

**CHANDOS** DIGITAL CHAN 9290



**CHANDOS RECORDS LTD.**  
Colchester · Essex · England

© 1994 Chandos Records Ltd.  
© 1994 Chandos Records Ltd.

**CHANDOS**

m a l c o l m  
**ARNOLD**

Symphonies  
No. 3 & No. 4



London Symphony Orchestra

**RICHARD HICKOX**

DIGITAL

s i r  
m a l c o l m  
**ARNOLD**  
(b. 1921)

**Symphony No. 3, Op. 63** 33:43

- [1] I Allegro - Vivace 12:16
- [2] II Lento 14:11
- [3] III Allegro con brio - Presto 7:06

**Symphony No. 4, Op. 71** 40:36

- [4] I Allegro - poco più mosso - Tempo primo 13:56
- [5] II Vivace ma non troppo 4:53
- [6] III Andantino 13:03
- [7] IV Con fuoco - Alla marcia - Tempo primo -  
Maestoso - Allegro molto 8:33

DDD TT = 74:27

**London Symphony Orchestra**  
**RICHARD HICKOX**

'No-one pretends this is great music' commented the BBC announcer at the end of the premiere of Malcolm Arnold's *Fantasy for Audience and Orchestra* on the last night of the 1970 Proms, 'but it is excellent entertainment'. Many think of Arnold the musical prankster, a clown, a purveyor of light easily-approachable middle-of-the road music à la Eric Coates or Charles Williams. But even clowns have their dark side — and it can be very dark (e.g. *Pagliacci*) and those for whom works like *A Grand, Grand Overture* bring a smile to the features are likely to have it wiped off them pretty smartly if they hear a piece like the second movement of Symphony No. 3. But — and this is a crucial point — Arnold does not merely keep one side of his compositional character to service his 'light' music and another for his so-called 'serious' works. The two worlds are often in collision; as Donald Mitchell has pointed out, part of Arnold's originality lies in the way he seems compelled to 'qualify his own happiness'. We shall note many instances of this in Symphony No. 4. But whatever mode Arnold chooses to adopt, the result is always a tonic experience for the listener: mainly because a) of his stock of memorable melodic material; b) the music always sounds well, is beautifully, professionally turned and finished (Arnold was a professional trumpet player in the LPO around the end of the war, and many have sought in vain for the secret of the piercingly brilliant sonorities he obtains from the trumpets in their upper register: mere study of the scores reveals nothing!) and c) we have here a composer of marked individuality whose fingerprints are on every page he writes. When one can say *that* of a composer it puts him automatically in a very special category; and right from the start there were those who recognised Arnold's quality or potential as one of the outstanding musicians of his generation. Always a law unto himself, Arnold as a student fled the Royal College of Music and wrote the then Director, Sir George Dyson, a strongly worded letter setting forth in detail everything he thought was wrong with the institution. Dyson, who for all his surface unapproachability was a man who cared deeply for the welfare of his students, wrote back simply 'Dear Malcolm — you have a brilliant future: please come back'. Arnold went back.

**Symphony No. 3** was commissioned by the Royal Liverpool Philharmonic Society and first performed by the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra under John Pritchard in December 1957. For the most part it is a tragic work though what exactly the tragedy consists of not even the composer would — or could — tell us. He would say it was simply an expression of how he was feeling at the time. The long, bleakly expressive melody for violas and celli — first heard after a brief introduction featuring the woodwinds — is the main thematic element of the first movement. A high solo oboe tries to infuse some warmth, not very successfully: its last two notes are parodistically (if not sadistically) picked up by the rest of the orchestra and thrown about from one section to another. The slow movement — one of Arnold's most desolate utterances — is all raw cold and bitter skies, one of those vast Sibelian landscapes-of-the-mind which remain unfathomable from first to last — 'North Sea Music' is what Percy Grainger would have termed it. It is based, concentratedly and almost exclusively, on the tiny rhythmic motif announced in bars 2 and 4, and, unusually for a slow movement, ends with repeated chords *fortissimo*. The finale brings what appears to be a complete change of mood, and will immediately appeal to those who remember the middle-of-the-road orchestral style of the post-war decade. Arnold grew into this, employed it in many of his numerous film scores, and occasionally brought it into the concert hall, quite naturally and spontaneously. But there is a catch — as Mitchell said, Arnold can so rarely leave his happiness unqualified. Here the 'qualification' takes place in the coda which — with hardly any warning — starts battering us with a Holst-like rhythmic ostinato of harsh and unyielding character. Why this sudden change of stance? Arnold's music is full of such imponderables.

