CHAN 10156 Front.qxd 20/4/07 10:55 am Page 1

CHAN X10156

CHANDOS
CLASSICS



BRYDEN THOMSON

BAX

ORCHESTRAL WORKS

November Woods • The Happy Forest • The Garden of Fand
Summer Music • Tintagel

Ulster Orchestra
Bryden Thomson

VOL 3

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 2



Sydney J. Loeb/Courtesy of Lewis Foreman

Arnold Bax with Harriet Cohen, 1920

Sir Arnold Bax (1883–1953)

Orchestral Works, Volume 3

1	**November Woods**	**18:36**
2	**The Happy Forest**	**10:17**
3	**The Garden of Fand**	**18:45**
4	**Summer Music**	**9:47**
5	**Tintagel**	**15:03**
		TT 72:49

Ulster Orchestra
Richard Howarth leader
Bryden Thomson

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 4

Bax: Orchestral Works, Volume 3

Three months after the death of Sir Arnold Bax in October 1953, *Music and Letters* published a thoughtful obituary tribute by Vaughan Williams. 'Though no ascetic,' wrote the older composer, 'he seemed not to belong to this world but always to be gazing through the magic casements, or wandering in the shy woods and Wychwood bowers waiting for the spark from heaven to fall.' The idle dreamer evoked by these words is, however, somewhat offset by what follows. For Bax, Vaughan Williams continues, that spark fell continually and abundantly, perhaps even too abundantly; it was, he suggests, the very fertility of his harmonic and melodic invention which occasionally prevented the listener from seeing the wood for the trees. As Vaughan Williams knew well enough, Bax's description of himself as 'a brazen Romantic' would do more than almost anything to perpetuate the one-sided appraisal, the incomplete picture.

A study of Bax's observant and humorous autobiography[1] (a comparatively light task; its 112 pages are easily read at a single sitting) helps to put matters straight. Here, indeed, was a romantic, an imagination fascinated by the half-lit world of neo-Celticism[2]; equally apparent from the energy within the pages, though, is a personality of tireless single-mindedness, a thorough and prodigious craftsman whose ability to transfer a unique sound world to manuscript paper was second to none. Significantly, he was a brilliantly gifted score reader at the Royal Academy of Music, where he was a composition student of Frederick Corder along with Eric Coates, York Bowen and W.H. Reed.

If the two sides of Bax's personality – dreamer and hard grafter – were indeed unequal, it was, if anything, the latter which outweighed the former, not *vice versa*: until his appointment in 1941 as Master of the King's Music, he had contributed to most fields except opera and oratorio, his use of instruments was idiomatic, and the resulting orchestration often startlingly inventive and atmospheric. Later, perhaps, sheer fluency of invention tended to gain the upper hand over considerations of form; however, the symphonic poems recorded here marry rhapsodic feeling and luxuriant chromatic harmony with a readily grasped overall shape. They date, too, from the late 1910s and early 1920s, before the sharper outlines and linear counterpoint of the First Symphony announced a shift of emphasis in Bax's style; at last, with that work, the events of the Easter Rising of 1916 (and the failure of his seven-year-old marriage) seemed finally to have percolated into his music. He wrote in his autobiography that he was 'never again to see one of my Dublin friends in the land of Ireland. The golden age was passed'.

Meanwhile, the symphonic poems drew upon natural surroundings for their inspiration. 'Nearly all my longer [orchestral] compositions', he wrote in 1915 to Philip Heseltine (alias Peter Warlock), 'are based upon aspects and moods of extreme nature and their relation to human emotion.' Woodland, in particular, produced resonances within Bax's subconscious, rapt moments of insight which are reported throughout his autobiography. Straying from a picnic in the South of England during the last months of peace before World War I, his eye

> suddenly became arrested by a young silver birch-tree immediately in my path. It was in no way specially remarkable from many another tree in that wood, yet instantly and without warning a like wonder had snatched me away for one tranced second of time.

November Woods, championed in Manchester and London by Sir Hamilton Harty, appeared in 1917; it was the first of the three woodland-inspired compositions on this disc, and a close companion to a pair of other major symphonic poems – *Tintagel* and *The Garden of Fand*. Bax's brother Clifford, who lived in the Chilterns, traces the work's genesis to the nearby beech woods in which he and his family used to stroll with Bax during the composer's occasional visits. Although a large orchestra is required (three flutes with piccolo, three clarinets with bass clarinet, two each of oboes, with cor anglais, and bassoons, with contrabassoon, four horns, three trumpets, two trombones and a tuba, timpani, two harps, celesta and strings), the orchestration is astonishingly subtle from the outset, the opening pages a web of shifting colours on oscillating woodwind, harps and soft muted strings. The first theme, three descending notes, is chromatic and, though Bax was attempting to put aside the influence, it occasionally takes on a surging, Wagnerian cast; we are reminded of the young composer's energetic readings of *The Ring* at the family piano 'all day and parts of the night for years. And yet there were no complaints from the heroic family!' Essentially symphonic in structure (there are three clearly defined sections), the development nevertheless arises organically from the few themes heard at the beginning. There is an eloquent *Andante con moto* 'second subject' – typically a section in itself – featuring harps, celesta and *pianissimo* divided strings (rarely, even in his most passionate writing, did Bax

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 6

base his orchestral style on a wash of string sound in the manner of, say, Strauss). The passage is characteristic Bax, with vertiginous horn writing and spectral woodwind and celesta colours sharing the same haunted sound world as that found in, for example, the development 'section' in the first movement of the Third Symphony. A story, retold by Bax of a summer house holiday with George Russell ('Æ') at Breaghy, Donegal, seems appropriate to the spirit which moves within these sounds:

> I was reading in the window seat near the door, and we had not spoken for perhaps a quarter of an hour when I suddenly became aware that I was listening to strange sounds, the like of which I had never heard before. They can only be described as a kind of mingling of rippling water and tiny bells tinkled, and yet I could have written them out in ordinary musical notation. 'Do you hear music?' said 'Æ' quietly. 'I do', I replied, and even as I spoke utter silence fell. I do not know what it was we both heard that morning and must be content to leave it at that.

After a passionate climax the work returns to the tonic G minor and the mood and texture of the opening.

There is nothing dark, nor half-heard nor half-seen, in **The Happy Forest**, completed four years later when the First Symphony was powerfully at work in Bax's creative consciousness. Textures are sparer than hitherto, the rhythm light-footed and dance-like. Piccolo, tambourine, xylophone and other light percussion offer as vivid a portrayal of cavorting wood spirits as that found in the early 'Dance in the Sunlight' (*Three Small Pieces for Orchestra*, 1912–13). There is a sumptuous middle section in which the strings sustain a theme of rare power and ardour (Bax was not often moved to give central sections their head in this way) over some luminous woodwind pedalpoints. The piece ends cheekily with a momentary harmonic sidestep at the final cadence.

Just as the twilight of Morar was to provide the inspiration for Bax the symphonist, it was the heroes and legends of Western Eire which fascinated the composer of **The Garden of Fand** (1916); this, Bax told his constant companion, the pianist Harriet Cohen, was 'the last of my Irish music'. Like the tone poems of Sibelius, whom he deeply admired, *Fand* evokes the spirit of the element, in this case the Atlantic Ocean, rather than the element itself. Here, as in the opening bars of *November Woods*, woodwind, two harps and divided strings (*pianissimo tremolando* first violins in no fewer than eight parts) combine to make an iridescent texture, full of thematic interest, beneath which the cellos and double-basses rise and fall as if borne on the swell of the sea itself. Debussian fingerprints are inescapable: there is the characteristic writing in parallel thirds that move by whole tones, and brass and woodwind detail which glints out of a surging, opulent orchestral sonority. Bax had met Debussy four years before starting work on *Fand*, and later vividly recalled

> that thickset clumsy figure, the huge greenish, almost Moorish face beneath the dense thicket of black hair, and the obscure dreaming eyes that seemed to be peering through me at some object behind my back.

