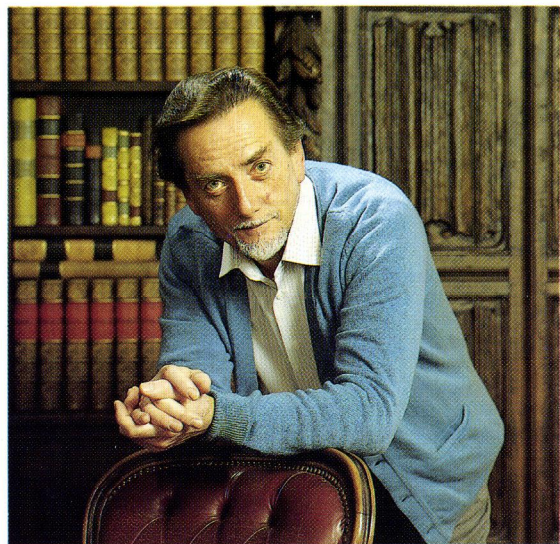


Chandos

CHAN 8867



BRYDEN THOMSON

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1990 Chandos Records Ltd.
© 1990 Chandos Records Ltd.
Printed in England

Chandos

DIGITAL

ARNOLD DANCES

Scottish • Irish • Cornish • English (complete)

Sarabande & Polka from 'Solitaire'



THE PHILHARMONIA • BRYDEN THOMSON

MALCOLM ARNOLD (b. 1921)

ENGLISH DANCES

Englische Tänze; Danses anglaises

First Set Op. 27 (8:40)

- [1] I Andantino (2:47)
- [2] II Vivace (1:50)
- [3] III Mesto (2:12)
- [4] IV Allegro risoluto (1:39)

Second Set Op. 53 (9:29)

- [5] I Allegro non troppo (3:03)
- [6] II Con brio (1:36)
- [7] III Grazioso (2:27)
- [8] IV Guibiloso - Lento e Maestoso (2:13)

FOUR SCOTTISH DANCES

Op. 59 (8:16)

*Vier Scottische Tänze;
Quatre Danses écossaises*

- [9] I Pesante (1:55)
- [10] II Vivace (2:04)
- [11] III Allegretto (2:39)
- [12] IV Con brio (1:27)

FOUR CORNISH DANCES

Op. 91 (8:32)

*Vier Kornische Tänze;
Quatre Danses de Cornouailles*

- [13] I Vivace (1:38)
- [14] II Andantino (2:25)
- [15] III Con moto e sempre senza parodia (2:08)
- [16] IV Allegro ma non troppo - Vivace -
Tempo primo - Vivace - Tempo primo -
Presto - Tempo primo (2:10)

FOUR IRISH DANCES

Op. 126 (7:00)

*Vier Irische Tänze;
Quatre Danses irlandaises*

- [17] I Allegro con energico (0:52)
- [18] II Commodo (2:21)
- [19] III Piacevole (1:42)
- [20] IV Vivace (1:55)

From the Ballet *Solitaire*

- [21] Sarabande (3:09)
- [22] Polka (2:22)

TT = 47:56 DDD

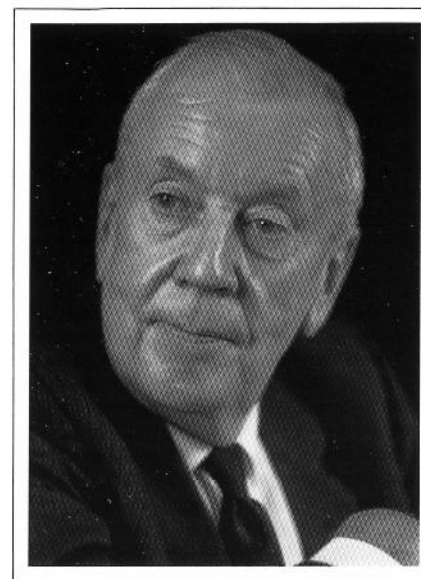
THE PHILHARMONIA

Leader HUGH BEAN

BRYDEN THOMSON conductor



It is an everyday experience. A programme goes out on television; suddenly the switchboard is jammed with callers, passionately interested not in the programme itself, but in the music which introduces it, the signature-tune. That is how I first encountered Malcolm Arnold in the 1960s; the signature tune turned out to be No. 4 of the first set of *English Dances*, the one with the wonderful stamping tune on unison strings and horns with an unexpected cross-rhythmic jolt in the seventh bar.



DR MALCOLM ARNOLD CBE

photo: Fritz Curzon

I recognized a voice, a speech, that had evidently developed in the orbit of Vaughan Williams, Holst and Walton — essentially English — but which had its own integrity, sensibility, a type of *joie de vivre* definable only in terms of the composer's own personality, about which there is nothing bland or insipid. It would not be fair to describe Arnold as an eclectic, since his influences — and on his own admission they include Berlioz and Sibelius — are so well assimilated. Like Percy Grainger he is a rejuvenating composer to listen to. He believes in writing music that ordinary people can understand or enjoy; and, like other contemporary English composers who have the same attitude — Geoffrey Bush and Howard Blake among them — he doesn't need to wrestle with himself to do this, it comes quite naturally. Is it a coincidence that this approach is fraught with Tees — T for Tunes, Tonality, Triads, the Tonic — all of which imply stability, intelligibility, accessibility, in fact the very qualities



