


CD-1069 DIGITAL

World Première Recordings

James MacMillan

Epiclesis · Ninian



John Wallace, trumpet · John Cushing, clarinet
Royal Scottish National Orchestra · Alexander Lazarev

MacMILLAN, James (b. 1959)**Epiclesis**, a Concerto for Trumpet and Orchestra (1993, rev.1998) **25'31****WORLD PREMIERE RECORDING** (*Boosey & Hawkes*)

- ① *Senza Misura – Andante – Senza Misura (cadenza) –
Largamente (Adoro te devote) – (attacca)* 17'20
- ② *Allegro – Senza Misura* (**Hedley Benson** and **David Prentice**, antiphonal trumpets) 8'11

John Wallace, trumpet**Ninian**, a Concerto for Clarinet and Orchestra (1996) **34'42****WORLD PREMIERE RECORDING** (*Boosey & Hawkes*)

- ③ I. The reiver and the bull 9'19
- ④ II. The dream of Pectgils 8'17
- ⑤ III. A mystical vision of the Christ-child 16'42

John Cushing, clarinet**Royal Scottish National Orchestra**conducted by **Alexander Lazarev**

INSTRUMENTARIUM

John Wallace Trumpet: Schilke E flat, E3L4

Mouthpiece: Warburton 3MC

John Cushing Clarinet: Buffet Crampon R13

Five of the six concertos that **James MacMillan** had written by the age of 40 bear a title, the exception being the *Cello Concerto* (where, instead, each movement has its own designation). This disc comprises the one-movement trumpet concerto, its title taken from church liturgy, and the clarinet concerto, where a strong narrative thread runs through its three movements.

Epiclesis

As a former trumpet player himself, MacMillan takes a Lisztian delight in stretching the technical potential of the instrument to the limit. The concerto was written for John Wallace, who gave the première at the 1993 Edinburgh Festival under Leonard Slatkin. In 1998 MacMillan made slight changes to the score, and we hear the trumpet concerto on this disc in its revised form.

The exceptional technical difficulties, far from being demanded for their own sake, manifest the nature of metamorphosis that lies at the root of the work. *Epiclesis* is a Greek word meaning 'invocation' or, more straightforwardly, 'prayer'. Central to the Mass is Holy Communion (the Eucharist), the re-enactment of the Lord's Supper. By way of an epiclesis, it is God himself who is being petitioned to send the Holy Spirit, the third person of the Trinity. It is only since Vatican II that more central emphasis has been given to the Holy Spirit in the life of the Church generally, and in the epiclesis prayer in particular. As for the metamorphosis referred to, this indicates, in the teaching of the Roman Catholic church, the bread and the wine offered in the Eucharist somehow being changed into the actual body and the actual blood of Christ himself. The process is known as transubstantiation. Both the doctrine of transubstantiation, and the theological significance of the ceremony of epiclesis that is enacted, have a long history of being fiercely challenged within the Christian church. Musically, it does not matter whether the listener accepts or rejects the doctrine. There is no doubt, though, that belief in its truth lies at the very centre of the composer's own faith and determines the concerto's course.

The absence of strict time (*senza misura*) is significant both at the start and at other key moments of the work. At a live performance of *Epiclesis* the strange, mist-enshrouded harmonies of the opening chord should be audible as the audience's welcoming of the conductor subsides. The solo trumpet pierces the cloudbank, and its musical features are immediately established. These incorporate fluttering, repetition, grace notes and the prominence of a trill. Marimba and woodwind take these up, swiftly and in a reverberative way, while the special rôle of a very large thundersheet – a percussion instrument whose potential MacMillan has exploited to an extraordinary degree, by having it stroked with a rubber-tipped superball, thus producing

an ominous growling sound, rather than by shaking it – begins to make its presence felt. (The actual notation on the page of the score indicating that the thundersheet emit its slithering groan is amusingly shaped like a tadpole, itself a creature that undergoes metamorphosis!) The soloist's integration with the orchestra is vital to the musical transformation that is to take place. The two themes of the concerto have much in common from the outset – though it is the second, slow moving theme that explicitly stems from the plainsong *Adoro te devote, Deo latens* (*Godhead here in hiding, whom I do adore*). The slow music is frequently assaulted by contrasting faster textures which have an underlying impetus. The thundersheet grows ever more violent, as the two themes collide and start to enmesh, reversing rôles as it were, one of the musical ideas extending its scope, the other idea correspondingly finding its length dwindling.

Two cadenza-like passages (*senza misura*) midway through the concerto mark a crucial stage on the journey of metamorphosis. These passages likewise embrace two sections where arpeggios on woodwind resemble 'a charmer's gift' as 'ripples turn to waves' (images from the poetry of Michael Symmons Roberts which the composer, six years later, would set in his major choral work, *Quickenings*). In a passage of brief repose, the plainsong sounds as a chorale on bowed vibraphones and double bass harmonics. The chorale, in turn, subsumes the theme of the solo trumpet, which is now playing very softly, so concluding the operation of metamorphosis, or what MacMillan refers to as 'the transformation of musical substances'.

Out of an unsteady rumble there explodes on the scene a dance of thrilling force, a force that emphasizes the *corporeal* character of the transmogrification. Force such as this is viewed as a wholly positive element throughout *Epiclesis*. Two antiphonal trumpets now join the principal soloist, one to the left, the other to the right. This is music of untamed jubilation. (In MacMillan's imagination the three trumpets at play represent the Trinity.) There is a rushing of strings; the main soloist is allowed only two moments of rest as the re-made themes are sung out on high by woodwind. The soloist, his trumpet sharply muted, slowly makes his exit from the platform, repeating a rising three-note motto. The crawling grunts emitted by the thundersheet, and the consecratory sound of two gongs, also partake in this closing rite.

Ninian

Nynia came to south-west Scotland some 200 years before St. Columba settled on Iona, and is the saint of the region now known as Galloway. Few hard facts are known about him. The première of *Ninian* in 1997 neatly coincided with the 1,600th anniversary of one date (397) given as his birth: other evidence suggests Nynia was born some 55 years earlier. Fourteen mir-

acles are associated with his name and these were set down, in Latin, in the 8th century. (An English translation of the *Miracula Ninie Episcopi* was published in 1990.) These parables shed light on the growth of literature in the vicinity of Whithorn, where there is a cave named after the saint. They have surfaced at different times over the centuries – as in Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*, when Pyramus tells Thisbe to meet him at ‘Ninny’s tomb’.

