

CHANDOS

John Veale
Benjamin Britten

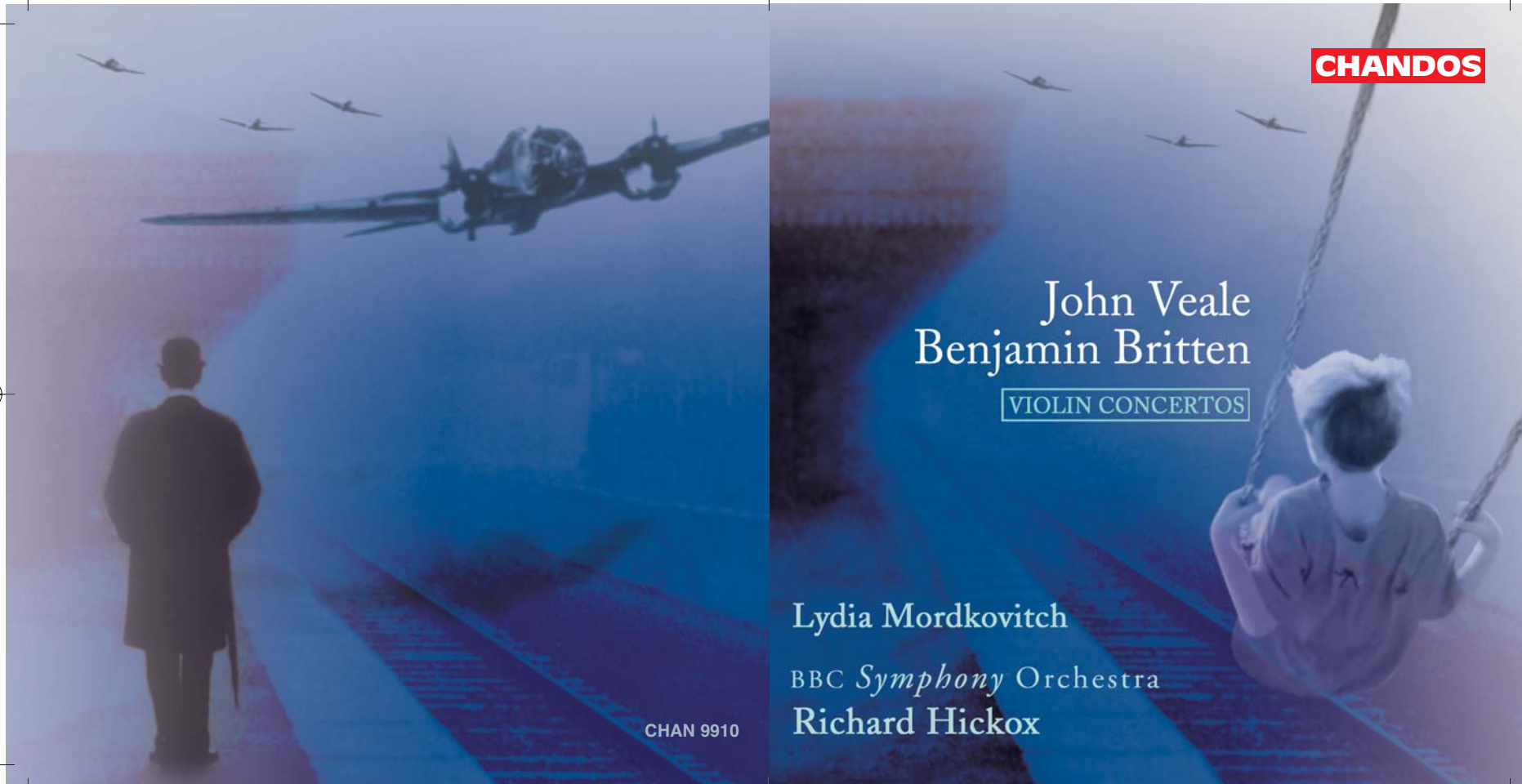
VOLIN CONCERTOS

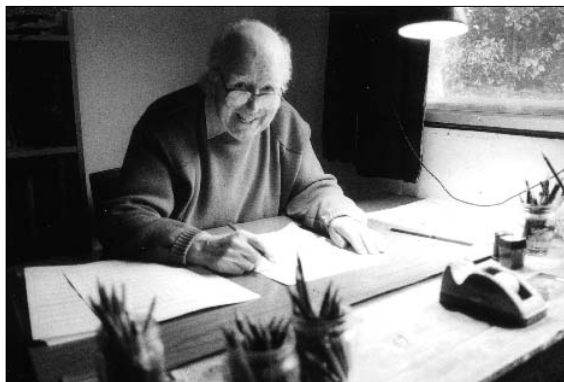
Lydia Mordkovich

BBC *Symphony* Orchestra

Richard Hickox

CHAN 9910





John Lewis

John Veale

Benjamin Britten (1913–1976)

Concerto for Violin and Orchestra, Op. 15 34:20

- | | | | |
|---|-----|---|-------|
| 1 | I | Moderato con moto – Agitato – Tempo primo – | 9:36 |
| 2 | II | Vivace – Animando – Largamente – Cadenza – | 9:35 |
| 3 | III | Passacaglia | 15:08 |

John Veale (b. 1922)

premiere recording

Violin Concerto 35:33

- | | | | |
|---|-----|---|-------|
| 4 | I | Moderato – Allegro – Tempo I – Allegro | 15:55 |
| 5 | II | Lament: Largo | 11:47 |
| 6 | III | Vivace – Andantino – Tempo I – Andantino –
Tempo I – Andantino – Tempo I | 7:49 |

TT 69:57

Lydia Mordkovitch violin

BBC Symphony Orchestra

Stephen Bryant leader

Richard Hickox

Britten/Veale: Violin Concertos

Britten: Concerto for Violin and Orchestra

In the years after the Spanish Civil War Benjamin Britten wrote a number of overtly political works, largely setting texts by his friend W.H. Auden. These included *Our Hunting Fathers*, *Advance Democracy* and the *Pacifist March*, and were crowned by the powerful but still surprisingly little-known *Ballad of Heroes*, written in memory of the British members of the International Brigade who had died in Spain. The general atmosphere of impending war, together with Britten's feeling that to realise his musical ambitions was an impossibility, tempted the composer and Peter Pears to follow their friends Auden and Isherwood to the USA. Britten now had no family ties in the UK, so he and Pears were decided on leaving by the possibility of a Hollywood film score (it in fact came to nothing) and sailed from England in May 1939.

At this time Britten was revolting against the prevailing English musical tradition and a seemingly oppressive musical environment. He would most likely have been amazed to be told that he personally would contribute substantially to the regeneration of that tradition, and would map its future path. In 1939 he was already a composer of

considerable reputation and achievement, and an early engagement in the USA was to attend the first American performance of his *Variations on a Theme of Frank Bridge* at Carnegie Hall. His first major score to be completed, largely composed during May and June at Saint-Jovite, Quebec and finished by the end of September, was this Violin Concerto. Once he was aware of the work, Barbirolli at the New York Philharmonic pressured his directors until they agreed to give the premiere, which took place on 28 March 1940 with Antonio Brosa as soloist. The British premiere happened while Britten was still in the USA, on 6 April 1941, for which the soloist was Thomas Matthews. The music is dedicated to Henry Boys, teacher and writer on music, who had earlier encouraged Britten's interest in the leading musical trends of the day and had written one of the first extended articles about Britten, in October 1938. He later worked with the composer on the vocal scores of *The Rape of Lucretia* and *Albert Herring*.

Britten's concerto was revised in 1950 and again in 1958, though these revisions all comprised comparatively minor amendments and deletions. 'A brilliant violin concerto,

bursting with tart wit and novel effects' was how an American commentator described it, and it appears to have been a 'terrific success'.

The persistent and pervasive timpani figure heard at the outset becomes an accompaniment to the ambivalent, bittersweet, lyrical theme which is soon introduced by the solo violin. This theme quickly leads to a short, cadenza-like passage for the soloist, after which it returns on the orchestra, the accompanying rhythm always present. Michael Kennedy has suggested that 'to the uninstructed listener... the movement is a threnody'. Brosa claimed that it was Spanish in inflection and played it with a 'Spanish lilt'. Bearing in mind the soloist's nationality and the fact that Britten and Brosa had previously worked together on Britten's music at the 1936 International Society for Contemporary Music festival in Barcelona, we may surmise that this is indeed a work in which Britten looks back and tries to sum up his achievement so far. The soloist plays figurations around the theme, leading to the second subject which is presented against a chorale-like theme on the horns. The material is elaborated and developed before the first subject returns in the upper strings, the accompanying figure now with the soloist. Finally the time-signature changes to 3/2 for the brief recapitulation, the muted strings now

holding the rhythm and almost giving the sensation of a sultry slow waltz, before a short coda in which the rhythmic figure still persists.

The music moves into the central scherzo without a break. We are now in 3/8 time, the rhythm here established by the soloist. This figure eventually passes to a pair of bassoons while the soloist introduces the main theme of the movement. Although not marked as a trio in the published score, a more lyrical central section follows in which the soloist pits 3/4 against the orchestra's 6/8. Finally the violin, playing *pianissimo*, soars into the stratosphere and heralds the return of the scherzo's 3/8. The texture brings Shostakovich strongly to mind as two piccolos at the top of their register are matched against a tuba at the bottom of his, all accompanied by tremolando muted strings. The rhythmic music is again worked through at length and eventually reaches a *Largamente* passage in which strings and flutes, playing in octaves, lead grandly into the soloist's extended cadenza. This recalls material from the first movement, not least the persistent rhythmic figure.

The last movement is a Passacaglia: ten variations, into the first of which the soloist sails from the cadenza without a break, playing the first movement's opening theme. The complexity of this final movement is predominant at the beginning where Britten

starts fugally, the contrapuntal treatment gradually relaxing as the music proceeds. From the point of view of Britten's later development this is the work in which most familiar fingerprints are to be found, for the passacaglia is the form he employed for some of his most memorable music. The first section is followed by four others before reaching the central climax of the movement, a vigorous and typical *Alla marcia*. Three further sections follow (*Molto animato*, the soloist in brilliant running spiccato triplets, – *Tempo primo* – *Largamente*, *lento* scale figures running impressively up and down) before we reach the extended, concluding *Lento e solenne*. Launched with the violin low in its register over muted trombones, this section produces a sense of resolution that is underlined by the diatonic character of the writing, which is in contrast to the chromaticism of much of Britten's earlier treatment of the score. This is reinforced by the violin at the very end when, high in its register, it repeats the falling semitone of its first two notes in the first movement, now in a mood of serenity.