The ancient saga, *The Sickbed of Cuchulain*, on which *Fand* is based, is described at the front of the score, after which Bax goes on to explain:

> In the earlier portion of the work the composer seeks to create the atmosphere of an enchanted Atlantic completely calm beneath the spell of the Other World. Upon its surface floats a small ship adventuring towards the sunset from the shores of Eirinn, as St. Brendan and the sons of O'Corra are said to have sailed in later times. The little craft is borne on beneath a sky of pearl and amethyst until on the crest of an immense slowly surging wave it is tossed on to the shore of Fand's miraculous island. Here is unhuman revelry unceasing between the ends of time, and the voyagers are caught away, unresisting, into the maze of the dance. A pause comes, and Fand sings her song of immortal love enchaining the hearts of her hearers for ever. The dancing and feasting begin again, and, finally the sea rising suddenly overwhelms the whole island, the immortals riding in rapture on the green and golden waves, and laughing carelessly amidst the foam at the fate of the over-rash mortals lost in the depths. Twilight falls, the sea subsides, and Fand's garden fades out of sight.

The work is in ternary form, embodying at its centre Fand's love-song which, marked 'slow and expressive', is sung by flute and cor anglais in unison (an unusual and beguiling sonority) over strings divided into ten parts. Presently, the dancing music returns, moving towards a climax which depicts the engulfing wave described in the programme. The dovetailing woodwind exchanges which began the work return at the end as 'twilight falls, the sea subsides, and Fand's garden fades out of sight'.

Like the Fourth Symphony (which begins bracingly with an evocation of 'a rough sea at floodtide on a sunny and breezy day') and the Second, *The Garden of Fand* received its first performance in America where, on 29 October 1920, Frederick Stock conducted the work with the Chicago Symphony Orchestra. Dan Godfrey played it in Bournemouth later that year, and it was vigorously taken up by Beecham, who made a memorable recording shortly before the advent of LP. *Fand* was also the last music that Bax heard: how strange, as Colin Scott-Sutherland observes[3], that it should have been this work, with its tale of

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 8

Cuchulain setting out for the world beyond the seas.

The Beecham connection extends to another symphonic poem on this disc, composed in 1920, and revised twelve years later. **Summer Music**, dedicated to Sir Thomas, is a short lyrical piece depicting 'a hot, windless June midday in some woodland place of Southern England'. In comparison with those of *November Woods* and *The Garden of Fand*, the orchestra is small, with only trumpet to represent the heavier brass. Various wind instruments muse in turn, and not until the end is any climax reached. Characteristically, the strings, though they carry a share of the melodic interest, more often provide a murmuring accompaniment to the meditations elsewhere in the orchestra. One of these is a particularly lovely piece of writing, early on, for cor anglais as it takes up the melody heard at the opening on solo horn. And fanciful as it may seem (misleading too, as knowledge of the work's dedicatee is liable to colour the perceptions), the supporting string harmonies at this point do seem rather Delian.

© Andrew Keener

[1]Arnold Bax, *Farewell, My Youth*, Longmans, 1943
[2]Bax's love of Ireland and its literature (he even assumed the Irish pseudonym Dermot O'Byrne, under which he published several collections of short stories) has misled many into thinking him Irish-born; he was, however, born in Streatham.
[3]Colin Scott-Sutherland, *Arnold Bax*, Dent, 1973

Tintagel

Tintagel is a village on the north coast of Cornwall celebrated for its ruined castle and its associations with the legends of King Arthur and King Mark. There are various musical scores associated with the place, including Elgar's Second Symphony which was completed there, and a tone poem by the composer Rutland Boughton, first performed at Bournemouth in 1908. In the late summer of 1917 Bax spent six weeks at Tintagel. His companion was the pianist Harriet Cohen with whom he was having a passionate love affair, an affair which had reached the point where he was faced with having to choose either her or his wife and children, and the orchestral full score is dedicated to 'Darling Tania [i.e. Harriet Cohen] with love from Arnold'. The music was written during October 1917 though the orchestration was not completed until January 1919. Bax wrote an extended programme note for this work, which is given below. How far *Tintagel* celebrates his own passionate concerns of the moment is for the listener to decide. But the vision of the sea as notable for its sense of sheer physical elation, underlined by the difficult and often exultant horn parts, gives the music a personal impact that may well be driven by more than watching the breakers in an admittedly evocative and romantic setting.

Bax printed the following programme in his score:

> This work is only in the broadest sense programme music. The composer's intention is simply to offer a tonal impression of the castle-crowned cliff of (now sadly degenerate) Tintagel, and more especially of the long distances of the Atlantic as seen from the cliffs of Cornwall on a sunny but not windless summer day. The literary and traditional associations of the scene also enter into the scheme. The music opens, after a few introductory bars, with a theme given out on the brass which may be taken as representing the ruined castle, now so ancient and weather-worn almost to seem an emanation of the rock upon which it was built. This subject is worked to a broad diatonic climax, and is followed by a long melody for strings which may suggest the serene and almost limitless spaces of ocean. After a while a more restless mood begins to assert itself as though the sea were rising, bringing with a new sense of stress thoughts of many passionate and tragic incidents in the tales of King Arthur and King Mark and others among the men and women of their time. A wailing chromatic figure is heard and gradually dominates the music until it finally assumes a shape which will recall to mind one of the subjects of the first Act of *Tristan and Isolde* (whose fate was of course intimately connected with Tintagel). The quotation to which Bax refers, of the motif of the 'sick Tristan', may be seen on page 18 of the miniature score, played by solo oboe and solo violin, with the marking 'plaintive and wistful'. It reappears during the middle section of the work. Bax's note continues:
>
> Soon after this there is a great climax suddenly subsiding, followed by a passage which will perhaps convey the impression of immense waves slowly gathering force until they smash themselves upon the impregnable rocks. The theme of the sea is heard again, and the piece ends as it began with a picture of the castle still proudly fronting the sun and wind of centuries.

© Lewis Foreman

Based in Belfast, Northern Ireland, the **Ulster Orchestra** was formed in 1966 and has established itself as one of the major symphony orchestras in the United Kingdom. As well as performing a varied home-based programme, it has toured internationally and has participated in many high profile events, including concerts for President and Mrs Clinton during the Presidential visit to Northern Ireland in 1995 and with Luciano Pavarotti at Stormont in September 1999. Each year the Orchestra records twelve weeks of output for broadcast on BBC Radio 3 and Radio Ulster. Previous conductors have included Bryden Thomson, Vernon Handley

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 10

and Yan Pascal Tortelier. Thierry Fischer took up the post of Principal Conductor in 2001.

Born in Scotland, **Bryden Thomson** studied at the Royal Scottish Academy of Music and Drama and in Europe with Hans Schmidt-Isserstedt and Igor Markevitch. He worked with the BBC Scottish Symphony Orchestra as assistant to Ian Whyte after whose death he undertook some 250 engagements in two years. He was Principal Conductor of the BBC Northern Symphony Orchestra from 1968 to 1973, Principal Conductor and Musical Director of the Ulster Orchestra from 1977 to 1985, and undertook guest conducting engagements with orchestras such as the Philharmonia, Royal Philharmonic, London Philharmonic, Scottish National and Scottish Chamber Orchestras. His work in the operatic field included posts with Norwegian Opera and Scottish Opera. Bryden Thomson died in 1991.