regarded with suspicion in many quarters today. For a composer like Arnold they can never go out of fashion. Not that 'intelligibility' and 'accessibility' are necessarily virtuous *per se*: popular composers pilloried in *Private Eye* are intelligible and accessible. Arnold is never as predictable as that. In fact the temperament revealed by the music is extremely volatile: extravagantly euphoric one moment, ruminatively introvert the next. Murray Schafer, interviewing Arnold in the early 1960s described him as "buoyant, witty and enthusiastic in conversation, fluctuating rapidly from careless repartee to extreme seriousness, gesticulating incessantly and smiling and frowning a great deal". His music reflects all these characteristics, not so much perhaps the frowning (at least not in the dance-suites which comprise this collection) but very much, certainly, the gesticulating, the enthusiasm, the buoyancy. That he started life as a trumpet player — an exceptionally fine one, by all accounts — no doubt helped, particularly in respect of his command of the orchestra, which he learned to know from the inside: more, from inside the *brass*. Can we ascribe the peculiar brilliance of his orchestration to this. — its burnished quality, its paradoxical blend of earthiness and precision? (Brass players normally are refreshingly earthy in manner, but their artistry is rich in refinement and precision-making).

Arnold's fertility is prodigious: the newly-published Faber catalogue of his music lists over 300 works, including many film-scores. Inevitably certain favourites have established themselves over the years, particularly the two sets of *English Dances* which have been recorded many times (first of all by Boult and the LPO in 1955). This is their first appearance on CD, and the first time they and their various companion-successors — they almost span Arnold's entire working life to date, the *Irish Dances* having been completed as recently as 1986 — have found a home under the same roof. In this context we should infer from the term 'dance' often more than merely 'music to dance to': many movements are as much mood-impressions, cameos, even miniature tone-poems, as dances (this is particularly true of the *Cornish Dances*). The spirit of place, the sense of atmosphere, is strong: they rather put me in mind of Michael Powell's wartime film *A Canterbury Tale*, in which the present-day travellers along the Pilgrim's Way need scarcely even to pause or listen to feel the presence of their long-buried Chaucerian ancestors. Arnold's *Dances*, in fact seem to belong to another, more gracious, age: which is not to say they sound old-fashioned or anachronistic. What keeps them alive is the freshness and quality of the tunes and the ever-renewing imaginativeness of their settings. Arnold rarely indulges in decorative lines or counterpoints, still less in elaboration or development. He knows his tunes are strong enough to withstand straight, simple repetition; it is the orchestral colours that change, not the tunes. Arnold's forms, too, are of the simplest: either he repeats the tunes over and over, or employs an A B A format in which B is basically a transitional section

leading to the return of A.

The two sets of *English Dances* show Arnold at his best. They came about in response to a request from the composer's publisher, Alfred Lengnick, that he (and others) provide some English counterparts to Dvořák's *Slavonic Dances*. The eight pieces blend jollity and *alfresco* vigour with that sweet melancholy which is one of the enduring characteristics of English art. *Mutatis mutandis* Shakespeare might have understood this music, so might Gainsborough, not to mention composers like Vaughan Williams, Warlock and Delius, who were above all lyric poets in music. But perhaps most 'English' of all is the sound of bells which summon and haunt the music almost from first to last. The first sound we hear (No. 1) is the horns sweetly chiming in 4-part chords; overlapping single bells (horns again) begin No. 2 and persist; chimes dominate the middle section of No. 5 (trombones, harp etc.); funeral bells toll throughout 7, which grows into a quite complex counterpoint or collage of peals; and at the great climax of No. 8 with trombones blaring out the tune in *maestoso* augmentation, the whole orchestral atmosphere seems to be shimmering and blazing with bells (including actual *campane* or tubular bells) as if at the height of some pageant or open-air festivity. Our English villages, towns and cities tend to have bells tuned in a similar manner to each other, generally to the notes of the diatonic major scale — which chimes in with Arnold's belief in the 'eternal value' of the diatonic system. "A melody must have both strength and weakness if it is to be expressive. To my ear, the diatonic system affords the best opportunity for creating melodic ideas that possess both features to the maximum degree". The quality of the tunes in the *English Dances* triumphantly vindicates Arnold's 'ear': they also illuminate his belief that a sense of the past, an ideal of bucolic patriotism, is best replenished from *traditional* sources rather than from authentic folksong, the latter being too narrow and limiting in its frames of reference for almost everyone outside of Vaughan Williams.

In 1956 the two sets of *English Dances* were made into a Sadler's Wells ballet entitled *Solitaire*. The choreography was by Kenneth Macmillan, who described it as a 'game for one': a girl tries to join in the playground games of her friends, but always ends up being left out. Arnold composed two numbers specially, one being the 'Sarabande' which forms the central pas-de-deux: a piece which evokes great pathos and tenderness and is one of the composer's finest melodic flights. It belongs to the same timelessly English tradition as (say) the dances in the *Fitzwilliam Virginal Book*, Playford's *English Dancing Master* and, latterly, the (sometimes instrumental) dance-songs of W. Denis Browne ('To Gratiana singing and dancing'), Herbert Howells and Peter Warlock. The 'Polka', the other new dance, is tartly scored for wind, brass and percussion only and was designed, in Arnold's own words, to "clear the air after the 'Sarabande'".

