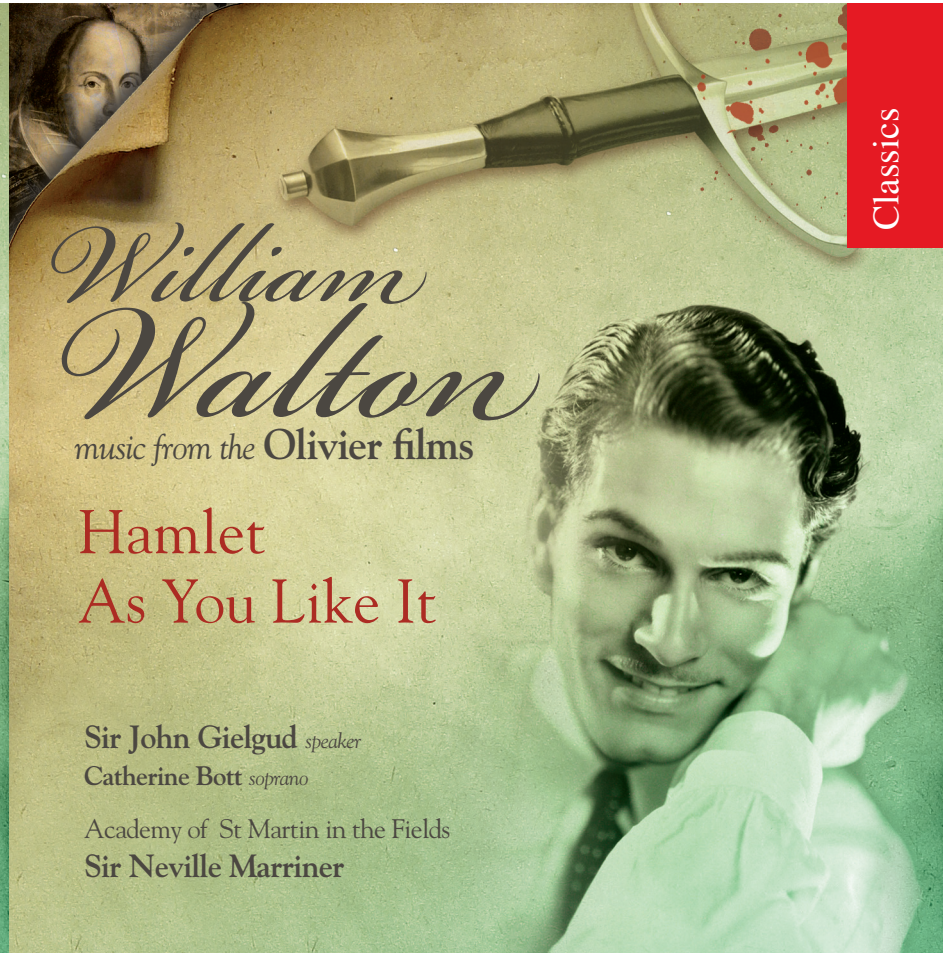




CHAN 10436 X



Classics

William Walton

music from the Olivier films

Hamlet As You Like It

Sir John Gielgud *speaker*

Catherine Bott *soprano*

Academy of St Martin in the Fields

Sir Neville Marriner





© Lebrecht Music & Arts Photo Library

William Walton, c. 1934

Sir William Walton (1902–1983)

Hamlet: A Shakespeare Scenario*

Arranged by Christopher Palmer

39:12

1	I Prelude	3:15
2	II i. Fanfare –	0:56
3	ii. Soliloquy	2:35
4	III The Ghost	3:16
5	IV Hamlet and Ophelia	7:55
6	V The Question –	2:20
7	'To be or not to be'	3:08
	VI The Mousetrap	
8	i. The Players –	0:46
9	ii. Entry of the Court –	0:49
10	iii. The Play	3:56
11	VII Ophelia's Death	2:42
12	VIII i. Retribution –	1:58
13	ii. Threnody	2:13
14	IX Finale (Funeral March)	3:13



As You Like It†

A Poem for Orchestra after Shakespeare
Arranged by Christopher Palmer

12:34

- 15 I Prelude – 2:52
- 16 II Moonlight – 2:39
- 17 III 'Under the Greenwood Tree' – 1:56
- 18 IV The Fountain – 3:11
- 19 V Wedding Procession 1:55

TT 51:58

Sir John Gielgud speaker*

Catherine Bott soprano†

Academy of St Martin in the Fields

Kenneth Sillito leader

Sir Neville Marriner

Walton: Hamlet/As You Like It

Hamlet: A Shakespeare Scenario

The success of Laurence Olivier's *Henry V* in 1944 led in 1948 to *Hamlet*. Again, Olivier both directed and played the leading role.

Walton started on the music in the autumn of 1947 and recordings took place with the Philharmonia Orchestra intermittently between November and the following January. (Muir Mathieson was Musical

Director, but contemporary photos of some of the sessions show him with his arm in a sling and John Hollingsworth conducting.)

This was one of the most wretched times in Walton's life, as Lady Alice Wimborne, with whom Walton had shared his life for some twelve years and who had inspired some of his greatest music (the Finale of the First Symphony and the Violin Concerto), was terminally ill with cancer of the bronchus. She died in April 1948, and it is impossible not to feel that in *Hamlet* – in the Ophelia music, the soliloquys, the funeral march, most of all in the magnificent threnody which follows the multiple deaths in the duel scene – Shakespeare's bleak vision is compounded by Walton's own.

Hamlet (with a cast that included Felix Aylmer as Polonius, the young Jean Simmons

as Ophelia, Basil Sydney as Claudius and Stanley Holloway as the Gravedigger) turned out to be one of Olivier's greatest films and brought Shakespeare to life for millions of ordinary people. Walton acclaimed the collaboration, saying that Olivier had given him every means in his power to do his job properly. That the recording dates were spread over a month and more enabled revisions to be made where necessary, and the manuscript of the score bears witness to two substantial ones. The first comes in 'The Question' at the moment where the camera charges up to the top of the battlements. The wonderful effect of spinning, swirling and spiralling – one of the strongest musical statements in the film – was a mere suggestion originally; and *Hamlet* originally stabbed Claudius to death to the sound of solo double-bass strokes marked by Walton 'alla Salomé' (an allusion to a similar effect in Strauss's opera). In both cases Walton's second thoughts represent a dramatic amplification and intensification of his first.

In preparing the complete *Hamlet* score for an independent life outside the film soundtrack I discarded only short or fragmentary sections which made little



musical sense on their own. Others, originally separate but related, I joined together to form a continuous movement (e.g. 'The Ghost' and 'Hamlet and Ophelia'). Interior cuts and alterations to the musical text I was able to avoid almost completely – a tribute, of course, to Walton's professionalism as a composer. He seemed to have no difficulty in supplying the needs of the film, and of musical logic and integrity, at one and the same time.

I. Prelude. The castle of Elsinore in its elemental setting of choppy sea and clouds. Four soldiers are bearing Hamlet's funeral bier on its way up to the heights. They vanish: it is, of course, a flash-forward to the Finale. Walton enhances the framework musically in playing here an impassioned version of the Funeral March which returns in its complete form, monumentally decked out with heavy brass and drums, in the Finale. A legend appears on the screen and is spoken by Olivier at the same time; it expresses what, in his view, is the dominant theme of the tragedy, namely Hamlet's inability to make up his mind:

So, oft it chanceth in particular men,
That for some vicious mole of nature in them,
By the o'ergrowth of some complexion,
Oft breaking down the pales and forts of
reason,
Or by some habit that too much o'erleavens

The form of plausible manners, that these
men,
Carrying, I say, the stamp of one defect,
Their virtues else, be they as pure as grace,
Shall in the general censure take corruption
From that particular fault.

The march has great warmth and intensity of emotion as well as grandeur and dignity. In all his Shakespeare films the music of Walton is basically romantic in character; in *Hamlet* its main function is to humanise, to mitigate the bareness and darkness. None of his other film scores, perhaps, conforms so well to Bernard Herrmann's definition of film music as 'the communicating link between screen and audience, reaching out and enveloping all in one single experience'.

II. Fanfare and Soliloquy. The court assembles in a Room of State in the castle; musicians blow a fanfare from a balcony. Hamlet sits apart, black-robed and taciturn. The contrast between the bright, brash blare of the brass and the dark dourness of the double-basses – which emerge from the shadows, as if out of the B-flat reverberations of the fanfare – could not be more violent: it sets Hamlet in his dogged introspection apart from everyone else, and embodies musically the very theme of the great soliloquy which follows:

How weary, stale, flat and unprofitable
Seem to me all the uses of this world!

Hans Keller (a pioneer of film music criticism) greatly admired this scene, describing the slow fugal introduction and background to the speech as 'a model of melodramatic texture. Not only is the speech entry felt to be a logical element in the unfolding of the texture' – i.e. Walton scores for the speaking voice as if for a musical instrument – 'but the foreground section preceding this entry makes it possible for the listener to take in the succeeding background music in spite of the speech, since the musical entries offer him known quantities'.

III. The Ghost. A percussion effect suggesting a heartbeat announces the approach of the Ghost to an incredulous Hamlet. Olivier was much influenced by German expressionistic techniques in shooting this scene: all is swirling fog and eerie darkness and the Ghost looms in and out of focus. Walton models his music not on Schoenberg and Berg (the accredited representatives of musical expressionism) but on Wagner: the lowering chords for six-part trombones, and the fogbound chromatic figures which envelop them, have many prototypes in *Der Ring des Nibelungen*. The Ghost tells Hamlet of his murder at the hands of his brother, who has now married his wife, Gertrude, Hamlet's mother; this music will recur in almost identical form in the 'Mousetrap' scene.

IV. Hamlet and Ophelia. Because chromatic melody is bereft of tonal stability, composers

instinctively employ it to depict states of indecision or disorientation, as in Hamlet's fugal 'introspection' theme with which this movement begins. The contrast with Ophelia's oboe theme – sweet, sad and simple – is marked, and meaningful. Then comes the scene in which Ophelia tells her father, Polonius, about Hamlet's irrational behaviour:

My lord, as I was sewing in my closet,
Lord Hamlet, with his doublet all unbraced;
Pale as his shirt;
And with a look so piteous in purport
As if he had been loosed out of hell
To speak of horrors, – he comes before me.
He took me by the wrist and held me hard;
Then goes he to the length of all his arm;
And, with his other hand thus o'er his brow,
He falls to such perusal of my face
As he would draw it. Long stay'd he so;
At last, a little shaking of mine arm
And thrice his head thus waving up and
down,
He raised a sigh so piteous and profound
As it did seem to shatter all his bulk
And end his being: that done, he lets me go:
And, with his head over his shoulder turn'd,
He seem'd to find his way without his eyes;
For out o' doors he went without their help,
And, to the last, bended their light on me.

As Ophelia describes the incident we see it enacted in dumb-show, and the music is all-important in supplying the



emotional charge. Walton concentrates on the strings – specifically on high violins in a totally unaccompanied (and therefore cruelly exposed) passage – and achieves an extraordinary, quasi-expressionistic intensity through the simplest of means: line (i.e. melody) and tone colour.

V. The Question. After Hamlet has rejected Ophelia (we hear her sorrowing theme again, this time in the strings), camera and orchestra transport us at lightning speed to the highest pinnacle of the castle battlements. Images crowd in thick and fast: the sky above, the sea below, the back of Hamlet's head into which we seem to delve as he stands brooding at the precipice. Here he delivers the most famous speech in drama, the sea boiling and crashing beneath him (shades here musically of the spectacular storm scene in Walton's opera *Troilus and Cressida*). The return of the Ghost's heartbeats (bass drum and tom-toms) leaves us in no doubt as to the specific, immediate cause of the forebodings of Hamlet ('to sleep... perchance to dream!'). The music underlines both his melancholy and his momentary upsurge of panic. Some bars of the 'introspection' theme return as coda: Hamlet, lonely and defeated, moves off down the fogbound staircase.

