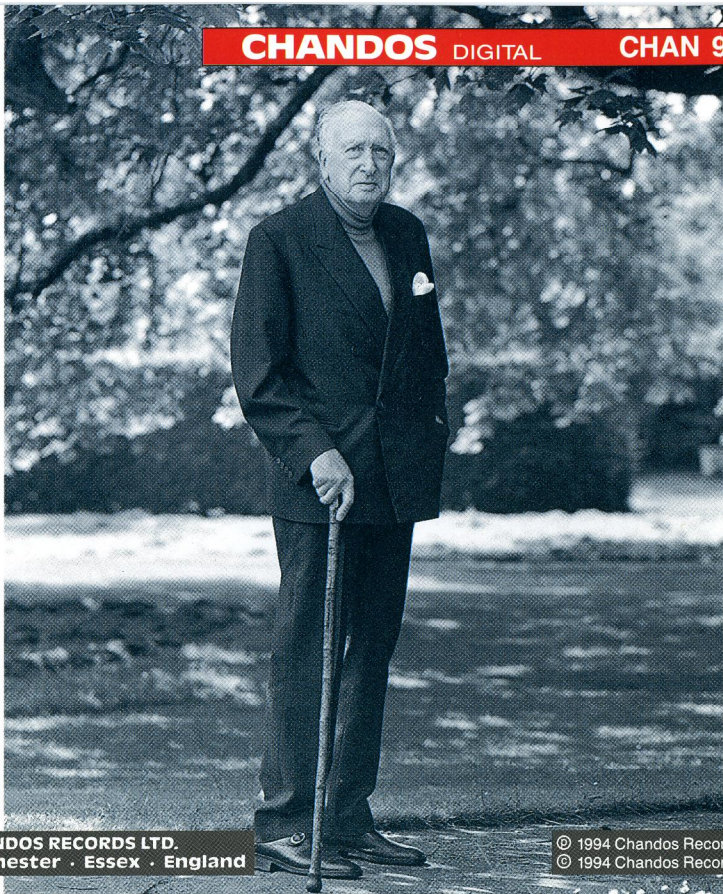


CHANDOS DIGITAL **CHAN 9292**



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

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

DIGITAL

CHANDOS

WALTON



Anon in Love
and other Chamber Works



JOHN MARK AINSLEY

KENNETH SILLITO

CARLOS BONELL

GRETEL DOWDESWELL

HAMISH MILNE

WALTON

- 1 **Toccata for Violin and Piano** [14:18]
Quasi cadenza ad libitum - ♩ = 96 - 100

Duets for Children* [13:20]

- 2 1 The Music Lesson [1:01]
Andantino
3 2 The Three-Legged Race [0:40]
Vivo
4 3 The Silent Lake [1:36]
Adagio
5 4 Pony Trap [1:09]
Gaiamente
6 5 Ghosts [2:03]
Largo
7 6 Hop-scotch [0:35]
Leggiero
8 7 Swing-boats [0:51]
Giocoso deliberamente
9 8 Song at Dusk [1:25]
Larghetto
10 9 Puppet's Dance [1:23]
Allegro
11 10 Trumpet Tune [2:08]
Alla marcia

- 12 **Valse from Façade for Solo Piano** [4:25]
Moderato

Two Pieces for Violin and Piano [5:42]

- 13 1 Canzonetta [3:36]
Moderato
14 2 Scherzetto [2:02]
Molto vivace

SIR WILLIAM WALTON (1902 - 1983)

Two Songs for Tenor and Piano [3:07]

- 15 I The Winds [1:24]
16 II Tritons [1:40]

Five Bagatelles for Solo Guitar [14:16]

- 17 I Allegro [3:54]
18 II Lento [3:29]
19 III Alla Cubana [2:01]
20 IV ♩ = ♩ = 126c [2:13]
21 V Con slancio [2:26]

'Anon in Love' for Tenor and Guitar [10:55]

- 22 I Fain would I change that note [3:33]
23 II O stay, sweet love [1:35]
24 III Lady, when I behold the roses [1:46]
25 IV My Love in her attire [0:43]
26 V I gave her Cakes [1:32]
27 VI To couple is a custom [1:33]

DDD TT = 66:31

JOHN MARK AINSLEY Tenor

KENNETH SILLITO Violin

CARLOS BONELL Guitar

HAMISH MILNE & GRETIL DOWDESWELL* Piano

Toccata for Violin and Piano. This flamboyant and eccentric work composed in 1922-1923 was, like the First String Quartet, withdrawn by the composer from circulation and possible publication, and for the same reason: their 'modernistic' idiom was one he elected not to pursue. Atypical Walton though it may be, the *Toccata* is a striking piece and well deserving of our attention. The prime influence is almost certainly the mysterious Kaikhosru Sorabji, the Parsee composer who wrote almost exclusively for keyboard (and keyboard with orchestra). Walton moved on the periphery of a circle which included Sorabji, the writer and (unpublished) composer Cecil Gray, Peter Warlock, Bernard van Dieren and others; and it was only natural he should absorb for a time some of their musical ideas, even if ultimately he came to abandon them. What really gives the game away are the many echoes of Szymanowski in the 'emotional middle section' (Lambert: see below) a composer very dear to Sorabji but nowhere else to be found in Walton's stylistic repertoire. However it came about, it is a wonderful passage. After the first performance — May 1925 — Constant Lambert wrote a review describing the *Toccata* as 'a rhapsodical work showing traces of Bartók and even Sorabji. It has...a greater and more genuine vitality than the [First] String Quartet...and contains at least one excellent passage — an emotional middle section in which the lyrical quality we noticed in the Piano Quartet makes a welcome re-appearance, though cast this time in a severer mould!'