Veale: Violin Concerto

John Veale was born in Kent and was a student at Oxford during the early years of the war. He studied music with Egon Wellesz at much the same time, later returning to him after wartime army service. During the latter

period he wrote incidental music for the Oxford University Dramatic Society, including Anthony Besch's 1947 production of *Love's Labour's Lost* featuring fellow students Kenneth Tynan and Lindsay Anderson. Veale reports that he got on very well with Wellesz on a personal level but was completely out of sympathy with him as a composer. Perhaps more important in Veale's early days was William Walton's enthusiastic encouragement: 'I did not study with Walton,' underlined the composer, 'I don't think he had any students, but he was very helpful'.

In 1949 a Fellowship allowed him to study in the USA where he opted for the American composer Roger Sessions. However, when, after a year, he was able to renew the scholarship, Veale chose Roy Harris and thus became possibly Harris's only English pupil, a unique influence felt briefly in Veale's works of the time.

In 1947 Veale had worked for the Crown Film Unit writing mood music and in the 1950s he became a leading composer for the cinema, writing for such films as *The Purple Plain*, *The Spanish Gardener*, *No Road Back* and *Portrait of Alison*. In those days film scores did not have the independent critical cachet they do now, and when, years later, his film company asked Veale to send them the scores he did so. 'I was naive,' admits the composer with a rueful laugh, 'I just sent

them, although they were unique manuscripts, and the film company promptly destroyed them. That's the only reason they wanted them!' Thus, although he was, fleetingly, a leading name in 1950s film music, Veale could not readily respond to the later vogue for film music on CD.

Veale originally sketched his First Symphony in 1944, while he was in the army, and it reflects the period when doodle-bugs began to fall across England. The symphony was completed in 1947, and was performed in Cheltenham by Sir John Barbirolli and The Hallé Orchestra in 1952. Veale had a growing pattern of early successes. These included the evocative portrait of San Francisco, the Bay and the Golden Gate Bridge, which he called *Panorama*, introduced by Sir Adrian Boult and the London Philharmonic Orchestra in 1951 and at the BBC Promenade Concerts in 1955; the concert overture *Metropolis* at London's Royal Festival Hall by the London Symphony Orchestra with Charles Groves, also in 1955; and the Clarinet Concerto the year before. An Elegy for flute, harp and strings (1952) was written in memory of his first daughter who had died at the age of four, and there was also a String Quartet (1952) and a setting of Coleridge's *Kubla Khan* (1959). All these works received prestigious performances by leading musicians of the day, signalling a vigorous young composer

emerging with a significant career apparently in prospect.

However, like many another young British composer working in a tonal idiom at that time, Veale became *persona non grata* almost overnight as a consequence of the avant-garde revolution engendered by William Glock's appointment as Director of Music at the BBC. There followed a long period in which he nearly gave up composition and his music was unheard. His most recent orchestral score at that time was the four-movement Second Symphony, completed in 1965, and when I first telephoned him out of the blue in the early 1980s to enquire about his (then two) symphonies I asked, rather tentatively, 'Is that John Veale – *the composer?*' and his response was an explosive, but not unfriendly: 'Good God!' – no one had asked that question for many years!

It was the Violin Concerto on this recording which, by a lucky chance, was introduced to the BBC Philharmonic in Manchester when the orchestra had a gap in its schedule, and it was quickly broadcast in 1986. The composer seemed to find new inspiration and returned to composition with a succession of orchestral and other works, including the *Demos Variations* of 1986, *Apocalypse* for chorus and orchestra, *Triune* for Oboe, Cor anglais and Orchestra (1993) and a Third Symphony (1996–7), still in condensed score.

The Violin Concerto is romantic in aspiration and effect, the composer making no bones about its autobiographical inspiration (see below). After a brief portentous orchestral flourish, a motif which is expanded later, the solo violin rises from its low G sharp, as if to remind us that it is the soloist whose story is to be told. The orchestra returns, at first threatening, and introduces the first theme which is given an epic character by fanfaring trumpets. It is soon followed by a contrastingly romantic theme for the strings which is launched with an upward portamento, as if to underline its expressive intent, and includes a chromatically descending triplet which recurs at moments of passion. The soloist's constant romantic ascending portamenti – written in the score – and the chromatic movements and ambiguities of the singing line create a personal and lyrical outpouring very much in the manner of Veale's favourites, William Walton and Samuel Barber. There are two conflicting emotions in this bittersweet music: a reflective lyricism of shifting semitones and chromatic ambiguities, and the frenetic running passage-work crowned by bounding brass of the *Allegro* which follows. The wide-spanning vein of the opening passage returns and the horns sing out the first theme against the running semiquavers of the *Allegro* before we reach the soloist's brooding cadenza. The orchestra

returns and we soon hear again the opening motif, now increasingly triumphant. The momentum is maintained as the soloist emphatically reiterates the opening theme in crunching double-stops before racing vigorously to the end.

The composer tells us that the slow movement is love music, but he writes a wistful lament rather than an ecstatic hymn to passion: an evocation of troubled love very much recollected in tranquillity. This is a shadowed landscape, evoked from the first by the strings and softly sounding brass, both of which are muted in the substantial outer sections, creating a velvet backdrop for the soloist's soaring reflective flight. Is the composer here remembering his young daughter, thirty-five years on? At the opening the constant pulsing triplets of the harp add to the magical ambience, triplets that are eventually taken up by the soloist. Before the violin's flight sinks to earth, the triplets presage a welling climax in the horns and trumpets, as all remove their mutes and we move into the faster though still reflective middle section. Now on the G string the soloist takes a more robust view, the theme constantly accented before romantic, ascending portamenti lead it again into the upper register. A chain of exquisite, descending semiquaver octaves brings us to a climax, the violin gradually becoming more passionate and agitated until a great crash on the tam-tam,

after which the strings replace their mutes and the opening music returns – centred on D rising to E (it had been G to A at the opening). The soloist's flight is now more deeply felt as the violin is muted, the mute lending an ethereal, silvery quality. With its constant double-stopping the solo line conflates elements of the two previous themes and ends on D nearly two octaves above the stave. The unmuted violin then muses in its middle register, touching in fragile harmonics, before soaring again in the final bars, underlined by the slowly pulsing harp and fading on a long-held, magical high G, two octaves above the stave. Whatever troubles he has been recalling, the composer now seems to be reconciled, all passion spent, as the light fades.

For the listener new to this concerto the vigorous, balletic orchestral opening of the finale with its dancing 3/8 in a three–three–two–four pulse, emphasised by the hard-edged sound of the xylophone, immediately brings to mind Constant Lambert's ballet music, though the composer is emphatic that he had not been aware of the allusion. It certainly places Veale in a British tradition of energetically outgoing orchestral writing. This opening is followed by the soloist's nervous rhythmic motif, quickly building into headlong running passage-work which, after an extended statement, gives way to another spacious, romantic theme. This, with its

chromatically descending triplets and constant semitonal changes, returns us to the world of the first movement. These three elements alternate: the finale is effectively a modified rondo, and the effect of two fast themes and a constantly recurring slow one is to tell of the would-be extrovert, the reveller beset by introspection and unable to keep himself from constantly returning to the lyrical chromatic inflections of the first movement. Each time he shakes it off he finds himself again overtaken by the dream. Ultimately the composer gives the game away by quoting the main theme of the first movement, extended by a motif from the middle section of the slow movement. Even when we think we are in the final peroration, all boozy brass and knockabout fun, the slow, reflective mood obstinately if briefly returns before the exuberant, throw-away close, as if to say 'what the hell, no use worrying about the past'. The burlesque has triumphed, but it is the haunted dreamer we remember, not the swaggering would-be one-of-the-boys.

© 2001 Lewis Foreman

A note from the composer

Work was already well underway on this piece when it suddenly dawned on me that the main theme in the first movement was by way of being a fully fledged metamorphosis of a little

jingle, of unknown origin, that I used to sing (probably *ad nauseam*) as a very small child, usually when sitting on a swing hanging from a branch of a tree in a corner of the family garden. The very persistence of such a memory of course speaks for itself.

It was some few years later that I acquired a clarinet and printed clarinet tutor (the latter by Frederick 'Jack' Thurston, the then Principal Clarinet in the BBC Symphony Orchestra) from which I learned both musical notation and the instrument itself. And so things began to get off the ground...

It was in the truly glorious summer of 1940, when working as a farm labourer in the very heart of the Cotswolds, that the notion of musical composition as the focus of my life finally crystallised in my mind. But it was not until 1947, during a nostalgic pilgrimage to the farm, on a similarly blazing summer day, that the theme finally took shape in my mind, though not at the time with any thoughts of a violin concerto.

The following fifteen-odd years were fully occupied with the composition of other works, including a fair amount of film music, and it was not until the mid-sixties that tentative work on the Violin Concerto began. But then the financial need to take on two hack jobs – as a journalist and publisher's copy-editor –, coupled with the sense of having been destroyed by the great avant-garde explosion,

led to twelve bleak years of creative sterility. (My one abortive excursion into serialism felt like trying to write lyrical poetry in Esperanto – though I should add *pace* Albern Berg and certain others.) Then suddenly, in 1979, the dam burst. Having thoroughly revised an earlier work, to get my hand in, so to speak, I started work in earnest on the concerto in September 1982 and finished it in March 1984.

Following the incident described in my first paragraph it had become increasingly clear to me that what I was producing lay somewhere between autobiography and self-portraiture, though of course without any narrative or graphically representational precision. Music, I think, can delve more deeply than the other arts into the psyche, but with less definition: it speaks implicitly rather than explicitly. Anyway it was an entirely new departure for me: my music is typically outward-looking rather than inward-looking.