VI. The Mousetrap. Hamlet devises an 'entertainment' designed 'marvellously to

distemper' the guilty King. He summons the Players; they have their own little ensemble (oboe, cor anglais, bassoon, harpsichord, two violas and cello) and play lively Shakespearean music *à la* Walton. Hamlet instructs and dismisses them and exults in the hoped-for soundness of his strategy (cymbals):

The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king!

The court enters, with a flourish and a march; the players enact, in dumb-show, the murder of the old King, accompanied by 'their' (i.e. the Waltonian-Shakespearean) music, this time a sarabande. As the camera moves round to show the reactions of the audience, particularly the (new) King's, the music turns into 'ours', i.e. Walton's own, scored for a contemporary symphonic sound. There are, therefore, two orchestras, not so much superimposed as juxtaposed, joint-composed. The camera returns to the players, 'our' music to 'theirs'. But not for long; the plan has worked: 'King very *agitato*' Walton notes in the score. 'Our' music, 'our' orchestra now takes over completely – *concertino* joins with *ripieno* – and works up a huge crescendo, the climax of which is Claudius's tremendous 'Give me some light!' As with the swish of arrows at Agincourt in *Henry V*, Walton here conceives a non-musical effect – a line of dialogue – as an integral part of, the apex of,

a musical structure. Pandemonium ensues – an outcry of 'lights', the king pushing over his throne and rushing upstairs, panic-stricken, torch-bearing courtiers invading the scene. Schoenberg once said, *à propos* a comparable scene in a Hollywood film: 'With so much going on, who needs music?' The answer is that the *audience* needs the music, for it helps to turn them from mere *spectators* of the chaos into *participants* in it.

VII. Ophelia's Death. Unrequited love for Hamlet and grief for her father (inadvertently slain by Hamlet) drive Ophelia to madness and finally destroy her. The Queen's account of her death is one of Shakespeare's most beautiful poems:

There is a willow grows askant the brook
That shows his hoary leaves in the glassy
stream.
There with fantastic garlands did she make
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long
purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers
call them.
There on the pendent boughs her crownet
weeds
Clamb'ring to hang, an envious siver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes
spread wide,
And mermaid-like awhile they bore her up,

Which time she chanted snatches of old
lauds,

As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element. But long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

Walton's music has the same static, floating, dream-like quality – the celesta colour is prominent – as the Millais painting on which Olivier based his composition of the scene.

VIII. Retribution and Threnody. General dying. Hamlet's mother drinks from a poisoned cup intended for her son; Ophelia's brother Laertes is fatally wounded by Hamlet with a poisoned rapier; Hamlet, apprised of the treachery of the King, leaps on him from a high gallery (harp *glissando*) and despatches him with his sword: the death agony, with all its thrashing and thrusting and struggling and shuddering, is graphically enacted in the music.

Hamlet himself is also poisoned, and he and Laertes absolve each other from guilt:

Exchange forgiveness with me, noble Hamlet.
Mine and my father's death come not upon
thee,
Nor thine on me.
Finally Hamlet takes leave of his friend Horatio, and of life:



If thou didst ever hold me in thy heart,
Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in
pain,
To tell my story.

...The rest is silence.

Walton's music for this episode, though brief, is poignant in the extreme. Melodically it grows out of the theme of Ophelia, who thus becomes a symbol of all human waste and loss. Ophelia, Gertrude, Alice Wimborne: Shakespeare is a fund on which all human experience seems to draw.

IX. Finale (Funeral March). Primitive peoples often buried their warriors on high places of the hills. Hamlet's body is borne in a grand procession to the height of the turrets. Lightning flashes, cannons boom:

Let four captains
Bear Hamlet like a soldier to the stage,
For he was likely, had he been put on,
To have prov'd most royal; and for his
passage,
The soldier's music and the rite of war
Speak loudly for him.

The Funeral March, awarding the dead 'hero' full military honours in terms of extra brass and percussion, follows the pall-bearers up the winding stairs to the topmost tower. The film fades out in long shot with the human figures silhouetted against a darkly radiant sky, the music having

supplied a dimension of tragic nobility. Many critics sensed hope in this apotheosis, healing, resurrection and fulfilment, a feeling of triumph after the waste and mess of defeat. That they did so is surely due at least in part to Walton's music, the life-enhancing quality of which has always been one of its greatest assets.

As You Like It

Made in 1936, *As You Like It*, Walton's first film with Olivier (as Orlando), is rarely screened today. Some of the production values were high: Paul Czinner directed, David Lean was editor, Lazare Meerson's interiors were magnificent, the cast included Henry Ainley, Leon Quartermaine and Felix Aylmer, and J.M. Barrie contributed to the script. Rosalind was played by Czinner's wife, Elizabeth Bergner, for whom the aged Barrie wrote his last play, *The Boy David*, around the same time – Walton provided incidental music for this too, but none has survived. Bergner and Czinner also made Walton's first film, *Escape Me Never*, and two later ones (*A Stolen Life* and *Dreaming Lips*).

Apart from the setting for voice and piano of 'Under the Greenwood Tree' (not in the film, for unknown reasons), the music for *As You Like It* remained almost completely unknown until 1987, when Carl Davis recorded a selection of short excerpts which

immediately captivated by their charm and freshness. I have knitted some of these together (omitting the brief choral finale, but including a version for soprano and orchestra of 'Under the Greenwood Tree', which Davis did not record) to form a continuous piece, a 'poem' for medium-sized orchestra of some ten minutes' duration.

The score as heard in the film was reviewed in the October 1936 edition of *World Film News* by none other than the then twenty-two-year-old Benjamin Britten. It makes interesting reading, particularly in the light of the complex relationship already developing between these two major forces in British music:

That the Directors of 20th Century Fox Film Corporation should have invited one of the 20th century stars of British music to write for one of its biggest productions is very creditable indeed. But the invitation seems to have exhausted their enterprise. His name, perhaps symbolically, is absent from the programme, and the opportunities he has had for writing serious film music seem negligible.

There is, of course, the Grand Introduction over the credit titles – pompous and heraldic in the traditional manner. There is a Grand Oratorio Finale with full orchestra, based on Elizabethan songs, in which a bunch of Albert Hall

contralti is very prominent. Both these are written with great competence, and indeed Walton is incapable of any sort of inefficiency.

But apart from suitable *Waldweben* noises at the beginning of each sequence, which tactfully fade out as the action starts, that is the whole of Walton's contribution to *As You Like It*.

One cannot feel that the microphone has entered very deeply into Walton's scoring soul. A large orchestra in which strings are very prominent has been used, and in the accompanying pastoral music one is conscious of the energetic ranks of the London Philharmonic sweating away behind the three-ply trees.

As far as he is allowed, Walton makes one or two musically apt suggestions. The introduction is very neatly dovetailed into the chicken-yard, and Leon Goossens on the oboe mixes very creditably with the Wyandottes. Also a neat and poetic use of the leitmotif *Rosalind* is to be noted.

But the music for *As You Like It* is not the advance on *Escape Me Never* which we all expected.

Britten clearly expected the music for *As You Like It*, which serves mainly as decoration and background, to take a more active role in the drama than would probably have been appropriate. He also chides Walton



for his conservatism in conforming to film music conventions of the time, with their stock formulae and use of large symphony orchestras for all contingencies (Britten himself was much drawn to experimental techniques and small ensembles of more unorthodox constitution). However, in perspective we can see that Walton's great strength was always precisely as a conservative or conformist; he was never prompted to break the rules but achieved great feats of originality in obeying them (*viz.* the later Shakespeare scores). As *You Like It* is certainly eclectic, but nonetheless touched in many places with Walton's distinctive mind and sensibility.

This orchestral 'poem' is in five linked sections:

I. Prelude. As described by Britten; introduces a melody later set to 'Tell Me Where Is Fancy Bred' in the form of a short choral dance.

II. Moonlight. Night in the Forest of Arden; rustling leaves and murmuring streams. His new-found love for Rosalind leads Orlando to rush from tree to tree, carving her name in ecstasy:

From the east to western Ind,
No jewel is like Rosalind,
Her worth, being mounted on the wind,
Through all the world bears Rosalind.

III. 'Under the Greenwood Tree'. A tribute to Jacobean lutenist composers such as Morley or Dowland.

IV. The Fountain. Dreamy reminiscences of 'Moonlight' – clarinets, harps, flutes – introduce a *tempo di menuetto* whose tune becomes a study in changing colours and crescendo. Its goal is the 'Wedding Procession'.

V. Wedding Procession. Orlando and Rosalind, Oliver and Celia are married in a double wedding, and rustics and locals congregate to join in the festivities:

Then is there mirth in heaven
When earthly things made even
Atone together.

© Christopher Palmer

Considered as one of the finest actors of the twentieth century, **Sir John Gielgud** fashioned a career spanning more than seventy-five years of theatre, film and television. Born in 1904, the scion of an illustrious stage family (his maternal great-aunt was the celebrated nineteenth-century actress Ellen Terry), he trained first at Lady Benson's Acting School and then at the Royal Academy of Dramatic Art before making his stage debut at the age of seventeen in 1921 at the Old Vic as a herald in Shakespeare's *Henry V*. He came to be regarded as one of the foremost interpreters of Shakespeare, portraying, among other parts, Romeo, Richard II, Macbeth, Prospero and Antony. He first played Hamlet in 1930, acting the

role more than 500 times. Establishing himself as a respected stage director, he launched his own distinguished company at the Queen's Theatre in 1937. He was, however, not confined to appearing in classic roles, acting also in plays by such contemporary playwrights as Noël Coward, Graham Greene, Edward Albee, Alan Bennett, Lindsay Anderson and Peter Hall. He earned particular acclaim for his performances in David Storey's *Home* (1970) and Harold Pinter's *No Man's Land* (1975–76).

He retired from the stage after appearing in Hugh Whitmore's *The Best of Friends* (1988), but continued to work energetically in radio, television and films, having made his screen debut in 1924 in the silent feature *Who Is the Man?* While turning in one of his few romantic film leads in Alfred Hitchcock's *Secret Agent* (1936), on the big screen he brought masterly interpretations to a large number of primarily supporting characters. He won a BAFTA Award for Best Supporting Actor in *Murder on the Orient Express* (1974), a New York Film Critics Circle Award as Best Actor in Alain Resnais's *Providance* (1977) and an Oscar for Best Supporting Actor in *Arthur* (1981). He returned to the Bard in Peter Greenaway's *Prospero's Books* (1991), delivering not only Prospero's speeches but also those of many of the supporting characters. Sir John Gielgud died, aged ninety-six, in 2000.

The soprano **Catherine Bott** studied at the Guildhall School of Music and Drama. For two years she sang everything from Bach to Berio as a member of the Swingle Singers, before beginning her solo career. Recognised as a virtuoso of early music, she is also much in demand by contemporary composers and has premiered several new works. Her international career has recently included recitals in the Concertgebouw, Amsterdam and the Konzerthaus, Vienna. A busy recording artist, she has produced an extensive discography for Chandos, which includes works by Handel and Vivaldi with The Purcell Quartet, and Vaughan Williams's *Sinfonia Antartica* and Nielsen's Third Symphony under the late Bryden Thomson. Catherine Bott presents a weekly programme about early music on BBC Radio 3.