The 1940 **Duets for Children** (ten pieces in two books) are dedicated to Elizabeth and Michael, i.e. the composer's niece and nephew, children of his elder brother Noel. An earlier version, for piano solo, is entitled *Tunes for my Niece — for Elizabeth*; apparently Walton was never very happy with this version, and it was never published and quickly superseded by the duet arrangement. In 1940-1941 Walton made a transcription for small orchestra, unhelpfully omitting the original titles. Charming and colourful though this version is, we rather miss the true aura of childhood conjured up by the pieces in their original guise: after all children do (or did) practise the piano, and play childish games like hopscotch and the three-legged race! Walton's stylistic model was probably Grieg.

Valse from Façade. This concert arrangement was, uniquely, made by Walton

himself, though he is awarded no credit on the printed copy. Evidently the piece was too difficult to find widespread favour, since the later transcriptions for solo piano (by Roy Douglas and Constant Lambert) are considerably more straightforward.

The **Two Pieces for Violin and Piano** are based on old French troubadour melodies collected for use in the film score for Olivier's *Henry V* — where they can be heard, in modest fragmentation, as background to scenes at the French court and in the French countryside. The source — certainly of No. 1, probably of both — is a 13th-century manuscript collection of 351 French chansons with music entitled the *Chansonier Cangé*. The song of No. 1 is by Thibaut IV, King of Navarre: 'Amours me fait commencer une chancer novele' — 'Love makes me start a new song'.

Two Songs for Tenor and Piano. These are among Walton's earliest compositions (*The Winds*: 1918, *Tritons*: 1920), so early they did not yet appear under the Oxford University Press insignia. The choice of poets — Swinburne and Drummond — probably reflects the proximity of the Sitwells to Walton in these early years. There are vestigial traces of 'modernism' in *Tritons*, but *The Winds* is firmly rooted in the florid romanticism of the Piano Quartet.

Five Bagatelles for Solo Guitar. Originally undedicated, these pieces were finally inscribed 'to Malcolm Arnold with admiration and affection for his 50th birthday'. Written in 1970-1971, they were first performed by him on 27 May 1972 at Bath. Tony Palmer's TV documentary 'At the Haunted End of the Day' shows Bream playing the *Bagatelles* to Walton in the idyllic surroundings of the latter's home on Ischia where they were composed, and the delicate charm and subtle atmosphere of those surroundings have somehow found their way into the music. Walton originally knew little or nothing of the guitar and its technique and Bream took on the job of teaching him. Malcolm Arnold, himself a frequent visitor to Ischia in those days, also chipped in. In 1975-1976, in response to a request from the Greater London Council for a piece to celebrate the 25th anniversary of the opening of the Royal Festival Hall, Walton turned the *Bagatelles* into an orchestral suite, the *Varii Capriccii*. This proved to be his last major orchestral work.

Anon in Love. Not until relatively late in life — in his (and the) early sixties — did Walton turn to the solo voice in a serious way: before that he had concentrated on orchestral and choral music. The paradox is that while the *bel canto* quality is uppermost in all Walton's instrumental music — notably the concerti — his vocal music is, like Bach's, almost instrumentally conceived and makes heavy demands upon singers' technique. It was ironic that one of the first fruits of Walton's *rapprochement* with Benjamin Britten — relations between the two were uneasy in earlier days, as Britten gradually superseded Walton in the vanguard of English composers — should have been a solo song-cycle, a medium which Britten had virtually dominated for over 20 years. *Anon in Love* was an Aldeburgh Festival commission, the dedicatees being Peter Pears (tenor) and Julian Bream (guitar). The year, 1960, was that of Britten's Shakespeare opera *A Midsummer Night's Dream*, to which the anonymous 16th and 17th century lyrics of *Anon in Love* provided a delightful complement. There is, however, nothing at all Brittenish about the music: despite the centrality of Pears' voice Walton resists the temptation to parody or even refer to Britten's vocal style, and Britten would have been too alienated by the innocent salaciousness of some of the texts ever to want to set them. There was a Rabelasian side to Walton's character, but he had a patrician sensibility: he is saucy and mischievous at times in this music, but never uncouth. Graham Johnson has hailed him, on the basis of *Anon in Love* (and of the somewhat later *Song for the Lord Mayor's Table*) as a 'new Elizabethan'. There is nothing 'anonymous' about these songs, he suggests, apart from the authorship of the poems: the Walton is the same 'incorrigibly passionate' Walton of old, 'but mellowed by a tender, even vulnerable lyricism. Like the late erotic drawings of Picasso, these songs make up a portrait of a man rejuvenated in late middle-age by the hedonistic pleasures of new life and loves.' Johnson goes on to describe the notion of a great Elizabethan writer of lute-songs serendipitously finding a 20th-century sunspot in which to take a holiday.