**Symphony No. 4** is in many ways even more of a puzzle. The presence of 'colouristic' instruments like harp, celesta and glockenspiel promise at first to mitigate the austerity of Symphony No. 3 (in which, *a la* Sibelius, no percussion is employed except timpani). These instruments with their fragile, crystalline sonorities are often employed to suggest a state of innocent grace: as in Owen's great 'peace' aria in Britten's television opera *Owen Wingrave*. The issue here, however, is slightly less straightforward. For

there is another group of instruments which we might reasonably expect merely to provide another dimension of exotic colour, namely the percussion — marimba, bongoes, deep tom-toms. But right from the bongoes' first irruptive entry it is clear that in this symphony they will be instruments of aggression, of menace — often the timpani joins them (as a kind of tuned tom-tom); and the sound of this ensemble — when they all play together — is very intimidating. Fortunately in this case — exceptionally — we do know something of what the symphony is (or may be) about. The work was written in 1960 in the aftermath of the Notting Hill race-riots; hence the use not merely of Caribbean instruments but also rhythms (Arnold had already employed an Afro-Cuban rhythm group in the *Commonwealth Christmas Overture* of 1957 and was clearly attracted by the sonorities). On occasion in this first movement he even contrives to suggest the sound of a Jamaican steel band — celesta, harp, pizzicato strings, all regular constituents of the symphony orchestra; but through them Arnold transports us to a new world, a different culture. The occasion of this experience is one of the various statements of the second subject, which has a number of curious features. First, it is basically a popular song or ballad, and a very lovely one — had it originated in a film score someone would surely have supplied it with lyrics! Second, on each of its reappearances it *never changes* except in terms of instrumental colour — all the traditional symphonic developmental treatment being reserved for the first subject. Third, there is an intriguing kink or flaw or irregularity in the tune itself. The 'chorus' or complete statement of a popular tune normally consists of 32 bars — 8 groups of 4. This one has only 31 bars — one of the phrases is a bar short! Both the character of the theme itself, and Arnold's refusal to draw it into the symphonic web, turn it into an object of some mystery.

Hugo Cole has aptly characterised the primarily contrapuntal second movement as a 'slippery eel-like scherzo, based on very short motifs and full of *sotto voce* grotesqueries'. We do not need to — nor are we expected to — appreciate that when the scherzo returns after the trio Arnold switches it right round and plays it almost literally backwards, the result is still as tonal as could be; Arnold clearly has no objection to showing that he too can play avant-garde games but make music out of them at the same time.

The adjectives which come to mind to describe the third movement all seem to begin with 's' — slow, sensual sexy, steamy, sultry — and the atmosphere is trance-like, almost hypnotic. Where are we? In a Turkish bath, opium den (if they still exist) or night-club, very late at night? Most probably the latter, since from an early age Arnold was a great jazz enthusiast and has continued to listen to it in adult life. Many of the chords in this slow waltz are jazz-derived, and so is the prominent use of the vibraphone.

The finale begins as a fast, sharp-tongued fugue; after the exposition the piccolo leads a build-up through all the woodwinds in preparation for the first entry of the Caribbean percussion. Just as in Britten's *Variations and Fugue on a Theme of Purcell*, what they play is a rhythmic transliteration of the fugue-subject. But this canvas is crowded with incident: the next episode is a raucous (politically motivated?) street march, with strong overtones of Shostakovich (or is it Mahler?). Finally a terrific clamour of bells sweeps the marchers and their music away, and firmly re-instates the fugue-subject in majestic long notes. The programmatic significance (if there is one) of the street march remains a mystery.