MacMillan was born in the diocese of Galloway, and these vivid stories have been part of his life since childhood. The three movements reflect on three of the 14 miracles, and are like mythological narratives or tone paintings. Moreover, *Ninian* is as much a concerto for orchestra as it is a clarinet concerto, for the status of every instrumental section is almost as demanding as is that of the soloist. The piece is celebratory, in contrast to *Tuireadh*, a quintet for clarinet and strings dedicated to the victims of the 1988 North Sea Piper Alpha oil rig disaster. *Ninian* builds extensively upon and advances the themes of his *Galloway Mass*, in which the congregation participates. Using the same thematic material in the two works is significant: MacMillan wants to prevent isolating the simplicity of hymn-singing congregants from the sophisticated music-making required by a professional orchestra.

In the first movement, plunderers on the Scottish-English border attempt to carry off Ninian’s herd of bullocks by stealth, under cover of total darkness. But then, as the story relates, God ‘held the thieves fast with giddiness and all alike were gripped by dire madness, until a bull advanced with bellowing din’. The bull kills the ring-leader. MacMillan then shifts the order of events of the pious original, by having the bull, in a fit of rage, ‘imprint his hoof mark on the flint floor as if on the softest wax’ *after*, rather than before, Ninian brings the man back to life. It is claimed that the hoof marks are still visible in the Whithorn locality.

Precise metric markings, as distinct from tempo indications, are given throughout each movement. Indeed, John Cushing, the dedicatee, has observed that the whole concerto is made up of a series of metrical shifts, exact tempo changes in which the rhythmic sub-divisions of one section become the new pulse of the section that follows.

After the breathless charge of the opening, woodwind and strings sing out the first theme. The solo clarinet enters, *poco agitato*. The initial orchestral rush then takes on a new rhythmic pulse in the lower strings. The syncopation of the rhythms is constantly being reshaped until the cumulative effect becomes unhinged in its ferocity. Then the agitated tendency, which has been softly pressing throughout this first movement, begins to be transformed. A theme on violas, reminiscent of a Gaelic hymn, conveys Ninian’s compassion. The grace notes played by the clarinet open out into a full-blown statement of the movement’s main theme. But then the

rhythmic pattern again turns aggressive. Above the *fffz* snarling and foot-thudding is a percussive outburst similar to that which is unleashed at the start of the last movement of *Symphony 'Vigil'*. The agitated demeanour of the clarinet eventually becomes subdued.

The second movement has two distinct sections, *calmando* (brooding) and then *presto* (*scherzando e giocoso*). Section one relates the dream of Pectgils, a crippled lad whose family were followers of Ninian. He was taken by his distraught parents to Ninian's tomb, where the saint appeared to the boy during the course of sleep. From Ninian's hand 'powerful healing flowed into the wasted limbs'. The boy's feet are twisted to their correct position, and Pectgils rises and immediately dances over the marble floor of the temple. Wide-leaping intervals in the main clarinet theme are echoed by strings and other woodwind. The nocturnal mood is emphasized by a rocking rhythm where the harp plays a prominent rôle. MacMillan introduces a string drum known as the lion's roar, which produces a rattle-like sound. Used at first just to add colour, the lion's roar later helps to initiate the metrical shifts; and its mood, gentle at first, appears to grow more menacing as the movement proceeds. The conspicuous use of grace notes – always an important feature in MacMillan's scores – has in *Ninian* been likened by some critics to 'pibroch', i.e. variations on a bagpipe theme. A brass chorale accelerates little by little, serving like a bridge passage to the dance. We know from *Epiclesis* the importance of dance in MacMillan's music. Undergirding the *presto* section are a series of solemn chords, while the rocking rhythm of the nocturne has now become integrated into the throb of the dance. The main theme of the first movement is recalled just before the dancer, Ariel-like, slithers up and away.

The last movement is more than twice as long as the others combined, and also incorporates a two-part structure. It starts with the clarinet murmuring, 'as if from nowhere'. The main theme comprises four descending notes, first on clarinet, echoed by two horns and then the rest of the orchestra. The distinctive second theme also hides something, as strings play muted (*con sordino*). MacMillan at last allows the clarinet soloist a bit more resting time. The lullaby of the central movement is still very much at work here, involved in the change that is to come about. There are *glissandi* and musical 'turns'. The brass snarls. After an affectionate repose in the harmony, other woodwind escort the solo clarinet more and more. A repeated birdcall from the orchestra's clarinet corresponds to the falcon's call in Richard Strauss's *Die Frau ohne Schatten* – but in the opera the falcon warns that the Emperor is being turned into stone because his wife casts no shadow, that is, she is incapable of bearing children. Here, the birdcall turns into child-like tinkling, and precedes the rite of the Eucharist enacted between priest and child. This is the vision of the infant Christ *in* the bread – the third of Ninian's miracles. What had begun as an

almost motionless private prayer culminates in an elemental surge, a 'belching forth of a sacred hymn of praise'. The trombone belch, climbing upwards, is raucous and jocose – very down-to-earth. It is marked *quasi-chorale (solemn and intoxicated)*. The by now familiar four-note descending motto sounds like a visitation that is unrestrainedly announced by the wealth of brass and tubular bells as they double the trombone part. Solemn rests, which have peppered the score, take on new meaning. A C sharp chord acts as the central pivot round which a boisterous caper takes over. The clarinet, unruly in its expressiveness, answers the refrains in three cadenza passages where time is thrown to the winds. And time is also appearing to be stretched, as the concerto ends elusively, with tubular bells, tuned gongs and bell plates.

© Ronald Weitzman 2000

John Wallace was born in Scotland and read music at King's College Cambridge. For many years he was principal trumpet of the Philharmonia Orchestra. He is currently head of the brass faculty at London's Royal Academy of Music and principal trumpet of the London Sinfonietta. John Wallace has appeared with leading orchestras and conductors and at major festivals all over the world. By premièring concertos by a distinguished list of contemporary composers he has made a major contribution to the development of the trumpet repertoire. John Wallace has a very extensive discography and is also a noted scholar of music.