The age of the Elizabethan lutenists, when men like Campian, Robert Jones and Dowland wrote both words and music of their songs and then performed them themselves, seems impossibly remote today. All the more miraculous, then, is the

spontaneity of *Anon in Love*, which recreates the spirit of that age — spontaneous in that there is no hint of archaism or pastiche: the music is Walton's own unaided work. Not so the choice of texts: here Walton called on his old friend Christopher Hassall — poet, playwright, librettist of his opera *Troilus and Cressida* — for professional help. Hassall, recognizing that a contemporary age of what he called 'seen' poetry — argumentative, introspective, obscure poetry meant not so much to be heard for its quality of sound (like Edith Sitwell's verse in *Façade*) as stewed over on the page — spelt a bad time for the art of the song (at least the type of song that a composer like Walton wanted to sing), turned instead to an age in which harmony between voice and verse was more ready-made. He knew his composer, understood the virtues of plain and unpretentious verse as far as he was concerned. He divined also, I am sure, that a poem like 'Lady, when I behold the roses' might re-kindle some of the great love-making ardour of Act II of *Troilus and Cressida*: has not the English rose always been a symbol of purity and flawless beauty, of all that is steadfastly unspoilt in a world of shifting values? Walton's setting is one of English music's most glorious love-songs. The 'Elizabethanism' of *Anon in Love* (there are odd glimpses of it in earlier Walton, mainly in the Shakespeare film-scores) recalls that of Peter Warlock in its combination of sweetness and spicy, salty energy: a composer not often mentioned in Walton's orbit, but greatly admired by him.

© 1994 Christopher Palmer

Toccata für Violine und Klavier. Wie das Erste Streichquartett zog der Komponist auch dieses 1922-1923 komponierte exzentrische, extrovertierte Werk aus der Verbreitung und von einer möglichen Veröffentlichung zurück; der Grund dafür war in beiden Fällen die "modernistische" Sprache, die Walton nicht weiterverfolgte. Die *Toccata* mag zwar für Walton atypisch sein, aber sie ist ein erstaunliches Stück und unserer Aufmerksamkeit wert. Der Haupteinfluß ist höchstwahrscheinlich der mysteriöse persische Komponist Kaikhosru Sorabji, der fast ausschließlich für Tasteninstrumente (und Tasteninstrumente und Orchester) schrieb. Walton bewegte sich am Rande eines Zirkels, dem Sorabji, der Autor und (praktisch unveröffentlichte) Komponist Cecil Gray, Peter Warlock, Bernard van Dieren und andere angehörten, und er absorbierte natürlich eine Zeitlang ihre musikalischen Ideen, wenn er sich auch später von ihnen abwenden sollte. Er verrät sich in den vielen im stilistischen Vokabular Waltons einzigartigen Anklängen an Szymanowski im "emotionalen Mittelteil" (Lambert, s.u.), einem Komponisten, den Sorabji hochschätzte. Wo auch immer diese Passage ihren Ursprung haben mag, sie ist herrlich. Nach der Uraufführung im Mai 1925 schrieb Constant Lambert eine Rezension, in der er die *Toccata* folgendermaßen beschreibt: "...ein rhapsodisches Werk, das Spuren von Bartók und sogar Sorabji aufweist. Es besitzt...größere und echtere Vitalität als das [Erste] Streichquartett...und enthält wenigstens eine ausgezeichnete Passage — einen emotionalen Mittelteil, in der die lyrische Qualität, die im Klavierquartett auffiel, eine willkommene Wiederkehr macht, diesmal jedoch in seriösere Form gegossen!"

Die **Duets for Children** (Duette für Kinder) von 1940 (zehn Stücke in zwei Heften) sind der Nichte und dem Neffen des Komponisten, Elizabeth und Michael, Kindern seines älteren Bruders Noel, gewidmet. Eine frühere Fassung für Klavier solo trägt den Titel *Tunes for my Niece — for Elizabeth* (Weisen für meine Nichte — für Elizabeth); Walton war anscheinend mit dieser Fassung nie zufrieden; sie wurde nicht veröffentlicht und bald von der Duett-Bearbeitung überholt. 1940-1941 fertigte Walton eine Transkription für kleines Orchester an, in der jedoch leider die hilfreichen Überschriften ausgelassen werden. So bezaubernd und farbig diese Bearbeitung auch sein mag, es fehlt die wahre Aura der Kindheit, die den Stücken in ihrer Originalgestalt anhaftet: Kinder üben (oder üben) schließlich Klavier und

spielen Himmel und Hölle und veranstalten dreibeinige Rennen! Waltons stilistisches Vorbild war womöglich Grieg.

Walzer aus Façade. Diese Konzertbearbeitung ist die einzige aus Waltons eigener Feder, obwohl er in der Druckausgabe nicht namentlich als Bearbeiter genannt wird. Das Stück war anscheinend zu schwierig, um weite Verbreitung zu finden, was sich aus den späteren, einfacheren Transkriptionen für Soloklavier (von Roy Douglas und Constant Lambert) schließen läßt.

Die **Zwei Stücke für Violine und Klavier** basieren auf alten französischen Troubadour-Melodien, die Walton für die Filmmusik für Oliviers *Henry V* gesammelt hatte — wo sie, in bescheidenen Fragmenten als Hintergrundmusik für die Szenen am französischen Hof und in der französischen Landschaft zu hören sind. Die Quelle — mit Sicherheit für Nr. 1, wahrscheinlich für beide — ist eine handschriftliche Sammlung von 351 französischen Chansons mit Musik aus dem 13. Jahrhundert, der *Chansonnier Cangé*. Die Melodie für Nr. 1 stammt von Thibaut IV, König von Navarra: "Amours me fait commencer une chancer novele" — "Liebe läßt mich ein neues Lied beginnen".