© 1994 Christopher Palmer



“Niemand gibt vor, daß dies große Musik ist”, kommentierte der Ansager der BBC nach der Premiere von Malcolm Arnolds *Phantasie für Publikum und Orchester* im Abschlußkonzert der Promenadenkonzerte 1970, “aber es ist gute Unterhaltung”. Viele halten Malcolm Arnold für einen musikalischen Spaßmacher, einen Clown, einen Lieferanten von leichter Muse, leicht zugänglicher Musik à la Eric Coates oder Charles Williams. Aber selbst Clowns haben ihre dunklen Seiten, die sogar sehr finster sein können (z.B. *Pagliacci*), und wer über ein Werk wie *A Grand, Grand Overture* lächelt, dem vergeht das Lachen bald, wenn er ein Stück wie den zweiten Satz der Symphonie Nr.3 hört. Aber — und das ist der springende Punkt — Arnold behält sich nicht einfach eine Seite seines kompositorischen Charakters für seine “leichten” Werke vor und eine andere für die sogenannte “ernste” Musik. Die beiden Welten stoßen oft aufeinander, und, so hebt Donald Mitchell hervor, ein Teil von Arnolds Originalität liegt in der Art und Weise, wie er gezwungen scheint, “seine eigene Fröhlichkeit zu qualifizieren”. In der Symphonie Nr.4 können wir viele Beispiele dafür bemerken. Aber welche Einstellung Arnold auch einnehmen mag, das Resultat ist eine stimulierende Erfahrung für den Hörer: hauptsächlich wegen a) dem Vorrat von einprägsamer Melodik; b) weil die Musik immer gut klingt und herrlich professionell abgestimmt und ausgearbeitet ist (Arnold war am Ende des Zweiten Weltkriegs als professioneller Trompeter im London Philharmonic Orchestra tätig, und viele haben vergeblich versucht, das Geheimnis zu entdecken, wie er den Trompeten die brillant strahlenden Klänge im hohen Register entlockt — ein Studium der Partitur gibt nichts preis!); c) haben wir hier einen Komponisten von ausgeprägter Individualität vor uns, dessen Markenzeichen sich auf jeder Seite findet, die er schreibt. Wenn man das über einen Komponisten sagen kann, gehört er automatisch in eine besondere Kategorie und gleich von Anfang an erkannten viele Arnolds Qualität und Potential als einer der hervorragendsten Musiker seiner Generation.

Arnold lebte immer seinen eigenen Prinzipien getreu, brach aus der engen Welt des Musikstudenten am Royal College of Music in London aus und sandte dem damaligen Direktor Sir George Dyson einen nachdrücklich formulierten Brief, in dem er detailliert ausführte, was seiner Meinung nach mit der Institution nicht stimmte. Dyson, der sich trotz aller äußerlicher Unnahbarkeit um das Wohlergehen seiner Studenten sorgte, schrieb einfach zurück: “Lieber Malcolm — Sie haben eine brillante Zukunft; bitte kommen Sie zurück!” Arnold kam zurück.

Die **Symphonie Nr. 3** wurde von der Royal Liverpool Philharmonic Society in Auftrag gegeben und im Dezember 1957 vom Royal Liverpool Philharmonic Orchestra unter John Pritchard uraufgeführt. Sie ist größtenteils ein tragisches Werk, obwohl selbst der Komponist uns nicht mitteilen kann — oder will — worin genau die Tragik besteht. Er würde sagen, daß es einfach eine Stimmung ist, in der er sich zur Zeit der Komposition befand. Die lange, düster-expressive Melodie für Bratschen und Celli, die nach einer kurzen Einleitung der Holzbläser zuerst zu hören ist, ist das thematische Hauptelement des ersten Satzes.

Ein hohes Solo der Oboe versucht, nicht besonders erfolgreich, etwas Wärme einzubringen, die letzten beiden Töne werden parodistisch (wenn nicht gar satirisch) vom übrigen Orchester aufgenommen und von einer Abteilung in die andere geworfen. Der langsame Satz — eine der desolatesten Äußerungen Arnolds — ist voll roher Kälte und bitterem Himmel, eine jener gewaltigen Sibeliuschen Landschaften des Geistes, die von Anfang bis Ende unergründbar bleiben. Percy Grainger hätte ihn als "Nordseemusik" bezeichnet. Er konzentriert sich und basiert fast ausschließlich auf dem winzigen rhythmischen Motiv, das im 2. und 4. Takt angekündigt wird, und schließt, ungewöhnlich für einen langsamen Satz, mit repetierten *Fortissimo*-Akkorden. Das Finale bringt anscheinend einen völligen Stimmungsumschwung mit sich und wird diejenigen Hörer unmittelbar ansprechen, die sich an den gemäßigten Orchesterstil der Nachkriegszeit erinnern. Arnold wuchs damit auf, verwendete ihn in vielen seiner zahlreichen Filmmusiken und brachte ihn gelegentlich, ganz natürlich und spontan, in den Konzertsaal ein. Aber die Sache hat einen Haken — wie Mitchell sagte, Arnold kann seine Fröhlichkeit so selten unqualifiziert lassen. Die qualifizierende Wendung findet sich in der Coda, die — ohne viel Warnung — plötzlich mit einem Holstähnlichen rhythmischen Ostinato von hartem, unnachgiebigem Charakter auf uns einschlägt. Warum dieser plötzliche Wechsel? Arnolds Musik steckt voll solcher Unberechenbarkeit.