The **Academy of St Martin in the Fields** was named after the various concert-giving societies, or 'Academies', that had flourished in eighteenth-century London, and after the famous church at Trafalgar Square in which it gave its first concert on 13 November 1959. Led by Neville Marriner and attracting some of the finest players in London, the orchestra at first concentrated on repertoire from the baroque era. Within two years it had secured its first recording contract, going on to become the most recorded chamber orchestra in the world with a discography that now



boasts more than 500 entries. Alongside its performances with Sir Neville Marriner CBE, its Life President, and Director Kenneth Sillito, the Academy now collaborates with a number of guest directors, including Murray Perahia, Joshua Bell, Gil Shaham and Anthony Marwood. In addition to its concerts and outreach work in the UK it maintains a busy schedule of international touring. In 1997 it was invited to perform during the official handover celebrations in Hong Kong and more recently was the first guest orchestra to appear at the Walt Disney Concert Hall, designed by Frank Gehry, in Los Angeles. Since 2002 the Academy has been the resident orchestra at the Mostly Mozart Festival at London's Barbican Centre.

Born in 1924, **Sir Neville Marriner** CBE studied the violin at the Royal College of Music and then at the Paris Conservatoire. As an orchestral musician in London he experienced various legendary conductors, among them Arturo Toscanini, Wilhelm

Furtwängler, Guido Cantelli and Herbert von Karajan. In 1959, while a principal in the London Symphony Orchestra, he founded the Academy of St Martin in the Fields, and as the director of this ensemble gravitated from the concertmaster's seat towards conducting, Pierre Monteux becoming his mentor. He received his first conducting appointment with the Los Angeles Chamber Orchestra (1969–79) and went on to serve as Music Director of the Minnesota Orchestra (1979–86) and Principal Conductor of the Stuttgart Radio Symphony Orchestra (1986–89). Although the majority of his performances and recordings have been with the Academy of St Martin in the Fields, he works consistently with major orchestras throughout the world. Made a Commander of the Order of the British Empire in 1979, he received a knighthood in 1985. The French Ministry of Culture awarded Sir Neville the Ordre des Arts et des Lettres in 1995 for his outstanding lifelong commitment to French cultural life.



Fritz Curzon

Sir Neville Marriner and Sir John Gielgud at the recording sessions



Walton: Hamlet/As You Like It

Hamlet: Ein Shakespeare-Szenario

Der Erfolg von Laurence Oliviers *Henry V* (Heinrich V.) im Jahr 1944 führte 1948 zu *Hamlet*. Olivier übernahm wiederum die Regie und die Hauptrolle. Walton begann im Herbst 1947 mit der Arbeit an der Musik, und die Aufnahmen mit dem Philharmonia Orchestra fanden nach und nach von November bis zum nächsten Januar statt. (Muir Mathieson war Musikdirektor, aber zeitgenössische Fotografien von einigen der Aufnahmetermine zeigen ihn mit einem Arm in einer Schlinge und John Hollingsworth als Dirigenten.) Für Walton war es eine der trostlosesten Zeiten seines Lebens, da Lady Alice Wimborne, mit der er bereits seit zwölf Jahren zusammengelebt hatte und die einige seiner größten Werke (wie das Finale der Ersten Sinfonie und das Violinkonzert) inspirierte, an unheilbarem Bronchialkrebs litt. Sie starb im April 1948, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß in *Hamlet* – in Ophelias Musik, den Monologen, dem Trauermarsch, und besonders in der wunderbaren Trauermusik, die dem allgemeinen Sterben in der Duell-Szene folgt – Shakespeares freudlose Vision durch Waltons eigene Situation verschlimmert wird.

Hamlet (mit einer Besetzungsliste, die Felix Aylmer als Polonius, die junge Jean Simmons als Ophelia, Basil Sydney als Claudius und Stanley Holloway als den Totengräber aufweist) sollte einer der größten Filme Oliviers werden und brachte Shakespeare in das Bewußtsein von Millionen gewöhnlicher Leute. Walton genoß die Zusammenarbeit und sagte, daß Olivier ihm mit allen Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, seine Arbeit erleichterte. Da sich die Aufnahmetermine über mehr als einen Monat erstreckten, waren, wo nötig, Revisionen möglich, und das Manuskript der Partitur weist zwei wesentliche Änderungen auf. Die erste erfolgte in "The Question" (Die Frage) im Moment, als die Kamera auf die Zinnenspitzen schwenkt. Die wunderbare Wirkung des Trudels, Wirbels und Sich-in-die-Höhe-Schraubens – einer der musikalisch stärksten Momente des Films – war ursprünglich nur angedeutet; und in der Erstfassung erstach Hamlet Claudius zu den Klängen einzelner Kontrabaßstriche, die Walton "alla Salomé" bezeichnete (in Anlehnung an einen ähnlichen Effekt in Strauss' Oper). In beiden Fällen stellen Waltons nachträgliche Änderungen eine dramatische Steigerung und Intensivierung des ersten Gedankens dar.

In der Revision der vollständigen *Hamlet*-Partitur mit Hinsicht auf ihr eigenständiges, vom Film losgelöstes Leben strich ich lediglich kurze oder fragmentarische Abschnitte, die aus dem Zusammenhang gerissen wenig musikalischen Sinn ergaben. Andere, die ursprünglich getrennt erschienen, aber miteinander verwandt sind, habe ich zu zusammenhängenden Sätzen zusammengefaßt (z.B. "The Ghost" (Der Geist) und "Hamlet and Ophelia"). Striche innerhalb des musikalischen Textes und Änderungen konnte ich fast völlig vermeiden – das ist natürlich ein Tribut an Waltons Professionalismus als Komponist. Er schien keine Probleme gehabt zu haben, auf die besonderen Erfordernisse des Films einzugehen und sich gleichzeitig seine musikalische Logik und Integrität zu bewahren.

I. Vorspiel. Die Burg von Elsinore mit ihrer elementaren Kulisse von stürmischer See und Wolken. Vier Soldaten tragen Hamlets Sarg in einem Leichenzug auf die Höhe der Burg hinauf. Sie verschwinden: Dies ist natürlich eine Vorausblende auf das Finale. Walton bereichert diesen Rahmen musikalisch, indem er hier eine leidenschaftliche Version des Trauermarsches spielen läßt, der später komplett und monumental mit schwerem Blech und Pauken im Finale wieder auftaucht. Auf der Leinwand erscheint ein Schriftzug mit Worten, die gleichzeitig von Olivier gesprochen werden: Sie drücken aus, was

seiner Ansicht nach das beherrschende Thema dieser Tragödie darstellt, nämlich Hamlets Unfähigkeit, sich zu entscheiden:

So geht es oft gewissen Menschen,
daß sie, ob eines bösartigen Naturmerkmals
durch die Übertreibung eines Charakterzugs
die Grenzen und Festen des Verstands
durchbrechen
oder durch eine Gewohnheit, die die Form
gefälligen Betragens übersteigt, daß diese
Menschen,
die, wie gesagt, mit einem Fehler gestempelt
sind,
mögen sie auch sonst so tugendhaft rein sein,
in der allgemeinen Einschätzung Verderben
von gerade diesem Fehler nehmen.

Der Marsch besitzt große Wärme und Gefühlstiefe sowie Erhabenheit und Würde. In all seinen Shakespeare-Filmen bleibt Waltons Musik von grundlegend romantischem Charakter; in *Hamlet* dient sie hauptsächlich dazu, die Öde und Düsternis menschlicher, erträglicher zu machen. Keine andere seiner Filmpartituren entspricht wohl so gut Bernard Herrmanns Definition von Filmmusik als dem "Bindeglied zwischen Leinwand und Publikum; sie erfaßt und kleidet alle in einer einzigen Erfahrung".

II. Fanfare und Monolog. Der Hof versammelt sich in einem der Prachtsäle der Burg; von einer Galerie blasen Musiker eine Fanfare. Hamlet sitzt für sich, in schwarz gekleidet und schweigsam. Der Kontrast zwischen



dem strahlend laut schmetternden Blech und dem dunklen Murren der Kontrabässe – die aus dem Schatten auftauchen wie aus dem B-Dur-Nachhall der Fanfare – könnte nicht krasser sein: Er sondert Hamlet in seinem beharrlichen Grübeln von allen anderen ab, und die Musik enthält bereits das Thema des nachfolgenden großen Monologs:

Wie mühselig, schal, stumpf und sinnlos
scheinen mir alle Bräuche dieser Welt!

Hans Keller (ein Pionier auf dem Gebiet der Filmmusikkritik) bewunderte diese Szene besonders und beschrieb die langsame, fugierte Einleitung und Hintergrund zur Deklamation als “ein Modellbeispiel melodramatischen Satzes. Nicht nur empfindet man den Einsatz der Rede als logisches Element in der Entfaltung des Satzes,” – d.h., Walton behandelt die Sprechstimme wie ein Musikinstrument – “sondern der ihr vorausgehende Abschnitt im Vordergrund erlaubt dem Zuhörer auch, die nachfolgende Hintergrundmusik trotz der Rede wahrzunehmen, da die Einsätze in der Musik ihm bekannte Faktoren bieten”.

III. Der Geist. Ein Schlagwerkeffekt, der an Herzklopfen gemahnt, kündigt den Geist an, als er sich einem ungläubigen Hamlet nähert. Olivier ließ sich für diese Szene stark durch die Techniken des deutschen Expressionismus beeinflussen: Alles ist in schweifende Nebelschwaden und schauriges Dunkel gehüllt

und der Geist schwebt bedrohlich in und aus dem Fokus. Walton orientiert sich nicht an der Musik Schönbergs oder Bergs (der anerkannten Repräsentanten des musikalischen Expressionismus), sondern an Wagner: Die drohenden Akkorde für sechs Posaunen und die nebligen chromatischen Figuren, die sie umgeben, haben viele Vorläufer im *Ring des Nibelungen*. Der Geist berichtet Hamlet von seinem Mord durch den eigenen Bruder, der sich inzwischen mit seiner Witwe, Hamlets Mutter Gertrude, vermählt hat; diese Musik wird in nahezu gleicher Gestalt in der “Mausefalle”-Szene wiedererscheinen.

IV. Hamlet und Ophelia. Da es chromatischer Melodik an tonaler Stabilität mangelt, verwenden Komponisten sie instinktiv, um einen Zustand von Unentslossenheit oder Desorientierung auszudrücken, wie in Hamlets fugiertem “Introspektions”-Thema, mit dem dieser Satz beginnt. Der Kontrast zu Ophelias Oboenthema – lieblich, traurig und schlicht – ist kraß und bedeutungsschwer. Dann folgt die Szene, in der Ophelia Polonius, ihrem Vater, von Hamlets irrationalem Verhalten berichtet:

Mylord, als ich in meiner Kammer saß und
nähte,
erscheint Lord Hamlet, das Wams offen;
bleich wie sein Hemd;
und mit solch kläglichem Blick,

als wäre er's aus der Hölle entlassen,
um von ihren Greueln zu sprechen, – vor mir.
Er faßte mich am Handgelenk und hielt mich
fest;

dann hält er mich auf Armeslänge;
und mit der andern Hand so über seine Stirn
gebreitet

vertieft er sich in mein Gesicht,
als wollt' er's zeichnen. Lang blieb er so;
endlich, ein wenig meinen Arm schüttelnd
und dreimal mit dem Kopfe nickend, so,
seufzt er so tief und schmerzlich auf,
als wolle er gleich ganz zusammenbrechen,
und es ginge mit ihm zu Ende: Dann läßt
er mich los:

Und mit dem Kopfe über die Schulter
gewandt,
scheint er den Weg zu finden, ohne seine
Augen;

denn ohne ihre Hilfe geht er zu Tür hinaus,
und wendet bis zuletzt ihr Licht mir zu.