Die **Zwei Lieder für Tenor und Klavier** gehören zu den frühesten Kompositionen Waltons (*The Winds*: 1918, *Tritons*: 1920) und erschienen daher noch nicht bei der Oxford University Press. Die Wahl der Dichter — Swinburne und Drummond — reflektiert womöglich die Nähe zu den Sitwells in Waltons jungen Jahren. In *Tritons* finden sich Spuren von "Modernismus", aber *The Winds* ist fest in der üppigen Romantik des Klavierquartetts verwurzelt.

Die **Fünf Bagatellen für Sologitarre** trugen zunächst keine Widmung, wurden aber später "Malcolm Arnold mit Bewunderung und Zuneigung zu seinem 50. Geburtstag" zugeeignet. Sie entstanden 1970-1971 und wurden am 27. Mai 1972 von ihm in Bath uraufgeführt. Tony Palmers Fernsehdokumentarfilm "At the Haunted End of the Day" zeigt Bream, als er Walton die *Bagatellen* in der idyllischen Umgebung des Wohnsitzes des Komponisten auf Ischia vorpielt, wo sie geschrieben wurden, und der bezaubernde Charme und die Atmosphäre dieser Umgebung fanden ihren Einzug in die Musik. Walton wußte zunächst nur wenig über die Gitarre und ihre Technik, und Bream unterwies ihn. Malcolm Arnold, in jenen Tagen ebenfalls ein häufiger Gast, gesellte sich auch dazu. 1975/76 erhielt Walton einen Auftrag vom

Greater London Council für ein Werk anlässlich des 25jährigen Jubiläums der Eröffnung der Royal Festival Hall und arbeitete dafür die *Bagatellen* zu einer Orchestersuite, *Varii Capriccii*, um. Diese sollte sein letztes größeres Orchesterwerk sein.

Anon in Love. Erst relativ spät in seinem Leben — in seinen (und des Jahrhunderts) sechziger Jahren — widmete sich Walton ernstlich dem Sologesang; bis dahin hatte er sich auf Orchester- und Chormusik konzentriert. Paradoxierte steht in Waltons Instrumentalmusik, besonders den Konzerten, die Belcanto-Qualität im Vordergrund, während seine Vokalmusik, wie Bachs, nahezu instrumental konzipiert ist und den Sänger mit schweren technischen Problemen konfrontiert. Ironischerweise sollte die erste Frucht von Waltons Annäherung an Britten — die Beziehungen zwischen den beiden Komponisten waren anfänglich gespannt, als Britten Walton in der Spitzenriege der englischen Komponisten allmählich verdrängte — ein Liederzyklus sein, also ein Werk in einem Medium, das Britten über zwanzig Jahre lang dominiert hatte. *Anon in Love* war eine Auftragskomposition für das Aldeburgh Festival und ist Peter Pears (Tenor) und Julian Bream (Gitarre) gewidmet. Im gleichen Jahr, 1960, entstand Brittens Shakespeare-Oper *A Midsummer Night's Dream*, und die anonymen Dichtungen für *Anon in Love* aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind eine bezaubernde Ergänzung zur Oper. Die Musik hat jedoch nichts Britteneskes an sich; trotz der Konzentration auf Peter Pears' Stimme geht Walton der Versuchung aus dem Weg, Brittens Vokalstil nachzuahmen oder auch nur auf ihn anzuspielen; Britten andererseits wäre von den unschuldig-anzüglichen Texten befremdet gewesen und hätte sie wohl ohnehin nie vertonen wollen. Walton hatte Rabelaische Züge in seinem Charakter, aber auch eine aristokratische Sensibilität: in seiner Musik ist er bisweilen frech und schelmisch, aber nie roh. Für *Anon in Love* (und den etwas späteren Zyklus *A Song for the Lord Mayor's Table*) begrüßte Graham Johnson ihn als einen "neuen Elisabethaner". Diese Lieder haben, außer der Autorschaft der Gedichte, nichts "anonymes" an sich: der Komponist ist derselbe "unverbesserlich leidenschaftliche Walton" wie eh und je, "aber gemildert in seiner zart-verletzlichen Lyrik. Wie die späten erotischen Zeichnungen Picassos zeigen diese Lieder ein Porträt eines Mannes, der im Spätsommer seines Lebens von den hedonistischen Freuden neuen Lebens und neuer Liebe verjüngt wurde." Johnson beschreibt weiter die Idee eines

großen elisabethanischen Komponisten von Lautenliedern, der sich für einen Urlaub durch glücklichen Zufall ins sonnige 20. Jahrhundert versetzt findet.

