinen Vater unwissentlich getötet und seine Mutter geheiratet und sich voller Reue selbst geblendet. Lange Zeit später wurde er verbannt. In Ödipus auf Kolonos wird der blinde und vertriebene Ödipus, mittlerweile ein alter Mann, von seiner jüngeren Tochter Antigone betreut. Er sorgt sich über die Ränke seiner sich befehdenden Söhne und seiner ehemaligen Untertanen. Ödipus stirbt, nachdem er seine Kritiker angeprangert und nur Theseus in Kenntnis gesetzt hat, wo er sterben wird, wodurch er einen Talisman für die zukünftige Sicherheit liefert.

Die Musik beginnt mit einem fanfarenartigen Gedanken im \$\frac{1}{2}\$-tel Takt, der teils unheilvoll und teils heroisch klingt. Dieses "Schicksalsmotiv" kehrt am Ende in einer heroischen Sonnenuntergangsstimmung wieder. Auf die Einleitung folgt unvermittelt schnelle Musik, die sofort durchgeführt wird, fast als ob Bantock Rückschau auf das bisher Geschehene hält. Das führt schließlich zu Antigones Musik, die zuerst in der zauberhaften Kombination aus Solovioline und vier Hörnern erklingt (track [2]). Auch hier kann sich Bantock nicht verkneifen, die Musik so herzzerreißend wie so viele seiner anderen Liebesthemen auszuspinnen. Bantock reflektiert die im



Theaterstück zu findende Mischung aus Härte und heiterer Gelassenheit im schnellen Mittelteil, der vermutlich den Aufruf des Chors zum Kampf darstellen soll (3) ("Who would not wish to be / There when the enemy / Turns to give battle ... / That were a sight to see" [Wer würde nicht seien wollen / Dort, wenn der Feind / Sich zur Schlacht regt ... / Das wäre ein Anblick]). Das weitgespannte sterbende Fallen des langen Schlussabschnitts (4), der dem romantischen Ruf des Komponisten alle Ehre macht, ist zweifellos eine dem frühen 20. Jahrhundert entsprechende musikalische Vision von Ödipus' letzten Worten zu Theseus und von dem Botschafter, der über das Verscheiden des Helden berichtet.

Bantock neigte zu riesigen musikalischen Epen, deren vollständige Niederschrift tatsächlich Jahre dauerte, auch wenn ihre jeweiligen Grundkonzepte in kurzer Zeit Gestalt annahmen. Wir haben für die vorliegende CD Ausschnitte aus zwei solcher Epen ausgewählt. Bantocks erstes Epos dieser Art war sein geplanter Liederzyklus aus 24 Gedichten, die Southeys Verserzählung The Curse of Kehama [Kehamas Fluch] entnommen werden sollten. Nur sechs solcher Lieder wurden wirklich abgeschlossen. Die Idee für dieses Werk lässt sich bis zum Anfang der 1890iger Jahre zurückverfolgen, die Komposition zog sich allerdings bis 1901 hin. Die Orchesterpartituren von zwei dieser Lieder liegen sogar im Druck vor, aber das Projekt als Ganzes verlief sich im Sand. Ende der 1890iger Jahre hatte Bantock eine Idee für ein episches Nacherzählen der Christus-Geschichte, die letztlich in einer riesigen 700-Seiten-langen abgeschlossenen Orchesterpartitur mit dem Titel Christus Niederschlag fand. Bantock beschrieb das Werk als "Festivalsinfonie in 10 Teilen". Die Abschnitte lauteten: "Nazareth", "The Wilderness" [Die Wüste], "The Woman of Samaria" [Die Frau von Samaria], "Jerusalem", "The Mount of Olives" [Der Ölberg], "The Paschal Eve" [Der Seder-Abend]", "Gethsemane", "The Judgement",