Bax: Orchesterwerke, Teil 3

Drei Monate nach dem Tod von Sir Arnold Bax im Oktober 1953 veröffentlichte die Zeitschrift *Music and Letters* einen einfühlsamen Nachruf von Ralph Vaughan Williams. “Obwohl kein Asket,” schrieb der ältere Komponist, “schien er doch nicht von dieser Welt zu sein, sondern vielmehr immer durch verzauberte Fenster zu späen oder in den scheuen Wäldern und den Lauben Wychwoods herumzuirren, des vom Himmel fallenden Funkens harrend.” Das durch diese Worte heraufbeschworene Bild des müßigen Träumers wird allerdings im folgenden etwas relativiert. Denn für Bax, so fuhr Vaughan Williams fort, fiel dieser Funke ohne Unterlaß und reichlich, vielleicht sogar im Übermaß. Gerade an der Fruchtbarkeit seines harmonischen und melodischen Einfallsreichtums läge es, daß der Hörer manchmal vor lauter Bäumen den Wald nicht sehen könne. Bax bezeichnete sich als “schamlosen Romantiker”, und wie Vaughan Williams sehr genau wußte, sollte diese Beschreibung seiner selbst fast mehr als alles andere dazu beitragen, eine einseitige Bewertung und ein unvollständiges Bild des Komponisten zu verewigen.

Liest man Bax’ intelligente und amüsante Autobiographie[1] – eine recht leichte Aufgabe, da sie mit ihren 112 Seiten durchaus an einem Stück gelesen werden kann –, so kommt man der Sache schon eher auf den Grund. Man hat es bei ihm tatsächlich mit einem Romantiker zu tun, mit einer von der halb verdunkelten Welt des Neu-Keltentums faszinierten Phantasie[2]; die auf diesen Seiten zutage tretende Energie zeugt jedoch ebenso von einer Persönlichkeit voll unermüdlicher Beharrlichkeit, von einem gründlichen und bemerkenswerten Handwerker, dem bezüglich seiner Fähigkeit, eine einmalige Klangwelt auf Notenpapier zu bannen, niemand das Wasser reichen konnte. Bezeichnenderweise war seine besondere Begabung im Partiturlesen schon an der Londoner Royal Academy of Music auffällig; hier studierte er zusammen mit Eric Coates, York Bowen und W.H. Reed bei Frederick Corder Komposition.

Wenn die beiden Seiten von Bax’ Persönlichkeit – der Träumer und das Arbeitstier – wirklich ungleich ausgeprägt waren, dann überwog wenn überhaupt die des Arbeiters, und nicht etwa umgekehrt: Bis zu seiner Berufung zum “Master of the King’s Music” im Jahre 1941 hatte Bax in den meisten musikalischen Bereichen mit Ausnahme der Oper und des Oratoriums

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 12

Beiträge geschaffen, er setzte sein Instrumentarium auf idiomatische Art und Weise ein, und die resultierenden Orchestrierungen waren oft außergewöhnlich einfallsreich und atmosphärisch. Später tendierte vielleicht der reine Phantasiefluß dazu, die Oberhand über Fragen der musikalischen Form zu gewinnen. Nichtsdestoweniger verbinden die hier eingespielten sinfonischen Gedichte durchaus rhapsodisches Gefühl und üppige chromatische Harmonik mit einer klar erkennbaren Gesamtform. Sie entstammen außerdem den späten 1910ern und frühen 1920ern, also einer Zeit, bevor die schärfer gezeichneten Konturen und der lineare Kontrapunkt der Ersten Sinfonie einen neuen Schwerpunkt in Bax' Stil ankündigten; mit jenem Werk schienen die Ereignisse des irischen Osteraufstands des Jahres 1916 sowie das Scheitern seiner siebenjährigen Ehe endlich den Weg in seine Musik gefunden zu haben. In seiner Autobiographie schrieb er, er würde "nie mehr einen meiner Dubliner Freunde in dem Land Irland wiedersehen. Das goldene Zeitalter war vorüber."

Die sinfonischen Gedichte dagegen waren durch die Natur inspiriert. Bax schrieb 1915 an Philip Heseltine (der als Komponist den Künstlernamen Peter Warlock benutzte): "Fast alle meine längeren [Orchester-] Kompositionen basieren auf Aspekten und Stimmungen von Extremen der Natur bzw. deren Beziehung zu menschlichen Emotionen." Speziell Waldlandschaften riefen in Bax' Unterbewußtsein besondere Resonanzen hervor, und er berichtet in seiner Autobiographie immer wieder von atemlosen Momenten der Erkenntis, die diese ihm bescherten. Als er während der letzten Friedensmonate vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs bei einem Picknick im Süden Englands einen kleinen Spaziergang machte, wurde sein Blick

> plötzlich von einer jungen Birke direkt vor mir festgehalten. Sie unterschied sich in keiner Weise besonders von manch anderem Baum in diesem Wald, trotzdem hatte mich sofort und ohne Warnung eine verzauberte Sekunde lang solch ein Wunder mit sich fortgerissen.

November Woods, eine Komposition, für die sich Sir Hamilton Harty in Manchester und London besonders einsetzte, erschien im Jahre 1917. Es handelt sich dabei um das erste der durch Waldlandschaften inspirierten Werke auf dieser CD und außerdem um einen engen Verwandten zweier anderer wichtiger sinfonischer Gedichte, nämlich *Tintagel* und *The Garden of Fand*. Bax' Bruder Clifford, der in den Chiltern Hills lebte, führt die Entstehungsgeschichte des Werks auf die in der Nähe gelegenen Buchenwälder zurück, in denen er und seine Familie zusammen mit Bax bei dessen gelegentlichen Besuchen spazierengingen. Obwohl der Komponist ein großes Orchester verlangt (drei Querflöten mit Piccolo, drei Klarinetten mit Baßklarinette, zwei Oboen mit Englischhorn, zwei Fagotti mit Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, zwei Posaunen und eine Tuba, Pauken, zwei Harfen, Celesta und Streicher), ist die Orchestrierung von Anfang an erstaunlich subtil – die ersten Seiten etwa sind ein Gewebe sich verlagernder Farben in den schwingenden Holzbläsern, Harfen und leise gedämpften Streichern. Das erste aus drei abwärts schreitenden Tönen bestehende Thema ist chromatisch und hat manchmal anschwellenden, an Wagner erinnernden Charakter, auch wenn Bax diesen Einfluß abzulegen trachtete; man wird dabei unwillkürlich an die energische Wiedergabe des *Rings* erinnert, den der junge Bax "den ganzen Tag und Teile der Nacht jahrelang" auf dem Familienklavier spielte. "Doch die heldenhafte Familie hat sich niemals beschwert!" Im Grunde hat das Werk sinfonische Struktur (es gibt drei klar definierte Teile), wobei die Durchführung jedoch ganz organisch aus den wenigen Themen, die zu Beginn erklingen, entsteht. Es gibt ein beredtes "zweites Thema" *Andante con moto* – typischerweise ein Abschnitt für sich – mit Harfen, Celesta und geteilten Streichern im *Pianissimo*. (Selbst in seinen leidenschaftlichsten Kompositionen benutzte Bax selten die für etwa Richard Strauss typischen Wogen von Streicherklang als stilistische Basis für seine Orchesterwerke.) Dieser Abschnitt ist ganz typisch für Bax, mit schwindelerregenden Passagen für die Hörner und gespenstischen Farben in den Holzbläsern und der Celesta, welche die gleiche gequälte Klangwelt wie etwa der Durchführungs-"Teil" aus dem ersten Satz der Dritten Sinfonie bewohnen. Eine Geschichte, in der Bax von einem Sommerhausurlaub mit George Russell ("Æ") in Breaghy, Donegal berichtete, scheint zu dem Geist, der sich in diesen Klängen bewegt, zu passen:

> Ich las gerade am Fensterplatz in der Nähe der Tür, und wir hatten vielleicht eine Viertelstunde nicht gesprochen, als mir plötzlich bewußt wurde, daß ich merkwürdige Klänge hörte, dergleichen ich nie zuvor gehört hatte. Man kann sie nur als eine Art Mischung aus plätscherndem Wasser und winzigen klingenden Glöckchen beschreiben, und dennoch hätte ich sie in normaler musikalischer Notation aufschreiben können. "Hörst du Musik?", fragte "Æ" leise. "Ja", antwortete ich, und noch während ich sprach, wurde es vollkommen still. Was wir beide an jenem Vormittag gehört haben, weiß ich nicht, und ich muß mich damit zufriedengeben, es dabei bewenden zu lassen.

Nach einem leidenschaftlichen Höhepunkt kehrt das Werk zur g-Moll Tonika und der Stimmung und Textur des Anfangs zurück.

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 14

In dem vier Jahre später vollendeten **The Happy Forest** gibt es dagegen nichts Dunkles, Halbgehörtes oder Halbgesehenes, und das Werk entstammt einer Zeit, in der die Erste Sinfonie in Bax' kreativem Bewußtsein einen wichtigen Platz einnahm. Das musikalische Geflecht ist sparsamer als bisher, der Rhythmus leichtfüßig und tänzerisch. Durch Piccolo, Tamburin, Xylophon und andere leichtere Schlaginstrumente entsteht ein genauso lebhaftes Bild herumtollender Waldgeister, wie in dem früheren "Dance in the Sunlight" (*Three Small Pieces for Orchestra*, 1912/13). Im üppigen Mittelteil tragen die Streicher ein Thema von seltener Kraft und Leidenschaft (Bax ließ sich nicht oft dazu hinreißen, einem Mittelteil derartigen Freiraum zu gewähren) über einigen leuchtenden Orgelpunkten in den Holzbläsern. Das Ende des Stückes ist eher frech mit einem harmonischen Seitensprung in der Schlußkadenz.

Ebenso wie die Abenddämmerung von Morar dem Sinfoniker Bax als Inspirationsquelle diente, so waren es die Helden und Sagen des westlichen Irlands, die den Komponisten von **The Garden of Fand** (1916) faszinierten; wie Bax seiner steten Gefährtin, der Pianistin Harriet Cohen erzählte, war dies seine "letzte irische Musik". Wie die Tongedichte von Sibelius, den Bax sehr schätzte, beschwört auch *Fand* mehr den Geist des jeweiligen Elements, in diesem Falle des Atlantiks, als das Element selber herauf. Wie in den Anfangstakten von *November Woods* kommen auch hier Holzbläser, zwei Harfen und geteilte Streicher (die ersten Geigen im *Pianissimo tremolando* in nicht weniger als acht Stimmen) zu einem schimmernden Gewebe zusammen, mit großem thematischen Interesse, unter dem die Celli und Kontrabässe steigen und fallen, als würden sie auf den Wogen des Meeres selbst getragen. Die Handschrift Debussys ist nie weit entfernt, zum Beispiel die charakteristischen, sich in Ganztönen fortbewegenden parallelen Terzen, oder die aus einem wogenden, üppigen Orchesterklang hervorglitzernden Details in den Blech- und Holzbläsern. Vier Jahre bevor Bax mit der Komposition von *Fand* begann, hatte er Debussy kennengelernt, und er erinnerte sich später lebhaft an

> jene untersetzte schwerfällige Gestalt, das riesige grünliche, fast maurische Gesicht hinter einem Dickicht von schwarzem Haar und die undurchsichtigen, träumerischen Augen, die durch mich hindurch auf irgendeinen Gegenstand hinter meinem Rücken zu blicken schienen.

Die alte Sage *The Sickbed of Cuchulain*, auf der *Fand* basiert, wird am Anfang der Partitur beschrieben, und des weiteren erläutert Bax:

> Im ersten Teil des Werks versucht der Komponist, die Atmosphäre des verzauberten Atlantiks, der im Bann der Anderen Welt vollkommen ruhig ist, zu erschaffen. Auf der Oberfläche treibt ein kleines Schiff auf Abenteuerreise von der Küste Eirinns auf den Sonnenuntergang zu, genauso wie St. Brendan und die Söhne O'Corras in späteren Zeiten mit dem Schiff gefahren sein sollen. Das Schifflein wird unter einem Himmel von Perlen und Amethyst hinfort getragen, bis es auf dem Kamm einer riesigen, langsam anschwellenden Woge an die Küste von Fands Zauberinsel geworfen wird. Hier gibt es, unaufhörlich zwischen den Enden der Zeit, Feierlichkeiten unmenschlicher Art, und die Reisenden werden widerstandslos ins Labyrinth des Tanzes hineingezogen. Eine Pause tritt ein, und Fand singt ihr Lied von unsterblicher Liebe, das die Herzen ihrer Zuhörer für alle Ewigkeit an sie kettet. Tanz und Gelage beginnen von neuem, und schließlich wird die gesamte Insel von dem plötzlich ansteigenden Meer überflutet, wobei die Unsterblichen voller Entzücken auf den grünen und goldenen Wellen reiten, und inmitten der Gischt sorglos über das Schicksal der unbesonnenen Sterblichen lachen, die im Abgrund verschwunden sind. Der Abend dämmert, das Meer kommt zur Ruhe, und der Garten Fands entschwindet den Blicken.

Das Werk ist dreiteilig, mit dem Liebeslied Fands im Zentrum; dies trägt die Vortragsbezeichnung "langsam und ausdrucksvoll", und wird von Querflöte und Englischhorn im Unisono – eine Kombination von ungewöhnlicher und verführerischer Sonorität –, begleitet von zehnfach geteilten Streichern vorgetragen. Bald kehrt die Tanzmusik zurück und steigert sich zu einem Höhepunkt, der die in den programmatischen Anmerkungen beschriebene, alles verschlingende Welle darstellt. Die aneinander anschließenden Dialoge in den Holzbläsern, mit denen das Werk begonnen hatte, kehren am Schluß wieder – "der Abend dämmert, das Meer kommt zur Ruhe, und der Garten Fands entschwindet den Blicken".

Wie die Vierte (die in belebender Stimmung mit einer Schilderung von "rauem Meer bei Flut an einem sonnigen und windigen Tag" beginnt) und die Zweite Sinfonie wurde auch *The Garden of Fand* in den USA uraufgeführt, und zwar am 29. Oktober 1920 durch das Chicago Symphony Orchestra unter der Leitung von Frederick Stock. Später im gleichen Jahr wurde es im südenglischen Bournemouth von Dan Godfrey aufgeführt. Sir Thomas Beecham nahm sich des Werks voller Energie an und spielte kurz vor der Einführung der Langspielplatte eine unvergeßliche Aufnahme ein. Außerdem war *Fand* die letzte Musik, die Bax je hörte. Wie Colin Scott-Sutherland anmerkte[3], ist es schon eigenartig, daß es sich dabei ausgerechnet um dieses Werk mit seiner Geschichte von Cuchulain, welcher der Welt jenseits des Meeres entgegensegelte, handeln sollte.