Die Ära der elisabethanischen Lautenisten, als Männer wie Campian, Robert Jones und Dowland Worte und Musik für ihre Lieder schrieben, um sie dann selbst vorzutragen, scheinen heute sehr weit entfernt. Umso wunderbarer ist daher die Spontaneität von *Anon in Love*, in dem der Geist dieser Zeit wiederbelebt wird. Diese Spontaneität besitzt keinen Hauch von Archaik oder Pasticcio: die Musik ist ganz und gar Waltons Werk. Nicht so die Auswahl der Texte. Walton wandte sich hier für professionelle Beratung an Christopher Hassall — Dichter, Dramatiker und Librettist für Waltons Oper *Troilus und Cressida*. Hassall erkannte, daß die zeitgenössische Poesie "zum Sehen" — wie er die argumentative, introspektive, obskure Poesie, nannte, die weniger für ihre Klangqualität zum Anhören bestimmt war (wie Edith Sitwells Verse in *Façade*) als zum Grübeln über der Seite — schlechte Zeiten für die Liedkunst prophezeite (zumindest für die Art von Liedern, wie Walton sie singen wollte), und blickte stattdessen in eine Zeit zurück, in der sich Harmonie zwischen Gesang und Dichtung leichter erreichen ließ. Er kannte seinen Komponisten und hatte Verständnis für die Tugenden, die schlichte und unprätentiöse Verse in seinen Augen besaßen. Er erkannte gewiß auch, daß ein Gedicht wie "Lady, when I behold the roses" (Meine Dame, wenn ich die Rosen sehe), etwas von dem Liebesseifer im zweiten Akt von *Troilus und Cressida* neu entzünden könnte — war die englische Rose denn nicht von jeher ein Symbol der Reinheit und makellosen Schönheit und für alles, was in einer Welt wechselnder Werte dauerhaft unverdorben bleibt? Waltons Vertonung ist eines der herrlichsten Liebeslieder in der englischen Musik. Der "Elisabethanismus" von *Anon in Love* (Andeutungen davon finden sich schon in früheren Werken Waltons, besonders den Shakespeare-Filmmusiken) erinnert in seiner Kombination von Süße und würziger, salziger Energie an den Stil von Peter Warlock, einem Komponisten, der in Waltons Umkreis selten Erwähnung findet, aber von ihm sehr bewundert wurde.

Toccata pour Violon et Piano. Ce morceau, flamboyant et original, date de 1922-1923. Le compositeur le retira de la circulation pour prévenir toute édition éventuelle, comme il retira le Premier Quatuor à cordes, et pour la même raison: leur idiome "modernistique" (qu'il voulait abandonner). Éloignée du style waltonien tel que nous le connaissons, la *Toccata* n'en est pas moins une pièce remarquable, qui mérite assurément notre attention. Ici, l'influence principale sous-jacente est vraisemblablement celle du mystérieux Kaikhosru Sorabji, compositeur parsi, qui écrivait presque exclusivement pour le clavier (ou clavier et orchestre). Walton évoluait à la périphérie d'un cercle musical où se regroupaient Sorabji, l'écrivain et compositeur (inédit) Cecil Gray, Peter Warlock, Bernard van Dieren et autres, et il semble naturel qu'il eût absorbé temporairement quelques-unes de leurs idées (pour les abandonner après). En fait, on arrive à cette déduction par les nombreux échos de Szymanowski qui résonnent dans la "section médiane sentimentale" (Lambert *dixit*, voir plus loin), un compositeur du goût de Sorabji, mais dont on ne trouve nulle trace ailleurs dans le répertoire de Walton. Quoi qu'il en soit, c'est un passage merveilleux. Après la création — mai 1925 — Constant Lambert écrivait dans un commentaire: [La *Toccata* est] "une œuvre rhapsodique qui nous fait penser à Bartók et même à Sorabji. Elle possède... une vitalité plus grande et plus réelle que le [premier] Quatuor pour instruments à cordes... et contient, entre autres, un passage excellent — une section médiane sentimentale dans laquelle la qualité lyrique que nous avons remarquée dans le Quatuor avec piano reparaît, pour notre plus grand plaisir, bien que sous une apparence plus sévère!"

Duets for Children (1940), dix morceaux, deux volumes de piano à quatre mains, pour enfants, sont dédiés à Elizabeth et Michael, la nièce et le neveu du compositeur, les enfants de son frère aîné, Noël. Une version plus ancienne, pour piano seul, intitulée *Tunes for my Niece — for Elizabeth* (Airs pour ma nièce — pour Elizabeth), ne donna apparemment pas satisfaction à Walton, elle ne fut jamais éditée, et les arrangements pour piano à quatre mains la supplantèrent rapidement. En 1940-1941 Walton entreprit une transcription pour petit ensemble orchestral, en omettant le titre original, ce qui n'arrange rien. Car aussi charmante et colorée que soit cette dernière version, il lui manque le véritable caractère

juvénile que ces pièces évoquaient sous leur forme originale: après tout les enfants jouent (ou jouaient) du piano et s'amusent à des jeux comme la marelle et la course à six pieds! Pour le style, il semble que Walton ait pris modèle sur Grieg.

Valse, extraite de **Façade**. L'arrangement de cette pièce de concert fut — et c'est le seul en son genre — réalisé par Walton en personne, bien qu'il n'en soit point fait mention sur la partition imprimée. La pièce était certainement trop difficile pour gagner la faveur du grand public; les transcriptions plus récentes, pour piano seul (de Roy Douglas et de Constant Lambert) sont beaucoup moins compliquées.

Les **Deux Pièces pour violon et piano** s'inspirent directement de ces mélodies de troubadours français, que Walton avaient recueillies pour la partition de la musique du film *Henry V* (de Laurence Olivier) et que l'on entend dans la bande sonore, fragmentées et servant de toile de fond aux scènes françaises: la cour de Charles VI et la campagne. La source — certaine — de la première pièce — probable — de la seconde, est un recueil manuscrit de 351 chansons, paroles et musique du 13^{ème} siècle, intitulé *Chansonier Cangé*. La chanson du No 1 est de Thibaut, roi de Navarre (1234) "Amours me fait commencer une chançon novele".