The first movement is characterised by diametrically polarised moods – defiance and despair, hope and fatalism, and so on. There is also a good deal of anger. The second movement is love music, with the emphasis as much on the agony as on the ecstasy. The third movement, though tinged with melancholy, offers some sort of resolution, alternating between euphoric exuberance and wistful nostalgia. There is also even a dash of burlesque here and there. I was particularly

concerned throughout that the virtuosity should not eclipse the music – or vice versa.

I have no sympathy with the dominant notion of recent years that accessibility and merit are in inverse ratio to each other and I hope that this piece demonstrates a positive will to communicate.

© 2001 John Veale

Lydia Mordkovich was born in Russia and studied at the Odessa Conservatory and at the Moscow Tchaikovsky Conservatory where she was assistant to David Oistrakh. She emigrated to Israel in 1974 and has lived in Britain since 1980. She appears regularly with the London Symphony Orchestra, The London Philharmonic Orchestra, the Royal Philharmonic Orchestra, The Hallé Orchestra, the BBC Philharmonic and the English Chamber Orchestra under such conductors as Vassily Sinaisky, Neeme Järvi and Richard Hickox. An impressive discography of over forty-five recordings reflects Lydia Mordkovich's very wide repertoire, encompassing music from the complete solo works for violin by Bach to the concertos of Shostakovich, her recording of which for Chandos won a *Gramophone* Award and a *Diapason d'Or*. Her work has twice been nominated for a *Gramophone* Award and has received seven Critic's Choices,

and recent recordings have won major nominations or prizes across Europe. Lydia Mordkovich was named 'Woman of the Year' by the American Biographical Institute from 1996 to 1998.

The **BBC Symphony Orchestra** was founded under Sir Adrian Boult in 1930 and has since given the first performances of well over a thousand pieces. The Orchestra performs regularly at the BBC Promenade Concerts and its schedule also includes a regular London concert series, free Invitation Concerts at Maida Vale Studios and regional UK concerts. The Orchestra tours extensively internationally including recent visits to Japan, Korea, Spain, Germany and the USA as well as regular appearances at international festivals including those of Aldeburgh, Edinburgh, Salzburg and Lucerne. Sir Andrew Davis CBE was appointed Chief Conductor in 1989, a position he held until the year 2000 when he became the Orchestra's first-ever Conductor Laureate.

Winner of three *Gramophone* Awards, one *Grammy* Award, the *Deutsche Schallplattenpreis* and the *Diapason d'Or*, and internationally regarded as one of Britain's most respected and versatile conductors, **Richard Hickox** has conducted with all the major UK orchestras and appears regularly at festivals such as those of Aldeburgh, Bath and

Cheltenham, and the BBC Promenade Concerts. He founded Collegium Musicum 90 with Simon Standage in 1990. Principal Conductor of the BBC National Orchestra of Wales since September 2000, he is also Music Director of the City of London Sinfonia, which he founded in 1971, formerly Artistic Director and now Conductor Emeritus of the Northern Sinfonia, and Guest Conductor of the London Symphony Orchestra. He frequently conducts leading orchestras in Europe, Japan and North America. Opera is a major part of his activities and besides guest appearances, which include Covent Garden and the Vienna State Opera, he has recorded several operas live from the Spoleto Festival, Italy, where he is Music

Director. Richard Hickox is committed to a wide range of music and he has received many accolades and awards for his contribution to British musical life. His flair for programming captures the imagination of public and critic alike. Particularly memorable have been his complete cycle of symphonies by Vaughan Williams at the Barbican Centre, a Britten Festival at the Royal Festival Hall, and the world premiere of several works by Sir John Tavener. Future recordings with Chandos, for whom he has already made over 150 recordings, include operas by Britten, Haydn's late symphonies and masses, the completion of his Grainger series and an ongoing cycle of symphonies by Vaughan Williams.

Britten / Veale: Konzerte für Violine und Orchester

Britten: Konzert für Violine und Orchester
In der Zeit nach dem spanischen Bürgerkrieg schrieb Benjamin Britten mehrere offen politische Werke, die meistens Texte von seinem Freund, W.H. Auden, vertonten, darunter *Our Hunting Fathers*, *Advance Democracy* und *Pacifist March*. Die Krönung war die noch immer erstaunlich unbekannt *Ballad of Heroes*, die er im Andenken an die britischen Angehörigen der Internationalen Brigade schrieb, die in Spanien gefallen waren. Die allgemeine Atmosphäre des aufkommenden Krieges sowie Brittens Gefühl, er könne seine musikalischen Pläne unmöglich verwirklichen, verleiteten den Komponisten und Peter Pears, ihren Freunden Auden und Isherwood in die USA zu folgen. Da keine familiären Bindungen Britten in Großbritannien nun zurückhielten, wurde die Aussicht auf einen Filmmusikauftrag von Hollywood (der nie zustande kam) zum entscheidenden Faktor für ihn und Pears, die Fahrt zu unternehmen. Im Mai 1939 traten sie die Seereise von England an.

Damals rebellierte Britten gegen die zeitgenössische englische Musiktradition und das scheinbar bedrückende musikalische Milieu. Sicher hätte ihn die Feststellung

verblüfft, dass er selber sehr viel zur Erneuerung jener Tradition beitragen und für ihre Zukunft richtungsweisend sein würde. 1939 genoss er bereits einen beachtlichen Ruf als Komponist, der viel geleistet hatte, und einer seiner ersten Termine in den USA war die Anwesenheit bei der amerikanischen Uraufführung seines Werkes *Variations on a Theme of Frank Bridge* in der Carnegie Hall. Seine erste bedeutende Partitur, die er größtenteils im Mai und Juni in Saint-Jovite, Quebec, komponierte und Ende September fertigstellte, ist das vorliegende Violinkonzert. Als er von diesem erfuhr, begann Barbirolli (der mit den New Yorker Philharmonikern zusammenarbeitete), sich dafür bei der Orchesterdirektion einzusetzen, bis sie sich bereit erklärte, die Premiere zu veranstalten, welche am 28. März 1940 mit dem Solisten Antonio Brosa stattfand. Die britische Erstaufführung erfolgte am 6. April 1941, als Britten noch in den USA lebte. Diesmal war der Solist Thomas Matthews. Das Werk ist dem Lehrer und Musikkritiker Henry Boys gewidmet, der früher Brittens Interesse für die wichtigsten musikalischen Trends der Zeit angeregt hatte und im Oktober 1938 einen der ersten ausführlichen Artikel über Britten

verfasst hatte. Später arbeitete er mit dem Komponisten an den Vokalparten von *The Rape of Lucretia* und *Albert Herring*.

Britten revidierte das Konzert zweimal (1950 und 1958), obwohl er beide Male nur relativ wenig änderte oder gar strich. "Ein brillantes Violinkonzert, zum Bersten voll mit beißendem Humor und neuartigen Effekten" – so beschrieb ein amerikanischer Kritiker das Werk, welches anscheinend ein "sagenhafter" Erfolg war.

Die anhaltende, an vielen Stellen vorkommende Paukenfigur, die man am Anfang hört, wird dann zur Begleitung des ambivalenten, bittersüßen, lyrischen Themas, das die Solovioline bald anstimmt. Schnell führt dieses Thema zu einer kurzen, kadenzartigen Passage für den Solisten, dann nimmt es das Orchester mit dem immer gegenwärtigen Begleitungsrythmus auf. Michael Kennedy denkt, dass "für den nicht eingeweihten Zuhörer... der Satz ein Klagelied ist." Laut Brosa hatte der Tonfall des Satzes etwas Spanisches an sich, und er trug ihn mit "spanischem Wohlklang" vor. Bedenkt man die Nationalität dieses Solisten sowie die Tatsache, dass Britten und Brosa schon 1936 im Festival der internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik in Barcelona an Brittens Musik zusammengearbeitet hatten, so kann es gut sein, dass Britten in diesem Werk tatsächlich rückblickend versucht, seine

bisherige Leistung zusammenzufassen. Der Solist spielt Verzerrungen des Themas, die zum zweiten Thema führen, das über der choralartigen Melodie der Hörner vorgetragen wird. Nach der Durchführung und Verarbeitung des Themenmaterials nehmen die oberen Streicher das erste Thema wieder auf, und die begleitende Figur übernimmt jetzt der Solist. Schließlich wechselt der Takt zu 3/2 für eine kurze Reprise, in welcher jetzt die gedämpften Streicher den Rhythmus beibehalten, wobei sie fast den Eindruck eines temperamentvollen, langsamen Walzers erwecken. Es folgt eine kurze Koda, in welcher die rhythmische Figur noch immer zu hören ist.

Die Musik geht ohne Unterbrechung in das zentrale Scherzo über. Sie ist jetzt im 3/8-Takt, und hier bestimmt der Solist den Rhythmus. Letzten Endes übernehmen zwei Fagotte die Figur, während der Solist das Hauptthema des Satzes anstimmt. Obwohl die gedruckte Partitur ihn nicht als Trio bezeichnet, folgt ein eher lyrischer Mittelabschnitt, in welchem der Solist seinen 3/4-Takt dem 6/8-Takt des Orchesters entgegenstellt. Zum Schluß steigt die *pianissimo* spielende Violine in stratosphärische Höhen auf und kündigt die Wiederkehr des 3/8-Takts aus dem Scherzo an. Die Struktur erinnert stark an Schostakowitsch: Vor dem Hintergrund einer *tremolando*-Begleitung der gedämpften Streicher messen sich zwei Pikkoloflöten in

ihrer obersten Lage mit einer Tuba in ihrer untersten. Die rhythmische Musik wird wieder lange verarbeitet und kommt schließlich zu einer *Largamente*-Passage, in welcher die in Oktaven spielenden Streicher und Flöten eine feierliche Überleitung zur langen Kadenz des Solisten bilden. Hier erinnert man sich an Material aus dem ersten Satz, nicht zuletzt an die anhaltende rhythmische Figur.