John Cushing was born in 1949 and grew up in Liverpool. He studied the clarinet with Sidney Fell at the Royal Manchester College of Music and later with John McCaw in London. He was principal clarinet with the orchestra of the Welsh National Opera for five years prior to his appointment as principal clarinet of the Royal Scottish National Orchestra in 1978. He has an extensive concerto repertoire including James MacMillan's *Ninian*, which was written for and dedicated to him; he gave the world première of the piece in Glasgow and also played it in Edinburgh, London, and on tour in Bergen, Norway. He has a particular interest in chamber music and is a professor of clarinet at the Royal Scottish Academy of Music and Drama.

Formed in 1891 as the Scottish Orchestra, the **Royal Scottish National Orchestra** is now considered to be one of the UK's leading symphony orchestras. A host of renowned conductors have contributed to the success of the orchestra: Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson and Bryden Thomson. Neeme Järvi, conductor from 1984 until 1988, is now conductor laureate. Walter Weller was appointed music director and principal conductor in

1992, consolidating the RSNO's reputation at home and abroad. In September 1997 the RSNO appointed Alexander Lazarev as Principal Conductor.

Alexander Lazarev studied at the St. Petersburg Conservatory and later with Lev Ginzburg at the Moscow Conservatory. From 1987 until 1995 he was chief conductor and artistic director of the Bolshoi Theatre with which he toured widely. His repertoire ranges from the eighteenth century to the avant-garde, and he founded the Ensemble of Soloists of the Bolshoi Theatre to perform contemporary music by both Soviet and foreign composers. He has worked with many of the leading orchestras in Russia, North America and Europe. He was principal guest conductor of the BBC Symphony Orchestra from 1992 until 1995 and took up his appointment as the Royal Scottish National Orchestra's principal conductor in 1997.

Fünf der sechs Konzerte, die **James MacMillan** bis zu seinem 40. Lebensjahr geschrieben hat, tragen einen Titel; die Ausnahme bildet das *Cellokonzert*, bei dem stattdessen jeder Satz seine eigene Bezeichnung hat. Diese CD enthält das einsätzig Trompetenkoncert, dessen Titel aus der Kirchenliturgie stammt, und das Klarinettenkonzert, dessen drei Sätze ein dichter Erzählstrang durchläuft.

Epiclesis

Als ehemaliger Trompeter hat MacMillan seine Lisztsche Freude daran, die technischen Möglichkeiten des Instruments an ihre Grenzen zu führen. Das Konzert wurde für John Wallace geschrieben, der es 1993 beim Edinburgh Festival unter Leonard Slatkin uraufführte. 1998 fügte MacMillan der Partitur kleinere Änderungen hinzu; auf dieser CD hören wir das Trompetenkoncert in der revidierten Fassung.

Die außergewöhnlichen technischen Schwierigkeiten, die alles andere als ein Selbstzweck sind, konstituieren den metamorphen Charakter, der die Wurzel des Werks ist. Das griechische Wort *epiclesis* bedeutet „Anrufung“, oder, etwas einfacher, „Gebet“. Im Zentrum der Messe steht die Heilige Kommunion (Eucharistie), die Wiederholung des Letzten Abendmahls. Durch eine Epiklese wird Gott selbst angerufen, den Heiligen Geist – das dritte Wesen der Trinität – herabzusenden. Erst seit dem 2. Vatikanischen Konzil wird dem Heiligen Geist im Leben der Kirche allgemein und in der Epiklese insbesondere größeres Gewicht beigemessen. Was die erwähnte Metamorphose betrifft, so bezeichnet dies nach der Lehre der römisch-katholischen

Kirche die Wandlung von Brot und Wein, welche in der Eucharistie dargebracht werden, in den tatsächlichen Leib und das tatsächliche Blut Christi selbst. Dieser Vorgang ist bekannt als Transsubstantiation. Sowohl die Lehre von der Transsubstantiation als auch die theologische Bedeutung der Epiklese-Zeremonie blicken auf eine lange Geschichte heftiger Kontroversen innerhalb der christlichen Kirche. In musikalischer Hinsicht ist es unerheblich, ob der Hörer diese Lehre annimmt oder ablehnt. Es gibt indes keinen Zweifel daran, daß der Glaube an ihre Wahrheit im eigentlichen Zentrum von MacMillans eigenem Glauben steht und den Verlauf des Konzerts bestimmt.

Die Abwesenheit streng gemessener Zeit (*senza misura*) am Beginn und an anderen Schlüsselmomenten des Werkes ist bezeichnend. Bei einer Live-Aufführung von *Epiclesis* sollten die seltsamen, nebelumflorten Harmonien des Eröffnungsakkords hörbar sein, wenn der Begrüßungsapplaus für den Dirigenten nachläßt. Die Solotrompete perforiert die Wolkendecke, und ihre musikalischen Charakterzüge werden sofort vorgestellt. Dazu gehören Flatterzunge, Repetition, Verzierungen und die besondere Bedeutung eines Trillers. Marimbaphon und Holzbläser greifen diese Elemente auf, flüchtig und widerhallend, während die spezielle Rolle des Donnerblechs – ein Perkussionsinstrument, dessen Potential MacMillan in außerordentlicher Weise erkundet hat, indem er es mehr anschlagen als schütteln läßt – langsam deutlich wird. (Die Notation auf der Partiturseite, die das gleitende Ächzen des Donnerblechs anzeigt, hat amüsanterweise die Form einer Kaulquappe.) Die Vereinigung von Solist und Orchester ist wesentlich für die vorgesehene musikalische Verwandlung. Die beiden Themen des Konzerts haben mit dem Anfang viel gemein – auch wenn nur das zweite, langsame Thema sich explizit von dem Gregorianischen Choral *Adoro te devote, Deo latens* (Innig bete ich zu Dir, verborgne Gottheit) ableitet. Die langsame Musik wird häufig attackiert von kontrastierenden, schnelleren Texturen mit untergründiger Stoßkraft. Die Rolle des Donnerblechs wird immer gewaltsamer, während die beiden Themen kollidieren und sich allmählich verstricken – ein Rollentausch gleichsam, wenn der eine musikalische Gedanke seinen Umfang ausweitet, der andere demgemäß seine Länge schrumpfen sieht.