Die **Symphonie Nr. 4** ist in vieler Hinsicht noch rätselhafter. Farbige Instrumente wie Harfe, Celesta und Glockenspiel versprechen zunächst, die Strenge der 3. Symphonie zu mildern, in der à la Sibelius kein Schlagzeug außer Pauken verwendet wird. Diese Instrumente mit ihrem zerbrechlichen, kristallklaren Klang werden oft eingesetzt, um einen Zustand von unschuldiger Anmut anzudeuten — ähnlich wie in Owens großartiger Friedensarie in Britzens

Fernseher Owen Wingrave. Doch hier ist das Thema weniger eindeutig, denn es gibt eine weitere Instrumentengruppe, von der wir erwarten dürften, daß sie weitere exotische Farben einbringt, nämlich das Schlagzeug — Marimba, Bongos, tiefe Tom-toms. Aber gleich vom ersten plötzlich hereinbrechenden Einsatz der Bongos ist klar, daß sie in dieser Symphonie die Instrumente von Aggression und Drohung darstellen; die Pauken schließen sich oft an (als eine Art gestimmtes Tom-tom), und der Klang dieses Ensembles — wenn alle zusammenspielen — ist äußerst bedrohlich. Glücklicherweise wissen wir in diesem Fall (ausnahmsweise), worum es in der Symphonie geht (oder vielleicht geht). Das Werk entstand 1960 in den Nachwehen der Rassenunruhen von Notting Hill, daraus erklärt sich die Verwendung sowohl karibischer Instrumente als auch Rhythmen. (Arnold hatte bereits in der *Commonwealth Christmas Overture* von 1957 eine afro-kubanische Rhythmusgruppe eingesetzt, und hatte sich von den Klängen unzweifelhaft angezogen gefühlt.) In diesem ersten Satz gelingt es ihm gelegentlich sogar, den Klang einer jamaikanischen Steelband anzudeuten — Celesta, Harfe, Pizzikato-Streicher, allesamt regelrechte Bestandteile des Symphonieorchesters: Arnold versetzt uns jedoch durch sie in eine neue Welt, eine andere Kultur. Die Gelegenheit dieser Erfahrung ist eine der verschiedenen Erscheinungen des zweiten Themas, das eine Anzahl seltsamer Merkmale besitzt. Erstens ist es im Prinzip ein populäres Lied oder eine Ballade, und eine besonders schöne — wäre es in einer Filmmusik aufgetaucht, hätte man es sicherlich mit Versen unterlegt! Zweitens *ändert es sich nie* so oft es auch wiederkehrt, von der Instrumentalfarbe abgesehen — die traditionelle symphonische Verarbeitung beschränkt sich ausschließlich auf das erste Thema. Drittens findet sich in der Melodie selbst eine faszinierende Abartigkeit oder Makel oder Irregularität. Der "Refrain" oder die vollständige Wiedergabe einer populären Melodie besteht gewöhnlich aus 32 Takten — acht Gruppen von vier Takten. Diese hat nur 31 Takte, eine der Phrasen ist einen Takt zu kurz! Sowohl der Charakter der Melodie selbst als auch Arnolds Weigerung, sie in das symphonische Gewebe einzuflechten, machen sie zu einem geheimnisvollen Objekt.

Hugo Cole charakterisierte den vorwiegend kontrapunktischen zweiten Satz als "schlüpfriges, aalglatte Scherzo, das auf äußerst knappen Motiven aufgebaut ist und voller *sotto voce*-Groteske steckt".