The Scottish Dances (1957) employ of course traits and timbres derived from Scottish folk music, but differ in other ways also from their English forbears: I, a Strathspey, alternates *slow* and *fast* tempi with some exciting effects of fast-tonguing in trumpets and trombones in the fast section; II, a reel, alternates *fast* and *slow* tempi (this movement originated in some music written in 1949 for the film *The Beautiful Country of Ayr*). III, part love-song, part nature-poem, features a long-breathed romantic melody in the manner of Hebridean folk song; and the finale is a brief whirlwind impression of a Highland Fling.

Arnold lived happily in Cornwall for a number of years, and the *Cornish Dances* were completed at St. Merryn in May 1966. The score includes a short explanatory note by the composer:

"The Cornish people have a highly developed sense of humour. Many are sea-faring folk, and it is a land of male voice choirs, brass bands, Methodism, May Days, and Moody and Sankey Hymns.

"The Cornish, despite, or even because of, their great sense of independence, have been ruthlessly exploited. The deserted engine houses of tin and copper mines bear silent witness to this, and these ruins radiate a strange and sad beauty.

"I hope some of these things are present in this music, which is Cornish through the eyes of a 'furrerer'."

It is easy to 'see' the desolate tin and copper mines in II, and to hear Moody and Sankey in the (musical) raw — harmonic warts, Grand Amen and all — in III. The first dance has the same kind of robust stamping energy I admired in the fourth *English Dance*, except that the tune stamps on its repeated notes even more energetically, and the cross-rhythmic jolts are more frequent. IV employs the cinematic technique of cross-cutting: Arnold 'shows' us now a marching band, now a group of dancers doing a jig (flute), both advancing gradually from the far distance into a *fortissimo* close-up.

By the time we reach 1986 and the *Four Irish Dances* the bright sky has clouded over somewhat. I is both incisively dance-like and Irish in flavour, and revives some of the glories of the old Arnold orchestra. The weight-loss in the others is drastic: not only are they epigrammatic, even elliptical, in character, but the orchestral concept is much more soloistic than before: strings alternate with woodwinds, and III contains an important solo for three-part trumpet ensemble. Most curious of all is IV which has a jig-like rhythm but never until the last few bars when the full orchestra joins in, goes into more than two parts or dips below middle C — rather like watching a film of a dance but never actually seeing the dancers' feet until the very end.

© 1990 Christopher Palmer



Es ist eine alltägliche Erfahrung: im Fernsehen wird ein Programm gesendet und plötzlich wird die Telephonzentrale mit Anrufen überschwemmt, die sich nicht für die Sendung selbst, sondern für die Titelmusik, die sie einführt, leidenschaftlich interessieren. So begegnete ich in den 60er Jahren zum ersten Mal Malcolm Arnold; die Titelmusik war Nr. 4 aus der ersten Folge der *Englischen Tänze*, mit der wunderbar stampfenden Melodie im Unisono der Streicher und Hörner mit seinem unerwarteten gegenrhythmischen Stolpern im siebten Takt. Ich erkannte eine Stimme, eine Sprache, die sich offensichtlich im Umkreis von Vaughan Williams, Holst und Walton entwickelt hatte und im Wesentlichen englisch war, aber ihre eigene Integrität, Sensibilität und eine Art von Lebensfreude besaß, die sich nur in Bezug auf die eigene Persönlichkeit des Komponisten definieren läßt, und an der nichts fade oder nichtssagend war. Es wäre nicht fair, Arnold als Eklektiker zu beschreiben, wenn die auf ihn einwirkenden Einflüsse und dazu gehören nach seiner eigenen Aussage Berlioz und Sibelius — so gut integriert sind. Wie Percy Grainger ist er erfrischend anzuhören. Er strebt danach, Musik zu schreiben, die gewöhnliche Menschen verstehen und genießen können; und wie andere zeitgenössische Komponisten mit einer ähnlichen Einstellung — unter ihnen Geoffrey Bush und Howard Blake — muß er dafür nicht mit sich ringen, sondern es kommt ganz von selbst. Melodik, Tonalität, Dreiklänge, die Tonika spielen für ihn eine wichtige Rolle — sie alle vermitteln Stabilität, Verständlichkeit, Zugänglichkeit, genau die Qualitäten, die heutzutage in manchen Quartieren mit Mißtrauen betrachtet werden. Für einen Komponisten wie Arnold können diese Eigenschaften jedoch nie aus der Mode kommen. "Verständlichkeit" und "Zugänglichkeit" sind jedoch nicht per se Tugenden: populäre Komponisten, die in *Private Eye* angeprangert werden, schreiben verständlich und zugänglich. Arnold ist nie so durchschaubar. Die Musik enthüllt sogar ein äußerst impulsives Temperament: im einen Moment übertrieben euphorisch, im nächsten grübelnd und introvertiert. Murray Schafer, der Malcolm Arnold in den frühen 60er Jahren interviewte, beschrieb ihn als jemanden, der "im Gespräch heiter, witzig und enthusiastisch ist, schnell zwischen unbekümmerter Schlagfertigkeit und äußerster Ernsthaftigkeit wechselt, unablässig gestikuliert und häufig lächelt oder die Stirn runzelt". Seine Musik reflektiert all diese Charakteristika, das Stirnrunzeln vielleicht nicht so sehr (wenigstens nicht in den in dieser Sammlung zusammengestellten Tanzsuiten) aber gewiß sehr stark das Gestikulieren, den Enthusiasmus, die Heiterkeit. Daß er sein Leben als Trompeter begann — dem Vernehmen nach ein besonders guter — half ohne Zweifel, besonders bei der Beherrschung des Mediums des Orchesters, das er von innen her kennenlernte, überdies aus der Position des Blechs. Können wir die besondere Brillanz seiner Orchestration — ihre Politur, ihre paradoxe Verschmelzung von Derbheit und Präzision — dem zuschreiben? (Blechbläser sind normalerweise von erfrischend derber Natur, aber ihr Künstlertum ist reich an Verfeinerung und Präzision.)