Der letzte Satz ist eine *Passacaglia*: Von der Kadenz geht der Solist ohne Unterbrechung in die erste der zehn Variationen über und spielt das erste Thema des Kopfsatzes. Der fugenartige Anfang von diesem letzten Satz erweist sich als recht komplex, doch mit dem Fortschreiten der Musik wird Brittens kontrapunktische Behandlung allmählich weniger streng. Wenn man Brittens spätere Entwicklung bedenkt, so weist dieses Werk die meisten uns bekannten Stilmerkmale auf, denn die *Passacaglia* ist die Form, die er einem Teil seiner bedeutendsten Musik verlieh. Dem ersten Abschnitt folgen vier andere, bevor der zentrale Höhepunkt des Satzes, eine typische und kraftvolle *Alla marcia*, erreicht wird. Dann erklingen drei weitere Abschnitte (*Molto animato*, in dem der Solist brillante, laufende *spiccato*-Triolen vorträgt, – *Tempo primo* – *Largamente*, *lento* gespielte, tonleiterartige Figuren, die auf beeindruckende Weise auf- und absteigen), dann erreichen wir das ausgedehnte, abschließende *Lento e solenne*.

Die Violine setzt in tiefer Lage über gedämpften Posaunen ein, und das Gefühl der Auflösung wird vom diatonischen Charakter der Satzweise unterstrichen, welche im Kontrast zur Chromatik steht, die Britten in den vorangehenden Teilen der Partitur anwendet. Dies wird ganz zum Schluß von der Violine betont, welche in hoher Lage den absteigenden Halbton ihrer ersten beiden Noten des ersten Satzes wiederholt, jetzt aber in einer Stimmung der Gelassenheit.

Veale: Konzert für Violine und Orchester

John Veale wurde in Kent geboren und war in den ersten Kriegsjahren Student in Oxford, wo er zur annähernd gleichen Zeit auch Musik bei Egon Wellesz studierte. Nach seinem Kriegsdienst setzte er die Ausbildung bei ihm fort. Zu jener Zeit schrieb er Theatermusiken für die Dramatic Society der Universität Oxford, darunter 1947 für Anthony Beschs Inszenierung von Shakespeares *Love's Labour's Lost* (Verlorene Liebesmüh), in der seine Studienkollegen Kenneth Tynan und Lindsay Anderson Hauptrollen spielten. Veale berichtet, er sei persönlich mit Wellesz sehr gut ausgekommen, mochte ihn aber als Komponist überhaupt nicht. In Veales Jugendjahren war ihm wahrscheinlich die enthusiastische Anregung von William Walton wichtiger. "Ich habe nicht bei Walton studiert",

betonte der Komponist, "ich glaube nicht, dass er Studenten hatte, er war aber sehr hilfsbereit."

1949 ermöglichte ihm ein Stipendium das Studium in den USA, wo er sich für den amerikanischen Komponisten Roger Sessions entschied. Jedoch als Veale ein Jahr später eine Verlängerung erreichen konnte, wählte er Roy Harris und wurde so möglicherweise dessen einziger englischer Student. Harris übte einen einmaligen Einfluss auf ihn aus, der sich auch kurze Zeit in seinen Werken zeigte.

1947 arbeitete Veale für die staatliche britische Filmgesellschaft (er schrieb Stimmungsmusik), und in den fünfziger Jahren wurde er ein bedeutender Komponist von Filmmusik. Zu seinen Streifen gehörten *The Purple Plain*, *The Spanish Gardener*, *No Road Back* und *Portrait of Alison*. Damals wurden Werke dieser Art von den Kritikern nicht als unabhängig anerkannt, heute ist das anders. Als ihn Jahre danach die Filmgesellschaft um Zusendung der Partituren bat, willigte er ein. "Ich war naiv", gibt Veale mit einem reuigen Lachen zu, "ich sandte sie ihnen einfach, obwohl die Manuskripte unersetzlich waren, und die Filmgesellschaft vernichtete sie sofort. Nur deshalb wollte man sie haben!" Und so kam es, dass Veale trotz seiner führenden, wenn auch kurzen, Rolle als Filmkomponist in den 1950er Jahren später nicht reagieren konnte als Filmmusik auf CDs

in Mode kam.

Die Skizzen für Veales Erste Sinfonie entstanden schon 1944 als er noch Soldat war, und in ihr kommt die Zeit zum Ausdruck, in der die V1-Raketen auf England zu fallen begannen. Das Werk wurde 1947 fertig und 1952 von Sir John Barbirolli mit dem Hallé Orchestra in Cheltenham aufgeführt. In zunehmendem Maß hatte Veale nun frühen Erfolg: mit einem atmosphärischen Tonbild von San Francisco (die Bucht und die Golden Gate-Brücke), das er *Panorama* nannte, vorgestellt 1951 von Sir Adrian Boult und dem London Philharmonic Orchestra, 1955 auch auf dem Programm der BBC Promenade-Konzerten; ferner mit der Konzertouvertüre *Metropolis*, aufgeführt ebenfalls 1955 in der Londoner Royal Festival Hall vom London Symphony Orchestra unter Charles Groves; und ein Jahr früher mit dem Klarinettenkonzert. 1952 schrieb er eine Elegie für Flöte, Harfe und Streicher im Andenken an seine erste Tochter, die im Alter von vier Jahren verstorben war. Außerdem komponierte er ein Streichquartett (1952) und eine Vertonung von Coleridges Dichtung *Kubla Khan* (1959). Alle diese Werke erhielten Prestige-Aufführungen von führenden Musikern jener Zeit, die einen dynamischen Komponisten am Anfang einer offenbar bedeutenden Karriere signalisierten.

Jedoch wie manch anderer junger britischer Komponist, der mit tonaler Musik arbeitete,

wurde Veale über Nacht zur *persona non grata* in der Folge der Avantgarde-Revolution, welche die Ernennung von William Glock zum Musikdirektor der BBC mit sich brachte. Es kam für ihn nun eine lange Zeit, in der er das Komponieren beinahe aufgab, und in der man seine Musik nicht hörte. Damals war seine viersätzigige Zweite Sinfonie, vollendet 1965, seine neueste Komposition. Als ich ihn Anfang der achtziger-Jahre völlig unerwartet zum ersten Mal anrief und nach seinen (damals zwei) Sinfonien fragte, begann ich etwas zögernd: "Spreche ich mit dem *Komponisten* John Veale?" Seine Antwort war ein explosives, aber nicht unfreundliches: "Mein Gott!" Seit Jahren hatte niemand diese Frage gestellt.

Das hier wiedergegebene Violinkonzert wurde durch einen glücklichen Zufall den BBC Philharmonikern in Manchester vorgelegt, als das Orchester gerade eine Lücke im Terminplan hatte. Kurz danach wurde das Konzert 1986 im BBC gesendet. Dies schien John Veale aufs Neue inspiriert zu haben. Er komponierte wieder und schuf eine Reihe von Werken für Orchester und andere Klangkörper, darunter *Demos Variations* (1986), *Apocalypse* für Chor und Orchester, *Triune* für Oboe, Englischhorn und Orchester (1993) und eine Dritte Sinfonie (1996/97), die erst im Particell existiert.

Das Violinkonzert ist in Konzept und Wirkung romantisch. Der Komponist weist

ganz offen auf die autobiographische Inspiration hin (wie folgt). Nach einer kurzen, mächtigen Orchesterfanfare – ein Motiv, das später verarbeitet wird – erhebt sich die Solovioline von ihrem tiefen Gis als ob sie uns daran erinnern wollte, dass es sich in der Geschichte um den Solisten handelt. Das Orchester ist nun wieder zu hören (zuerst drohend) und stimmt das erste Thema an, dem es mit Trompetenfanfaren einen epischen Charakter verleiht. Bald folgt ein kontrastierendes romantisches Thema in den Streichern. Es setzt mit einem aufsteigenden Portamento ein, als ob es den Ausdruck verstärken wollte. Eine chromatisch absteigende Triole erklingt und kommt an leidenschaftlichen Stellen wieder vor. Die ständigen romantischen aufsteigenden Portamenti des Solisten (welche in der Partitur festgeschrieben sind) und die chromatischen Bewegungen und Unklarheiten der Melodielinie vermitteln den Eindruck eines persönlichen und lyrischen Geständnisses, das unmittelbar an den Stil von Veales Lieblingskomponisten, William Walton und Samuel Barber, erinnert. Diese bittersüße Musik enthält zwei einander widersprechende Elemente: eine von wechselnden Halbtönen und chromatischer Vieldeutigkeit erzeugte nachdenklich lyrische Stimmung und die frenetischen Läufe, die in den vorwärts stürmenden Blechbläsern des nachfolgenden

Allegros ihren Höhepunkt erreichen. Die Breite der Passage am Anfang des Satzes ist nun wieder da, und die Hörner "singen" das erste Thema gegen die Sechzehntelläufe des *Allegros* bevor uns die düster nachdenkliche Kadenz des Solisten erreicht. Das Orchester setzt wieder ein, und bald hören wir das nun zunehmend triumphierende Anfangsthema. Die Impulskraft bleibt erhalten, der Solist wiederholt betont das Anfangsthema in knirschenden Doppelgriffen bevor er kraftvoll und in rasendem Tempo das Ende erreicht.