Die Adjektive, die einem in den Sinn kommen, um den dritten Satz zu beschreiben, sind

"langsam, sinnlich sexy, dunstig, schwül" — und die Atmosphäre ist wie in einer Trance, nahezu hypnotisch. Viele der Akkorde, wie auch der prominente Einsatz des Vibraphons in diesem langsamen Walzer sind vom Jazz abgeleitet.

Das Finale hebt als schnelle, scharf artikulierte Fuge an, aber nach der Exposition beginnt die Pikkoloflöte eine Steigerung, die durch die Holzbläserabteilung geführt wird und auf den ersten Einsatz des karibischen Schlagzeugs vorbereitet. Es spielt eine rhythmische Umdeutung des Fugenthemas. Die nächste Episode ist ein derber (politisch motivierter?) Straßenmarsch, mit starken Untertönen à la Schostakowitsch (oder eher Mahler?). Ein heftiges Glockengeläute fegt schließlich die Marschierenden und ihre Musik hinweg und setzt das Fugenthema in majestätischen langen Notenwerten wieder ein. Die programmatische Bedeutung des Straßenmarsches (wenn es eine solche gibt) bleibt ein Geheimnis.

© 1994 Christopher Palmer  
Übersetzung: Friary Music Services



Au dernier Concert-Promenade de la saison 1970, le commentateur de la BBC disait de la création de *Fantasy for Audience and Orchestra* (Fantaisie pour auditeurs et orchestre) d'Arnold: "Personne ne prétend y voir une grande musique, mais c'est un excellent divertissement". De fait, beaucoup de gens prennent Arnold pour un farceur musical, un clown, un fabricant de musique de bonne moyenne, légère, agréable dès le premier abord, de la même famille que celle d'Eric Coates ou Charles Williams. Mais même les clowns ont leur côté ténébreux, parfois même sinistre (*Paillasse*, par exemple), et ceux que des œuvres comme *A Grand, Grand Overture* font sourire, risquent de grimacer bien vite en écoutant un morceau comme le second mouvement de la Symphonie No 3. Cependant — et ceci est important — Arnold ne met pas un aspect de son esprit au service de la musique "légère" et un autre au service d'œuvres soi-disant "sérieuses", et les divers aspects de sa nature artistique entrent souvent en collision. Donald Mitchell remarquait qu'une partie de l'originalité d'Arnold provient du fait qu'il semble contraint "de tempérer son propre bonheur". Dans la Symphonie No 4 plusieurs exemples confirment ce point de vue. Mais quel que soit le mode qu'Arnold décide d'adopter, le résultat est toujours tonique pour l'auditeur. Ceci pour plusieurs raisons et notamment parce que: a) il a un stock de matériaux mélodiques impressionnant; b) sa musique sonne bien, les airs sont beaux, tournés à merveille et bien harmonisés par un homme de métier (Arnold fut trompettiste au London Philharmonic Orchestra vers la fin de la guerre; nombreux sont ceux qui ont cherché vainement, car les partitions ne révèlent rien, le secret des sonorités stridentes et brillantes qu'il obtient des trompettes dans leur registre aigü) et c) d'une individualité sans pareille, il laisse son empreinte bien distincte sur toutes les pages qu'il écrit. Et quand on peut dire cela d'un compositeur, on le place automatiquement dans une catégorie hors de l'ordinaire! D'ailleurs, plusieurs connaisseurs ont décelé en Arnold, dès ses premiers pas dans la carrière, des qualités rares et la potentialité d'un musicien étonnant, parmi les meilleurs de sa génération.

Arnold est vraiment un phénomène. Etudiant au Royal College of Music, il décida un jour d'en partir et écrivit, sans ménagement, au directeur d'alors, Sir George Dyson, une lettre expliquant en détail tout ce qui, à son avis, n'allait pas dans l'établissement. Dyson, homme distant, mais sous des apparences froides, homme de cœur qui se souciait de la carrière

de ses étudiants, répondit simplement: "Cher Malcolm, Vous avez devant vous un avenir brillant, revenez, je vous en prie". Arnold revint.