Arnolds Produktivität ist erstaunlich: der neu von Faber veröffentlichte Katalog seiner Musik führt über 300 Werke auf, darunter viele Filmpartituren. Über die Jahre haben sich unvermeidbar verschiedene Favoriten herauskristallisiert, besonders die beiden Folgen der *Englischen Tänze*, die bereits oft eingespielt wurden (das erste Mal 1955 von Boult und dem London Philharmonic Orchestra). Hier erscheinen sie zum ersten Mal auf CD und mit ihren verschiedenen Begleit- und Nachfolgestücken — die sich nahezu über Arnolds gesamtes bisheriges Arbeitsleben erstrecken und von denen die *Irishen Tänze* erst 1986 fertiggestellt wurden — unter einem Dach vereinigt. In diesem Zusammenhang sollten wir unter der Bezeichnung "Tanz" mehr verstehen als einfach "Musik zum Tanzen": viele Sätze sind genauso Stimmungseindrücke, Miniaturen oder sogar Miniatur-Tondichtungen wie Tänze (dies trifft besonders auf die *Kornischen Tänze* zu). Die Stimmung der Landschaft und das Gefühl von Atmosphäre sind stark ausgeprägt: sie erinnern mich eher an Michael Powells Film aus den Kriegsjahren, *A Canterbury Tale*, in dem die Reisenden von heute, die dem "Pilgrims Way" (dem traditionellen Pilgerpfad von Winchester nach Canterbury) folgen, kaum je anzuhalten oder zu lauschen brauchen, um die Präsenz ihrer lang begrabenen Vorfahren zu erspüren. Arnolds *Tänze* scheinen tatsächlich zu einer anderen, anmutsvolleren Welt zu gehören, was jedoch keineswegs heißen soll, daß sie altmodisch oder anachronistisch klingen. Was sie lebendig erhält, ist die Frische und Qualität der Melodien und der sich immer erneuernde Einfallsreichtum des Satzes. Arnold ergießt sich selten in dekorierten Stimmen oder Kontrapunkt, und noch weniger in ausführlicher Behandlung oder Durchführung. Er weiß, daß seine Melodien stark genug sind, um sie direkter, einfacher Wiederholung auszusetzen; die Orchesterfarben wechseln, nicht die Weisen. Arnold verwendet auch die einfachsten Formen: entweder wiederholt er seine Melodien immer wieder, oder er legt eine A-B-A-Form an, in der B kaum mehr als eine Überleitung zur Wiederkehr des A-Teils darstellt.

Die beiden Folgen der *Englischen Tänze* zeigen Arnold von seiner besten Seite. Sie entstanden auf einen Wunsch seines Verlegers Alfred Legnick, daß er (und andere) doch ein englisches Gegenstück zu Dvořáks *Slawischen Tänzen* liefern möge. Die acht Stücke verschmelzen Ausgelassenheit und eine Art "Freiluft"-Dynamik mit der süßen Melancholie, die eine der dauerhaften Charaktermerkmale der englischen Kunst darstellt. *Mutatis mutandis* könnte Shakespeare diese Musik verstanden haben, ebenso Gainsborough, von Komponisten wie Vaughan Williams, Warlock und Delius, die vor allem Lyriker waren, ganz zu schweigen. Aber am "englischsten" ist vielleicht der Klang der Glocken, der von Anfang bis Ende durch die Musik spukt. Zuerst (in Nr. 1) hören wir das süße Geläut der Hörner in vierstimmigen Akkorden; Nr. 2 beginnt mit sich überlappenden einzelnen Glocken (wiederum die Hörner), die die ganze Nummer durchziehen; Geläut dominiert den Mittelabschnitt von Nr. 5 (Posaunen, Harfen, u.a.); Totenglocken läuten in Nr. 7, wo sie sich in einen recht komplizierten

Kontrapunkt, eine Art von Collage von Glockengeläut steigert. Auf dem großen Höhepunkt von Nr. 8, als die Posaunen die Melodie in Augmentation (*maestoso*) schmettern, scheint es überall im Orchester von Glocken (einschließlich *Campane* oder Röhrenglocken) zu schimmern und zu blitzen wie mitten in einer Prunkveranstaltung oder einem Fest im Freien.