Les **Deux chants pour ténor et piano**: *The Winds* (Les vents) (1918), et *Tritons*, (1920), figurent parmi les plus anciennes compositions de Walton et remontent à une période si reculée que l'impression est antérieure à celle de *The Oxford University Press*. Le choix des poètes — Swinburne et Drummond — laisse penser à l'amitié intime qui existait à ce moment-là, entre Walton et les Sitwell [et leur entourage]. Il y a quelques traces ou vestiges de "modernité" dans *Tritons*, mais *The Winds* plonge fermement ses racines dans le romantisme agrémenté du Quatuor avec piano.

Cinq bagatelles pour guitare seule. Ces pièces, écrites en 1970-1971, sans dédicace à l'origine, reçurent finalement l'inscription: "A Malcolm Arnold, avec admiration et affection, pour son 50^{ème} anniversaire". Arnold lui-même était l'interprète à la création, qui eut lieu le 27 mai 1972 à Bath. Le film documentaire télévisé de Tony Palmer "At the Haunted End of the Day" (A la fin hantée du jour) montre Bream jouant les Bagatelles devant Walton, dans le cadre idyllique de la villa

du compositeur, à Ischia, où elles avaient été composées. Le charme délicat, l'atmosphère subtile de ce cadre réussissent à percer à travers la musique. Walton ne connaissait rien ou presque rien de la guitare et de sa technique de jeu, ce fut Julian Bream qui entreprit de l'éduquer. Malcolm Arnold, invité habituel de la villa d'Ischia à cette époque, apparaît lui aussi dans le film. En 1975-1976, en réponse à la demande du Greater London Council (Municipalité du grand Londres) qui voulait marquer le 25ème anniversaire de l'ouverture du Royal Festival Hall, Walton transforma *Bagatelles* en une suite orchestrale, qu'il intitula alors *Variii Capriccii*. Ce devait être son dernier grand ouvrage orchestral.

Anon in Love (Amoureux anonyme). Ce fut relativement tard — au début des années soixante et à la soixantaine — que Walton se mit à écrire sérieusement pour la voix humaine, en solo; auparavant il s'était surtout intéressé à la musique orchestrale et chorale. Et là, nous sommes en plein paradoxe; alors que la qualité *bel canto* domine dans toute la musique instrumentale de Walton — notamment les concertos — sa musique vocale, comme celle de Bach, est virtuellement conçue pour instruments, et exige une technique sans faille de la part du chanteur. D'autre part, n'est-il pas ironique que l'un des premiers fruits du rapprochement entre Walton et Benjamin Britten — les relations entre les deux hommes furent assez tendues à leur début, car Britten graduellement évinçait Walton à l'avant-garde des compositeurs anglais — soit un cycle de chansons, le domaine où justement Britten était roi depuis plus de 20 ans. *Anon in Love*, produit d'une commande du festival d'Aldeburgh, est dédié à Peter Pears (ténor) et Julian Bream (guitariste). L'année 1960 fut celle de la création de l'opéra de Britten *A Midsummer Night's Dream* (Le Songe d'une nuit d'été) auquel les vers anonymes *Anon in Love* des 16ème et 17ème siècles fournissent un merveilleux appendice. Il n'y a nulle trace, nul écho 'britteniens' dans la musique d'*Anon*, malgré la voix de Peter Pears [le grand interprète de Britten] au cœur même de cette œuvre, car Walton n'essaya pas de reproduire ni même de faire allusion au style mélodique de Britten. Britten, de son côté, aurait été trop gêné par la salacité innocente de plusieurs de ces poèmes pour vouloir les mettre en musique. Walton avait dans son caractère un petit côté rabelaisien, mais aussi un côté sensible et patricien; il pouvait parfois se

montrer osé et croustillant dans sa musique, mais il n'était jamais grossier. Se référant à *Anon in Love* (et à la *Song for the Lord Mayor's Table* [Chanson de la tablée du Maire] qui vint après) Graham Johnson le qualifiait de "nouvel elisabéthain". "Il n'y a rien d'anonyme" dans ces chansons, remarquait-il, à part l'auteur des poèmes; Walton est le Walton de toujours, "incorrigiblement passionné" mais adouci par un lyrisme tendre et même délicat. Comme les dessins érotiques de Picasso âgé, ces chansons dressent le portrait d'un homme rajeuni vers la fin de l'âge mûr, par les plaisirs hédonistes d'une nouvelle vie et de nouvelles amours". Johnson 'invente' ensuite un grand luthiste élisabéthain, auteur de chansons, qui par un heureux accident, découvre au 20ème siècle un lieu de vacances ensoleillé.