Die Beziehung zu Sir Thomas Beecham ist

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 16

auch für ein weiteres, im Jahr 1920 komponiertes und zwölf Jahre später revidiertes und in dieser Einspielung vorliegendes sinfonisches Gedicht relevant. **Summer Music**, Beecham gewidmet, ist ein kurzes, lyrisches Stück, das "einen heißen, windstillen Junimittag an einem bewaldeten Ort irgendwo in Südengland" schildert. Im Vergleich zu *November Woods* und *The Garden of Fand* ist das Orchester eher klein besetzt, mit der Trompete als einzigem Vertreter der schwereren Blechblasinstrumente. Diverse Holzbläser sinnieren nacheinander vor sich hin, erst gegen Schluß kommt es zu einem Höhepunkt. Charakteristischerweise fungieren die Streicher, obwohl sie auch einen Teil des melodischen Interesses tragen, doch in erster Linie als murmelnde Begleitung zu den Meditationen des restlichen Orchesters. Besonders schön ist eine Stelle für Englischhorn, recht früh im Verlauf des Werks, wo das Instrument die am Anfang im Solohorn erklingende Melodie aufgreift. Und so abstrus dies auch scheinen mag (und sicher auch irreführend, da das Wissen um den Widmungsträger des Werkes dazu angetan ist, die Wahrnehmung zu beeinflussen), so erinnern die begleitenden Harmonien in den Streichern hier doch sehr an Delius.

© Andrew Keener

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

[1]Arnold Bax, *Farewell, My Youth*, Longmans, 1943

[2]Aufgrund von Bax' Liebe zu Irland und irischer Literatur – er nahm sogar das Pseudonym Dermot O'Byrne an und veröffentlichte unter diesem Namen mehrere Sammlungen von Kurzgeschichten – wird vielfach angenommen, er sei gebürtiger Ire; er wurde jedoch im Londoner Stadtteil Streatham geboren.

[3]Colin Scott-Sutherland, *Arnold Bax*, Dent, 1973

Tintagel

Tintagel ist ein Dorf an der Nordküste Cornwalls, berühmt wegen seiner Burgruine und seiner Assoziationen mit den Legenden von König Artus und König Marke. Viele Partituren weisen Verbindungen zu diesem Ort auf, u.a. Elgars Zweite Sinfonie, die dort vollendet wurde, sowie ein Tongedicht des Komponisten Rutland Boughton, das 1908 in Bournemouth uraufgeführt wurde. Im späten Sommer des Jahres 1917 verbrachte Bax sechs Wochen in Tintagel. Er befand sich in Begleitung der Pianistin Harriet Cohen, mit der ihn eine leidenschaftliche Liebesbeziehung verband, die so weit führte, daß er vor der Entscheidung stand, zwischen ihr und seiner Frau und seinen Kindern wählen zu müssen. Die Orchesterpartitur ist "meiner geliebten Tania [also Harriet Cohen] mit Liebe von Arnold" gewidmet. Die Musik entstand während des Oktobers des Jahres 1917, obwohl die Orchestrierung erst im Januar 1919 fertiggestellt wurde. Bax verfaßte ausführliche Anmerkungen zum Programm dieses Werks – sie werden weiter unten wiedergegeben. Inwiefern *Tintagel* Bax' eigene leidenschaftliche Befindlichkeiten der Zeit zelebriert, sei dahingestellt. Diese Vision des Meeres in seinem ungebändigten physischen Überschwang – unterstrichen von den schwierigen und oft jubelnden Hornpartien – ist jedoch bemerkenswert und gibt der Musik eine persönliche Note, der womöglich mehr zugrundeliegt, als lediglich der Blick auf die Wellenbrecher in einer zugegebenermaßen evokativen und romantischen Umgebung.

Bax fügte seiner Partitur die folgenden Hinweise zum Programm bei:

> Bei diesem Werk handelt es sich nur im weitesten Sinne um Programmusik. Es ist lediglich die Intention des Komponisten, einen klanglichen Eindruck der burggekrönten Klippe von (dem inzwischen leider verfallenen) Tintagel und insbesondere der langen Strecken des Atlantiks, wie man sie von der Klippenküste Cornwalls an einem sonnigen aber nicht windstillen Sommertag sehen kann, zu bieten. Die literarischen und traditionellen Assoziationen des Ortes kommen ebenfalls hinzu. Die Musik eröffnet nach ein paar einleitenden Takten mit einem vom Blech vorgegebenen Thema, welches man als Repräsentation der Burgruine – inzwischen so alt und vom Wetter gezeichnet, daß sie fast ein Auswuchs des Felsens, auf dem sie gebaut wurde, zu sein scheint – sehen kann. Dieses Thema wird bis hin zu einem breiten diatonischen Höhepunkt bearbeitet, und es folgt eine lange Melodie für Streicher, welche die gelassene und fast grenzenlose Weitläufigkeit des Ozeans suggerieren mag. Nach einer Weile beginnt sich eine ruhelosere Stimmung durchzusetzen, als würde sich das Meer erheben, wodurch mit einem neuen Gefühl von Anspannung Gedanken an viele leidenschaftliche und tragische Begebenheiten in den Erzählungen von König Artus und König Marke und anderen Männern und Frauen ihrer Zeit Raum gewinnen. Es erklingt eine klagende chromatische Figur, welche die Musik allmählich dominiert, bis sie schließlich eine Gestalt annimmt, die an eines der Themen aus dem ersten Akt von *Tristan und Isolde* – deren Schicksal natürlich aufs engste mit Tintagel verbunden war – erinnern wird.

Das Zitat des "kranken Tristan"-Motivs, auf das sich Bax bezieht, findet sich auf Seite 18 der Studienpartitur, und es ist mit der Vortragsanweisung "klagend und wehmütig" der Solooboe und Solovioline zugeeignet. Es kehrt im Mittelteil des Werkes noch einmal zurück. Bax' Anmerkungen fahren folgendermaßen fort:

> Kurz darauf folgt ein großer Höhepunkt, der plötzlich verebbt, gefolgt von einer Passage, die vielleicht den Eindruck ungeheuerer Wellen erwecken wird, die langsam an Kraft gewinnen, bis sie schließlich an den unerschütterlichen Felsen zerschellen. Das Thema des Meeres

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 18

erklingt wieder, und das Stück endet genau wie es begann, mit einem Bild der Burg, der Sonne sowie dem Wind von Jahrhunderten immer noch stolz trotzend.

© Lewis Foreman
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Das im nordirischen Belfast ansässige **Ulster Orchestra** hat sich seit seiner Gründung im Jahre 1966 als eines der führenden Sinfonieorchester Großbritanniens durchgesetzt. Neben seinen vielfältigen Inlandsverpflichtungen hat es auch Zeit für Auslandstourneen gefunden und an vielen profilstarken Veranstaltungen teilgenommen, so etwa den Konzerten für Präsident Clinton und seine Frau während seines Staatsbesuches in Nordirland 1995 und mit Luciano Pavarotti in Stormont im September 1999. Jedes Jahr nimmt das Orchester zwölf Wochen seines Programms für Rundfunksendungen der BBC (Radio 3 und Radio Ulster) auf. Es hat mit Dirigenten wie Bryden Thomson, Vernon Handley und Yan Pascal Tortelier zusammengearbeitet, und im Jahr 2001 hat Thierry Fischer die Position des Chefdirigenten übernommen.