Zwei kadenzartige Passagen (*senza misura*) inmitten des Konzerts markieren ein kritisches Stadium auf der Reise der Metamorphose. Diese Passagen umfassen ihrerseits zwei Abschnitte, in denen die Arpeggios der Holzbläser „dem Geschenk eines Magiers“ ähneln, während „aus kleinen Wellen Wogen werden“ (zwei Bilder aus den Gedichten von Michael Symmons Roberts, die der Komponist sechs Jahre später in seinem Chorhauptwerk *Quickening* vertonen wird). In einer kurzen Ruhephase erklingt der Gregorianische Gesang wie ein Choral über gestrichenen Vibraphonen und Kontrabaßharmonien. Der Choral seinerseits nimmt das Thema der Solotrom-

pete auf, die jetzt sehr weich spielt und auf diese Weise das Wirken der Metamorphose beschließt – oder das, was MacMillan als „die Transformation musikalischer Substanzen“ bezeichnet.

Aus einem unstillen Poltern explodiert auf der Bühne ein Tanz von erregender Kraft, eine Kraft, die den *körperlichen* Charakter der Umpolung betont. Kräfte wie diese werden in *Epiclesis* als gänzlich positive Elemente aufgefaßt. Zwei antiphonische Trompeten gesellen sich zur Solotrompete, eine zur Linken, die andere zur Rechten: das ist Musik ungezähmten Jubels. (In MacMillans Vorstellung repräsentieren die drei Trompeten die Trinität). Ein Rauschen der Streicher folgt; dem Solist werden nur zwei Momente der Ruhe gewährt, während die neuschaffenen Themen in der Höhe von den Holzbläsern ausgesungen werden. Mit stark gedämpfter Trompete verläßt der Solist die Bühne, ein ansteigendes dreitöniges Motto wiederholend. Das schleichende Murren des Donnerblechs und der weihevoll klingende Klang der beiden Gongs nehmen ebenfalls an diesem Schlußritus teil.

Ninian

Nynia – der Schutzheilige der Region, die heute als Galloway bekannt ist – kam ungefähr 200 Jahre, bevor der Hl. Columba seinen Fuß auf Iona setzte, in den Südwesten Schottlands. Wenig Zuverlässiges ist über ihn bekannt. Die Uraufführung von Ninian traf glücklich mit der eintausendsechshundertsten Wiederkehr eines seiner mutmaßlichen Geburtsjahre (397) zusammen; anderen Belegen zufolge wurde er rund 55 Jahre früher geboren. 14 Wunder sind mit seinem Namen verbunden; im 8. Jahrhundert wurden sie in lateinischer Sprache niedergeschrieben (Eine englische Übersetzung der *Miracula Ninie Episcopi* wurde 1990 veröffentlicht.) Diese Gleichnisse werfen Licht auf das Anwachsen des Schrifttums in der Umgebung von Whithorn, wo es eine nach dem Heiligen benannte Höhle gibt. Im Laufe der Jahrhunderte sind sie verschiedentlich an die Oberfläche gekommen – etwa in Shakespeares *Sommernachtstraum*, wenn Pyramus seiner Thisbe bedeutet, ihn bei „Ninnys Grab“ zu treffen.

MacMillan wurde in der Diözese Galloway geboren, und diese lebhaften Geschichten waren von Kindheit an Teil seines Lebens. Die drei Sätze von *Ninian* sinnen drei dieser 14 Wunder wie mythologische Erzählungen oder Tongedichte nach. Daneben ist das Werk ebenso sehr ein Konzert für Orchester, wie es ein Klarinettenkonzert ist – die Anforderungen an die Instrumentengruppen sind fast so hoch wie die an den Solisten. Das Stück ist von feierlichem Charakter, im Unterschied zu *Tuireadh*, einem Quintett für Klarinette und Streicher, das den Opfern der Nordsee-Bohrturmkatastrophe auf der „Piper Alpha“ (1988) gewidmet ist. *Ninian* basiert zu großen Teilen auf den erweiterten Themen seiner *Galloway Mass*, an der die Gemeinden des Distrikts teil-

nehmen. Daß er in beiden Werken dasselbe thematische Material verwendet, hat seine Bedeutung: MacMillan will verhindern, daß die Einfachheit des Gemeindegesangs durch das komplexe Musizieren eines professionellen Orchesters an den Rand gedrängt wird.

Im ersten Satz versuchen Plünderer an der schottisch-englischen Grenze, Ninians Ochsenherde im Schutze vollkommener Dunkelheit fortzutreiben. Doch da, so berichtet die Sage, „schlug Gott die Diebe mit Schwindelgefühl, und ein jeder wurde erfaßt von gräßlichem Wahnsinn, bis ein Bulle mit tösendem Gebrüll erschien“. Der Bulle tötet den Anführer der Bande.

Nun verändert MacMillan die Reihenfolge der Begebenheiten der frommen Vorlage, indem der Bulle in einem Wutanfall „seine Hufspuren dem harten Stein aufprägt, als wäre es das weichste Wachs“, und zwar *nachdem* – nicht bevor – Ninian den Mann in das Leben zurückholt. Es heißt, man könne die Hufspuren in der Gegend von Whithorn immer noch sehen.

Genau metrische Angaben – zu unterscheiden von den Tempoangaben – sind jedem Satz beigegeben. John Cushing, der Widmungsträger, hat sogar die Beobachtung gemacht, daß das ganze Konzert auf einer Folge metrischer Veränderungen und exakter Tempowechsel basiert, bei denen die rhythmischen Unterteilungen des einen Abschnitts zum neuen Puls des folgenden Abschnitts werden.

Nach dem atemlosen Ansturm der Einleitung singen Holzbläser und Streicher das erste Thema aus. Die Soloklarinette tritt auf, *poco agitato*. Der anfängliche orchestrale Sturm nimmt in den tiefen Streichern einen neuen rhythmischen Puls an. Die Synkopation der Rhythmen wird unablässig neu strukturiert, bis der kumulative Effekt in seiner Wildheit auseinanderbricht. Nun wird die aufwühlende Tendenz, die diesen ersten Satz hindurch sanft drängte, allmählich verändert. Ein an ein Gälisches Kirchenlied anklingendes Bratschenthema drückt Ninians Mitleid aus. Die Verzierungen der Klarinette öffnen sich zu einer volltönenden Rekapitulation des Hauptthemas. Doch erneut wird das rhythmische Muster aggressiv. Über *sf*ffz-Knurren und Getrappel ereignet sich ein perkussiver Ausbruch, der dem Anfang des Satzes der „Vigil“-Symphonie ähnelt. Das erregte Betragen der Klarinette wird schließlich gebändigt.