L'âge des luthistes élisabéthains, qui tels Campian, Robert Jones et Dowland écrivaient à la fois les paroles et la musique de leurs chansons et les interprétaient eux-mêmes, semble aujourd'hui incroyablement éloigné. Les qualités d'*Anon in Love*, toutes de spontanéité, sont plus miraculeuses qu'elles recréent l'esprit de cet époque; elles sont autant dépouillées d'archaïsme ou de pastiche, et la musique de Walton est la sienne propre sans aide extérieure. Il n'en est pas tout à fait de même pour le choix des poèmes; Walton demanda à son vieil ami Christopher Hassall — poète, auteur dramatique et librettiste (il écrivit le livret de l'opéra de Walton *Troilus et Cressida*) — de lui prêter main forte. Comprenant que l'époque contemporaine de ce qu'il appelait la poésie "vue" — une poésie argumentative, introspective, obscure, non de celle que l'on écoute pour ses qualités sonores (dont sont pourvus, par exemple, les vers de *Façade* d'Edith Sitwell) mais de celle que l'on lit étalée sur une page — n'était pas favorable à l'art de la chanson (tout au moins le genre de chansons qu'un compositeur comme Walton aurait aimé chanter), Hassall se tourna, par conséquent, vers une autre époque, une époque où il existait une harmonie entre la voix et le poème. Il connaissait le compositeur et il convenait, quant à lui, des vertus de vers simples et sans prétention. Il crut aussi, je suis sûr, qu'un poème tel que "Lady, when I behold the roses" (Madame, quand j'apercevrai les roses) aurait pu faire revivre la passion de la grande scène d'amour de l'acte II de *Troilus et Cressida* — si la rose anglaise n'avait pas toujours été le

symbole de la pureté, de la beauté parfaite, de tout ce qui reste constant et naturel dans un monde aux valeurs changeantes! Le talent de Walton a permis à *Anon* de se classer parmi les plus belles chansons d'amour de la musique anglaise. La saveur élisabéthaine (dont il y a de vagues reminiscences dans les compositions plus anciennes de Walton, notamment dans la musique des films shakespeariens), par son mélange de douceur et de piquant et la vitalité corsée, rappelle Peter Warlock — un compositeur qu'on ne nomme pas souvent dans l'orbite de Walton mais qu'il admirait énormément.

© 1994 Christopher Palmer
Traduction: Paulette Hutchinson

15 The Winds

O weary fa' the east wind,
And weary fa' the west:
And gin I were under the wan waves wide
I wot weel wad I rest.

O weary fa' the north wind,
And weary fa' the south:
The sea went ower my good lord's head
Or ever he kissed my mouth.

Weary fa' the windward rocks,
And weary fa' the lee:
They might hae sunken seven score ships,
And let my love's gang free.

And weary fa' ye, mariners a',
And weary fa' the sea:
It might hae taken an hundred men,
And let my ae love be.

A. C. Swinburne

16 Tritons

Tritons, which bounding dive
Through Neptune's liquid plain,
Whenas ye shall arrive
With tilting tides where silver Ora plays,
And to your king his watery tribute pays,
Tell how I dying live,
And burn in midst of all the coldest main.

W. Drummond

Anon in Love

22 I

Fain would I change that note
To which fond love hath charmed me.
Long, long to sing by rote,
Fancying that that harmed me.

Yet when this thought doth come,
Love is the perfect sum
Of all delight.

I have no other choice
Either for pen or voice
To sing or write.

O love, they wrong thee much
That say thy sweet is bitter,
When thy riper fruit is such
As nothing can be sweeter.

Fair house of joy and bliss,
Where truest pleasure is,
I do adore thee.

I know thee what thou art,
I serve thee with my heart
And fall before thee.

23 II

O stay, sweet love; see her the place of sporting;
These gentle flowers smile sweetly to invite us,
And chirping birds are hitherward resorting,
Warbling sweet notes only to delight us:
Then stay dear love, for, tho' thou run from me,
Run ne'er so fast, yet I will follow thee.

I thought, my love, that I should overtake you;
Sweet heart, sit down under this shadow'd tree,
And I will promise never to forsake you,
So you will grant to me a lover's fee.
Whereat she smiled, and kindly to me said —
'I never meant to live and die a maid'

24 III

Lady, when I behold the roses, sprouting
Which clad in damask mantles deck the arbours,
And then behold your lips where sweet love harbours,
My eyes present me with a double doubting:
For viewing both alike, hardly my mind supposes
Whether the roses be your lips, or your lips the roses.

25 IV

My Love in her attire doth shew her wit,
It doth so well become her;
For every season she hath dressings fit,
For Winter, Spring and Summer:
No beauty she doth miss
When all her robes are on;
But Beauty's self she is
When all her robes are gone.

26 V

I gave her Cakes and I gave her Ale,
I gave her Sack and Sherry;
I kist her once and I kist her twice,
And we were wondrous merry.

I gave her Beads and Bracelets fine,
I gave her Gold down derry;
I thought she was afraid till she stroaked my beard,
And we were wondrous merry.

Merry my hearts, merry my Cocks,
Merry my Sprights, my hey down derry;
I kist her once and I kist her twice,
And we were wondrous merry.

27 VI

To couple is a custom:
All things thereto agree.
Why should not I then love
Since love to all is free?

But I'll have one that's pretty,
Her cheeks of scarlet dye,
For to breed my delight
When that I lig¹ her by.

Tho' virtue be a dowry,
Yet I'll chuse money store:
If my love prove un-true
With that I can get more.

The fair is oft un-constant,
The black is often proud,
I'll chuse a lovely brown:
Come, fiddler, scrape thy crowd².

Come, fiddler, scrape thy crowd,
For Peggy the brown is she
Must be my bride, God guide
That Peggy and I agree.

¹lig = lie

²ie *crwth*, the forerunner of the viol, played with a bow.