Unsere englischen Dörfer und Städte besitzen gewöhnlich Glocken, die ähnlich zueinander gestimmt sind, im allgemeinen zu den Tönen einer Durtonleiter, was, wie Arnold überzeugt ist, mit dem "ewigen Wert" des diatonischen Tonsystems zusammenklingt. "Eine Melodie muß sowohl Kraft wie Schwäche besitzen, wenn sie ausdrucksvoll sein soll. Meinem Ohr gibt das diatonische System die besten Möglichkeiten, melodische Ideen zu erfinden, die beide Merkmale in äußerstem Maß besitzen." Die Qualität der Melodien in den *Englischen Tänzen* rechtfertigt Arnolds "Ohr" triumphal, aber sie erhellen auch seinen Glauben, daß Gespür für die Vergangenheit und ein Ideal bukolischen Patriotismus' am besten aus traditionellen Quellen statt durch authentischen Volksgesang bereichert wird, da das Volkslied in seinem Bezugsrahmen für praktisch jedermann außer Vaughan Williams zu eng und begrenzt sei.

1956 wurden die beiden Folgen der *Englischen Tänze* für das Sadler's Wells Ballett in die Ballettpartitur *Solitaire* umgestaltet. Die Choreographie stammte von Kenneth Macmillan, der es als "Spiel für Einen" bezeichnete: ein Mädchen versucht auf dem Spielplatz bei den Spielen ihrer Freunde mitzumachen, bleibt aber immer draußen. Arnold komponierte dafür zwei Nummern speziell; eine ist die "Sarabande", die den zentralen Pas de deux darstellt: ein Stück, das viel Pathos und Zärtlichkeit ausdrückt und zu den schönsten melodischen Erfindungen des Komponisten gehört. Es gehört zu derselben zeitlosen englischen Tradition wie (etwa) die Tänze im Fitzwilliam *Virginal Book*, Playfords *English Dancing Master* und in jüngerer Zeit die (manchmal instrumentalen) Tanzlieder von W. Denis Browne ("*To Gratiana singing and dancing*"), Herbert Howells und Peter Warlock. Die "Polka", der andere neue Tanz, ist mit Schärfe nur für Bläser (Holz und Blech) und Schlaginstrumente gesetzt und soll, in Arnolds eigenen Worten, "nach der 'Sarabande' die Luft reinigen".

Die *Schottischen Tänze* von 1957 verwenden natürlich Elemente und Klangfarben, die aus der schottischen Volksmusik abgeleitet sind, unterscheiden sich aber auch in anderer Hinsicht von ihren englischen Vorläufern: I alterniert die Tempi *slow* (langsam) und *fast* (schnell), mit einigen aufregenden Effekten von schnellem Zungenstoß in Trompeten und Posaunen in den schnellen Abschnitten; II, ein Reel, alterniert *fast* (schnell) und *slow* (langsam) — dieser Satz hat seinen Ursprung in Musik, die 1949 für den Film *The Beautiful Country of Ayr* geschrieben wurde. III, teils Liebeslied, teils Naturgedicht, stellt eine anmutige, weitatmende romantische Melodie vor, und das Finale gibt eine kurze wirbelwindartige Beschreibung eines Highland Fling.

Arnold lebte einige Jahre lang glücklich in Cornwall und die *Kornischen Tänze* wurden im Mai 1966 in St. Merryn vollendet. Die Partitur enthält eine kurze Erläuterung des Komponisten:

"Das kornische Volk hat einen hochentwickelten Sinn für Humor. Viele sind Seeleute, und es ist ein Land der Männerchöre, Blaskapellen, des Methodismus, der Maifeiertage und der Hymnen von Moody und Sankey.

Die Einheimischen Cornwalls wurden trotz oder gerade wegen ihrer Unabhängigkeit skrupellos ausgebeutet. Die verlassenen Maschinenhäuser der Zinn- und Kupferbergwerke sind stumme Zeugen dafür, und diese Ruinen strahlen eine seltsame, traurige Schönheit aus.

Ich hoffe, einiges davon ist in dieser Musik, die kornisch aus der Sicht eines 'Ausländers' ist, enthalten."

Man kann die verwüsteten Zinn- und Kupferbergwerke in II leicht "sehen", und Moody und Sankey sind in der — mit all ihren harmonischen Fehlern und dem Großen Amen — (musikalisch) rauen III zu hören. Der erste Tanz besitzt die gleiche robust stampfende Energie, die ich auch in dem vierten *Englischen Tanz* bewundere, aber die Melodie stampft ihre Tonwiederholungen noch energischer und holpert noch öfter in ihren Gegenrhythmen. IV wendet die Kinotechnik der Überblendung an: Arnold zeigt uns abwechselnd eine Marschkapelle und eine Gruppe von Tänzern, die eine Jig (Flöte) tanzen; beide nähern sich allmählich aus der Ferne bis zu einer Nahaufnahme im *Fortissimo*.

Bis 1986 und den *Vier irischen Tänzen* hat sich der heitere Himmel etwas bedeckt. I ist im Charakter prägnant tänzerisch und irisch und belebt einige der Herrlichkeiten des alten Arnoldschen Orchesters wieder. Der Gewichtsverlust in den anderen ist drastisch: sie haben nicht nur epigrammatischen, gar elliptischen Charakter, sondern die Orchesterkonzeption ist auch solistischer als zuvor: Streicher und Holzbläser alternieren, und III enthält ein bedeutendes Solo für dreistimmiges Trompetenensemble. Das merkwürdigste Stück ist IV, das einen jighaften Rhythmus besitzt aber bis zu den letzten Takten, als das Orchestertutti einsetzt, nie mehr als zweistimmig ist oder tiefer als c' führt — fast wie ein gefilterter Tanz, in dem man bis ganz zum Ende nie die Füße der Tänzer sieht.