La **Symphonie No 3** avait fait l'objet d'une commande de la Royal Liverpool Philharmonic Society, et fut créée par le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, sous la direction de John Pritchard, au mois de décembre 1957. Cette œuvre, sur presque toute sa longueur, respire la tragédie, bien que nul ne sache exactement en quoi consiste cette tragédie; le compositeur n'ayant pas voulu — ou pu — nous le dire. Il a expliqué simplement qu'il s'agissait d'une manifestation de ses sentiments d'alors. La longue mélodie, triste et expressive, des altos et des violoncelles (qu'on entend pour la première fois après la brève introduction confiée aux bois) est le principal élément thématique du premier mouvement.

Un hautbois aigü seul s'efforce de réchauffer l'atmosphère, mais sans grand succès; ses deux dernières notes sont, de façon parodique (sinon cruelle), reprises par le reste de l'orchestre qui les projette d'un pupitre à l'autre. Le mouvement lent — un des plus chagrins d'Arnold — n'est que froidure et ciel couvert, un de ces vastes paysages-de-l'esprit 'sibéliusiens', qui reste insondable du début à la fin; une "Musique de la Mer du Nord" aurait dit Percy Grainger. Il repose et se concentre presque exclusivement sur le minuscule motif rythmique annoncé dans les mesures 2 et 4. Et, chose peu commune pour un mouvement lent, se termine sur des accords *fortissimo* répétés. Le Finale apporte ce qui paraît être un changement d'atmosphère complet. Il plaira immédiatement à ceux qui se souviennent du style orchestral, ni trop facile, ni trop compliqué, des dix années d'après-guerre. Arnold s'en est nourri à l'époque et l'a utilisé ensuite, naturellement et spontanément, dans une grande partie de sa musique de film et parfois aussi dans sa musique de concert. Mais il y a un hic, car Arnold ne peut préserver un bonheur intact (voir la remarque de Mitchell plus haut). Le hic est dans la coda, laquelle — sans nous avertir ou presque — se met à nous battre les oreilles de son ostinato rythmique, à la Holst, d'un caractère désagréable et entêté. Pourquoi ce changement soudain? La musique d'Arnold est remplie de ce genre d'impondérables!

De façons diverses, la **Symphonie No 4** constitue un puzzle encore plus compliqué. Dans la Symphonie No 3, le choix d'instruments (à l'instar de Sibelius, Arnold s'est dispensé de la percussion, timbales exceptées), tels la harpe, le célesta, et le glockenspiel (ou jeu de timbre)

pour donner de la couleur, promet au début de l'œuvre d'en adoucir l'austérité. Ces instruments, avec leurs sonorités délicates, cristallines, sont souvent utilisés pour évoquer un état de grâce innocente, comme dans le grand air de la "Paix" de l'opéra de Britten *Owen Wingrave* (créé à la télévision). Mais avec la symphonie no 4, la situation n'est pas aussi claire. Il y a dans l'orchestre un autre groupe d'instruments, des instruments à percussion: marimba, bongos, et tam-tams graves, desquels on pourrait raisonnablement attendre une dimension supplémentaire de couleur exotique. Or il n'en est rien; dès la première irruption des bongos, on comprend que dans cette symphonie ce seront des instruments d'agression et de menace. Souvent les timbales les rejoignent (comme des tam-tams, mais à hauteur de son déterminée) et lorsque tous les instruments de ce groupe particulier jouent ensemble, le son est très intimidant. Exceptionnellement, nous avons la chance de savoir ce qu'est (ou ce que peut être) cette symphonie. L'œuvre fut écrite en 1960, à la suite des émeutes raciales de Notting Hill Gate [quartier de Londres, où une importante section de la population vient des Antilles] d'où l'utilisation non seulement des instruments, mais aussi des rythmes caraïbes (Arnold s'était déjà servi d'un groupe de rythmes afro-cubains dans la *Commonwealth Christmas Overture* en 1957; visiblement ces sonorités l'attirent). Parfois, dans le premier mouvement, il arrive même à évoquer le son d'un ensemble de tambours d'acier jamaïcains, par les célesta, harpe, et cordes (pizzicatos), qui tous font partie de l'orchestre symphonique traditionnel, mais qui nous transportent dans un nouveau monde, aux traditions différentes des nôtres. On les entend à l'occasion de l'une des présentations du second sujet. Ce second sujet a un certain nombre de caractéristiques curieuses. Primo: c'est essentiellement une chanson populaire ou une ballade — au demeurant très belle — et si elle avait fait l'objet d'une musique de film quelqu'un aurait sûrement trouvé le moyen d'écrire des paroles sur son air. Secondo: à chaque reprise elle *demeure inchangée*, sauf en termes de couleur instrumentale, tout le développement symphonique habituel étant réservé au premier sujet. Tertio, elle a un point faible, ou un défaut ou une irrégularité dans l'air même. Un 'refrain', l'exposition complète d'un air populaire, compte généralement 32 mesures, soit 8 groupes de 4; ici il n'y en a que 31, il manque une mesure à l'une des phrases. Le caractère même du thème, le refus d'Arnold de l'incorporer à la trame symphonique, font de celui-ci matière à mystère.