Recent releases in the Chandos Walton Series:

**VIOLIN CONCERTO/SONATA FOR VIOLIN AND ORCHESTRA
TWO PIECES FOR VIOLIN AND ORCHESTRA**

Mordkovitch • The London Philharmonic • Latham-Koenig
CHAN 9073 CD; ABTD 1595 Cassette

**CELLO CONCERTO/IMPROVISATIONS ON AN IMPROMPTU OF BENJAMIN BRITTEN
PASSACAGLIA/PARTITA FOR ORCHESTRA**

Wallfisch • The London Philharmonic • Thomson
CHAN 8959 CD; ABTD 1551 Cassette

**VIOLA CONCERTO/SONATA FOR STRING ORCHESTRA
HINDEMITH VARIATIONS**

Imai • The London Philharmonic • Latham-Koenig
CHAN 9106 CD; ABTD 1601 Cassette

**PORTSMOUTH POINT/CAPRICCIO BURLESCO/THE FIRST SHOOT/SCAPINO
'GRANADA' PRELUDE/PROLOGO E FANTASIA/JOHANNESBURG FESTIVAL OVERTURE
MUSIC FOR CHILDREN**

The London Philharmonic • Thomson
CHAN 8968 CD; ABTD 1560 Cassette

**IN HONOUR OF THE CITY OF LONDON/FANFARES AND MARCHES /JUBILATE DEO
ANTIPHON/4 CHRISTMAS CAROLS/WHERE DOES THE UTTERED MUSIC GO?**

The Bach Choir • The Philharmonia • Sir David Willcocks
CHAN 8998 CD; ABTD 1580 Cassette

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO/PIANO QUARTET

Sillito • Smissen • Orton • Milne
CHAN 8999 CD

**FAÇADE SUITES 1-3/POPULAR BIRTHDAY/SIESTA/PORTSMOUTH POINT
SINFONIA CONCERTANTE**

The London Philharmonic • Latham-Koenig • Thomson
CHAN 9148 CD; ABTD 1602 Cassette

CHORAL WORKS:

**CORONATION TE DEUM/SET ME AS A SEAL UPON THINE HEART
JUBILATE DEO/4 CHRISTMAS CAROLS/THE TWELVE
MAGNIFICAT AND NUNC DIMITTIS/A LITANY/MISSA BREVIS/CANTICO DEL SOLE
WHERE DOES THE UTTERED MUSIC GO?/ANTIPHON**

The Finzi Singers • Lumsden • Spicer
CHAN 9222 CD

THE BEAR

Jones • Shirley-Quirk • Northern Sinfonia • Hickox
CHAN 9245 CD

This recording is made with the assistance of the William Walton Trust

• **A Chandos Digital Recording**

- Recording Producers: Brian Couzens (*Two Pieces*), Christopher Palmer (*Toccata, Duets, Valse*), and Paul Spicer (other works)
- Sound Engineers: Trygg Tryggvason (*Two Pieces*) and Ben Connellan (other works)
- Assistant Engineer: Andrew Lang (*Bagatelles, Two Pieces, Anon in Love*)
- Editor: Richard Lee
- Recorded at Blackheath Concert Hall, London on 29 May 1991 (*Two Pieces*) and at the Faculty of Music Concert Hall, Cambridge on 11 & 12 January 1992 (*Toccata, Duets, Valse*) and 7 & 8 November 1993 (other works)
- Front Cover Painting: *By Unfrequented Ways* by William Henry Gore, courtesy of Cadogan Gallery/Fine Art Photographs
- Back Cover Photograph of Sir William Walton by Nigel Luckhurst
- Sleeve Design: Penny Lee • Art Direction: Sarah Haines

Piano supplied by Steinway & Son

Guitar: Trevor Semple, London 1989

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

*This recording is made with
the assistance of the
William Walton Trust*

CHANDOS DIGITAL**CHAN 9292****SIR WILLIAM WALTON (1902 - 1983)****1 Toccata for Violin and Piano [14:18]****Duets for Children* [13:20]**

- 2** 1 The Music Lesson [1:01]
- 3** 2 The Three-Legged Race [0:40]
- 4** 3 The Silent Lake [1:36]
- 5** 4 Pony Trap [1:09]
- 6** 5 Ghosts [2:03]
- 7** 6 Hop-scotch [0:35]
- 8** 7 Swing-boats [0:51]
- 9** 8 Song at Dusk [1:25]
- 10** 9 Puppet's Dance [1:23]
- 11** 10 Trumpet Tune [2:08]

**12 Valse from Façade
for Solo Piano [4:25]****Two Pieces**

for Violin and Piano [5:42]

- 13** 1 Canzonetta [3:36]
- 14** 2 Scherzetto [2:02]

Two Songs for Tenor and Piano [3:07]

- 15** I The Winds [1:24]
- 16** II Tritons [1:40]

Five Bagatelles for Solo Guitar [14:16]

- 17** I Allegro [3:54]
- 18** II Lento [3:29]
- 19** III Alla Cubana [2:01]
- 20** IV ♩ = ♩ = 126c [2:13]
- 21** V Con slancio [2:26]

'Anon in Love'

for Tenor and Guitar [10:55]

- 22** I Fain would I change that note [3:33]
- 23** II O stay, sweet love [1:35]
- 24** III Lady, when I behold the roses [1:46]
- 25** IV My Love in her attire [0:43]
- 26** V I gave her Cakes [1:32]
- 27** VI To couple is a custom [1:33]

DDD TT = 66:31**JOHN MARK AINSLEY** Tenor**KENNETH SILLITO** Violin**CARLOS BONELL** Guitar**HAMISH MILNE & GRETEL DOWDESWELL*** Piano

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LQ7038

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