© 1990 Christopher Palmer
Übersetzung: Renate Maria Wendel

C'est la routine journalière. Un programme passe à la télévision... et puis, soudain, la standardiste ne sait plus où donner de la tête, des quantités de personnes appellent au téléphone, qui toutes s'intéressent passionnément, non pas au programme, mais à l'air qui a servi d'introduction — l'indicatif musical... J'en étais car c'est ainsi que la musique de Malcolm Arnold m'a frappé pour la première fois dans les années 1960. L'indicatif en question se trouvait être le N° 4 du premier groupe des *Danses anglaises*, dont l'air merveilleusement entraînant, joué à l'unisson par les cordes et les cors, semble frapper du pied; et puis, un à-coup rythmique inattendu vous surprend à la septième mesure. Maintenant, je reconnais dans la voix, le discours quelque chose qui, de toute évidence, sort de l'orbite Vaughan Williams/Holst/Walton — typiquement anglaise. Cette "chose" s'est développée, possède ses propres qualités: intégrité, sensibilité, joie de vivre — toutes définissables d'après la personnalité même du compositeur, dans laquelle il n'y a rien de mielleux ni d'insipide. Il serait injuste de donner à Arnold l'épithète d'éclectique, puisqu'il a si bien su assimiler les influences qui l'ont marqué — et parmi lesquelles il cite franchement celles de Berlioz et de Debussy. Comme Percy Grainger, c'est un compositeur dont la musique vous rajeunit. D'ailleurs il croit en une musique que les non-initiés comprennent et se réjouissent à entendre; et, comme tous les compositeurs britanniques contemporains qui adoptent cette même attitude — Geoffrey Bush et Howard Blake pour ne citer qu'eux — il n'a pas besoin de se forcer pour arriver à son but, cela lui vient tout naturellement. Par pure coïncidence, cette approche est riche en Tés, la lettre T pour Tonalité, Triades, Tonique et "*Tunes*" ("Airs" en anglais), et ces mots se traduisent aussi par: stabilité, intelligibilité, accessibilité, toutes valeurs aujourd'hui suspectes dans certains milieux, mais qui, pour un compositeur comme Arnold, ne seront jamais démodées. Non pas que "intelligibilité" et "accessibilité" soient nécessairement des vertus en elles-mêmes: les compositeurs populaires, que la revue satirique *Private Eye* clouent au pilori, sont intelligibles et accessibles. Il n'y a rien d'aussi immuable et simple chez Arnold. De fait le tempérament que révèle sa musique est extrêmement changeant: euphorique et extravagant à un moment; méditatif et renfermé à un autre. Murray Schafer, dans un entretien public avec le compositeur, au début des années 1960, le décrit "Allègre, spirituel et enthousiaste dans ses paroles, mais passant rapidement d'une répartie facile à une extrême gravité, gesticulant sans cesse et fronçant souvent les sourcils". Sa musique reflète ces caractéristiques, froncement de sourcils excepté (du moins dans les Danses de cette collection), avec certainement *beaucoup* de gestes, d'enthousiasme, d'allégresse. Le fait qu'il ait débuté dans la vie professionnelle en jouant de la trompette — d'une manière excellente par dessus le marché — l'a sûrement beaucoup aidé, surtout en ce qui concerne la direction d'orchestre, qu'il a connue et apprise de l'intérieur, l'intérieur des *cuvres*, qui plus est. Peut-on attribuer l'éclat particulier de son

orchestration à cette expérience? — cette qualité de polissage, ce mélange paradoxal de lourdeur et de précision? (Les joueurs de cuivre — au demeurant très agréables — ont souvent des manières un peu frustes, mais leur art est riche de raffinement et de précision).

La prolifération d'Arnold est prodigieuse: le catalogue Faber, paru récemment, énumère plus de 300 compositions, dont de nombreuses musiques de film. Il est certain que les grands favoris se sont acquis une belle réputation au cours des ans, en particulier les deux groupes de *Danses anglaises* qui ont été enregistrés plusieurs fois (la première fois en 1955, interprétés par le *London Philharmonic Orchestra* dirigé par Adrian Boult). Cet enregistrement-ci est le premier sur disque compact, et c'est la première fois que ces Danses, et celles décrites ci-dessous, sont réunies sous la même étiquette; ensemble, elles couvrent de nombreuses années de composition puisque les *Danses irlandaises* n'ont été achevées qu'en 1986. A ce sujet il faut préciser que le terme général "Danses" englobe beaucoup plus que de la "musique de danse"; plusieurs mouvements sont des impressions, des humeurs, des camaïeux, et même des poèmes symphoniques en miniature, outre, bien sûr, les danses mêmes. Les *Danses de Cornouailles* en sont le meilleur exemple; la peinture du lieu, la sensation d'atmosphère sont très fortes; elles me font penser au film de Michael Powell, qui remonte aux années de la guerre: *A Canterbury Tale (Un conte de Canterbury)*, dans lequel les voyageurs du temps présent, suivent le même chemin que les pèlerins d'autrefois, et n'ont pas besoin de s'arrêter, ni d'écouter pour sentir la présence de leurs ancêtres enfouis depuis longtemps sous la terre. De même, les Danses d'Arnold semblent appartenir à un autre âge, plus gracieux, ce qui ne veut pas dire démodé ou anachronique. Ce qui maintient leur vitalité, c'est leur fraîcheur et la qualité des mélodies sans compter une orchestration dont le côté imaginaire se renouvelle constamment. Arnold se laisse rarement séduire par les embellissements et les contrepoints, moins encore par l'élaboration ou le développement. Il sait que ses airs sont assez solides pour supporter des reprises simples et directes. Ce n'est pas l'air qui change, mais la couleur orchestrale. Les formes d'Arnold sont aussi des plus simples: ou bien il reprend l'air plusieurs fois ou alors il utilise la forme ternaire A-B-A dans laquelle B est essentiellement une section de transition qui mène à la reprise de A.