Als Ophelia den Vorfall beschreibt, sehen wir ihn in Pantomime, und die Musik ist zur Vermittlung des Emotionalgehalts besonders wichtig. Walton konzentriert sich auf die Streicher – besonders auf die Violinen in hoher Lage in einer unbegleiteten (und daher unbarmherzig exponierten) Passage – und erreicht außerordentliche, quasi expressionistische Intensität mit den einfachsten Mitteln: Linie (d.h. Melodie) und Klangfarbe.

V. Die Frage. Nachdem Hamlet Ophelia zurückgewiesen hat (ihr klagendes Thema ist erneut, diesmal in den Streichern, zu hören), transportieren uns Kamera und Orchester in Blitzesschnelle zu den allerhöchsten Zinnen der Burg. Bilder häufen sich in schneller Folge: der Himmel oben, das Meer unten, Hamlets Hinterkopf, in den wir hineinzutauchen scheinen, als er am Abgrund steht und grübelt. Hier spricht er den berühmtesten Monolog in der Geschichte des Dramas, als sich die Wellen der aufgewühlten See unter ihm brechen (musikalisch gibt es hier Spuren der spektakulären Sturmzene aus Waltons Oper *Troilus and Cressida*). Die Wiederkehr des Herzschlags des Geistes (große Trommel und Tom-toms) lassen uns keinen Zweifel über die spezifische, unmittelbare Ursache von Hamlets Vorahnungen (“zu schlafen ... vielleicht zu träumen!”). Die Musik unterstreicht sowohl seine Melancholie als auch seine momentan wachsende Panik. Einige Takte des “Introspektions”-Themas kehren als Koda wieder: Hamlet, allein und geschlagen, geht die nebelumwallte Treppe hinunter ab.

VI. Die Mausefalle. Hamlet denkt sich eine “Unterhaltung” aus, die “wunderbar zur Verstimmung” des Königs angelegt ist. Er ruft die Spieler; sie haben ihr eigenes kleines Ensemble (Oboe, Englischhorn, Fagott, Cembalo, zwei Bratschen und Cello) und



spielen lebhaftes Shakespeare'sche Musik à la Walton. Hamlet gibt ihnen ihre Anweisungen und entläßt sie und begeistert sich am erhofften Erfolg seiner Strategie (Becken):

Das Schauspiel sei die Sache,
mit der das Gewissen des Königs ich
entfachel

Mit einer Fanfare und einem Marsch tritt der Hof ein; die Spieler, begleitet von "ihrer" (d.h. Walton-Shakespeare'scher) Musik, diesmal einer Sarabande, stellen pantomimisch den Mord des alten Königs dar. Als die Kamera über das Publikum schweift, um seine Reaktion, und besonders die des (neuen) Königs, einzufangen, verwandelt sich die Musik in "unsere", d.h. in Waltons eigenen, zeitgenössisch-sinfonischen Klang. Es gibt daher zwei Orchester, die weniger überlagert, als vielmehr einander gegenübergestellt und miteinander verflochten werden. Die Kamera schwenkt zurück auf die Spieler, von "unserer" Musik zu "ihrer". Aber nicht für lange: Der Plan ist gelungen: "King very *agitato*" (König äußerst erregt) schreibt Walton in die Partitur. "Unsere" Musik, "unser" Orchester übernimmt jetzt gänzlich – *concertino* und *ripieno* vereinen ihre Kräfte – und steigert sich mit einem riesigen Crescendo, dessen Gipfelpunkt Claudius' gewaltiges "Gebt mir Licht!" darstellt. Wie mit dem Schwirren der Pfeile in Agincourt in *Henry V* setzt Walton auch hier einen außermusikalischen Effekt – eine Zeile aus

dem Dialog – als integralen Bestandteil, gar Gipfelpunkt des musikalischen Satzes ein. Die Hölle bricht los – alles schreit "Licht!", der König wirft den Thron um und eilt, von panischem Schrecken ergriffen, nach oben, während Höflinge mit Fackeln auf der Szene erscheinen. Schönberg sagte einmal über eine vergleichbare Szene in einem Hollywood-Film: "Wenn so viel passiert, wer braucht da Musik?" Die Antwort ist, daß das Publikum die Musik braucht, denn sie hilft ihm, statt bloßer *Betrachter* des Chaos zu sein, an ihm teilzuhaben.

VII. Ophelias Tod. Ihre unerwiderte Liebe zu Hamlet und die Trauer um ihren Vater (der versehentlich durch Hamlets Hand fiel) treiben Ophelia in den Wahnsinn, der sie endlich ins Verderben führt. Der Bericht der Königin von ihrem Tode ist eines der schönsten Gedichte Shakespeares:

Es wächst eine Weide über den Bach geneigt
und zeigt sein graues Laub im spiegelnden
Strom.
Daraus wand sie phantastische Girlanden
mit Hahnenfuß, Nessel, Gänseblümchen und
Blutweiderich,
dem freizügige Schäfer einen gröberen
Namen geben,
den unsere kalten Mädchen aber Totenfinger
nennen.
Um ihr Unkrautkränzchen auf die
herabhängenden Äste

zu setzen, kletterte sie da hinauf, als ein
tückischer Zweig brach,
so daß ihre krautigen Trophäen und sie selbst
in den weinenden Bach fielen. Ihre Kleider
breiteten sich weit aus
und hielten sie eine Weile nixangleich an der
Oberfläche,
während sie Fragmente aus alten Liedern
sang
wie eine, die ihrer Not nicht bewußt ist
oder wie ein Wesen geboren oder ausgerüstet
für dies Element. Aber es dauerte nicht lange
bis ihre Kleider, von ihrem Trank beschwert,
die Ärmste von ihrer melodischen Weise
in ihren schlammigen Tod zogen.

Waltons Musik besitzt die gleiche statische, schwebende, träumerische Qualität – die Klangfarbe der Celesta herrscht vor – wie das Gemälde von Millais, auf dem Olivier die Komposition dieser Szene basierte.

VIII. Vergeltung und Trauergesang. Allgemeines Sterben. Hamlets Mutter trinkt Gift aus einem Kelch, der für ihren Sohn bestimmt war; Ophelias Bruder Laertes wird von Hamlet mit einem vergifteten Rapier tödlich verwundet; Hamlet, vom Verrat des Königs unterrichtet, stürzt sich von einer hohen Galerie auf ihn (Harfenglissando) und tötet ihn mit dem Schwert: Der Todeskampf, mit all seinen Schlägen und Stößen, seinem Ringen und Schaudern, wird in der Musik anschaulich geschildert.

Hamlet selbst ist ebenfalls vergiftet, und er und Laertes vergeben einander:

Vergebt mir, wie ich Euch, edler Hamlet.
Für meinen und meines Vaters Tod sollt Ihr
nicht haften,
und ich nicht für Euren.

Hamlet nimmt schließlich von seinem Freund Horatio und vom Leben Abschied:

Wenn du mich je in dein Herz geschlossen,
entsage der Seligkeit noch eine Weile
und atme mühsam in dieser harten Welt
um meine Geschichte zu erzählen.

... Der Rest ist Schweigen.

Waltons Musik für diese Episode ist, obwohl knapp, außerordentlich ergreifend. Die Melodik erwächst aus Ophelias Thema, die dadurch zum Symbol für Verlust und alle menschliche Vergänglichkeit wird. Ophelia, Gertrude, Alice Winborne: Shakespeare ist ein Schatz von dem alle menschliche Erfahrung zu zehren scheint.

IX. Finale (Der Trauermarsch). Primitive Völker beerdigen ihre toten Krieger oft an hochgelegenen Orten. Hamlets Leiche wird in einer großartigen Prozession auf die Höhe der Türme getragen. Blitze leuchten, Kanonen dröhnen:

Laßt vier Hauptleute
Hamlet wie einen Soldaten auf die Bahre
tragen,
denn er hätte sich wohl, hätte man ihn
eingesetzt,



als guter König bewährt; und für seinen
Leichenzug

laßt Feldmusik und militärische
Bestattungsriten

laut für ihn sprechen.

Der Trauermarsch, der den toten "Helden" mittels extra Blech und Schlagwerk mit militärischen Ehren ausstattet, folgt den Sargträgern die gewundene Treppe zum höchsten Turm hinauf. Der Film blendet mit einer Fernaufnahme aus, in der sich die menschlichen Gestalten als Silhouetten gegen den dunkel strahlenden Himmel abheben. Die Musik steuert die wesentliche Dimension tragischer Würde bei. Viele Kritiker spürten in dieser Apotheose Hoffnung, Heil, Wiederauferstehung und Erfüllung, ein Gefühl des Triumphs nach der Verschwendung und Verwirrung der Niederlage. Daß sie so reagierten, läßt sich sicherlich wenigstens teilweise auf Waltons Musik zurückführen, deren lebensbereichernde Qualität immer eine seiner größten Stärken war.

As You Like It

Waltons erster Film mit Olivier (als Orlando), *As You Like It*, 1936 gedreht, wird heute selten gezeigt. Einige Aspekte der Produktion waren sehr hochrangig: Paul Czinner führte Regie, David Lean war Cutter, Lazare Meersons Innenausstattung war großartig, die Besetzungsliste führte Henry Ainley, Leon

Quartermaine und Felix Aylmer, und J.M. Barrie lieferte Beiträge zum Skript. Rosalind wurde von Elizabeth Bergner, Czinners Frau, gespielt, für die der betagte Barrie etwa gleichzeitig sein letztes Schauspiel, *The Boy David*, schrieb. Walton schrieb dafür ebenfalls eine Schauspielmusik, die jedoch nicht erhalten ist. Bergner und Czinner machten auch Waltons ersten Film, *Escape Me Never*, und zwei spätere (*A Stolen Life* und *Dreaming Lips*).

Abgesehen von der Vertonung von "Under the Greenwood Tree" für Singstimme und Klavier (nicht im Film enthalten: Man weiß nicht warum), blieb die Musik zu *As You Like It* bis 1987, als Carl Davis eine Auswahl von kurzen Ausschnitten aufnahm, die durch ihren Charme und ihre Frische unmittelbar ansprachen, fast vollständig unbekannt. Ich habe einige davon zu einem zusammenhängenden Stück verknüpft (dabei das kurze Chorfinale gestrichen, aber eine Fassung von "Under the Greenwood Tree" für Sopran und Orchester, die Davis nicht einspielte, aufgenommen), einer etwa zehnminütigen "Tondichtung" für mittelgroß besetztes Orchester.

Die Musik im Film wurde 1936 in der Oktoberausgabe der *World Film News* von keinem anderen als dem damals zweiundzwanzig-jährigen Benjamin Britten besprochen. Die Kritik ist interessant zu

lesen, besonders, wenn man die komplizierte Beziehung, die sich zwischen diesen beiden bedeutenden Kräften der britischen Musikwelt zu entwickeln begann, bedenkt:

Daß die Direktoren der 20th Century Fox Filmgesellschaft einen der Stars der britischen Musik des zwanzigsten Jahrhunderts einluden, für eine ihrer aufwendigsten Produktionen zu schreiben, ist in der Tat sehr lobenswert. Aber mit der Einladung scheint sich ihre Initiative erschöpft zu haben. Sein Name erscheint, vielleicht symbolisch, nicht auf dem Programm, und Gelegenheiten, ernsthafte Filmmusik zu schreiben, sind praktisch nicht vorhanden.