Im zweiten Satz gibt es zwei deutlich ausgeprägte Abschnitte, *Calmando (brooding)* (brütend) und dann *Presto (scherzando e giocoso)*. Der erste Abschnitt berichtet vom Traum Pectgils', eines verküppelten Jungen, dessen Familie zu den Anhängern Ninians zählte. Seine bestürzten Eltern brachten ihn zu Ninians Grab, wo der Heilige dem schlafenden Jungen erschien. Aus Ninians Hand „floß mächtige Heilung in die unnützen Glieder“. Des Jungen Füße werden in die richtige Position gedreht, Pectgils steht auf und tanzt unverzüglich über den Marmorboden des Tempels.

Weitgespannte Intervalle im Hauptthema der Klarinette werden durch Echos der Streicher und Holzbläser beantwortet. Ein wiegender Rhythmus, in dem die Harfe eine wichtige Rolle spielt, betont die Stimmung eines Nocturne. MacMillan führt eine als „Lion’s Roar“ bekannte Fadenreibtrommel ein, die einen Klang ähnlich dem der Rassel hervorbringt. Zuerst nur als zusätzliche Klangfarbe gebraucht, hilft die Trommel später, die metrischen Verschiebungen einzuleiten, und ihre anfänglich milde Stimmung scheint im Verlauf des Satzes bedrohlicher zu werden. Der auffällige Gebrauch von Verzierungen – stets ein wichtiges Element in MacMillans Partituren – wurde in *Ninian* von einigen Musikkritikern mit dem „Pibroch“ verglichen, Variationen also über ein Dudelsackthema. Ein Blechchoral beschleunigt sich allmählich und dient als eine Art Überleitung zum Tanz. Durch *Epiclesis* wissen wir um die Bedeutung des Tanzes in MacMillans Musik.

Eine Folge feierlicher Akkorde umschließt den *Presto*-Abschnitt, während der wiegende Rhythmus des Nocturne zu einem Bestandteil des Tanzpulses geworden ist. Das Hauptthema des ersten Satzes wird wieder aufgenommen, kurz bevor der Tänzer, wie Ariel, auf- und davongleitet.

Der letzte Satz ist mehr als doppelt so lang wie die anderen und ebenfalls von zweiteiliger Form. Er fängt an mit dem Murmeln der Klarinette, „wie aus dem Nichts“. Das Hauptthema enthält vier absteigende Noten, zuerst in der Klarinette, als Wiederhall in zwei Hörnern und dann im übrigen Orchester. Auch das ausgeprägte zweite Thema verbirgt etwas, wenn die Streicher gedämpft spielen (*con sordino*). Endlich gewährt MacMillan dem Soloklarinettenisten etwas mehr Ruhepause. Das Sordengelied des Mittelsatzes ist auch hier noch überaus aktiv und in den nun bevorstehenden Wechsel involviert. Glissandi und Doppelschläge erklingen. Das Blech knurrt. Nach einer liebevollen harmonischen Erholungspause eskortieren die anderen Holzbläser die Soloklarinette zusehends dichter. Ein wiederholter Vogelruf der Orchesterklarinette verweist auf den Falkenruf in Richard Strauss’ *Die Frau ohne Schatten* – in der Oper allerdings kündigt der Falke die Steinwerdung des Kaisers an, da seine Frau keinen Schatten wirft, d.h. keine Kinder gebären kann. Hier jedoch verwandelt sich der Vogelruf in kindliches Geplapper und geht der Feier der Eucharistie zwischen Priester und Kind voran. Es ist die Vision des Christuskindes *im Brot* – das dritte von Ninians Wundern. Was als beinahe bewegungsloses persönliches Gebet begonnen hat, kulminiert in einem elementaren Aufwallen, dem „Hinausrülpfen einer heiligen Lobeshymne“. Das aufwärts kletternde Posaunenrülpsen ist rau und komisch – ausgesprochen irdisch. Seine Vortragsbezeichnung lautet *Quasi-chorale (solemn and intoxicated)* (Quasi-Choral [feierlich und vergiftet]). Das nunmehr vertraute viertönige Motto klingt wie eine Heim-suchung, die ungehemmt von dem üppigen Blech und den Röhrenglocken angekündigt wird,

welche den Posaunenpart verdoppeln. Feierliche Pausen, die die Partitur würzten, erlangen neue Bedeutung. Ein cis-Akkord fungiert als der zentrale Angelpunkt, bei dem ein ungestümer Freudensprung ansetzt. Mit unbändiger Ausdruckskraft antwortet die Klarinette den Refrains in drei Kadenzzen, in denen Zeit in den Wind geschlagen wird. Und tatsächlich scheint die Zeit gedehnt zu werden, wenn das Konzert mit Röhrenglocken, Gongs und Glockenspiel entschwindend endet.

© *Ronald Weitzman 2000*

John Wallace wurde in Schottland geboren und studierte Musik am King's College Cambridge. Lange Zeit war er Solotrompeter des Philharmonia Orchestra. Gegenwärtig ist er Leiter der Blechbläser-Fakultät an der Londoner Royal Academy of Music und Solotrompeter der London Sinfonietta. John Wallace konzertierte mit führenden Orchestern, Dirigenten und bei großen Festivals auf der ganzen Welt. Mit Uraufführungen von Konzerten einer erlesenen Reihe zeitgenössischer Komponisten hat er einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung des Trompetenrepertoires erbracht. John Wallaces Diskographie ist sehr umfangreich; zudem ist er ein geachteter Musikforscher.

John Cushing wurde 1949 geboren und wuchs in Liverpool auf. Er studierte Klarinette bei Sidney Fell am Royal Manchester College of Music und später bei John McCaw in London. Er war fünf Jahre lang Soloklarinetist des Orchesters der Welsh National Opera, bevor er 1978 zum Soloklarinetisten des Royal Scottish National Orchestra berufen wurde. Mit diesem Orchester trat er vielfach als Solist auf, u.a. bei der Uraufführung von James MacMillans *Ninian*, das er in Edinburgh, Glasgow und London wie auch auf der Tournee in Bergen (Norwegen) spielte. Er hat ein besonderes Interesse an Kammermusik und unterrichtet an der Royal Scottish Academy of Music and Drama.