Les deux groupes de *Danses anglaises* montrent Arnold dans ce qu'il fait de mieux. Elles ont vu le jour parce que l'éditeur, Alfred Lengnick, voulait, avec Arnold (et d'autres compositeurs anglais), produire l'équivalent des *Danses slaves* de Dvořák. Les huit morceaux mélangent gaieté, vigueur, fraîcheur, spontanéité à la douce mélancolie qui est une des caractéristiques profondes de tout art anglais. *Mutatis mutandis* (en changeant ce qui doit être changé) Shakespeare aurait compris cette musique, Gainsborough de même sans parler des compositeurs, poètes lyriques avant tout, comme Vaughan Williams, Warlock et Delius. Le son des cloches qui appellent à la prière est encore plus

"anglais" peut-être que la douce mélancolie; il hante la musique du début à la fin. Le premier son que nous entendons (N°1) est celui des cors carillonnant gentiment en accords à quatre sons; au début du N°2 le son des cloches chevauche celui des cors et se prolonge; les carillons dominent la section médiane du N°5 (trombones, harpe, etc...); le glas résonne tout au long du N°7 jusqu'au contrepoint ou "collage" de carillons vraiment complexe; enfin, à la grande culmination du N°8 les trombones font retentir majestueusement leur air en augmentant l'intensité sonore, jusqu'à ce que la vibrante atmosphère orchestrale s'embrase au son des cloches (dont les *campanes*, ou cloches tubulaires) comme au moment le plus exaltant des festivités en plein air ou des grands spectacles historiques.

Dans nos villages, bourgs et villes anglais les cloches sont habituellement accordées de façon similaire les unes sur les autres, et produisent les notes de la gamme diatonique majeure — une coutume qui a dû renforcer la croyance d'Arnold en la "valeur éternelle" du système diatonique. "Pour être expressive une mélodie doit avoir à la fois force et faiblesse. A mes oreilles, le système diatonique offre la meilleure possibilité de créer les idées mélodiques qui possèdent ces deux caractéristiques à un degré maximum." Dans les *Danses anglaises*, la qualité des airs prouve bien que les "oreilles" d'Arnold avaient raison. Ces Danses illustrent aussi son opinion: pour lui le sens du passé, un certain idéal de patriotisme bucolique sont mieux rendus en partant de sources *traditionnelles* que de chants folkloriques authentiques, car ces derniers ont, pour presque tout compositeur exception faite de Vaughan Williams, un système de références beaucoup trop étroit et restrictif.

En 1956, la compagnie *Sadlers Wells* se servit de la musique des deux groupes de *Danses anglaises* pour son ballet "Solitaire". La chorégraphie de Kenneth Macmillan est basée sur le synopsis suivant: au parc d'enfants une fillette essaie de se joindre aux jeux des autres, mais elle se retrouve toujours seule, laissée pour compte. Arnold ajouta deux numéros spéciaux: l'un étant la "Sarabande" qui forme le pas-de-deux central; riche d'une profonde émotion et d'une grande tendresse, c'est l'une des envolées mélodiques les plus raffinées du compositeur. Elle appartient à cette tradition anglaise hors du temps, comme, par exemple, les danses du *Fitzwilliam Virginal Book*, *The English Dancing Master* de Playford, et, plus récemment, les chansons-danses (parfois instrumentales) de W. Denis Browne ("*To Gratiana singing and dancing*"), de Herbert Howells et de Peter Warlock. La "Polka", l'autre numéro, assez décapant, est écrit pour instruments à vent, cuivres et percussions, et, d'après Arnold même, destiné "à rendre l'air plus léger après la sarabande".

Les *Danses écossaises* (1957), de traits et de timbres, ressemblent à la musique folklorique écossaise, mais elles en diffèrent aussi et s'éloignent également, sous certains aspects, des *Danses*

anglaises qui les précèdent. Le N°I, dans sa section rapide, fait alterner les tempi, *lents* et *alertes*, et les effets provocants: jeux de langue accélérés pour trompettes et trombones. Le N°II, une *Reel* (danse écossaise à 4 ou à 8, d'un mouvement très vif), fait alterner les tempi *rapides* et les tempi *lents* (ce mouvement faisait partie à l'origine de la musique du film *The Beautiful Country of Ayr* [Le beau pays d'Ayr] écrite en 1949). Le N°III, en partie chanson d'amour, en partie églogue, contient une adorable mélodie qui ressemble à un long soupir romantique; le bref Finale est un tourbillonnant écho du pas "*Highland Fling*".