Natürlich ist da die Große Introduction während des Vorspanns – in der traditionell pompösen und heraldischen Manier. Außerdem das Finale im feierlichen Oratorien-Stil, mit vollem Orchester, nach elisabethanischen Liedern, in dem eine Schar von Albert-Hall-Altistinnen besonders hervorsteht. Beide sind sehr kompetent geschrieben; Walton ist schließlich keiner Ineffizienz fähig.

Aber abgesehen von passenden *Waldweben*-Klängen am Anfang jeder Sequenz, die taktvoll ausgeblendet werden, wenn die Handlung beginnt, bleibt dies Waltons gesamter Beitrag zu *As You Like It*.

Man hat nicht den Eindruck, daß das Mikrophon tief in Waltons Klangwelt eingedrungen ist. Es wurde ein großes Orchester verwendet, in dem die Streicher vorherrschen, und in der pastoralen Begleitmusik ist man sich der energisch arbeitenden Mannschaft des London Philharmonic bewußt, das hinter den Pappmaché-Bäumen schwitzt.

Soweit man ihm gestattet, macht Walton ein oder zwei musikalisch angemessene Anspielungen. Die Introduction wird sehr sauber mit dem Hühnerhof koordiniert, und Leon Goossens an der Oboe mischt sich sehr löblich unter die Wyandottes. Der gewandte und poetische Einsatz des *Rosalind*-Leitmotivs ist ebenfalls zu beachten.

Aber die Musik zu *As You Like It* stellt nicht den Fortschritt zu *Escape Me Never* dar, den wir alle erwarteten.

Offensichtlich erwartete Britten von der Musik zu *As You Like It*, die hauptsächlich als Dekoration und Hintergrund dient, daß sie eine aktivere Rolle im Drama übernehmen sollte, als ihr wohl angemessen gewesen wäre. Außerdem kritisiert er Walton wegen seiner konservativen Einstellung, mit der er den Filmkonventionen der Zeit mit ihren üblichen Patentrezepten und der Verwendung großer Sinfonieorchester für alle Eventualitäten gehorcht. (Britten selbst fühlte



sich mehr zu experimentellen Techniken und kleineren Ensembles in unorthodoxen Besetzungen hingezogen.) Im Rückblick erkennt man jedoch, daß Waltons besondere Stärke immer im Konservativen oder Konformen lag; er fühlte sich nie versucht, die Regeln zu brechen, sondern erreichte große originelle Leistungen, indem er ihnen folgte (vgl. die späteren Shakespeare-Musiken). Sicher, *As You Like It* ist eklektisch, aber vielfach von Waltons unverwechselbarem Geist und seiner Sensibilität geprägt.

Diese "Tondichtung" für Orchester ist in fünf ineinander übergehenden Abschnitten angelegt:

I. Vorspiel. Wie von Britten beschrieben; führt eine Melodie ein, die später in der Form eines kurzen Chortanzes für "Tell Me Where Is Fancy Bred" verwendet wird.

II. Mondlicht. Nachts in Ardenner Wald; Blätterrascheln und Murmeln der Bäche. Orlandos neuentdeckte Liebe für Rosalind veranlaßt ihn, von Baum zu Baum zu eilen und voller Entzücken ihren Namen in die Rinde zu schnitzen:

Vom Ost bis in den Westen find't
sich kein Juwel wie Rosalind,
ihr Wert, beflügelt von dem Wind,
durch alle Welt trägt Rosalind.

III. "Under the Greenwood Tree". Ein Tribut an Lautenisten und Komponisten aus der Zeit Jakobs I., wie Morley und Dowland.

IV. Der Brunnen. Träumerische Reminiszenzen an "Mondlicht" – Klarinetten, Harfen, Flöten – leiten ein *tempo di menuetto* ein, dessen Melodie zu einer Studie in Klangfarbenwechseln und Crescendo wird. Sie zielt auf den "Hochzeitszug".

V. Hochzeitszug. Orlando und Rosalind, sowie Oliver und Celia werden in einer Doppelhochzeit getraut, und Landleute und Ortsansässige versammeln sich, um an den Festivitäten teilzuhaben:

Der ganze Himmel freut sich,
wenn ird'scher Dinge Streit sich
in Frieden endet.

© Christopher Palmer

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Sir John Gielgud gilt als einer der besten Schauspieler des zwanzigsten Jahrhunderts und konnte am Ende seines Lebens auf eine mehr als fünfundsiebzig Jahre umfassende Karriere in Theater, Film und Fernsehen zurückblicken. Der Sproß einer illustren Schauspielerdynastie (seine Großtante mütterlicherseits war die im neunzehnten Jahrhundert gefeierte Schauspielerin Ellen Terry) wurde 1904 geboren und zunächst an der Lady Benson's Acting School und sodann an der Royal Academy of Dramatic Art ausgebildet, bevor der Siebzehnjährige 1921 auf der Bühne des Old Vic sein Debüt

in der Rolle eines Herolds in Shakespeares *Henry V* feierte. Er erwarb sich den Ruf eines der ersten Interpreten Shakespeares, wobei er unter anderem die Rollen des Romeo, Richard II., Macbeth, Prospero und Antony verkörperte. Den Hamlet gab er zum ersten Mal 1930 und spielte die Rolle dann noch mehr als fünfhundert weitere Male. Auch als Theaterdirektor fand er Anerkennung – 1937 gründete er am Queen's Theatre sein eigenes ausgezeichnetes Ensemble. Allerdings beschränkte er sich nicht auf klassische Rollen; er spielte auch in Stücken zeitgenössischer Autoren wie zum Beispiel Noël Coward, Graham Greene, Edward Albee, Alan Bennett, Lindsay Anderson und Peter Hall. Ganz besonders gefeiert wurde er für seine Darbietung in David Storeys *Home* (1970) und Harold Pinters *No Man's Land* (1975/76).

Nach seinem Auftritt in Hugh Whitmores *The Best of Friends* (1988) zog Sir John Gielgud sich von der Bühne zurück, wirkte jedoch weiterhin voller Energie in Rundfunk, Fernsehen und Film, wobei er sein Leinwanddebüt bereits 1924 mit dem Stummfilm *Who Is the Man?* gefeiert hatte. In Alfred Hitchcocks *Secret Agent* (1936) spielte er eine seiner wenigen romantischen Hauptrollen, meistens übernahm er in Filmen jedoch Nebenrollen, für die er meisterhafte Interpretationen lieferte. Für *Murder on the*

Orient Express (1974) wurde er als bester Schauspieler in einer Nebenrolle mit einem BAFTA ausgezeichnet, für Alain Resnais' *Providence* (1977) als Bester Schauspieler mit einem New York Film Critics Circle Award und für *Arthur* (1981) mit einem Oscar in der Kategorie "Best Supporting Actor". 1991 kehrte er mit Peter Greenaways *Prospero's Books* zu Shakespeare zurück, wobei er nicht nur die Reden des Prospero übernahm, sondern auch die zahlreicher Nebenrollen. Sir John Gielgud starb im Jahr 2000 im Alter von sechsundneunzig Jahren.

Die Sopranistin Catherine Bott studierte an der Guildhall School of Music and Drama. Bevor sie eine solistische Laufbahn einschlug, sang sie als Mitglied der Swingle Singers zwei Jahre lang alles von Bach bis Berio. Sie ist nicht nur eine anerkannte Virtuosin der frühen Musik, sondern auch bei zeitgenössischen Komponisten sehr gefragt und hat die Premieren einer Reihe von neuen Stücken gesungen. Ihre internationale Karriere führte sie in jüngster Zeit mit Solorecitals ins Amsterdamer Concertgebouw und ins Wiener Konzerthaus. Ihre rege Aufnahmetätigkeit umfaßt eine ausgedehnte Diskographie bei Chandos, die unter anderem Werke von Händel und Vivaldi mit dem Purcell Quartet und Vaughan Williams' *Sinfonia Antartica* sowie Nielsens Dritte



Sinfonie unter dem verstorbenen Bryden Thomson enthält. Für BBC Radio 3 moderiert Catherine Bott ein wöchentliches Programm über Alte Musik.

Die **Academy of St Martin in the Fields** wurde nach den verschiedenen Konzertsellschaften oder "Akademien" benannt, die im London des achtzehnten Jahrhunderts ihre Blütezeit hatten, sowie nach der berühmten Kirche am Trafalgar Square, in der das Ensemble am 13. November 1959 sein erstes Konzert gab. Das Orchester, das von Neville Marriner geleitet wurde und einige der besten Musiker Londons zu seinen Spielern zählte, spezialisierte sich zunächst auf Musik aus der Zeit des Barock. Innerhalb von nur zwei Jahren kam es zu einem ersten Plattenvertrag, und heute ist die Academy das Kammerorchester mit den weltweit meisten Einspielungen – ihre Diskographie zählt insgesamt mehr als 500 Aufnahmen. Neben Aufführungen mit Sir Neville Marriner CBE, ihrem Präsidenten auf Lebenszeit, und ihrem Direktor Kenneth Sillito arbeitet die Academy heute regelmäßig mit einer Reihe von Gastdirigenten zusammen, darunter Murray Perahia, Joshua Bell, Gil Shaham und Anthony Marwood. Neben Konzerten und Förderprogrammen innerhalb Großbritanniens pflegt das Orchester auch eine rege internationale Konzerttätigkeit.

26

1997 wurde die Academy eingeladen, anlässlich der Feierlichkeiten zur offiziellen Übergabe von Hongkong zu spielen, und in jüngerer Zeit trat sie als erstes Gastorchester in der von Frank Gehry entworfenen Walt Disney Concert Hall in Los Angeles auf. Seit 2002 ist die Academy am Londoner Barbican Centre als Hausorchester des Mostly Mozart Festivals verpflichtet.

Sir Neville Marriner CBE wurde 1924 geboren und studierte am Royal College of Music und anschließend am Pariser Konservatorium Violine. Als Orchestermusiker in London sammelte er Erfahrungen unter verschiedenen legendären Dirigenten, darunter Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Guido Cantelli und Herbert von Karajan. 1959 gründete der Stimmführer des London Symphony Orchestra die Academy of St Martin in the Fields, in der er sich von der Rolle des Konzertmeisters allmählich mehr und mehr dem Dirigieren zuwandte; sein Mentor war in dieser Zeit Pierre Monteux. Seine erste Anstellung als Dirigent führte ihn mit dem Los Angeles Chamber Orchestra zusammen (1969–1979), später wirkte er als Musikdirektor des Minnesota Orchestra (1979–1986) und als Erster Dirigent des Stuttgarter Radiosinfonieorchesters (1986–1989). Auch wenn er die Mehrzahl seiner Aufführungen und Einspielungen

mit der Academy of St Martin in the Fields gemacht hat, arbeitet er regelmäßig mit großen Orchestern in der ganzen Welt zusammen. Neville Marriner wurde 1979 zum Commander of the Order of the British

Empire ernannt und 1985 in den Ritterstand erhoben. 1995 zeichnete ihn das französische Kultusministerium für seine lebenslange Förderung der französischen Kultur mit dem Ordre des Arts et des Lettres aus.