Der Komponist nennt den langsamen Satz Liebesmusik, er schreibt aber eher eine wehmütige Klage als eine ekstatische Hymne an die Leidenschaft – er beschwört eine unglückliche Liebe herauf, an die er sich nun gelassen erinnert. Diese ist eine umschattete Landschaft und sie wird vom Anfang an von den Streichern und sanft ertönenden Blechbläsern skizziert. Beide sind in den bedeutenden äußeren Abschnitten gedämpft und bilden eine samtige Untermauerung für den nachdenklichen Höhenflug des Solisten. Denkt der Komponist hier nach fünfunddreißig Jahren an seine kleine Tochter? Am Beginn tragen die pulsierenden Triolen der Harfe zur magischen Ambiente bei. Dieselben Triolen werden schließlich vom Solisten wiederholt. Bevor die Violine aus der Höhe zur Erde zurückkehrt, kündigen die Triolen einen aufwallenden

Höhepunkt in den Hörnern und Trompeten an, der ohne Dämpfer gespielt wird. Die Musik geht nun in den schnelleren, aber noch immer besinnlichen Mittelteil über. Auf der G-Saite wird der Solist robuster, das Thema wird dauernd betont bevor es romantische, aufsteigende Portamenti in eine höhere Lage führen. Eine Reihe von exquisiten, absteigenden Oktaven bestehend aus Sechzehntelnoten bereitet einen neuerlichen Höhepunkt vor. Die Violine wird allmählich leidenschaftlicher und erregter – dann folgt ein lauter Schlag auf dem Tamtam. Danach dämpfen die Streicher wieder ihre Instrumente, denn die Musik des Anfangs kehrt zurück. Sie ist nun konzentriert auf den Aufstieg von D bis E (am Anfang war es G bis A gewesen). Der Solist klingt gefühlvoller, da er die Violine *con sordino* spielt, was ihr eine ätherische, silbrige Qualität verleiht. Mit konstanten Doppelgriffen fasst die Melodielinie des Solisten Elemente der beiden früheren Themen zusammen und endet auf D beinahe zwei Oktaven über den Notenlinien. Ohne Dämpfer bewegt sich die Violine dann in mittlerer Lage, zarte Flageolett-Töne klingen an bevor sie sich in den letzten Takten wieder hoch erhebt, untermalt von der langsam pulsierenden Harfe. Sie verklingt auf einem lang ausgehaltenen, magischen hohen G, zwei Oktaven über den Notenlinien. An welche Schmerzen der Komponist sich auch erinnerte,

er hat sie anscheinend nun überwunden. Der Abend dämmt, und alle Leidenschaft ist erloschen.

Der lebhaft, ballettartige Anfang des Finales mit seinem tänzerischen 3/8-Takt im drei-drei-zwei-vier Puls, den der kantige Klang des Xylophons noch betont, erinnert jeden, der das Konzert zum ersten Mal hört, sofort an die Ballettmusik von Constant Lambert. Der Komponist betont jedoch, er habe von der Anspielung absolut nichts gewusst. Durch diesen Stil gehört Veale sicherlich zu einer britischen Tradition kraftvoller, extravertierter Orchestermusik. Diesem Anfang folgt das nervöse, rhythmische Motiv des Solisten. Es wird kurz danach in vorwärts stürmenden Passagen verarbeitet, die nach einem breiten Vorstellen einem anderen romantischen Thema weichen. Mit seinen chromatisch absteigenden Triolen und konstanten Halbton-Veränderungen bringt uns das neue Motiv zurück in die Welt des ersten Satzes. Diese drei Elemente wechseln einander ab: Das Finale ist in Wirklichkeit ein verändertes Rondo, und die Wirkung von zwei schnellen Themen und einem immer wieder auftretenden langsamen spricht dafür, dass hier ein möchte-gerne extravertierter Mensch am Werk ist, ein von Verinnerlichung verfolgter Feiernder, dem es nicht gelingt, sich von den ständig wiederkehrenden lyrisch chromatischen Tonmelodien des ersten Satzes

zu trennen. Jedes Mal wenn er ihn abschüttelt, ergreift der Traum wieder Besitz von ihm. Zuletzt verrät der Komponist seine Gedanken, denn er zitiert das Hauptthema des ersten Satzes, erweitert durch ein Motiv aus dem Mittelabschnitt des langsamen Satzes. Sogar wenn wir annehmen, dass wir das letzte Resümee erreicht haben – trinkfreudige Blechbläser und derbe Späße geben den Ton an – kehrt die besinnliche Stimmung kurz, aber hartnäckig, zurück. Der Schluss ist dann überschwenglich und verschwenderisch, als ob Veale sagen wollte: "Zum Teufel, das Grübeln über die Vergangenheit nützt ja doch nichts." Die Burleske hat triumphiert, wir aber erinnern uns an den von Träumen Verfolgten, nicht an den Angeber, der ein toller Kerl sein wollte.

© 2001 Lewis Foreman
Übersetzung: Carl Ratcliff

Anmerkung des Komponisten

Die Arbeit an diesem Werk war schon in vollem Gang als mir plötzlich klar wurde, dass das Hauptthema im ersten Satz sich als vollständige Metamorphose einer kleinen Melodie unbekanntem Ursprungs entpuppte, die ich als sehr kleines Kind (wahrscheinlich *ad nauseam*) gesungen hatte, meistens als ich auf der Schaukel saß, welche vom Ast eines Baums in einer Ecke unseres Familiengartens hing. Das Fortdauern einer solchen Erinnerung

spricht natürlich für sich.

Einige Jahre danach bekam ich eine Klarinette und das dazugehörige Lehrbuch (welches Frederick "Jack" Thurston, damals erster Klarinettist des BBC Symphony Orchestra, geschrieben hatte). Dieses Buch brachte mir sowohl die Notation als auch das Instrument bei. Und somit kam das Ganze ins Rollen...

In den wunderbar heißen Sommermonaten des Jahres 1940 arbeitete ich auf einer Farm mitten in den Cotswolds und damals kristallisierte sich die Idee heraus, dass das Komponieren der Mittelpunkt meines Lebens werden sollte. Aber erst 1947, als ich (wieder einmal an einem glühend heißen Sommertag) aus nostalgischen Gründen die Farm besuchte, nahm das Thema endlich feste Form in meinen Gedanken an, obwohl ich damals keineswegs an ein Konzert für Violine und Orchester dachte.

In den darauffolgenden fünfzehn oder so Jahren war ich ganz mit der Komposition von anderen Werken beschäftigt, darunter eine Menge Filmmusik. Erst Mitte der sechziger-Jahre entstanden die ersten Skizzen des Violinkonzerts. Dann leiteten aber einerseits die finanzielle Notwendigkeit, Schreiberling (Journalist und Verlagsredakteur) zu werden, andererseits das Gefühl vom explosiven Aufstieg der Avantgarde überrollt zu werden, zwölf trostlose Jahre der künstlerischen Sterilität ein.

20

(Mein einziges, fehlgeschlagenes Experiment mit der seriellen Musik empfand ich als Versuch, ein lyrisches Gedicht in Esperanto zu schreiben – ohne damit Alban Berg sowie gewissen anderen nahetreten zu wollen.) 1979 kam plötzlich der Durchbruch. Nachdem ich ein früheres Werk vollständig revidiert hatte – sozusagen um mich einzuspielen – begann ich im September 1982 ernsthaft am Konzert zu arbeiten und stellte es im März 1984 fertig.

Im Zusammenhang mit dem am Anfang dieser Anmerkung erwähnten Vorfall wurde mir immer klarer, dass mein neues Werk irgendwo zwischen einer Autobiographie und einem Selbstporträt lag, obwohl natürlich ohne jede erzählerische oder in allen Einzelheiten stimmende Genauigkeit. Die Musik, glaube ich, kann tiefer in die Psyche eindringen als andere Kunstformen, aber mit weniger Eindeutigkeit: Ihre Äußerungen sind eher implizit als explizit. Jedenfalls war dies eine völlig neue Richtung für mich: Das typische Merkmal meiner Musik ist ihr eher nach außen als nach innen gerichteter Blick.

Völlig gegensätzliche Stimmungen – Trotz und Verzweiflung, Hoffnung und Fatalismus u.s.w. – kennzeichnen den ersten Satz. Hier findet man auch eine Menge Wut. Der zweite Satz ist Liebesmusik, in welcher die Qual genau so stark wie die Ekstase betont wird. Trotz eines Anflugs von Melancholie bietet der

dritte Satz eine Art Lösung, die zwischen euphorischem Überschwang und wehmütiger Nostalgie pendelt. Hier und da sind sogar burleske Elemente vorhanden. Das ganze Werk hindurch habe ich zu verhindern versucht, dass die Virtuosität die Musik in den Schatten stellt – oder umgekehrt.

Ich habe keine Sympathie mit der vorwiegenden Ansicht der letzten Jahre, dass Zugänglichkeit und Wert im umgekehrten Verhältnis zueinander stehen, und ich hoffe, dieses Werk zeigt einen positiven Willen zur Kommunikation.

© 2001 John Veale
Übersetzung: Carl Ratcliff

Lydia Mordkowsitch, gebürtige Russin, studierte am Konservatorium in Odessa und dem Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium, wo sie als David Oistrachs Assistentin fungierte. 1974 emigrierte sie nach Israel; seit 1980 lebt sie in Großbritannien. Sie tritt regelmäßig mit dem London Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem Hallé Orchestra, dem BBC Philharmonic und dem English Chamber Orchestra auf und spielt u.a. mit den Dirigenten Wassili Sinaiski, Neeme Järvi und Richard Hickox. Mehr als 45 Einspielungen bezeugen ein breitgefächertes Repertoire von J.S. Bachs sämtlichen Werken für Violine solo bis zu den Konzerten von

Schostakowitsch, deren Einspielung für Chandos von der Zeitschrift *Gramophone* ausgezeichnet wurde und einen *Diapason d'Or* erhielt. Sie wurde zweimal für die *Gramophone*-Auszeichnung nominiert, gewann bereits siebenmal den Preis *Critic's Choice* und ihre jüngsten Aufnahmen wurden in ganz Europa nominiert oder preisgekrönt. Lydia Mordkowsitch wurde von US-amerikanischen Biographical Institute 1996–1998 zur Frau des Jahres ernannt.

Das **BBC Symphony Orchestra** wurde 1930 unter Sir Adrian Boult gegründet und hat seitdem bei weit über tausend Erstaufführungen gespielt. Das Orchester tritt regelmäßig sowohl in den BBC Promenade-Konzerten als auch in Londoner Konzertserien auf und spielt in kostenlosen "Invitation Concerts" in den Maida Vale Studios sowie in Aufführungen in ganz Großbritannien. Das Orchester unternimmt viele internationale Tourneen und besuchte in letzter Zeit Japan, Korea, Spanien, Deutschland und die USA. Außerdem finden regelmäßige Auftritte in internationalen Festivals wie Aldeburgh, Edinburgh, Salzburg und Luzern statt. Sir Andrew Davis CBE wurde 1989 zum Chefdirigenten ernannt, eine Stelle, die er bis zum Jahr 2000 innehatte; danach wurde er zum ersten "Conductor Laureate" in der

21

Geschichte des Orchesters.