"Calvary" [Das Gericht, Schädelstätte] und "Epilogue". Der letztgenannte Abschnitt beinhaltete einen gewaltigen Chor "Arise, Shine" und ist mit 21. August 1901 datiert. Die zehn Teile ließen sich weiter in 24 Nummern unterteilen, von denen Die Wüste und das dürre Land Nr. 6 bildete. In diesem Aufbau nahm Bantock deutlich Elgars Oratorien The Apostels [Die Apostel] und The Kingdom [Das Reich] voraus. Nun schrieb Bantock zwar hervorragend farbige Episoden und massive, beeindruckende Chöre, aber er verfügte weder über Elgars weitgreifende dramatische Eindringlichkeit, noch über dessen umfangreiche Bibelkenntnis. 1900 veröffentlichte Bantock (bei Breitkopf & Härtel) eine stark reduzierte Version als Klavierauszug unter dem Titel Christus, a festival symphony in five parts [Christus, eine Festivalsinfonie in fünf Teilen]. Noch später extrahierte er zwei kurze Oratorien: 1907 Christ in the Wilderness [Christus in der Wüste] und 1910 Gethsemane. Beide Oratorien erfreuten sich für eine kurze Zeit einer gewissen Beliebtheit. Die hier eingespielte Arie erschien 1907 in Christ in the Wilderness und war offiziell zum ersten Mal bei einer Gesamtaufführung dieser Werkfassung beim Three Choirs Festival in Gloucester in jenem Jahr zu hören. Genau genommen war diese Arie aber schon einmal zuvor aufgeführt worden, nämlich als eigenständige Konzertzugabe in Hereford 1903. Die Arie lässt an einen exotischen Tanz denken, der durch das Tamburin und eine ganz eigene Orchestrierung für Blasinstrumente und Harfe gekennzeichnet ist. Dieser Eigenschaft verdankte sie es, dass sie für eine Weile noch gelegentlich als Konzertzugabe im Konzertsaal zu hören war, bis sie nach dem zweiten Weltkrieg in Vergessenheit geriet.

Pierrot of the Minute war zu Bantocks Lebzeiten eines seiner beliebtesten Werke. Der volle Titel, der in der veröffentlichten Orchesterpartitur abgedruckt wurde, lautete: "The Pierrot of the Minute: a comedy overture to a



dramatic phantasy of Ernest Dowson" [Einen Augenblick Pierrot: Lustspiel-Ouvertüre zu einer dramatischen Phantasie von Ernest Dowson]. Wahrscheinlich wurde das Werk für das *Three Choirs Festival* in Worcester 1908 komponiert, ist doch das Particell mit 2. August 1908 datiert und die Orchesterpartitur mit einem Datum von nur einer Woche später. Die Uraufführung fand am 9. September statt. Kurz darauf wurde das Werk bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht. Bantock widmete es seinem Freund Otto Kling, Breitkopfs Vertreter in London. Breitkopf war ein sehr aktiver Verleger, und bis zum Ende 1909 konnte man elf ausländische Aufführungen verzeichnen. Man sagte damals, der *Pierrot* sei nach Elgars 1. Sinfonie die beliebteste neue britische Komposition jener Zeit.

Bantock liefert uns dieses Programm:

Pierrot betritt in der Dämmerung eine Lichtung im Park des Petit Trianon; einer geheimnisvollen Stimme gehorchend, die ihn auffordert, eine Nacht innerhalb dieser Gehege zu schlafen, wenn er der Liebe begegnen wollte, wurde er dorthin geführt. Halb launenhaft, halb furchtsam, möchte er gern wissen. warum er, der doch sonst so sorglos, so gedankenlos und lustig, jetzt mit einem ernsthaften Verlangen erfüllt werden sollt; er legt sich bei der schnell einbrechenden Dunkelheit auf ein Farnkrautlager nieder und schlummert ein. Eine Mondelfe steigt die Stufen des Liebestempels herab, neigt sich über den Schläfer und küßt ihn. Er erwacht und wirft sich ihr in ungezügelter Zuneigung zu Füßen, obgleich sie ihm abwehrend zu erkennen gibt, dass die Wollust ihrer Küsse zwar süß aber verderbenbringend sei, und dass sie

"Denjenigen, der nach ihr trachtet, wie eine Blume abpflückt:

Er setzt sein Leben ein und eine Stunde nur ist sein Gewinn."

Aber unbekümmert darum fordert Pierrot die reine und vollkommene Glückseligkeit, selbst wenn das Leben als Preis dafür zu zahlen sei. Mit fröhlichem Gelächter und munterem Scherzen lernen sie die Kunst zu lieben; aber der Tagesanbruch naht, die Vögel erwachen und die Mondelfe muss ihn verlassen. Beide starren sich im Morgenrot einander an; Pierrot sinkt auf sein Lager zurück und verfällt wieder in einen süßen Schlaf, während die Mondelfe verschwindet.

Das Vorspiel endet mit dem Erwachen Pierrots: sein Liebestraum war nur das Trugbild einer Minute. In religiösen Angelegenheiten war Bantock ein äußerst unabhängiger Geist, und er reagierte auf den Fatalismus eines Omar Khayyám, den Sufismus eines Hafiz und die neuchristliche Philosophie, die in Brownings erfundener persischer Sage *Ferishtah's Fancies* [Ferishtahs Launen] zum Ausdruck kommt, vermittels großzügiger farbiger Gesten und einer umfassenden Humanität. Auf ähnliche Weise führte seine Auseinandersetzung mit biblischen Worten zu dramatischen Klangfarben und dem epischen Geschichtsdrama. Hier haben wir Beispiele von beiden.