Mike Martin

Catherine Bott

27



Walton: Hamlet/As You Like It

Hamlet: Un Scénario Shakespeare

Le succès de Laurence Olivier dans *Henry V* (1944) le conduisit en 1948 à s'attaquer à *Hamlet*. Là encore, il dirigea la mise en scène et interpréta le rôle principal. Walton, de son côté, commença dès l'automne de 1947 à écrire la musique du film dont les enregistrements, avec le Philharmonia Orchestra, s'effectuèrent par séances intermittentes, de novembre au mois de janvier suivant. (Le chef d'orchestre devait être Muir Mathieson, or, sur les photos d'actualité on le voit le bras en écharpe alors que John Hollingsworth est au pupitre.) À ce moment-là, Walton subissait une des plus rudes épreuves de sa vie: Lady Alice Wimborne, de douze ans sa compagne, et l'inspiration de quelques-unes de ses plus grandes œuvres (le Finale de la Première Symphonie et le Concerto pour violon), était atteinte d'un cancer des bronches incurable et mourut au mois d'avril 1948. Il est impossible de ne point entendre dans *Hamlet* – dans la musique d'Ophélie, les soliloques, la marche funèbre et, plus encore, la magnifique threnodie qui, dans la scène du duel, suit la mort des protagonistes – les mornes réflexions de Shakespeare mêlées à celles de Walton.

Hamlet (avec Felix Aylmer dans le rôle de Polonius, la jeune Jean Simmons dans celui d'Ophélie, Basil Sydney dans celui de Claudius et Stanley Holloway dans celui du fossoyeur) fut l'un des plus grands films d'Olivier; grâce à lui des millions de gens purent connaître Shakespeare. Walton, ravi de la collaboration, déclara qu'Olivier lui avait permis de faire du bon travail en mettant à sa disposition tous les moyens dont il disposait. Du fait que les enregistrements étaient prévus sur un mois entier et même au-delà, peaufiner la partition ne présentait pas de difficultés. D'ailleurs le manuscrit est témoin de deux révisions majeures. La première au moment de "La Question" quand la caméra pointe vers le haut des remparts, le merveilleux effet de mouvement hélicoïdal: tournoiement, tourbillonnement, une des "expressions" musicales les plus fortes du film, n'était à l'origine qu'une simple "suggestion". Et *Hamlet*, au départ, poignardait Claudius au son des coups d'archet de la contrebasse solo – un passage que Walton avait marqué "alla Salomé" en faisant allusion à un effet similaire de Strauss dans son opéra. Les modifications ultérieures de Walton ont, dans les deux cas, amplifié et intensifié l'effet dramatique.

En arrangeant la partition d'*Hamlet*, pour lui garder toute sa logique une fois la musique détachée de la piste sonore du film, j'ai éliminé seulement quelques courtes sections et fragments qui n'avaient plus de raisons d'être par eux-mêmes. J'en ai réunis d'autres, séparés à l'origine, mais apparentés entre eux, de façon à former un mouvement continu (par exemple: "Le Spectre" et "Hamlet et Ophélie"). J'ai pu éviter pratiquement toute coupure et remaniement du texte musical – ce qui montre bien l'excellence professionnelle de Walton le compositeur. Il semble qu'il n'ait eu aucune difficulté à satisfaire les besoins du film sans y sacrifier la logique et l'intégrité de la musique.

I. Prélude. Le château d'Elseneur au milieu des éléments tourmentés: une mer houleuse, des nuages lourds; un cortège funèbre, dont quatre soldats portant le cercueil d'*Hamlet*, monte lentement vers les hauteurs du château, puis disparaît. Il s'agit évidemment d'une brève avant-vue de la fin du film dont Walton fait ressortir le cadre, musicalement, par un résumé exalté de la Marche funèbre. (À la fin du film, on l'entend en son entier: un Finale monumental, agrémenté du son lourd des tambours et des cuivres.) Une légende s'inscrit sur l'écran et simultanément la voix de Laurence Olivier en prononce les mots; c'est le thème dominant de la tragédie d'*Hamlet*, le déchirement de l'incertitude:

De même, il arrive souvent chez les individus, de voir quelque tare fâcheuse de la nature; ou encore un excès de tempérament, qui souvent fait crouler les remparts et les forts de la raison; ou bien quelque habitude, boursoufflant d'un levain trop fort la forme de l'éducation reçue; ces hommes, dis-je, portent la marque d'un certain défaut. Et tous leurs autres mérites, même couverts de la pureté de la grâce, sont corrompus dans l'opinion de tous, par ce défaut particulier.

La marche, empreinte d'une grande chaleur et d'une intense émotion, indique la noblesse et la dignité. Alors que dans les autres films shakespeariens la musique de Walton est essentiellement romantique de caractère, dans *Hamlet* sa fonction principale est d'humaniser, d'adoucir un peu le dépouillement et les ténèbres. Il est certain qu'aucune autre des partitions cinématographiques de Walton ne répond aussi bien que celle-ci à la définition que Bernard Herrmann donne de la musique de film: "Un moyen de communication entre l'écran et le public dans la salle, un moyen qui touche ce public et lui fait vivre une expérience unique."

II. Fanfare et Soliloque. Les membres de la Cour se rassemblent dans une salle du château, tandis que les musiciens jouent une fanfare sur un balcon. *Hamlet* s'assied,



seul, à part, habillé de noir, taciturne. Le contraste ne pourrait être plus violent entre le brillant retentissement de la sonnerie des cuivres et la sombre austérité des contrebasses émergeant de l'ombre comme une prisonnière échappée des échos de la fanfare en si bémol. Elle situe Hamlet au cœur même de son introspection obstinée, de son aliénation, et donne musicalement corps au thème du grand soliloque qui va suivre:

Combien lassants, passés, ennuyeux et peu
profitables
me paraissent à moi les us et coutumes de
ce monde!

Hans Keller (un pionnier de la critique de musique de film) avait beaucoup admiré cette scène, et décrivait ainsi la lente introduction fuguée et l'arrière-plan sonore de la tirade: "un modèle de texture mélodramatique. Non seulement l'entrée du discours parlé devient un élément logique de l'agencement des parties," – c'est dire que Walton composait pour la voix parlée comme il aurait composé pour un instrument de musique – "mais la section d'avant-plan qui précède cette entrée, permet aussi à l'auditeur de comprendre la musique qui va suivre à l'arrière-plan, et ce malgré le discours, car les entrées musicales offrent, à cet auditeur, des repaires familiers".

III. Le Spectre. Un instrument à percussion, imitant les battements de cœur, annonce à un Hamlet, incrédule, l'approche du

spectre. Lorsqu'il filma cette séquence, Olivier était fort influencé par les techniques expressionnistes allemandes; alentour on ne voit que brouillard tourbillonnant, obscurité mystérieuse et la silhouette du spectre qui surgit et sort du champ de vision. Walton ici prend modèle non sur Schoenberg ou sur Berg – les représentants accrédités de l'expressionnisme musical –, mais sur Wagner: les accords sinistres des trombones à six voix et les formes chromatiques de la brume enveloppante, ont leurs prototypes dans *Der Ring des Nibelungen*. Le spectre explique à Hamlet comment il a été assassiné par son propre frère, qui a alors épousé sa veuve, Gertrude, la mère d'Hamlet. La musique de cette séquence revient, sous une forme quasi-identique, dans la scène de la "souricière".

IV. Hamlet et Ophélie. Comme la mélodie chromatique est dépourvue de stabilité tonale les compositeurs s'en servent instinctivement pour dépeindre les états d'âme comme le doute ou le dépaysement. Ainsi en est-il du thème fugué de l'"introspection" d'Hamlet, qui ouvre le mouvement. Le contraste de ce thème avec celui d'Ophélie, doux, triste et modeste, joué par un hautbois, est frappant autant que significatif. Puis vient la séquence dans laquelle Ophélie parle à son père, Polonius, du comportement insensé d'Hamlet:

Messire, comme je cousais en mon retrait,
Monseigneur Hamlet a surgi devant moi,
son pourpoint dégrafé;
aussi pâle que sa chemise,
et la mine aussi pitoyable
que si l'enfer l'avait relâché
pour en décrire les horreurs.
Il m'a prise par le poignet en le serrant très
fort,
puis s'éloignant de toute la longueur de
son bras,
et tenant l'autre main sur ses yeux, comme
ceci,
il s'est mis à scruter mon visage
comme s'il voulait le dessiner. Il est resté
longtemps ainsi
puis à la fin, me secouant un peu le bras,
hochant la tête ainsi, trois fois,
il poussa un soupir si profond et si pitoyable
qu'il semblait devoir faire éclater tout son
corps,
et mettre fin à sa vie. Après cela, il me lâcha,
et la tête penchée sur l'épaule,
il parut trouver son chemin sans ses yeux,
car il a franchi la porte sans leur aide,
en fixant jusqu'au bout leur regard sur moi.
En même temps qu'Ophélie décrit
l'incident, nous voyons l'action mimée et
la musique est indispensable pour nous
communiquer l'émotion dont elle est chargée.
Là, Walton fait jouer essentiellement les
cordes – notes aiguës des violons en un

passage sans accompagnement et donc cruellement exposé. Il réussit, par les moyens les plus simples (c'est-à-dire la mélodie et la couleur), à rendre sensible une intensité extraordinaire, quasi-expressionniste.

V. La Question. Après la scène dans laquelle Ophélie est rejetée par Hamlet (nous entendons à nouveau le thème de sa douleur, joué par les cordes), la caméra et l'orchestre nous transportent à la rapidité de l'éclair vers le sommet des remparts du château. Les images se précipitent: le ciel, la mer, puis l'arrière de la tête d'Hamlet dans laquelle nous semblons pénétrer alors qu'il cogite sombrement devant le précipice. C'est alors qu'il lance la plus fameuse des tirades dramatiques, tandis que la mer furieuse déchaîne ses vagues au-dessous de lui (ici on distingue quelques allusions musicales à la scène spectaculaire de l'orage dans l'opéra *Troilus and Cressida* de Walton). La re-apparition du spectre accompagnée des "battements de cœur" (grosse caisse et tam-tams) ne laisse aucun doute quant à la raison précise, immédiate, des noirs pressentiments d'Hamlet ("Dormir... pour rêver peut-être!"). La musique fait ressortir à la fois sa mélancolie et son soudain accès de panique. Quelques mesures du thème de l'"introspection" reviennent au Coda: Hamlet, solitaire et battu, descend lentement les marches noyées dans la brume.



VI. La Souricière. Hamlet arrange un "divertissement" habilement conçu dans le but de "troubler l'esprit" du roi coupable et fait venir à cet effet une groupe d'acteurs – ils ont leur propre formation (hautbois, cor anglais, basson, clavecin, violoncelle et deux altos) et jouent avec vivacité une musique shakespearienne à la Walton. Hamlet leur donne ses instructions et leur demande de se retirer pour le moment alors qu'il jubile à la pensée des résultats de sa stratégie (cymbales):

La pièce est la chose
sur laquelle j'accrocherai la conscience du roi!

Les membres de la Cour font leur entrée au son d'une fanfare et d'une marche; puis c'est le tour des acteurs qui miment le meurtre du vieux roi au son de "leur" sarabande (c'est-à-dire de la musique "shakespearo-waltonienne"). Pendant que la caméra filme les personnages alentour afin que le public connaisse leurs réactions, surtout celle du nouveau roi, la musique change; cette fois-ci elle est entièrement waltonienne, pour orchestre symphonique contemporain. Il y a par conséquent deux orchestres, qui ne sont pas vraiment superposés, mais plutôt juxtaposés côte à côte. La caméra revient sur les acteurs, la musique aussi, mais pas pour longtemps, le plan a réussi: "King very *agitato*" (Roi très agité) a écrit Walton dans la partition. "Sa" musique

et "son" orchestre prennent complètement le dessus, le *concertino* se joint au *ripieno*, et suit un énorme crescendo, dont le sommet d'intensité sonore correspond au moment précis dans lequel Claudius lance son effrayant: "Qu'on me donne de la lumière!" Pareillement au sifflement des flèches de la bataille d'Azincourt dans *Henry V*, Walton a conçu ici un effet non-musical – une ligne de dialogue – qui fait partie intégrante, qui est au faite même de la construction musicale. Puis c'est un désordre indescriptible: tout le monde crie "lumière"; le roi, frappé de panique, renverse son trône en se précipitant; des courtisans munis de torches envahissent la scène. Schoenberg, à propos d'une scène semblable dans un film d'Hollywood, demandait: "Devant tant d'action, qui a besoin de musique?" Qui? le *public*; le public a besoin de la musique, car elle l'aide à abandonner son rôle de *spectateur* passif pour *prendre part* au chaos.