Richard Hickox gilt international als einer der angesehensten und vielseitigsten Dirigenten Großbritanniens, ausgezeichnet mit drei *Gramophone Awards*, einem *Grammy Award*, dem *Deutschen Schallplattenpreis* und dem *Diapason d'Or*. Er hat alle namhaften britischen Orchester dirigiert und nimmt regelmäßig an Festivals wie Aldeburgh, Bath und Cheltenham sowie den BBC Promenade-Konzerten teil. 1990 gründete er gemeinsam mit Simon Standage das Collegium Musicum 90. Seit September 2000 wirkt er als Chefdirigent des BBC National Orchestra of Wales; außerdem ist er Musikdirektor der 1971 von ihm gegründeten City of London Sinfonia, ehemaliger künstlerischer Leiter und nun Conductor Emeritus der Northern Sinfonia sowie Gastdirigent beim London Symphony Orchestra. Er tritt regelmäßig mit führenden Orchestern in Europa, Japan und Nordamerika auf. Die Oper spielt in seiner Tätigkeit eine

wichtige Rolle, und neben Gastauftritten (z.B. in Covent Garden und an der Wiener Staatsoper) hat er bei den Festspielen von Spoleto in Italien, deren musikalische Leitung er wahrnimmt, mehrere Opern live aufgenommen. Richard Hickox ist der Musik in ihrer ganzen Breite verpflichtet, und sein Beitrag zum britischen Musikleben ist immer wieder gewürdigt worden. Sein Flair bei der Programmgestaltung fasziniert die Öffentlichkeit und die Kritik gleichermaßen. Besonders denkwürdig waren sein Zyklus der Sinfonien von Vaughan Williams im Barbican Centre, ein Britten-Festival in der Royal Festival Hall und die Welturaufführung verschiedener Werke von Sir John Tavener. Seine Schallplattenprojekte für Chandos – mehr als 150 Aufnahmen liegen aus dieser Zusammenarbeit bereits vor – umfassen Britten, die späten Sinfonien und Messen Haydns, den Abschluss seiner Grainger-Serie und einen laufenden Zyklus der Sinfonien von Vaughan Williams.

Britten/Veale: Concertos pour violon et orchestre

Britten: Concerto pour violon et orchestre
 Dans les années qui suivirent la guerre civile d'Espagne, Benjamin Britten écrit un certain nombre d'œuvres ouvertement politiques, souvent sur des textes de son ami W.H. Auden. Parmi elles figuraient notamment *Our Hunting Fathers* (Nos ancêtres chasseurs), *Advance Democracy* et la *Pacifist March*, couronnés par une *Ballad of Heroes* d'une rare force mais toujours étonnamment peu connue, écrite à la mémoire des Britanniques membres des Brigades internationales morts en Espagne. L'atmosphère générale de guerre imminente, alliée au fait que Britten se sentait dans l'impossibilité de concrétiser ses ambitions musicales, incitèrent le compositeur et Peter Pears à suivre leurs amis Auden et Isherwood aux Etats-Unis. Britten n'ayant désormais plus aucun lien familial au Royaume-Uni, une occasion d'écrire une musique de film pour Hollywood (qui ne déboucha finalement sur rien) les décida, Peter Pears et lui, à prendre le bateau pour les Etats-Unis en mai 1939.

A l'époque, Britten était en révolte contre la tradition musicale anglaise de son temps et un environnement musical qu'il jugeait oppressant. Il aurait probablement été le

premier surpris de s'entendre dire qu'il contribuerait lui-même de manière substantielle à régénérer cette tradition, et à en dessiner l'évolution. En 1939, sa réputation et sa production de compositeur étaient déjà considérables, et l'une des premières dates retenues sur son nouvel agenda fut celle de la création américaine de ses *Variations sur un thème de Frank Bridge*, à Carnegie Hall. La première grande œuvre qu'il acheva fut son Concerto pour violon, en grande partie composé en mai et juin à Saint-Jovite (Québec), et terminé en septembre. Ayant appris l'existence de l'œuvre, Barbirolli, à l'Orchestre philharmonique de New York, fit pression sur ses directeurs jusqu'à ce qu'ils acceptent d'en programmer la première audition, qui prit place le 28 mars 1940 avec Antonio Brosa en soliste. La création britannique eut lieu le 6 avril 1941, alors que Britten était toujours aux Etats-Unis, avec Thomas Matthews au violon. L'œuvre est dédiée à Henry Boys, enseignant et auteur d'écrits sur la musique, qui avait autrefois encouragé l'intérêt de Britten pour les principaux courants musicaux de son époque et avait signé l'un des premiers articles conséquents sur Britten, en octobre 1938. Il

travailla ensuite avec le compositeur sur les partitions vocales du *Rape of Lucretia* (Le Viol de Lucrèce) et d'*Albert Herring*.

Britten révisa son concerto à deux reprises, en 1950 puis en 1958, se contentant cependant de suppressions et d'amendements relativement mineurs. Un commentateur américain décrit l'œuvre comme "un brillant concerto pour violon, débordant d'humour caustique et d'effets nouveaux", qui semble avoir remporté un "formidable succès".

Le motif aux timbales persistant et omniprésent que l'on entend dès les premières mesures se transforme en accompagnement d'un thème lyrique doux-amère, ambivalent, introduit par le violon solo. Ce thème débouche bientôt sur un bref épisode, proche d'une cadence, confié au soliste, avant de revenir à l'orchestre, toujours avec son accompagnement rythmique. Michael Kennedy suggère que "pour l'auditeur non informé..., ce mouvement est un chant funèbre". Antonio Brosa affirmait qu'il avait des inflexions espagnoles et le jouait avec un "accent espagnol". Si l'on garde à l'esprit la nationalité du soliste et le fait que Britten et Brosa avaient déjà travaillé ensemble sur des œuvres de Britten lors du festival de la Société internationale de musique contemporaine de 1936, à Barcelone, cette œuvre pourrait en effet constituer pour Britten un regard sur le passé et une tentative pour résumer ses

accomplissements antérieurs. Le soliste enchaîne des figurations basées sur le thème et présente un second sujet se détachant sur un nouveau thème en forme de chorale aux cors. Le matériau est travaillé et développé avant que le premier sujet ne revienne dans l'aigu des cordes, tandis que le motif d'accompagnement est désormais confié au soliste. La mesure passe finalement à 3/2 pour une brève réexposition, les cordes avec sourdine assumant désormais la pulsation rythmique, suggérant presque une valse lente et sensuelle, avant une brève coda toujours ponctuée du motif rythmique.

Le scherzo central s'enchaîne sans interruption. La mesure est désormais à 3/8, le rythme étant ici établi par le soliste. Ce motif finit par être confié à deux bassons tandis que le soliste introduit le thème principal du mouvement. Puis vient une section plus lyrique, sans que la mention "Trio" apparaisse toutefois dans la partition, au cours de laquelle le soliste installe une mesure à 3/4 contrastant avec le 6/8 de l'orchestre. Enfin, le violon s'envole *pianissimo* jusque dans la stratosphère, annonçant le retour du 3/8 du scherzo. L'écriture fait ici fortement penser à Chostakovitch, deux *piccolos*, au plus aigu de leur registre, rivalisant avec un tuba au plus grave du sien, le tout accompagné d'un *tremolando* des cordes avec sourdine. La composante

rythmique est de nouveau longuement reprise jusqu'à un passage marqué *Largamente* au cours duquel flûtes et cordes, à l'octave, introduisent majestueusement la longue cadence du soliste. Le matériau musical, notamment le motif rythmique persistant, évoque le premier mouvement.

Le dernier mouvement est une passacaille: dix variations, dont la première, présentée au violon qui l'enchaîne à sa cadence sans solution de continuité, reprend le thème initial du premier mouvement. La complexité de ce dernier mouvement est surtout sensible dans les premières pages, écrites de manière fuguée, le traitement contrapuntique se faisant ensuite plus souple. Du point de vue de l'évolution ultérieure de Britten, c'est l'œuvre la plus marquée de son estampille, car la passacaille est la forme qu'il employa pour quelques-unes de ses compositions les plus mémorables. Quatre autres sections séparent la première du point culminant du mouvement, un vigoureux et caractéristique *Alla marcia*. Lui succèdent trois nouvelles sections (*Molto animato*, feu roulant de triolets *spiccato* au violon; *Tempo primo*; *Largamente*, basé sur d'imposantes gammes ascendantes et descendantes énoncées dans un tempo lent) avant que nous ne parvenions à la conclusion, *Lento e solenne*, largement déployée. Imposé d'emblée par le violon dans le grave de son registre, sur fond de trombones avec sourdine,

le sentiment de résolution est souligné par le caractère diatonique de l'écriture, contrastant avec le traitement chromatique d'une grande partie des pages précédentes. Sentiment renforcé, à la toute fin, par la répétition au violon, dans l'aigu de son registre, du demi-ton descendant constituant ses deux premières notes au premier mouvement, cette fois dans un climat de sérénité.

Veale: Concerto pour violon

Né dans le Kent, John Veale passe les premières années de la guerre à Oxford comme étudiant. A peu près à la même époque, il prend des cours de composition avec Egon Wellesz, avec qui il renoue après sa démobilisation. Pendant cette deuxième période, Veale écrit de la musique de scène pour la Société d'art dramatique de l'Université d'Oxford, notamment pour une production de 1947 des *Peines d'amour perdues* de Shakespeare, par Anthony Besch, dont les têtes d'affiche sont ses anciens condisciples Kenneth Tynan et Lindsay Anderson. S'il s'entend très bien avec Egon Wellesz sur le plan personnel, Veale ne se sent aucune affinité avec lui en tant que compositeur. En ce début de carrière, les encouragements enthousiastes de William Walton sont sans doute plus importants pour lui: "Je n'ai jamais été l'élève de Walton," souligne John Veale, "je ne pense pas

qu'il avait des élèves, mais il m'a beaucoup aidé."