1891 als das Scottish Orchestra gegründet, gilt das **Royal Scottish National Orchestra** heute als eines der führenden Orchester Großbritanniens. Eine große Anzahl renommierter Dirigenten haben zum Erfolg des Orchesters beigetragen: Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Süßkind, Sir Alexander Gibson und Bryden Thomson. Neeme Järvi, der von 1984 bis 1988 das Ensemble leitete, ist jetzt Ehrendirigent. 1992 wurde Walter Weller zum Musikalischen Leiter und Chefdirigenten berufen; er festigte den Ruf des RSNO im In- wie im Ausland. Im September 1997 ernannte das RSNO Alexander Lazarev zum Chefdirigenten.

Alexander Lazarev studierte am Konservatorium in St. Petersburg und danach bei Lev Ginzburg am Moskauer Konservatorium. Von 1987 bis 1995 war er Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Bolschoi Theaters, mit dem er internationale Konzertreisen unternahm. Sein Repertoire erstreckt sich vom 18. Jahrhundert bis hin zur Avantgarde; er ist Gründer des Solistenensembles des Bolschoi Theaters, das zeitgenössische Musik von sowjetischen wie von ausländischen Komponisten aufführt. Alexander Lazarev hat mit zahlreichen führenden Orchestern in Rußland, Nordamerika und Europa zusammengearbeitet. Von 1992 bis 1995 war er Ständiger Gastdirigent des BBC Symphony Orchestra und nahm 1997 die Berufung zum Chefdirigenten des Royal Scottish National Orchestra an.

Cinq des six concertos que **James MacMillan** avait écrits à 40 ans portent un titre à l'exception du *Concerto pour violoncelle* (où chaque mouvement plutôt a sa propre désignation). Ce disque renferme le concerto pour trompette en un mouvement dont le titre provient de la liturgie, et le concerto pour clarinette où un clair fil narratif court tout au long des trois mouvements.

Epiclesis (Epiclèse)

En tant qu'ancien trompettiste lui-même, MacMillan prend un plaisir liztien à étirer jusqu'à la limite le potentiel technique de l'instrument. Le concerto fut écrit pour John Wallace qui le créa au festival d'Edinburgh en 1993 sous la direction de Leonard Slatkin. En 1998, MacMillan apporta quelques changements à la partition et nous entendons sur ce disque le concerto pour trompette dans sa forme révisée.

Les difficultés techniques exceptionnelles, loin d'être demandées pour le plaisir de la chose, constituent la nature de la métamorphose à la base de l'œuvre. *Epiclesis* est un mot grec qui veut dire "invocation" ou, plus directement, "prière". La reproduction de la dernière cène du Seigneur, l'Eucharistie, est la partie centrale de la messe. Au moyen d'une épiclèse, c'est Dieu lui-même qui est prié d'envoyer le Saint Esprit, la troisième personne de la Trinité. Ce n'est que depuis Vatican II qu'on donne plus d'importance centrale au Saint Esprit dans la vie de l'Eglise en général et dans la prière d'épiclèse en particulier. Quant à la métamorphose dont il est question, ceci indique, dans l'enseignement de l'Eglise catholique romaine, que le pain et le vin offerts dans l'Eucharistie deviennent en quelque sorte le corps et le sang mêmes du Christ, phénomène connu sous le nom de transsubstantiation. La doctrine de la transsubstantiation et la signification

de la cérémonie d'épiclèse qui a lieu ont une longue histoire d'ardents débats au sein de l'Église chrétienne. Musicalement parlant, il n'importe pas que l'auditeur accepte ou rejette la doctrine. Il ne fait pas de doute cependant que la foi en sa vérité est au cœur de la foi même du compositeur et détermine le cours du concerto.

L'absence de mesure stricte (*senza misura*) est importante au début et à d'autres moments-clés de l'œuvre. Lors d'une exécution en direct d'*Epiclesis*, les harmonies brumeuses de l'accord d'ouverture devraient être audibles au moment où l'accueil du chef d'orchestre par le public se tait. La trompette solo perce le banc de nuages et ses traits musicaux sont immédiatement établis. Ceux-ci comprennent le "fluttering", la répétition, les notes d'ornement et la dominance d'un trille. Le marimba et les bois les reprennent, rapidement et de façon retentissante, tandis que le rôle spécial du tonnerre – un instrument de percussion dont MacMillan a exploité le potentiel à un degré extraordinaire en le frottant plutôt qu'en le secouant – commence à faire sentir sa présence. (La notation sur la page de la partition indiquant que le tonnerre émet son rugissement dégringolant prend la forme amusante d'un têtard.) L'intégration du soliste à l'orchestre est vitale à la transformation musicale qui doit se passer. Les deux thèmes du concerto ont beaucoup en commun dès le commencement – quoique ce soit le second thème avançant lentement qui provient explicitement du plain-chant *Adoro te devote, Deo latens*. La musique lente est fréquemment assaillie par des textures plus rapides contrastantes à l'élan sous-jacent. Le rôle du tonnerre devient de plus en plus violent quand les deux thèmes viennent en collision et commencement à s'empêtrer, comme s'ils renversaient leurs rôles, l'une des idées musicales étendant sa portée, l'autre diminuant conséquemment la sienne.

Les deux passages de cadences (*senza misura*) à mi-chemin dans le concerto marquent une étape cruciale au cours de la métamorphose. Ces passages renferment aussi deux sections où les arpèges aux bois ressemblent "au présent d'un enchanteur" quand des "ondulations se changent en vagues" (deux images de la poésie de Michael Symmons Roberts que le compositeur, six ans plus tard, mettrait en musique dans sa grande œuvre chorale *Quickening*). Dans un passage de bref repos, le plain-chant sonne comme un choral aux vibraphones joués avec un archet et aux harmoniques de contrebasse. A son tour, le choral subsume le thème de la trompette solo qui joue maintenant très doucement, terminant ainsi l'opération de métamorphose, ou ce que MacMillan appelle "la transformation des substances musicales".