VII. La Mort d'Ophélie. Le rejet d'Hamlet, la mort de son père (qu'Hamlet a tué par mégarde) conduisent Ophélie à la démence qui, finalement, va la détruire. La reine rend compte de sa mort dans un des plus beaux poèmes de Shakespeare:

Il y a là un saule qui s'incline au-dessus de
la rivière,
mirant ses feuilles argentées dans le cristal
de l'eau,

elle y vint, portant ses folles guirlandes
de boutons d'or, d'orties, de marguerites et
de ces orchidées
auxquelles les bergers hardis donnent un
nom grossier,
mais que nos fraîches pucelles appellent
doigts de morts.
Pour suspendre ses couronnes aux
branches pendantes,
elle y grimpa. Mais un rameau jaloux se
rompit,
ses trophées de plantes, puis elle-même,
tombèrent dans la rivière en pleurs. Ses
vêtements, étalés,
la soutinrent un moment, telle une sirène.
Pendant ce temps elle chantait des bribes de
vieilles chansons,
comme insensible à sa propre détresse,
ou comme une créature, qui, de naissance
appartiendrait
à cet élément. Mais cela ne pouvait durer,
ses vêtements, alourdis par ce qu'ils avaient
bu,
arrachèrent l'infortunée à son chant
mélodieux
et l'entraînèrent dans une mort boueuse.

Comme sur le tableau de Millais, dont Olivier s'est inspiré pour filmer la séquence, l'atmosphère est statique, flottante, onirique, et la musique de Walton revêt les mêmes qualités, le célesta donnant la couleur prédominante.

VIII. Châtiment et Chant funèbre. La mort, encore la mort. La mère d'Hamlet boit à la coupe empoisonnée destinée à son fils; le frère d'Ophélie, Laertes, est mortellement blessé aux mains d'Hamlet par une rapière empoisonnée; Hamlet, informé de la perfidie du roi, se jette sur lui d'une galerie (glissando de harpe) et le pourfend de son épée. La musique rend graphiquement l'agonie qui précède la mort, les coups et les estocades, les combats et l'horreur.

Hamlet va mourir, empoisonné lui aussi, mais auparavant, Laertes l'absout de toute culpabilité:

Échangeons nos pardons, noble Hamlet,
que ma mort et celle de mon père ne
tombent pas sur toi,
ni sur moi la tienne.

Finalement Hamlet prend congé de son ami Horatio... et de la vie:

Si j'ai jamais tenu une place en ton cœur,
renonce un peu de temps à la félicité,
et respire avec effort dans ce monde cruel,
pour relater mon histoire.

...Le reste est silence.

Pendant ce bref épisode la musique de Walton se fait poignante à l'extrême. Elle découle mélodiquement du thème d'Ophélie, qui devient alors le symbole des ravages et des pertes humaines: Ophélie, Gertrude, Alice Wimborne. Les œuvres de Shakespeare constituent un fonds intarissable où toute expérience humaine semble avoir puisé.



IX. Finale (Marche funèbre). Les peuples primitifs enterraient souvent leurs guerriers aux sommets des collines. Ainsi le corps d'Hamlet est-il porté jusqu'au sommet des tourelles en un cortège majestueux, accompagné d'éclairs, de leurs et de coups de canons:

Que quatre capitaines
portent Hamlet comme un soldat sur cette
estrade,
car eut-il été mis à l'épreuve il était vraiment
homme
à se conduire royalement; et que sur son
passage,
la musique et les rites martiaux
clament ses mérites.

La Marche funèbre rend au "héro" mort les honneurs militaires (renforcement des cuivres et des instruments à percussion), elle suit les porteurs des cordons du poêle qui grimpent lentement des marches en colimaçon jusqu'au sommet de la plus haute tour. Le film se fonde sur une dernière image: des formes humaines se profilent en silhouettes contre un ciel radieusement foncé. La musique prête un élément de vie à la dignité tragique de la scène. Bien des critiques ont décelé, dans cette apothéose, l'espoir, la guérison, la résurrection et un accomplissement, un sentiment de triomphe après tant de dégâts, de désordre et de défaites. Qu'ils en soient arrivés à cette conclusion est sûrement dû,

en grande partie du moins, à la musique de Walton, à ses qualités vivifiantes – de tout temps un des plus grands atouts du compositeur.

As You Like It

Réalisé en 1936, le film *As You Like It* (Comme vous voulez), qui marqua les débuts de la collaboration de Walton avec Olivier (là dans le rôle d'Orlando), est rarement projeté de nos jours. Le générique est assez impressionnant – metteur en scène: Paul Czinner; monteur: David Lean; décorateur: Lazare Meerson (dont les intérieurs étaient magnifiques); acteurs: Henry Ainley, Leon Quartermaine, Felix Aylmer pour n'en citer que quelques-uns; et, collaborateur au script: J.M. Barrie. Le rôle de Rosalinde était tenu par Elizabeth Bergner – Madame Czinner. À peu près à la même époque, Barrie, déjà âgé, écrivit pour elle sa dernière pièce: *The Boy David* (Le Jeune David); Walton composa la musique de scène, mais rien ne subsiste. Auparavant, Bergner et Czinner avaient tourné le premier film auquel Walton apporta la musique: *Escape Me Never* (Ne me quitte jamais), qui fut suivi, plus tard, de deux autres: *A Stolen Life* (Une vie volée) et *Dreaming Lips* (Des lèvres de rêve).

Mise à part "Under the Greenwood Tree" (Sous la verte ramée), mélodie pour voix et piano (que, chose étrange, l'on n'entend

pas dans le film), la musique de *As You Like It* est restée totalement méconnue jusqu'en 1987. Cette année-là Carl Davis en enregistra des courtes extraits qui captivèrent immédiatement les auditeurs par leur charme et par leur fraîcheur. J'ai rassemblé certains d'entre eux, en omettant le court chant choral du finale, et en ajoutant une version pour soprano et orchestre d'"Under the Greenwood Tree" (que Davis n'avait pas enregistrée) pour en faire une suite continue, un "poème" pour formation orchestrale moyenne, d'une durée de quelques dix minutes.

Le numéro d'octobre 1936 de *World Film News* (Les Nouvelles mondiales du film) publiait une critique de la musique de ce film, rédigée par... Benjamin Britten, alors âgé de vingt-deux ans. Le compte-rendu est des plus intéressants, surtout à la lumière des relations complexes, déjà établies à ce moment-là, entre les deux grandes forces de la musique britannique:

Que les directeurs de la 20th Century Fox Film Corporation aient recours à une des étoiles de la musique britannique du vingtième siècle pour illustrer musicalement une de leurs plus grandioses mises en scène est certainement un décision digne d'éloges, bien qu'il semble que la demande ait finalement épuisé l'entreprise. Le nom [du compositeur] – ce peut être

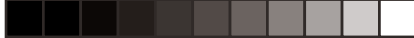
symbolique – n'apparaît pas au programme, et pour composer sérieusement la musique du film, les moyens qu'on lui a accordés paraissent négligeables.

Il y a, bien sûr, accompagnant le générique, une grande introduction, pompeuse et claironnante, de forme traditionnelle. Il y a, inspiré de chants élisabéthains, le grand oratorio de la finale, avec orchestre au complet et le groupe proéminent des contralti de l'Albert Hall. Ces deux morceaux témoignent d'une grande compétence, car en réalité Walton est incapable d'incapacité professionnelle.

Mais c'est toute la contribution de Walton à *As You Like It* en dehors des bruits de la forêt au début de chaque séquence – bruits qui disparaissent avec tact lorsque l'action commence.

On ne peut croire que le microphone ait pénétré profondément l'âme de la partition waltonienne, pour grand orchestre où les cordes dominent. Dans la partie qui accompagne les scènes champêtres on devine la présence énergique des musiciens du London Philharmonic, en rangs serrés et transpirant derrière les arbres de contre-plaqué.

Walton se permet, autant qu'il le peut, deux ou trois suggestions musicales appropriées: on passe, en fondu, de l'introduction à la basse-cour et Leon



Goossens tire de son hautbois des sons qui se mélangent avec réalisme aux gloussements des poules wyandottes. Il faut noter également le leitmotiv de *Rosalinde*, net et de bon goût.

Mais la musique de *As You Like It*, contrairement à ce que nous attendions tous, n'accuse aucune progression par rapport à celle de *Escape Me Never*.

Britten espérait sans doute que la musique de *As You Like It*, qui en fait sert surtout au décor d'arrière-plan, jouerait, dans le déroulement du drame, un rôle plus actif peut-être qu'il n'eût été nécessaire. Il reproche aussi à Walton son conservatisme, il le gourmande de se soumettre aux conventions de la musique de film de l'époque, avec leur stock de formules toutes prêtes et l'indispensable grand orchestre symphonique pour dépeindre tous événements quels qu'ils soient (Britten lui, se sentait attiré par les techniques expérimentales et les petits ensembles de composition moins orthodoxe). De toute façon, on voit en rétrospective que le point fort de Walton s'est toujours situé dans le champ du conservatisme et du conformisme; il n'était pas de ceux qui bousculaient facilement les règles, mais en les suivant il a réalisé de grandes prouesses d'originalité (voir les grandes partitions shakespeariennes). *As You Like It* est

certainement éclectique, mais en plusieurs endroits on distingue nettement l'esprit et la sensibilité caractéristiques de Walton.

Ce "poème" orchestral comporte cinq sections reliées entre elles:

I. Le Prélude. Comme le dit Britten; introduit la mélodie qui plus tard sur les mots de "Tell Me Where Is Fancy Bred" (Dites-moi où naît la fantaisie) revêt la forme d'une brève danse chorale.

II. Le Clair de lune. La nuit dans la forêt d'Arden, les feuilles bruissent et les ruisseaux murmurent. L'amour qui en Orlando vient de naître pour Rosalinde le fait se précipiter d'arbre en arbre pour y graver le nom de sa bien-aimée avec passion:

De l'est à l'ouest des Indes,
il n'est de plus beau joyau que ma Rosalinde.
Son mérite enfourché sur le vent
porte à travers le monde Rosalinde.

III. "Under the Greenwood Tree". Un hommage aux compositeurs luthistes jacobéens, tels que Morley et Dowland.

IV. La Fontaine. Fait revivre l'atmosphère onirique du "Clair de lune"; les clarinettes, les harpes et les flûtes introduisent, sur un *tempo di menuetto* un air qui, en changeant de couleur et de crescendo, devient étude. Il nous mène vers "La Marche nuptiale".

V. La Marche nuptiale. Orlando et Rosalinde, Olivier et Celia sont unis par les liens du mariage en une double cérémonie;

les gens du lieu, les paysans arrivent et se joignent aux festivités.

Alors la joie éclate dans le ciel
quand les créatures terrestres rendues égales
se reconcilient.