Der gebürtige Schotte **Bryden Thomson** hat an der Royal Scottish Academy of Music and Drama und auf dem europäischen Festland bei Hans Schmidt-Isserstedt und Igor Markewitsch studiert. Als Assistent von Ian Whyte hat er mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra gearbeitet und nach dessen Tod in zwei Jahren rund 250 Konzerttermine wahrgenommen. Er war von 1968 bis 1973 Chefdirigent des BBC Northern Symphony Orchestra, Chefdirigent und Musikdirektor des Ulster Orchestra von 1977 bis 1985 und hat als Gast Orchester wie das Philharmonia, Royal Philharmonic, London Philharmonic, Scottish National und Scottish Chamber Orchestra geleitet. Als Operndirigent war er unter anderem an der Norwegischen Oper und der Scottish Opera tätig. Bryden Thomson ist 1991 verstorben.

Bax: Œuvres pour orchestre, volume 3

Trois mois après le décès de Sir Arnold Bax en octobre 1953, Vaughan Williams rendit un hommage délicat au défunt dans les pages de *Music and Letters*. “Bien qu’il ne fût point un ascète,” écrit le compositeur plus âgé, “il ne semblait pas appartenir à ce monde, mais regarder toujours au travers d’une vitre magique ou errer dans les forêts ombrageuses et dans les bocages de Wychwood, attendant que tombe l’étincelle céleste.” Ce qui suit compense cependant quelque peu l’image du rêveur oisif qu’évoquent ces mots. Pour Bax, poursuit Vaughan Williams, cette étincelle tombait continuellement et abondamment, peut-être même trop abondamment; c’était, laisse-t-il entendre, la fertilité même de son inventivité harmonique et mélodique qui empêchait de temps à autre l’auditeur d’apercevoir la forêt plutôt que ses arbres. Bax se dépeignait comme “un romantique effronté” et cette description – Vaughan Williams en était bien conscient – pouvait, plus que toute autre chose, perpétuer pour ainsi dire l’appréciation partiale, l’image incomplète.

Une étude de l’autobiographie[1] de Bax qu’imprègnent perspicacité et humour (une tâche assez aisée, ses 112 pages pouvant être lues d’une seule traite) permet de faire le point de la question. C’était un romantique, une imagination fascinée par l’univers à demi éclairé du néo-celticisme[2], mais l’énergie qui se dégage au travers des pages de cet ouvrage laisse apparaître également une personnalité d’une inlassable détermination, d’un professionnalisme minutieux et prodigieux, dont l’habileté à restituer sur papier un monde sonore était unique. Et le fait qu’il ait témoigné de dons brillants pour la lecture de partitions à la Royal Academy of Music où il étudiait la composition avec Frederick Corder en même temps qu’Eric Coates, York Bowen et W.H. Reed est significatif.

Si l’un des deux aspects, certes inégaux, de la personnalité de Bax – rêveur et bourreau de travail – dominait l’autre, il s’agissait sans nul doute du second: jusqu’à sa nomination en 1941 comme Master of the King’s Music, il fut actif dans la plupart des genres à l’exception de l’opéra et de l’oratorio, utilisant les instruments avec expressivité et, de ce fait, l’orchestration était souvent étonnamment inventive et éloquente. Plus tard, la pure fluidité de son inventivité eut sans doute tendance à prendre le pas sur les considérations de forme. Toutefois, les poèmes symphoniques enregistrés ici marient un sens

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 20

de la rhapsodie et une harmonie chromatique luxuriante à une forme générale aisément maîtrisée. Mais elles furent composées aux alentours de 1920, avant que les contours plus acérés et la linéarité du contrepoint de la Première Symphonie n'annoncent un changement d'éclairage dans le style de Bax. Avec cette œuvre, les événements de l'Easter Rising (Insurrection de Pâques) de 1916 (et l'échec de son mariage, après sept ans de vie conjugale) semblèrent finalement se répercuter dans sa musique. Il écrivit dans son autobiographie qu'il n'allait "jamais plus voir un de mes amis de Dublin en Irlande; l'âge d'or était révolu".

Entre temps, c'est à la source de l'environnement naturel que les poèmes symphoniques puisèrent leur inspiration. "Presque toutes mes compositions [orchestrales]", écrivit-il en 1915 à Philip Heseltine (alias Peter Warlock), "sont fondées sur des aspects et des atmosphères de nature extrême et sur leur relation avec les émotions humaines." Les bois, en particulier, suscitaient une résonance dans le subconscient de Bax, d'intenses moments de mise en éveil de sa sensibilité qui sont évoqués tout au long de son autobiographie. Revenant d'un pique-nique dans le Sud de l'Angleterre au cours des derniers mois de paix avant la Première Guerre mondiale, son regard

> s'arrêta soudain sur un jeune bouleau argenté qui se dressait droit sur son chemin. Il ne se distinguait en rien des nombreux autres arbres de ce bois, mais instantanément et par surprise, cette merveille m'a subjugué et fait vivre des instants d'extase.

November Woods dont Sir Hamilton Harty s'est fait le défenseur à Manchester et à Londres parut en 1917; ce fut la première des trois compositions inspirées par la forêt reprises dans cet enregistrement, et c'est une œuvre très proche de deux autres poèmes symphoniques majeurs – *Tintagel* et *The Garden of Fand*. Le frère de Bax, Clifford, qui vivait dans les Chilterns, retrace la genèse de l'œuvre en la situant dans les bois de hêtres tout proches dans lesquels sa famille et lui se promenaient avec Bax lors de ses occasionnelles visites. Bien que la pièce exige des forces orchestrales importantes (trois flûtes avec piccolo, trois clarinettes avec clarinette basse, deux hautbois avec cor anglais, deux bassons avec contrebasson, quatre cors, trois trompettes, deux trombones et un tuba, timbales, deux harpes, célesta et cordes), l'orchestration est dès le début étonnamment subtile, les premières pages offrant un tissu de coloris changeants sur la toile de fond d'une oscillation de bois, harpes et cordes en sourdine, et tout en délicatesse. Le premier thème, trois notes descendantes, est chromatique et a occasionnellement, même si Bax s'efforçait d'en écarter l'influence, une forte empreinte wagnérienne. Ceci rappelle ses lectures inlassables du *Ring* au piano familial "toute la journée et une partie de la nuit, pendant des années. Et aucune plainte cependant ne fut émise par l'héroïque famille!" De structure essentiellement symphonique (il y a trois sections clairement définies), le développement s'élabore néanmoins, organiquement, à partir des quelques thèmes entendus au début. Il y a un éloquent "second sujet" *Andante con moto* – qui forme typiquement une section en soi – où interviennent harpes, célesta et des cordes divisées *pianissimo* (même dans ses compositions les plus passionnées, Bax n'a guère basé son style orchestral sur un panachage de sonorités produites par les cordes, à la manière de Strauss, par exemple). Le passage est caractéristique de Bax, avec une écriture vertigineuse pour les cors et des couleurs spectrales aux bois et au célesta partageant l'univers sonore obsédant qui caractérise aussi, par exemple, la "section" du développement dans le premier mouvement de la Troisième Symphonie. Cette anecdote relatée par Bax et vécue lors de vacances d'été à Breaghy dans le Donegal avec George Russell ("*Æ*"), semble appropriée à l'esprit qui imprègne ces sonorités:

> Je lisais assis sur l'appui de fenêtre près de la porte, et nous n'avions plus parlé depuis un quart d'heure environ, quand j'eus soudain conscience d'entendre des sons étranges; jamais je n'en avais entendu de pareils. Je ne peux les décrire que comme une espèce de clapotis se mêlant au tintement de minuscules clochettes, et cependant, j'aurais pu les transcrire sur une partition. "Tu entends de la musique?" dit "*Æ*" calmement. "Oui", répondis-je, et alors même que je parlais les bruits se turent. Je ne sais pas ce que nous avons entendu tous les deux ce matin-là et je vais me contenter d'en rester là.