Hugo Cole, avec justesse, qualifiait le second mouvement, essentiellement contrapuntique,

de "scherzo, aussi souple qu'une anguille, composé de très courts motifs, et peuplé de bizarreries sotto voce".

Les adjectifs qui immédiatement viennent à l'esprit pour décrire le troisième mouvement: lent, sensuel, sexy, nébuleux, étouffant, indiquent une ambiance qui touche à l'exaltation et à l'envoûtement. Dans cette section lente, de nombreux accords dérivent du jazz, la présence marquante du vibraphone également.

Le finale commence par une fugue rapide et acérée; après l'exposition le piccolo entraîne les bois pour préparer l'arrivée de la percussion caraïbe. Ce que celle-ci joue est une trans-littération rythmique du sujet-fugue. L'épisode suivant, rauque, un défilé de rue (politique?), fait vigoureusement mention de Chostakovitch (ou est-ce Mahler?). Finalement le vacarme épouvantable des cloches chasse au loin les marcheurs et leur musique, et rappelle le sujet-fugue, avec fermeté, dans de longues notes majestueuses. La signification (s'il y en a une) de cette description de défilé reste toujours un mystère.

© 1994 Christopher Palmer  
Traduction: Paulette Hutchinson



*Already released:*

**ARNOLD: English Dances Opp. 27 & 53**  
**Four Scottish Dances Op. 59 • Four Cornish Dances Op. 91**  
**Four Irish Dances Op. 126 • Sarabande & Polka from 'Solitaire'**  
*The Philharmonia / Bryden Thomson*  
CHAN 8867 - CD

**ARNOLD: Film Music**  
**The Bridge on the River Kwai • Whistle Down the Wind • The Sound Barrier**  
**Hobson's Choice • The Inn of the Sixth Happiness**  
*London Symphony Orchestra / Richard Hickox*  
CHAN 9100 - CD

- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer: Brian Couzens
- Sound Engineer: Ralph Couzens
- Assistant Engineer: Richard Smoker
- Editor: Ben Connellan
- Recorded in All Saints' Church, Tooting, London on 22 & 23 November 1993
- Front Cover Illustration and Sleeve Design: Penny Lee
- Back Cover Photograph of Malcolm Arnold and Richard Hickox by Nigel Luckhurst
- Art Direction: Sarah Haines

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 1LB.

Printed in Germany

ARNOLD: SYMPHONIES NOS. 3 & 4 - London Symphony Orchestra / Hickox

CHANDOS  
CHAN 9290

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9290

s i r  
m a l c o l m  
**ARNOLD**  
(b. 1921)



**Symphony No. 3, Op. 63 33:43**

- 1 I Allegro - Vivace 12:16  
2 II Lento 14:11  
3 III Allegro con brio - Presto 7:06

**Symphony No. 4, Op. 71 40:36**

- 4 I Allegro - poco più mosso - Tempo primo 13:56  
5 II Vivace ma non troppo 4:53  
6 III Andantino 13:03  
7 IV Con fuoco - Alla marcia - Tempo primo -  
Maestoso - Allegro molto 8:33

DDD TT = 74:27

London Symphony Orchestra

**RICHARD HICKOX**



Foundation  
for sport  
and the arts

CHANDOS RECORDS LTD.  
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1994 Chandos Records Ltd. © 1994 Chandos Records Ltd.  
Printed in Germany

ARNOLD: SYMPHONIES NOS. 3 & 4 - London Symphony Orchestra / Hickox

CHANDOS  
CHAN 9290