En 1949, une bourse lui permet de partir continuer ses études aux Etats-Unis, où il choisit de travailler avec le compositeur américain Roger Sessions. Au bout d'un an, cependant, bénéficiant d'une prolongation de sa bourse, Veale opte pour Roy Harris et devient sans doute ainsi l'unique élève anglais du compositeur, dont l'influence très particulière se fait brièvement sentir dans les œuvres écrites par Veale à cette époque.

En 1947, John Veale avait travaillé pour la société Crown Film Unit, pour qui il avait composé des musiques d'ambiance; à partir des années 1950, il compte parmi les principaux musiciens composant pour le cinéma, écrivant la musique de films comme *The Purple Plain* (La Flamme pourpre), *The Spanish Gardener*, *No Road Back* ou *Portrait of Alison*. A l'époque, les musiques de film n'ont pas l'importance artistique qu'on leur accorde aujourd'hui; si bien que lorsque la firme cinématographique demande, des années plus tard, à Veale de lui envoyer ses partitions, il le fait: "J'étais naïf," reconnaît-il avec un rire attristé, "je les ai simplement expédiées alors que c'étaient des manuscrits uniques, et la firme s'est empressée de les détruire. C'était la seule raison pour laquelle il les voulait!" Et c'est ainsi que, tout en ayant été brièvement l'un des principaux

compositeurs de cinéma des années 1950, Veale n'a aucun moyen de profiter de la vogue des CD de musique de film quelques décennies plus tard.

Les premières esquisses de sa Première Symphonie datent de 1944 et de la période passée par Veale à l'armée, et l'œuvre reflète cette période où les V1 commencèrent à pleuvoir sur l'Angleterre. Achevée en 1947, la symphonie est donnée en première audition à Cheltenham par Sir John Barbirolli et l'Orchestre de Hallé en 1952. Les premières années de la carrière de Veale sont marquées par un nombre croissant de succès, dont un portrait évocateur de San Francisco, de la baie et du pont de Golden Gate, intitulé *Panorama*, créé par Sir Adrian Boult et l'Orchestre philharmonique de Londres en 1951, et donné lors des Promenade Concerts de la BBC en 1955; une ouverture de concert, *Metropolis*, présentée par l'Orchestre symphonique de Londres sous la baguette de Charles Groves cette même année 1955 au Royal Festival Hall de Londres; et son Concerto pour clarinette, datant de l'année précédente. John Veale compose en outre une Elégie pour flûte, harpe et cordes (1952) à la mémoire de l'aînée de ses filles, décédée à l'âge de quatre ans, et un Quatuor à cordes (1952), avant de mettre en musique le poème de Coleridge, *Kubla Khan* (1959). Toutes ces œuvres, bénéficiant de prestigieuses

interprétations par les meilleurs musiciens de l'époque, annoncent un jeune compositeur plein de dynamisme, apparemment à l'aube d'une carrière significative.

Comme beaucoup d'autres jeunes compositeurs britanniques privilégiant alors un langage tonal, John Veale devient cependant *persona non grata* presque du jour au lendemain, après la nomination de William Glock à la direction musicale de la BBC et la révolution d'avant-garde qui s'ensuit. Survient alors une longue période pendant laquelle Veale renonce quasiment à composer et pendant laquelle on n'entend plus sa musique. Sa dernière composition en date est à l'époque une Deuxième Symphonie en quatre mouvements achevée en 1965; aussi, lorsqu'un beau matin du début des années 1980 je téléphone sans prévenir pour m'enquérir de ses symphonies (alors au nombre de deux) et demande avec une certaine hésitation: "Vous êtes bien John Veale, le compositeur?", je suis accueilli par un vigoureux "Grand Dieu!" non dénué de cordialité: il y avait si longtemps que personne ne s'était adressé à lui de la sorte!

Par un heureux hasard, le Concerto pour violon enregistré ici est proposé à l'Orchestre philharmonique de la BBC, à Manchester, alors qu'il cherche à combler un trou dans sa programmation. L'œuvre est ainsi rapidement diffusée sur les ondes en 1986, et, semblant

trouver une nouvelle inspiration, John Veale se remet à composer, produisant toute une série d'œuvres orchestrales ou autres, parmi lesquelles les *Demos Variations* de 1986, *Apocalypse* pour chœur et orchestre, *Triune* (Trinité) pour hautbois, cor anglais et orchestre (1993) et une Troisième Symphonie (1996–1997), toujours à l'état de conducteur.

Le Concerto pour violon est romantique dans son intention et dans son effet, et le compositeur ne cache pas qu'il est d'inspiration autobiographique (voir plus loin). Après une brève et solennelle fanfare orchestrale, motif qui sera développé par la suite, le violon solo s'élève à partir d'un sol dièse dans le grave de son registre, comme pour nous rappeler qu'il est le soliste dont l'histoire va nous être contée. L'orchestre revient, d'abord menaçant, et introduit le premier thème auquel la fanfare des trompettes confère un caractère épique. Lui succède bientôt un thème aux cordes contrastant par son romantisme, s'ouvrant sur un portamento ascendant, comme pour souligner son intention expressive, et comprenant un triolet chromatiquement descendant que l'on retrouvera dans les moments de passion. Les romantiques portamentos ascendants réitérés par le soliste – et figurant dans la partition –, ainsi que les mouvements et ambiguïtés chromatiques de la

ligne de chant contribuent à un épanchement personnel et lyrique tout à fait dans la manière des compositeurs favoris de Veale: William Walton et Samuel Barber. Deux émotions conflictuelles sous-tendent cette musique douce-amère: un lyrisme songeur tout en demi-tons mouvants et en ambiguïtés chromatiques, et une frénésie de fusées couronnée par les sursauts des cuivres dans l'*Allegro* qui suit. On retrouve la grande amplitude du passage initial, et les cors énoncent le premier thème sur un tapis de doubles croches issu de l'*Allegro* avant de laisser la place au soliste et à sa cadence mélancolique. L'orchestre revient, et nous ne tardons pas à réentendre le motif initial, désormais de plus en plus triomphal. Cet élan se maintient tandis que le soliste reprend avec emphase le premier thème dans un crissement de doubles cordes avant de se précipiter avec vigueur vers la conclusion.

Le compositeur présente le mouvement lent comme une musique d'amour, mais il s'agit plus d'une lamentation nostalgique que d'un hymne extatique à la passion, évocation d'un amour tumultueux remémoré dans un climat apaisé. Il s'agit d'un paysage d'ombres, que dépeignent dès le départ les cordes et la douce sonorité des cuivres, les uns et les autres avec sourdine dans les substantielles première et dernière sections, offrant ainsi un écran de velours aux envolées méditatives du

soliste. Le compositeur se souvient-il ici de sa petite fille, trente-cinq ans plus tard? Dans les premières mesures, la constante pulsation des triolets de la harpe ajoute à la magie de l'atmosphère, triolets qui sont finalement repris par le soliste. Avant que l'envol du violon ne retombe, les triolets servent à annoncer un jaillissement paroxystique aux cors et aux trompettes, tous renonçant à la sourdine pour évoluer vers la section médiane, plus rapide mais toujours méditative. L'approche du soliste est désormais plus vigoureuse, sur la corde de sol, le thème constamment accentué jusqu'à ce que le retour des portamentos ascendants romantiques ne le ramène dans son registre supérieur. Un enchaînement de délicates octaves descendantes en doubles croches nous conduit à un point culminant, le violon gagnant peu à peu en passion et en agitation jusqu'à un grand coup de tam-tam après lequel les cordes reprennent leur sourdine, tandis que l'on réentend la musique du début, centrée sur ré montant à mi (et non sol à la comme au début du mouvement). La fuite du violon solo devient plus émouvante encore, nimbée d'une sonorité argentine et éthérée grâce à la sourdine. Par un incessant recours aux doubles cordes, la partie solo combine des éléments des deux précédents thèmes et culmine sur un ré près de deux octaves au-dessus de la portée. Puis, sans sourdine, le

violon muse dans son registre moyen, produisant de fragiles harmoniques avant de s'élever de nouveau dans les dernières mesures, mis en valeur par la lente pulsation de la harpe, et de s'évanouir dans la magie d'un sol suraigu longuement tenu, deux octaves au-dessus de la portée. Quels qu'aient été les orages ainsi remémorés, le compositeur semble désormais résigné, toute passion tarie, tandis que la lumière s'estompe.

Pour qui entend ce concerto pour la première fois, la musique de danse orchestrale pleine d'entrain sur laquelle s'ouvre le finale, avec son 3/8 accentué selon un schéma trois-trois-deux-quatre souligné par la sonorité abrupte du xylophone, évoque immédiatement la musique de ballet de Constant Lambert, même si le compositeur dément catégoriquement y avoir jamais pensé. Elle n'en rattache pas moins assurément Veale à une tradition britannique d'écriture orchestrale vigoureusement extravertie. A cette première section succède le motif rythmique et nerveux du soliste, qui a tôt fait de se muer en d'impétueuses fusées longuement développées, laissant prématurément la place à un nouveau thème ample et romantique. Avec ses triolets chromatiquement descendants et ses constantes variations chromatiques, celui-ci nous ramène à l'univers du premier mouvement. Ces trois éléments alternent: le finale est en fait une variation de

la forme rondo, et l'alternance des deux thèmes rapides et de cet autre lent sans cesse récurrent fait penser à quelqu'un qui aspirerait à l'extraversion, à un joyeux luron assailli par l'introspection et ne pouvant s'empêcher de sans cesse revenir aux inflexions chromatiques lyriques du premier mouvement. Chaque fois qu'il tente de s'en débarrasser, il est de nouveau rattrapé par le rêve. Le compositeur finira par vendre la mèche en citant le principal thème du premier mouvement prolongé par un motif issu de la section médiane du mouvement lent. Alors même que nous croyons avoir atteint la péroration finale, entièrement dévolue aux cuivres picoleurs et à la grosse farce, l'humeur lente et méditative revient de manière certes brève mais obstinée avant une conclusion désinvolte et pleine d'exubérance qui semble dire: "A quoi bon s'en faire à propos du passé". Le burlesque triomphe, mais c'est le rêveur hanté par ses souvenirs que l'on garde en mémoire, et non le fanfaron aspirant à rejoindre la communauté des noceurs.