Arnold vécut très heureux en Cornouailles, pendant plusieurs années; il acheva les *Cornish Dances* à St Merryn, en mai 1966. La partition contient une note explicative du compositeur:

"Les gens de Cornouailles ont un sens de l'humour très développé. Beaucoup d'hommes sont pêcheurs en mer. C'est un pays de chœurs de voix d'hommes, de fanfares, de religion protestante méthodiste, de fêtes du Mai, d'hymnes de Moody & Sankey.

Les gens de Cornouailles, malgré, ou peut-être à cause de leur grand amour de l'indépendance, ont été exploités sans vergogne. Les bâtiments déserts qui abritèrent la machinerie des anciennes mines d'étain et de cuivre restent les témoins silencieux de cette exploitation et leurs ruines rayonnent d'une beauté étrange et triste.

J'espère que ces choses sont présentes dans ma musique qui se veut de Cornouailles — une Cornouailles vue par les yeux d'un "étranger".

Il est facile de "voir" la désolation des mines d'étain et de cuivre abandonnées dans le N°II; d'entendre Moody et Sankey dans leur crudité musicale — excroissances harmoniques, grand Amen et tout et tout — au N°III. La première Danse a le même genre de battements de pieds robustes et énergiques que j'admire dans la quatrième *Danse anglaise*, mais l'air trépigne encore plus résolument sur ses notes répétées, et les à-coups rythmiques sont plus fréquents. Le N°IV emploie un genre de technique cinématographique d'images qui se croisent; Arnold présente une fanfare en marche, puis des danseurs de gigue (musique de flûte), les deux groupes sont loin et avancent graduellement, jusqu'à ce qu'ils arrivent sur vous *fortissimo*.

En 1986, date des *Four Irish Dances*, le ciel brillant s'est quelque peu assombri. La Danse irlandaise N°I de ton incisif, d'esprit dansant, d'un goût irlandais pénétrant sait revivre un peu la gloire passée de l'ancien orchestre d'Arnold. Mais ailleurs la perte de poids des autres est dramatique, non seulement elles sont concises voire elliptiques de caractère, mais le concept orchestral est beaucoup plus "solistique" que jamais; les cordes alternent avec les bois et le N°III contient un important solo en trois parties pour ensemble de trompettes. Très curieux, le N°IV a un rythme similaire à celui de

la gigue; mais tant que l'orchestre entier n'a pas attaqué les toutes dernières mesures, il ne se divise qu'en deux parties, et ne descend jamais au-dessous du Do médian; ce serait un peu comme si on regardait un film de danse et ne voyait les pieds des danseurs qu'à la dernière séquence.

© 1990 Christopher Palmer

Traduction: Paulette Hutchinson

• A Chandos Digital Recording

- Recording Producer: Tim Oldham
- Sound Engineer: Ralph Couzens • Assistant Engineer: Peter Newble
- Recorded in St. Jude's Church, Central Square, London NW11 on 7 & 8 February 1990
- Front Cover Painting: *'The Harvest Home'*, from 'Dr. Syntax' by William Combe; illustration by Thomas Rowlandson, courtesy of Collections / Brian Shuel
- Sleeve Design: Penny Olymbios • Art Direction: Miranda Cook

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1JB.

Chandos**MALCOLM ARNOLD** (b. 1921)**CHAN 8867**

0 95115 88672 4

ENGLISH DANCES*Englische Tänze; Danses anglaises***First Set Op. 27** (8:40)

- [1] I Andantino (2:47)
- [2] II Vivace (1:50)
- [3] III Mesto (2:12)
- [4] IV Allegro risoluto (1:39)

Second Set Op. 53 (9:29)

- [5] I Allegro non troppo (3:03)
- [6] II Con brio (1:36)
- [7] III Grazioso (2:27)
- [8] IV Guibiloso - Lento e Maestoso (2:13)

FOUR SCOTTISH DANCES**Op. 59** (8:16)*Vier Scottische Tänze;
Quatre Danses écossaises*

- [9] I Pesante (1:55)
- [10] II Vivace (2:04)
- [11] III Allegretto (2:39)
- [12] IV Con brio (1:27)

FOUR CORNISH DANCES**Op. 91** (8:32)*Vier Kornische Tänze;
Quatre Danses de Cornouailles*

- [13] I Vivace (1:38)
- [14] II Andantino (2:25)
- [15] III Con moto e sempre senza parodia (2:08)
- [16] IV Allegro ma non troppo - Vivace -
Tempo primo - Vivace - Tempo primo -
Presto - Tempo primo (2:10)

FOUR IRISH DANCES**Op. 126** (7:00)*Vier Irische Tänze;
Quatre Danses irlandaises*

- [17] I Allegro con energico (0:52)
- [18] II Commodo (2:21)
- [19] III Piacevole (1:42)
- [20] IV Vivace (1:55)

From the Ballet Solitaire

- [21] Sarabande (3:09)
- [22] Polka (2:22)

**THE
PHILHARMONIA**
Leader HUGH BEAN
BRYDEN THOMSON
conductor

TT = 47:56 DDD

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1990 Chandos Records Ltd. © 1990 Chandos Records Ltd.
Printed in England