Une danse d'une force excitante explose sur la scène à partir d'un grondement instable, une force qui souligne le caractère *corporel* de la transformation. Une telle force est vue comme un élément totalement positif tout au long d'*Epiclesis*. Deux trompettes, l'une à gauche de la scène,

l'autre à droit, se joignent maintenant au soliste principal. La musique est remplie de joie débordante. (Dans l'imagination de MacMillan, les trois trompettes jouant ensemble représentent la Trinité.) Les cordes se précipitent; le soliste principal n'a que deux moments de repos alors que les thèmes refaits sont entonnés à l'aigu par les bois. Le soliste, avec sa trompette en sourdine, sort lentement de la scène, répétant un motif ascendant de trois notes. Les grognements traînants de tonnerre et le son de consécration de deux gongs participent aussi à ce rite terminal.

Ninian

Nynia vint en Ecosse du sud-ouest quelque 200 ans avant que saint Colomba ne s'établisse à Iona, et c'est le saint de la région appelée maintenant Galloway. On sait peu de chose sur lui. La création de *Ninian* en 1997 coïncida heureusement avec le 1600^e anniversaire de l'une des dates (397) données de sa naissance: une autre source suggère que Nynia est né environ 55 ans plus tard. Quatorze miracles sont attribués à ce nom et ils ont été mis par écrit en latin au 8^e siècle. (Une traduction anglaise de *Miracula Ninie Episcopi* fut publiée en 1990). Ces récits jettent de la lumière sur la croissance de la littérature dans les environs de Whithorn où se trouve une grotte nommée d'après le saint. Ils ont fait surface à différentes époques au cours des siècles – dans *Rêve d'une nuit d'été* de Shakespeare par exemple où Pyramus dit à Thisbe de le rencontrer sur la “tombe de Ninny”.

MacMillan est né dans le diocèse de Galloway et ces histoires vivantes ont fait partie de sa vie depuis son enfance. Les trois mouvements réfléchissent sur trois des 14 miracles et sont comme des narrations mythologiques ou des peintures tonales. De plus, *Ninian* est autant un concerto pour orchestre que pour clarinette car le status de chaque section instrumentale est presque aussi exigeant que celui du soliste. La pièce est festive, contrairement à *Tuireadh*, un quintette pour clarinette et cordes dédié aux victimes du désastre en 1988 de la plate-forme pétrolière de la mer du Nord Piper Alpha. *Ninian* repose en grande partie sur les thèmes (qu'il fait d'ailleurs progresser) de sa *Galloway Mass* où participe la paroisse du district. L'emploi du même matériel thématique dans les deux œuvres est important. MacMillan veut empêcher d'isoler la simplicité du chant de cantiques de la musique raffinée requise par un orchestre professionnel.

Dans le premier mouvement, des pillards de la frontière anglo-écossaise essaient d'enlever furtivement le troupeau de bouvillons de Nynia à la faveur de la nuit noire. Mais alors, comme le rapporte l'histoire, Dieu “arrêta les voleurs au moyen de vertiges et tous furent pris d'une grande folie jusqu'à ce qu'un taureau s'avance dans un vacarme de beuglements”. Le taureau tue le chef de la bande. MacMillan change ensuite la suite des événements du pieux récit origi-

nal en laissant le taureau, dans un accès de rage, “imprimer sa marque de sabot sur le silex comme dans la cire la plus molle” après, plutôt qu’avant, que Nynia ne ramène l’homme à la vie. On prétend que les marques de sabots sont encore visibles dans la localité de Whithorn.

Des indications métriques précises, à la différence des indications de tempo distinctes, sont données tout au long des mouvements. John Cushing, le dédicataire, a bien remarqué que le concerto en entier est fait d’une série de modifications métriques, de changements exacts de tempo où les subdivisions rythmiques d’une section deviennent la nouvelle pulsation de la section suivante.

Après l’attaque époustouflante du début, les bois et les cordes entonnent le premier thème. La clarinette solo entre, *poco agitato*. La poussée orchestrale initiale prend alors une nouvelle pulsation aux cordes graves. La syncope des rythmes est constamment reformée jusqu’à ce que l’effet cumulatif devienne d’une férocité hors de ses gonds. Puis la tendance agitée, qui a été doucement pressante tout au long de ce premier mouvement, commence à être transformée. Un thème aux altos, rappelant une hymne gaélique, transmet la compassion de Nynia. Les notes ornamentales jouées par la clarinette s’ouvrent sur une exposition complète du thème principal du mouvement. Le patron rythmique cependant redevient alors agressif. Le grondement féroce *fffz* et les pas pesants se trouvent au-dessus d’un éclat de percussion semblable à celui qui est lâché au début du dernier mouvement de la *Symphonie “Vigile”*. Le comportement agité de la clarinette finit par se maîtriser.

Le second mouvement renferme deux sections distinctes, *calmando (brooding)* (ressassant), suivie de *presto (scherzando e giocoso)*. La première section raconte le rêve de Pectgils, un garçon boiteux dont la famille était des disciples de Nynia. Il fut amené par ses parents éperdus à la tombe de Nynia où le saint apparut au garçon pendant son sommeil. “Une force de guérison coula” de la main de Nynia “dans les membres atrophiés”. Les pieds du garçon sont remis dans leur position correcte et Pectgils se lève et dance immédiatement sur le plancher de marbre du temple. Les cordes et d’autres bois font écho aux grands intervalles du thème principal à la clarinette. L’atmosphère nocturne est soulignée par un rythme berçant où la harpe joue un rôle de premier plan. MacMillan introduit un tambour à corde connu sous le nom de rugissement de lion qui produit un son de râle. Utilisé d’abord que pour ajouter de la couleur, le rugissement de lion aide plus tard à commencer les changements métriques; et son atmosphère, d’abord douce, semble devenir de plus en plus menaçante au cours du mouvement. L’emploi remarquable d’ornements – toujours un trait important dans les partitions de MacMillan – a été comparée dans *Ninian* par quelques critiques au “pibroch”, c’est-à-dire des variations sur un thème de cornemuse. Un choral aux cuivres s’accélère peu à peu, servant de pont à la danse. Nous con-

naïssons, depuis *Epiclesis*, l'importance de la danse dans la musique de MacMillan. La section *presto* est ceinte d'une série d'accords solennels tandis que le rythme berçant du nocturne est maintenant intégré au rythme de la danse. Le thème principal du premier mouvement est rappelé juste avant que le danseur, comme Ariel, fasse un saut et disparaisse.