© 2001 Lewis Foreman

Traduction: Josée Bégau

Note du compositeur

J'avais déjà bien avancé mon travail sur cette œuvre lorsque je pris soudain conscience que le principal thème du premier mouvement

n'allait être autre chose qu'une totale métamorphose d'un petit air dont j'ignore l'origine, que je fredonnais (sans doute *ad nauseam*) lorsque j'étais tout petit, de préférence installé sur une balançoire suspendue à une branche d'arbre, dans un coin du jardin familial. La persistance même de ce souvenir parle bien sûr d'elle-même.

Plusieurs années plus tard, je m'achetai une clarinette et une méthode (signée Frederick "Jack" Thurston, alors Première clarinette solo du BBC Symphony Orchestra), que j'utilisai pour m'initier aussi bien au solfège qu'à l'instrument lui-même. Et c'est ainsi que les choses démarrèrent tout doucement...

C'est en 1940, par un été réellement splendide que je passai à travailler comme ouvrier agricole en plein cœur des Cotswolds [collines au Sud de l'Angleterre (N. d. T.)], que l'idée de faire de la composition mon principal objet dans l'existence finit par s'imposer à moi. Mais ce n'est qu'en 1947, au cours d'un nostalgique pèlerinage dans cette ferme par une journée d'été tout aussi torride, que le thème finit par prendre forme dans mon esprit, sans que j'envisage pour autant à l'époque d'en faire un concerto pour violon.

Puis se passèrent environ quinze années totalement occupées par la composition d'autres ouvrages, dont un bon nombre de musiques de films, et ce n'est que vers le milieu des années 1960 que je me mis

timidement à ébaucher mon Concerto pour violon. Mais la nécessité d'accepter des travaux alimentaires (en tant que journaliste et correcteur chez un éditeur), alliée au sentiment d'avoir été anéanti par l'explosion avant-gardiste, débouchèrent sur douze sombres années de stérilité créatrice. (Ma seule velléité avortée d'exploration du sérialisme me fit l'effet d'une tentative pour écrire un poème lyrique en espéranto – avec tout le respect dû à Alban Berg et à certains autres compositeurs, devrais-je ajouter.) Puis soudain, en 1979, les barrières s'effondrèrent. Après avoir soigneusement révisé une œuvre antérieure pour me faire la main, en quelque sorte, je me mis réellement à mon concerto en septembre 1982, l'achevant en mars 1984.

Après l'incident décrit au premier paragraphe, il était devenu de plus en plus clair pour moi que ce que je produisais était à mi-chemin entre l'autobiographie et l'autoportrait, sans que cela se traduise par le moindre procédé programmatique ou illustratif précis, bien entendu. La musique, me semblait-il, peut fouiller plus profondément que tout autre art dans la psyché, mais de manière plus indécise: elle parle de manière implicite plus qu'explicite. Quoi qu'il en soit, il s'agissait pour moi d'une approche radicalement nouvelle: ma musique est plus généralement tentée par l'extraversion que par l'introspection.

Le premier mouvement se caractérise par des humeurs diamétralement opposées: le défi et le désespoir, l'espoir et le fatalisme, et ainsi de suite. Il comporte aussi une bonne dose de colère. Le deuxième mouvement est une musique d'amour, en soulignant les souffrances autant que l'extase. Le troisième mouvement, bien que teinté de mélancolie, fait en quelque sorte office de résolution, alternant entre une exubérance euphorique et une nostalgie voilée de tristesse. On y trouve même çà et là une touche burlesque. Je me suis particulièrement attaché tout au long de cette œuvre à ce que la virtuosité n'éclipse jamais la musique, et vice versa.

Je ne fais absolument pas mien le credo dominant de ces dernières années, selon lequel le mérite d'une œuvre serait en proportion inverse de son accessibilité, et j'espère que le présent ouvrage révélera une indéniable volonté de communiquer.

© 2001 John Veale

Traduction: Josée Bégau

Née en Russie, **Lydia Mordkovitch** a étudié au Conservatoire d'Odessa et au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou où elle a été l'assistante de David Oïstrack. Ayant émigré en Israël en 1974, elle s'est fixée en Grande-Bretagne en 1980. Elle fait des apparitions régulières avec le London Symphony

Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, le Hallé Orchestra, le BBC Philharmonic et l'English Chamber Orchestra sous la direction de chefs tels que Vassili Sinaïski, Neeme Järvi et Richard Hickox. Une impressionnante discographie de plus de quarante-cinq enregistrements reflète le très vaste répertoire de Lydia Mordkovitch, qui comprend une musique allant de l'intégrale des œuvres solos pour violon de Bach aux concertos de Chostakovitch – l'enregistrement qu'elle a fait de ces derniers chez Chandos a remporté un *Gramophone Award* et un *Diapason d'Or*. Ses interprétations ont été deux fois nominées pour le *Gramophone Award* et ont reçu sept *Critic's Choices*. Ses enregistrements récents ont obtenu des nominations et des prix prestigieux dans toute l'Europe. Lydia Mordkovitch a été élue "Femme de l'Année" par l'American Biographical Institute de 1996 à 1998.

Le **BBC Symphony Orchestra** de Londres a été fondé sous la direction de Sir Adrian Boult en 1930 et a depuis lors créé plus d'un millier d'œuvres. Cet orchestre participe régulièrement aux Promenade Concerts de la BBC; en outre, il donne une série régulière de concerts à Londres, des concerts gratuits sur invitation aux Studios Maida Vale et des concerts dans différentes régions en Grande-

Bretagne. L'Orchestre fait beaucoup de tournées internationales: récemment, il s'est notamment rendu au Japon, en Corée, en Espagne, en Allemagne et aux Etats-Unis; en outre, il se produit régulièrement à des festivals internationaux, comme ceux d'Aldeburgh, d'Edimbourg, de Salzbourg et de Lucerne. Depuis 1989, Sir Andrew Davis CBE en est le chef permanent, poste qu'il occupa jusqu'en l'an 2000, date à laquelle il devint le premier "conductor laureate" de cet Orchestre.

Considéré dans le monde entier comme l'un des chefs britanniques les plus respectés et aux talents les plus divers, **Richard Hickox** a remporté trois *Gramophone Awards*, un *Grammy Award*, le *Deutsche Schallplattenpreis* et le *Diapason d'Or*. Il a dirigé tous les grands orchestres de Grande-Bretagne, et se produit régulièrement dans des festivals tels que ceux d'Aldeburgh, Bath, Cheltenham et les BBC Promenade Concerts de Londres. Avec Simon Standage, il a fondé en 1990 le Collegium Musicum 90. Chef principal du BBC National Orchestra du Pays de Galles depuis septembre 2000, il est par ailleurs directeur musical du City of London Sinfonia, un ensemble qu'il a fondé en 1971. Chef invité du London Symphony Orchestra, il a été le directeur

artistique du Northern Sinfonia dont il est maintenant chef honoraire. Il dirige fréquemment les plus grands orchestres d'Europe, du Japon et d'Amérique du Nord. L'opéra occupe une part importante de ses activités, et outre les invitations à diriger dans des théâtres tels que le Royal Opera de Covent Garden ou l'Opéra d'Etat de Vienne, il a enregistré en direct plusieurs opéras lors du Festival de Spolète (Italie) dont il est directeur musical. Richard Hickox se veut le défenseur d'un répertoire très étendu, et a reçu de nombreux prix et distinctions pour sa contribution à la vie musicale britannique. Son sens inné de la programmation capture l'imagination du public et de la critique. Son cycle complet des symphonies de Vaughan Williams donné au Barbican Centre de Londres, le Festival Britten organisé au Royal Festival Hall, et la création mondiale de plusieurs œuvres de Sir John Tavener ont été des événements particulièrement mémorables. Parmi ses futurs enregistrements pour Chandos, avec qui il a déjà réalisé plus de 150 disques, figurent des opéras de Britten, les dernières symphonies et messes de Haydn, l'achèvement de sa série consacrée à Percy Grainger, et le cycle en cours des symphonies de Vaughan Williams.

Also available



Bruch
Symphony No. 3, Op. 51
Violin Concerto No. 2, Op. 44
CHAN 9738



Bruch
Symphony No. 1, Op. 28
Violin Concerto No. 3, Op. 58
CHAN 9784

Also available

Gerhard
Violin Concerto
Symphony No. 1
CHAN 9599



Gerhard
Symphony
'Homenaje a
Pedrell'
Concerto for
Harpsichord,
Strings and
Percussion
CHAN 9693

Gerhard
Concerto for
Orchestra
Symphony No. 2
CHAN 9694



Gerhard
Symphony No. 4
'New York'
Pandora Suite
CHAN 9651

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Brian Couzens
Recording engineer Ralph Couzens
Assistant engineer Christopher Brooke
Editor Rachel Smith
Recording venue Blackheath Halls, London; 29 & 30 November 2000
Front cover Montage by Designer
Design Cass Cassidy
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Genevieve Helsby
Copyright Boosey & Hawkes (Britten); Alfred Lengnick & Co. Ltd (Veale)
© 2001 Chandos Records Ltd
© 2001 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England
Printed in the EU

BRITTEN/VEALE: VIOLIN CONCERTOS - Mordkovich/BBC Symph. Orch./Hickox

CHANDOS
CHAN 9910

24 bit
96 kHz

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9910

BRITTEN/VEALE: VIOLIN CONCERTOS - Mordkovich/BBC Symph. Orch./Hickox

CHANDOS
CHAN 9910

Benjamin Britten (1913–1976)

Concerto for Violin and Orchestra, Op. 15 34:20

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I Moderato con moto – Agitato – Tempo primo – | 9:36 |
| 2 | II Vivace – Animando – Largamente – Cadenza – | 9:35 |
| 3 | III Passacaglia | 15:08 |

John Veale (b. 1922)

premiere recording

Violin Concerto 35:33

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | I Moderato – Allegro – Tempo I – Allegro | 15:55 |
| 5 | II Lament: Largo | 11:47 |
| 6 | III Vivace – Andantino – Tempo I – Andantino –
Tempo I – Andantino – Tempo I | 7:49 |

TT 69:57

DDD

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

© 2001 Chandos Records Ltd © 2001 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