Wie wir schon gesehen haben, schrieb Bantock verschiedene ausgedehnte Chorwerke, aber **The Song of Songs** nimmt innerhalb seines Werkkatalogs eine besondere Stellung ein, da das Konzept vor dem ersten Weltkrieg entworfen wurde. In seinem Tagebuch steht, die Komposition wurde am 2. Juli 1912 begonnen. Der abgeschlossene handgeschriebene Klavierauszug ist mit 1915 datiert. Am Dienstag, den 2. Juli schrieb Bantock in sein Tagebuch: "Stellte "Das Hohelied" als Libretto für ein Lyrisches Drama für Musik in 5 Szenen zusammen. Schrieb die ersten 79 Takte des Vorspiels, & skizzierte die Themen für den König, & andere Abschnitte".

Bantock hatte offensichtlich seinen Ablaufplan und alle Motive für die diversen Rollen gleich am Anfang entworfen.



Ihm muss das Ganze zu jener Zeit schon so deutlich vorgeschwebt sein, dass er es alles in dem Orchestervorspiel vorwegnehmen konnte. Das Particell dieses Vorspiels ist mit 17. Juli 1912 datiert. Die Orchesterpartitur des gesamten Werkes wurde allerdings erst am 10. Dezember 1926 abgeschlossen.

Anhand der Abfolge, mit der Bantock die verschiedenen Abschnitte dieses Epos komponierte, wird deutlich, dass er sich am wenigsten von den ausgedehnten Szenen angesprochen fühlte, in denen der König vergeblich um die Schulammit wirbt. Sie bilden den Dritten und Vierten "Tag". Die am Anfang und Ende erscheinenden Tage voller Liebesinteresse wurden davor geschaffen. Der Klavierauszug des Zweiten Tags ist mit 14. Juli 1915 datiert und der des Fünften mit 3. September 1915. Beide Tage sind Liebesduette, wobei die Themen des Fünften Tags Bezug auf den früheren Tag nehmen.

Das Vorspiel und der Erste Tag, an dem der König die Schulammit zum ersten Mal preist, waren zum ersten Mal beim Three Choirs Festival in Gloucester 1922 zu hören und wurden als eigenständige Stücke veröffentlicht. Erst der Druck einer Zusage für eine definitive und viel besprochene Aufführung gab Bantock den Impuls, den Rest der Musik 1926 in Birmingham zu komponieren. Der Fünfte Tag wurde zuerst abgeschlossen, am 20. August. Der Dritte Tag ist mit 16. Oktober datiert und der Vierte mit 10. Dezember. Der gewaltige Klavierauszug wurde vollständig und rechtzeitig für die Uraufführung am 10. März 1927 mit dem Hallé Orchestra and Choir unter Sir Hamilton Harty hergestellt. Dorothy Silk sang in der Rolle der Schulammit und Frank Mullings in der ihres geliebten Hirten. Bald kündigte die BBC die Sendung einer Studioaufnahme an, in der Dorothy Silk wiederum die Hauptrolle übernahm. Die Länge der Sendung am Sonntag, den 11. Dezember 1927 war nicht weniger als zwei Stunden. Dabei informierte die Radiovorschau Radio Times, dass

man es "aufgrund der Werkdauer für notwendig erachtet hatte, das Orchestervorspiel und die Erste Szene auszulassen". Andere Aufführungen folgten, aber die Länge war offensichtlich ein Problem. Als das Werk wieder am 1. Januar 1932 im Radio gesendet wurde, diesmal mit Elsie Suddaby in der Rolle der Schulammit, erklang eine geraffte Version mit einer Dauer von einer Stunde und 25 Minuten. Später, 1935 und 1936, dirigierten Adrian Boult und Bantock selber einzelne Ausschnitte, in denen Laelia Finnberg eine sehr überzeugende Schulammit sang. 1937 dirigierte Bantock das Vorspiel als separates Konzertstück in einem ausschließlich seiner Musik gewidmeten Programm, aber seitdem scheint das Werk weder ganz noch in Ausschnitten aufgeführt worden zu sein.