Le dernier mouvement est plus de deux fois la longueur des autres et il renferme lui aussi une structure en deux parties. Il commence avec un murmure de clarinette, "comme de nulle part". Le thème principal renferme quatre notes descendantes, d'abord à la clarinette, puis en écho par deux cors puis dans le reste de l'orchestre. Le second thème distinctif cache aussi quelque chose car les cordes jouent en sourdine (*con sordino*). MacMillan permet enfin à la clarinette solo un peu plus de repos. La berceuse du mouvement centrale est encore très active ici, engagée dans le changement qui se prépare. Il y a des *glissandi* et des "pivots" musicaux. Les cuivres grondent. Après un tendre repos dans l'harmonie, d'autres bois escortent de plus en plus la clarinette solo. Un appel d'oiseau répété par la clarinette de l'orchestre correspond à l'appel du faucon dans *Die Frau ohne Schatten* de Richard Strauss – mais, dans l'opéra, le faucon avertit que l'empereur est tourné en pierre parce que sa femme n'a pas d'ombre, c'est-à-dire qu'elle est incapable d'avoir des enfants. Ici, le cri d'oiseau devient un gazouillis enfantin et précède le rite de l'Eucharistie déroulé entre le prêtre et l'enfant. C'est la vision du Christ enfant dans le pain – le troisième des miracles de Nynia. Ce qui a commencé comme une prière privée presque immobile culmine en une montée des éléments, un "renvoi d'une hymne sacrée de louange". Le rot du trombone, ascendant, est rauque et jovial – très terre à terre [*quasi-chorale (solennel et enivré)*]. Le motif maintenant familier de quatre notes descendantes sonne comme une visitation qui est annoncée sans retenue par une richesse de cuivres et de carillon doublant la partie de trombone. Des silences solennels, dont la partition est criblée, acquièrent maintenant une nouvelle signification. Un accord de do dièse sert de pivot central autour duquel virevoltent de bruyantes gambades. Indisciplinée, la clarinette répond aux refrains dans trois passages cadencés où la métrique est jetée par-dessus bord. Et le temps semble vraiment étiré quand le concerto se termine de façon évasive avec le carillon, les gongs accordés et les cloches-plaques.

© Ronald Weitzman 2000

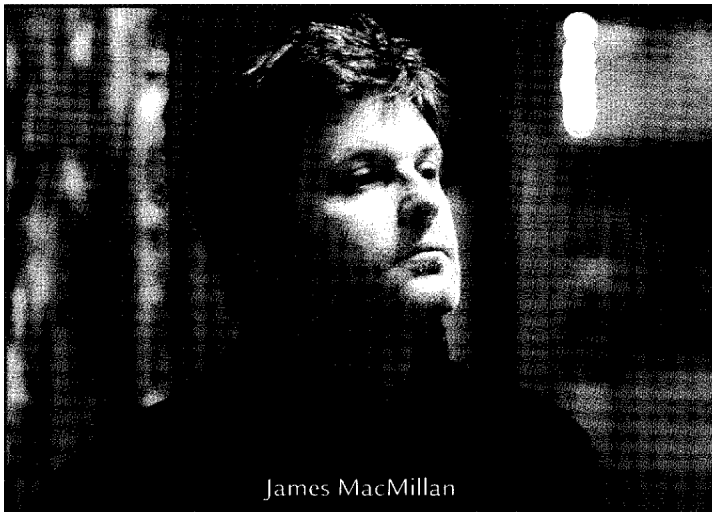
John Wallace est né en Ecosse et il a étudié la musique au King's College à Cambridge. Il fut pendant plusieurs années première trompette de l'Orchestre Philharmonia. Il est actuellement à la tête de la faculté de cuivres de l'Académie Royale de Musique de Londres et première trompette de la London Sinfonietta. John Wallace s'est produit avec d'éminents orchestres et chefs

ainsi qu'à des festivals majeurs partout au monde. En donnant la création de concertos d'une liste distinguée de compositeurs contemporains, il a apporté une importante contribution au développement du répertoire pour trompette. John Wallace possède une discographie très importante et est également un érudit remarqué.

John Cushing est né en 1949 et a grandi à Liverpool. Il a étudié la clarinette avec Sidney Fell au Collège Royal de Musique de Manchester, puis à Londres avec John McCaw. Il fut première clarinette de l'orchestre de l'Opéra National Gallois pendant cinq ans avant d'être choisi comme première clarinette de l'Orchestre Royal National Ecossais en 1978. Il a été soliste avec l'orchestre à plusieurs occasions et il a donné la première mondiale de *Ninian* de James MacMillan, jouant la pièce à Edinburgh, Glasgow et London, ainsi que lors d'une tournée à Bergen en Norvège. Il s'intéresse particulièrement à la musique de chambre et il enseigne à l'Académie Royale Ecossaise de Musique et d'Art dramatique.

Fondé en 1891 comme l'Orchestre Ecossais, l'**Orchestre Royal National Ecossais** est maintenant considéré comme l'un des meilleurs orchestres symphoniques du Royaume-Uni. De nombreux chefs de renom ont contribué au succès de l'orchestre: Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, sir Alexander Gibson et Bryden Thomson. Neeme Järvi, chef de l'orchestre de 1984 à 1988, est maintenant chef lauréat. Walter Weller fut choisi comme directeur musical et chef attitré en 1992, consolidant la réputation de l'ORNE au pays comme à l'étranger. En septembre 1997, l'ORNE nomma Alexander Lazarev chef attitré.

Alexander Lazarev a étudié au conservatoire de St-Pétersbourg, puis avec Lev Ginzburg au conservatoire de Moscou. De 1987 à 1995, il fut chef principal et directeur artistique du Théâtre Bolshoï avec lequel il fit de nombreuses tournées. Son répertoire s'étend du 18^e siècle à l'avant-garde et il fonda l'Ensemble des Solistes du Théâtre Bolshoï pour interpréter de la musique contemporaine de compositeurs soviétiques et étrangers. Il a travaillé avec plusieurs des meilleurs orchestres de Russie, d'Amérique de Nord et d'Europe. Il fut principal chef invité de l'Orchestre Symphonique de la BBC de 1992 à 1995 et il est rattaché à l'Orchestre Royal National Ecossais depuis 1997.



James MacMillan

Recording data: October 1999 at City Hall, Glasgow, Scotland

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Producer: Robert Suff

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex 8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Ronald Weitzman 2000

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover painting and back cover photograph of James MacMillan: Michael Nagle

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio Colour, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© & © 1999 & 2000, BIS Records AB