Après un climax passionné, l'œuvre retourne à la tonique sol mineur et l'on retrouve l'atmosphère et la texture du début.

Il n'y a rien de sombre, ni de non explicite, dans **The Happy Forest**, terminé quatre ans plus tard, quand la Première Symphonie était encore puissamment active dans la conscience créatrice de Bax. Les textures sont moins denses que dans les pièces précédentes, et le rythme en est aérien et dansant. Piccolo, tambourin, xylophone et autres percussions légères offrent une image aussi vivante des esprits de la forêt qui cabriolent que celle de "Dance in the Sunlight" dans *Three Small Pieces for Orchestra*, une œuvre composée dans sa jeunesse, en 1912–1913. Il y a une somptueuse section centrale dans laquelle les cordes nourrissent un thème d'une rare puissance et ardeur (Bax n'avait pas souvent tendance à lâcher la bride de cette manière aux sections centrales) sur la toile de fond de lumineuses pédales aux bois. La pièce se

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 22

termine avec malice en s'écartant momentanément de l'harmonie de la cadence finale.

Tout comme le crépuscule de Morar inspira Bax, le symphoniste, les héros et légendes de l'ouest de l'Eire fascinèrent le compositeur de **The Garden of Fand** (1916). Ceci, dit Bax à sa fidèle compagne, la pianiste Harriet Cohen, fut "ma dernière composition irlandaise". Comme les poèmes symphoniques de Sibelius pour lequel Bax avait une profonde admiration, *Fand* évoque l'esprit des éléments (il s'agit ici de l'océan Atlantique), plutôt que les éléments eux-mêmes. Ici, comme dans les premières mesures de *November Woods*, bois, cordes divisées (non moins de huit parties de premiers violons *pianissimo tremolando*) et deux harpes s'associent en une texture chatoyante d'un grand intérêt thématique, sous laquelle ondulent le son des violoncelles et celui des contrebasses comme s'ils étaient portés par les flots eux-mêmes. La pièce porte inéluctablement la touche debussyste: il y a l'écriture caractéristique en tierces parallèles qui se meuvent par tons entiers et le scintillement de certains détails aux cuivres et aux bois au travers d'une sonorité orchestrale impétueuse, opulente. Bax avait rencontré Debussy quatre ans avant de commencer *Fand*, et plus tard, il évoqua, en termes colorés,

> cette silhouette vigoureuse, malhabile, le visage presque mauresque au teint verdâtre sous l'épaisse toison de cheveux noirs et le sombre regard rêveur qui semblait me transpercer pour voir quelque objet derrière mon dos.

L'ancienne saga, *The Sickbed of Cuchulain*, dont s'inspire *Fand*, est commentée en tête de la partition, puis Bax poursuit l'explication:

> Dans la première partie de l'œuvre, le compositeur cherche à restituer l'atmosphère d'un océan enchanté, l'Atlantique, qui est d'un calme absolu, soumis par un sortilège de l'Autre Monde. Sur les flots vogue un petit bateau qui s'aventure vers le couchant depuis les côtes d'Eirinn comme le firent plus tard, dit-on, saint Brendan et les fils de O'Corra. La petite embarcation est portée par les vagues sous un ciel de perle et d'améthyste jusqu'au moment où, à la crête d'une lame gigantesque déferlant lentement, elle est jetée sur la plage de l'île miraculeuse de Fand. Ici a lieu une fête hors de l'humain et du temps, et les voyageurs sont emportés, malgré eux, dans le tourbillon de la danse. Suit une pause, et Fand chante son immortel amour enchaînant à jamais le cœur de ceux qui l'écoutent. La danse et la fête reprennent et finalement, la mer qui monte de manière soudaine submerge toute l'île. Les immortels glissent, extasiés, sur les flots d'émeraude et d'or, et noyés d'écume, rient, insouciants, du destin des trop téméraires mortels perdus dans les profondeurs. Le crépuscule tombe, la mer se retire, et le jardin de Fand disparaît au regard.

L'œuvre est de forme ternaire, et en son centre figure le chant d'amour de Fand, annoté "lent et expressif", que jouent la flûte et le cor anglais à l'unisson (sonorité inhabituelle et séduisante) sur la toile de fond de cordes divisées en dix parties. Bientôt la musique de danse réapparaît et évolue vers une acmé qui dépeint la vague engloutissant l'île, tel que le décrit le programme. Les échanges harmonieux aux bois par lesquels l'œuvre a débuté reprennent à la fin tandis que "le crépuscule tombe, la mer se retire, et le jardin de Fand disparaît au regard".

Comme la Quatrième Symphonie (qui commence avec entrain en dépeignant "une mer houleuse à la marée montante par une journée de soleil et de grand vent") et la Deuxième, *The Garden of Fand* a été créée en Amérique, le 29 octobre 1920 sous la baguette de Frederick Stock, à la tête du Chicago Symphony Orchestra. Dan Godfrey la joua à Bournemouth plus tard cette année-là, puis Beecham consacra beaucoup d'énergie à son exécution, et c'est sous sa direction qu'un enregistrement mémorable fut fait peu avant l'apparition du microsillon. *Fand* fut aussi la dernière musique qu'entendit Bax; comme c'est étrange, note Colin Scott-Sutherland[3], que ce fût cette œuvre évoquant le voyage de Cuchulain vers le monde au-delà des mers.

La connexion avec Beecham est présente dans un autre poème symphonique de cet enregistrement qui fut composé en 1920 et révisé douze ans plus tard. **Summer Music**, dédié à Sir Thomas, est une brève pièce lyrique dépeignant "un midi de juin, chaud et sans vent, dans un bois du Sud de l'Angleterre". Comparé à l'orchestre de *November Woods* ou *The Garden of Fand*, celui-ci est de dimension réduite, avec une seule trompette pour les cuivres plus lourds. Divers instruments à vent interviennent tour à tour invitant à la réflexion, et aucune acmé n'est atteinte avant la fin. De manière caractéristique, les cordes, bien qu'elles soient investies d'une partie de l'intérêt mélodique, offrent plus souvent un accompagnement murmuré des méditations ailleurs dans l'orchestre. L'une d'elles est une page particulièrement séduisante pour cor anglais qui, plus tôt, reprend la mélodie entendue au début au cor solo. Et aussi étrange que cela puisse paraître (et trompeur aussi, car le fait de savoir à qui l'œuvre est dédiée peut nous induire en erreur), les harmonies aux cordes qui servent d'appui semblent en effet porter l'empreinte de Delius.