Das Werk ist eine Vertonung von Versen aus dem "Hohelied", die der autorisierten englischen Bibelübersetzung von 1611 entnommen wurden. Bantock arbeitete das Drama stärker hervor und passte diese bekannten Worte seinen persönlichen Vorlieben an, Worte, die man normalerweise mit einem keuschen kirchlichen Kontext assoziiert. Bantock behandelte sie aber wie eine leidenschaftliche Liebesgeschichte und fügte sie in einen üppigen und exotischen, ja sogar erotischen Tonsatz ein. Den Text ordnete er den drei wichtigsten Figuren zu: die Schulammit (Sopran), ihr geliebter Hirte (Tenor) und der König—König Salomo (Bassbariton), dessen Werbungen von der Schulammit abgewiesen werden. Jeder "Tag" wird von massiven, auf Psalmtexten beruhenden Chorsätzen unterbrochen, die einen Kontrast zu den überhitzten Konversationen der Protagonisten liefern. An entscheidenden Punkten gibt es unabhängige Orchesterzwischenspiele, hauptsächlich in Form exotischer Tänze.

Bantock vertonte die Worte des *Hobelieds* (tatsächlich fast des gesamten) Wort für Wort, und im handgeschriebenen Klavierauszug nannte er das Werk eine "dramatische Rhapsodie". Auf dem gedruckten Klavier-



auszug nutzte er aber nur die Worte "vertont für 6 Solisten, Chor und Orchester". In der Partitur stehen allerdings Bühnenanweisungen. Bantock trug sich augenscheinlich mit dem Gedanken einer szenischen Realisierung. Für die ersten vier Akte oder Szenen (Erster Tag, Zweiter Tag, usw.), die den Zeitraum vom Mittag des ersten Tages bis zum Abend des zweiten Tages beschreiben, gab er nur ein Bühnenbild vor: Wir befinden uns im "Frauengemach im Palast des Königs. Rautenfenster im Hintergrund", die beim Öffnen einen Sternenhimmel und die ferne Berge erkennen lassen. Am Fünften Tag werden wir an den Fuß eines Wachturms versetzt, der sich inmitten der Weinberge Libanons befindet mit einem Apfelbaum in voller Blüte in der Bühnenmitte.

Auf dieser CD präsentieren wir den gesamten Zweiten Tag und das Liebesduett, das den größeren Teil des Fünften Tags bildet. Verbunden werden diese zwei Ausschnitte hier mit einer ausgedehnten Orchesterpassage aus dem Dritten Tag. An dieser Stelle im Handlungsablauf ist der König mit großem Pomp angekommen, was Bantock ausführlich darstellt und mit einem Chorsatz krönt. Der König wirbt leidenschaftlich um die Schulammit, und "diverse Gaben und teuere Geschenke werden von Sklaven herbei getragen und der Schulammit zu Füßen gelegt. Sie weist ein vorgebrachtes Geschenk nach dem anderen zurück". Wir nehmen die Musik gegen Ende dieser Szene auf (Klavierauszug, Seite 157: "Imperioso"), wenn die beiden Parteien von wehmütigen Gefühlen erfüllt sind und ein fernes Echo an die Musik der Schulammit (15) aus dem Zweiten Tag erklingt. "Der

König erkennt, dass seine Werbung fehlgeschlagen hat und gibt seinem gesamten Gefolge das Zeichen zum Rückzug (16). Die Schulammit bleibt allein mit ihren weiblichen Gefährtinnen zurück, umgeben von all den zurückgewiesenen Geschenken". Bald erklingt vertraute Musik: "Die Schulammit denkt an ihren abwesenden Geliebten (17) und sieht ihn in einer Vision am Berg" (18).

Vor unserem letzten Ausschnitt wird die Schulammit am Vierten Tag dargestellt, wie sie sich nach ihrem Geliebten sehnt. Sie ist allein mit ihren Gefährtinnen, die sie mit einer Reihe von Tänzen abzulenken versuchen. Der König kehrt zurück und unternimmt einen letzten Versuch, das Herz der Schulammit zu gewinnen, indem er von ihrer Schönheit singt. Darauf folgt der Fünfte Tag, und die Handlung wird zum ersten Mal ins Freie verlegt. Nachdem ein Chor der Dorfbewohner "My well beloved hath a vineyard" [Mein Freund hat einen Weinberg] gesungen hat, kündigen die Wächter den Auftritt der Schulammit mit ihrem geliebten Hirten an. Sie singen solch wohlbekannte Worte wie "Set me as a seal upon thine heart" (20) [Lege mich wie ein Siegel auf dein Herz], "Many waters cannot quench love" (21) [So daß auch viele Wasser die Liebe nicht auslöschen] und "For love is strong as death" (22) [Denn Liebe ist stark wie der Tod], die in einem hochromantischen Stil dargeboten werden. Eindrucksvoll schafft Bantock hier eine farbige Szene, die für ihn so greifbar und realistisch war, wie ehedem die exotische Wüstenlandschaft in Omar Khayyám und die liebestrunkene Welt der Sappho.

> LEWIS FOREMAN © 2003 Übersetzung ELKE HOCKINGS