© Christopher Palmer

Traduction: Paulette Hutchinson

Considéré comme l'un des meilleurs acteurs du vingtième siècle, **Sir John Gielgud** a mené une carrière qui couvre plus de soixante-quinze ans de théâtre, de cinéma et de télévision. Né en 1904, descendant d'une illustre famille d'acteurs (sa grand-tante maternelle était la célèbre actrice du dix-neuvième siècle, Ellen Terry), il a commencé ses études à la Lady Benson's Acting School et les a poursuivies à la Royal Academy of Dramatic Art avant de faire ses débuts scéniques à l'âge de dix-sept ans, en 1921, à l'Old Vic Theatre dans le rôle d'un héraut, dans *Henry V* de Shakespeare. Il en est venu à être considéré comme l'un des plus grands interprètes de Shakespeare, interprétant, entre autres rôles, ceux de Roméo, Richard II, Macbeth, Prospéro et Antoine. Il a joué pour la première fois celui d'Hamlet en 1930, qu'il a interprété plus de cinq cents fois. S'imposant comme metteur en scène respecté, il a fondé sa propre compagnie, particulièrement brillante, au Queen's Theatre

en 1937. Toutefois, il ne s'est pas limité aux rôles classiques; il a également joué dans des pièces d'auteurs dramatiques contemporains tels Noël Coward, Graham Greene, Edward Albee, Alan Bennett, Lindsay Anderson et Peter Hall. Il a été particulièrement salué pour ses interprétations dans *Home* (1970) de David Storey et *No Man's Land* (1975–1976) de Harold Pinter.

Il a quitté la scène après avoir joué dans *The Best of Friends* (1988) de Hugh Whitmore, mais a continué à travailler avec vigueur à la radio, à la télévision et au cinéma, où il avait fait ses débuts à l'écran en 1924 dans le long métrage muet *Who Is the Man?* Alors qu'il avait tourné l'un de ses rares premiers rôles romantiques dans *Secret Agent* (Quatre de l'espionnage; 1936) d'Alfred Hitchcock, il a donné sur grand écran des interprétations magistrales de nombreux seconds rôles masculins prestigieux. Il a remporté un Prix BAFTA du meilleur second rôle masculin dans *Murder on the Orient Express* (Le Crime de l'Orient Express; 1974), un Prix de la critique cinématographique new-yorkaise comme meilleur acteur dans *Providence* (1977) d'Alain Resnais et un oscar comme meilleur second rôle masculin dans *Arthur* (1981). Il est revenu à Shakespeare dans *Prospero's Books* (1991) de Peter Greenaway, où il s'est vu confier non seulement les tirades de Prospéro, mais



également celles de nombreux personnages principaux. Sir John Gielgud est mort, à l'âge de quatre-vingt-seize ans, en l'an 2000.

La soprano **Catherine Bott** a fait ses études à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Avant de commencer sa carrière de soliste, elle fut membre des Swingle Singers, chantant des œuvres allant de Bach à Berio. Reconnue comme une virtuose dans le domaine de la musique ancienne, elle est également très demandée par des compositeurs contemporains, et a créé plusieurs œuvres nouvelles. Sa carrière l'a conduite récemment à se produire en récital au Concertgebouw d'Amsterdam et au Konzerthaus de Vienne. Catherine Bott enregistre beaucoup, et a construit une vaste discographie pour Chandos, incluant des œuvres de Haendel et Vivaldi avec le Purcell Quartet, la *Sinfonia Antartica* de Vaughan Williams et la Troisième Symphonie de Nielsen sous la direction du regretté Bryden Thomson. Catherine Bott présente sur les ondes de la BBC Radio 3 une émission hebdomadaire consacrée à la musique ancienne.

L'**Academy of St Martin in the Fields** tire son nom des diverses sociétés de concert ou "Académies" qui ont prospéré à Londres au dix-huitième siècle, et de la célèbre

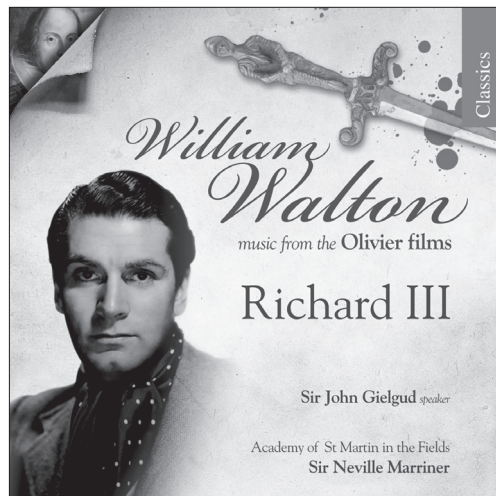
église de Trafalgar Square où elle a donné son premier concert le 13 novembre 1959. Dirigé par Neville Marriner et attirant les meilleurs instrumentistes londoniens, l'orchestre s'est tout d'abord concentré sur le répertoire de l'ère baroque. Moins de deux ans plus tard, il a obtenu son premier contrat d'enregistrement avant de devenir l'orchestre de chambre le plus enregistré au monde avec une discographie qui s'enorgueillit maintenant de plus de cinq cents titres. Outre ses prestations avec Sir Neville Marriner CBE (Commander of the Order of the British Empire), son président à vie, et avec son directeur artistique Kenneth Sillito, l'Academy of St Martin in the Fields travaille maintenant avec plusieurs directeurs invités, notamment Murray Perahia, Joshua Bell, Gil Shaham et Anthony Marwood. En plus de ses concerts et du travail de diffusion qu'elle effectue auprès du grand public au Royaume-Uni, elle a un programme chargé de tournées internationales. En 1997, elle a été invitée à jouer au cours des célébrations officielles de rétrocession à Hong Kong et, plus récemment, elle a été le premier orchestre invité à se produire au Walt Disney Concert Hall, conçu par Frank Gehry, à Los Angeles. Depuis 2002, l'Academy of St Martin in the Fields est l'orchestre résident du Mostly Mozart Festival au Barbican Centre de Londres.

Né en 1924, **Sir Neville Marriner** CBE (Commander of the Order of the British Empire) a étudié le violon au Royal College of Music de Londres, puis au Conservatoire de Paris. Comme musicien d'orchestre à Londres, il a connu divers chefs d'orchestre légendaires, notamment Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Guido Cantelli et Herbert von Karajan. En 1959, alors qu'il était chef de pupitre au London Symphony Orchestra, il a fondé l'Academy of St Martin in the Fields et, à la tête de cet ensemble, il est passé du poste de violon solo à la direction d'orchestre, Pierre Monteux devenant son mentor. Son premier poste de chef d'orchestre l'a amené à prendre la direction du Los Angeles Chamber Orchestra

(1969–1979), puis il a été directeur musical du Minnesota Orchestra (1979–1986) et premier chef de l'Orchestre symphonique de la Radio de Stuttgart (1986–1989). Bien qu'il ait réalisé la majeure partie de ses concerts et enregistrements avec l'Academy of St Martin in the Fields, il travaille invariablement avec les plus grands orchestres du monde. Fait Commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique en 1979, la reine lui a conféré le titre de chevalier en 1985. Le ministre français de la Culture a nommé Sir Neville dans l'Ordre des arts et des lettres en 1995 pour l'engagement remarquable dont il a toujours fait preuve envers la vie culturelle française.

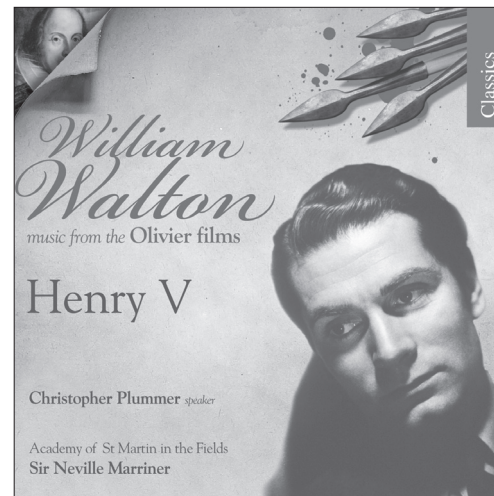


Also available



Walton
Richard III
CHAN 10435 X

Also available



Walton
Henry V
CHAN 10437 X



You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
To order CDs by mail or telephone please contact Liz: 0845 370 4994

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

This recording was made with the assistance of the William Walton Trust.

Recording producer Brian Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Richard Lee

Editor Richard Lee

Mastering Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue St Jude on the Hill, Hampstead, London; 8–11 November 1989

Front cover Montage by designer (including photograph of Laurence Olivier © London Features International Ltd)

Back cover Photograph of Sir Neville Marriner by Richard Holt

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Oxford University Press

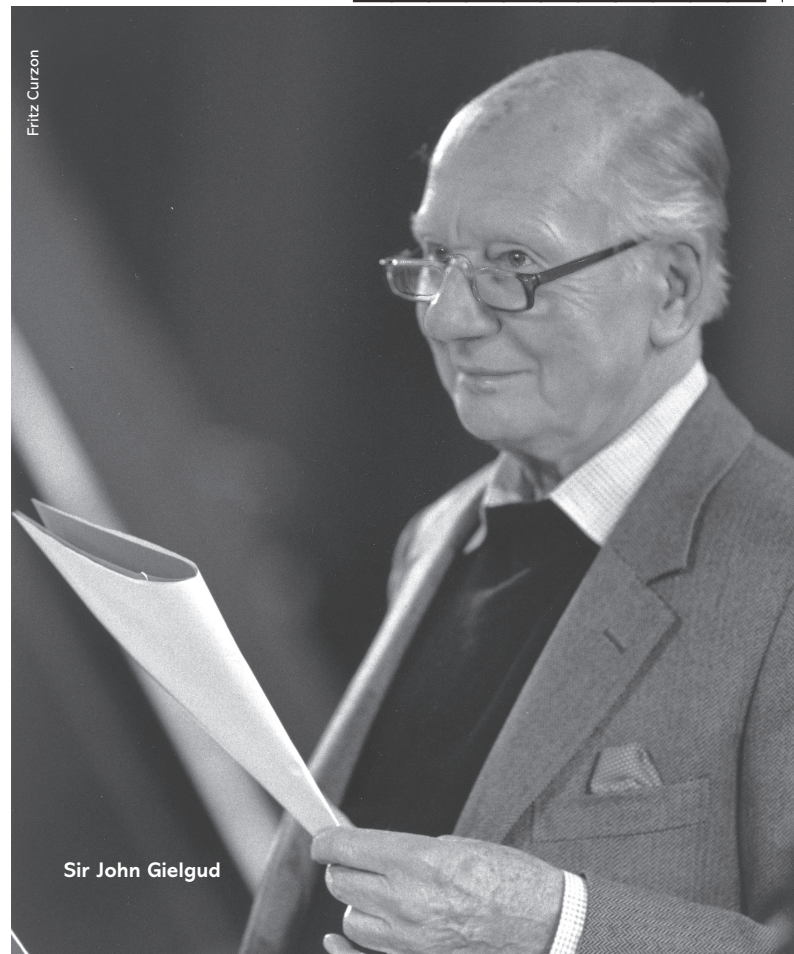
© 1990 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2007 Chandos Records Ltd

© 2007 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Printed in the EU



CHANDOS DIGITAL

CHAN 10436 X



William Walton (1902 – 1983)

1 - 14 **Hamlet: A Shakespeare Scenario*** 39:12
Arranged by Christopher Palmer

15 - 19 **As You Like It†** 12:34
A Poem for Orchestra after Shakespeare
Arranged by Christopher Palmer

TT 51:58

Sir John Gielgud speaker*
Catherine Bott soprano†
Academy of St Martin in the Fields
Kenneth Sillito leader
Sir Neville Marriner

© 1990 Chandos Records Ltd Digital remastering © 2007 Chandos Records Ltd © 2007 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England