© Andrew Keener

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

[1]Arnold Bax, *Farewell, My Youth*, Longmans, 1943

[2]L'amour qu'avait Bax pour l'Irlande et sa littérature (il prit même le pseudonyme irlandais de Dermot O'Byrne sous lequel il publia plusieurs recueils de

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 24

nouvelles) a souvent suggéré à tort qu'il était irlandais, alors qu'il est né à Streatham.
[3]Colin Scott-Sutherland, *Arnold Bax*, Dent, 1973

Tintagel

Tintagel est un village sur la côte nord des Cornouailles, célèbre pour les ruines de son château et ses associations avec les légendes du roi Arthur et du roi Marc. Diverses partitions ont un lien avec ce lieu, et notamment la Deuxième Symphonie d'Elgar qui y fut achevée ainsi qu'un poème symphonique du compositeur Rutland Boughton, créé à Bournemouth en 1908. À la fin de l'été de 1917, Bax séjourna pendant six semaines à Tintagel. Sa compagne était la pianiste Harriet Cohen avec laquelle il vivait un amour à ce point passionné qu'il en vint à devoir faire un choix entre elle, et son épouse et ses enfants; la partition orchestrale complète est dédiée à "Darling Tania [i.e. Harriet Cohen] with love from Arnold". La pièce fut composée en octobre 1917, mais l'orchestration ne fut achevée qu'en janvier 1919. Bax rédigea un commentaire détaillé du programme de l'œuvre, repris ci-dessous. Il revient à l'auditeur de décider à quel point *Tintagel* célèbre ses préoccupations amoureuses du moment. Mais le spectacle de la mer, remarquable par l'exultation purement physique exprimée, souligné par les parties de cor qui sont complexes et pénétrées souvent de ravissement, donne à la musique un impact particulier induit par autre chose peut-être que la contemplation des brisants dans un paysage, il est vrai, suggestif et romantique.

Bax reprit le programme suivant dans la partition:

> C'est au sens le plus large seulement que cette œuvre peut être considérée comme de la musique à programme. L'intention du compositeur n'est autre que d'offrir une impression tonale de la falaise de Tintagel coiffée par le château (maintenant tristement en ruines), et plus particulièrement des grands horizons de l'Atlantique vus du haut des falaises de Cornouailles par une journée d'été baignée de soleil, mais caressée par la brise. Les associations littéraires et traditionnelles de la scène interviennent aussi. La pièce commence, après quelques mesures d'introduction, par un thème aux cuivres qui peut être interprété comme une illustration du château en ruines, château à présent si ancien et ravagé par les éléments qu'il semble presque devenu une émanation du rocher qu'il surmonte. Ce sujet est développé en un ample climax diatonique et est suivi d'une longue mélodie pour cordes qui paraît évoquer les espaces immenses et tranquilles de l'océan. Un peu plus tard, une atmosphère plus agitée s'installe, comme si la mer montait, apportant avec une nouvelle impression de tension, le souvenir de tant d'incidents passionnés et tragiques dans les récits du roi Arthur, du roi Marc et d'autres parmi les hommes et les femmes de leur temps. Puis un motif chromatique plaintif domine progressivement la musique, qui finalement prend une forme rappelant l'un des thèmes du premier Acte de *Tristan et Isolde* (dont le destin fut bien sûr intimement lié à Tintagel).

Le motif auquel Bax fait référence, celui de "Tristan malade", figure à la page 18 de la partition en petit format, joué par le hautbois solo et le violon solo, et annoté "plaintif et nostalgique". Il réapparaît dans la section centrale de l'œuvre. Bax poursuit son commentaire:

> Ceci est suivi peu après d'un grand climax qui s'apaise soudain, puis d'un passage qui peut faire penser à d'immenses vagues se gonflant lentement jusqu'au moment où elles s'écrasent sur les rochers inexpugnables. Le thème de la mer réapparaît alors, et la pièce se termine comme elle a commencé sur une image du château faisant face fièrement, au travers des siècles, au soleil et au vent.

© Lewis Foreman

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Basé à Belfast en Irlande du nord, l'**Ulster Orchestra** s'est affirmé comme l'un des plus grands orchestres symphoniques du Royaume-Uni depuis sa fondation en 1966. Outre un programme varié de concerts en Irlande du nord même, cet Orchestre a fait des tournées internationales et pris part à de nombreux événements importants, jouant pour le président Clinton et son épouse durant la visite présidentielle en Irlande du nord en 1995 et partageant la scène à Stormont avec Luciano Pavarotti en septembre 1999. Chaque année, l'Orchestre enregistre l'équivalent de douze semaines de programmes pour la BBC, programmes diffusés sur Radio 3 et Radio Ulster. L'ensemble a été dirigé par Bryden Thomson, Vernon Handley et Yan Pascal Tortelier entre autres. Thierry Fischer en est devenu le chef principal en 2001.

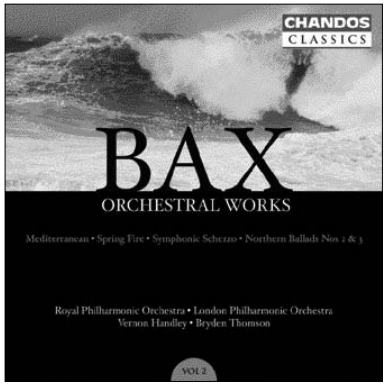
Né en Écosse, **Bryden Thomson** fit ses études à la Royal Scottish Academy of Music and Drama, puis en Europe avec Hans Schmidt-Isserstedt et Igor Markevitch. Il travailla avec le BBC Scottish Symphony Orchestra en tant qu'assistant de Ian Whyte et, après le décès de ce dernier, dirigea pas moins de 250 concerts en deux ans. De 1968 à 1973, il fut chef principal du BBC Northern Symphony Orchestra et, de 1977 à 1985, chef principal et directeur musical de l'Ulster Orchestra. Il dirigea également le Philharmonia, le Royal Philharmonic, le London Philharmonic, le Scottish National et le Scottish Chamber Orchestra. Dans le domaine de l'opéra, il occupa des fonctions au sein de l'Opéra de Norvège et du Scottish Opera. Bryden Thomson est mort en 1991.

CHAN 10156 BOOK.qxd 20/4/07 10:56 am Page 26

Also available



Bax
Orchestral Works, Volume 1
CHAN X10154



Bax
Orchestral Works, Volume 2
CHAN X10155

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.

The recording of *November Woods*, *The Happy Forest*, *The Garden of Fand* and *Summer Music* was produced in association with Gallaher Ltd.
Tintagel was recorded with the assistance of the Friends of the Ulster Orchestra.

Recording producer Brian Couzens
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineer Philip Couzens (*Tintagel*)
Recording venue Ulster Hall, Belfast; 10 & 11 April 1983 (*Tintagel*) and 28 & 29 June 1982 (other works)
Front cover Photograph © Getty Images
Back cover Photograph of Bryden Thomson by Edmund Ross
Design Tim Feeley
Booklet typeset by Michael White-Robinson
Booklet editor Finn S. Gundersen
Copyright Chappell Music Ltd
℗ 1983 Chandos Records Ltd
This compilation ℗ 2003 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2003 Chandos Records Ltd
© 2003 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England
Printed in the EU

CHAN 10156 Inlay.qxd 20/4/07 10:53 am Page 1

BAX: ORCHESTRAL WORKS, VOLUME 3

CHANDOS CLASSICS **CHAN X10156**

Printed in the EU | MCPS

LC 7038 | DDD | TT 72:49

24-bit/96 kHz digitally remastered

Sir Arnold Bax (1883–1953)

Orchestral Works, Volume 3

1	November Woods	18:36
2	The Happy Forest	10:17
3	The Garden of Fand	18:45
4	Summer Music	9:47
5	Tintagel	15:03
		TT 72:49

Ulster Orchestra
Bryden Thomson

℗ 1983 Chandos Records Ltd This compilation ℗ 2003 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2003 Chandos Records Ltd © 2003 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

CHANDOS
CHAN X10156

BAX: ORCHESTRAL WORKS, VOLUME 3

CHANDOS
CHAN X10156