

Chan 9429 (3)

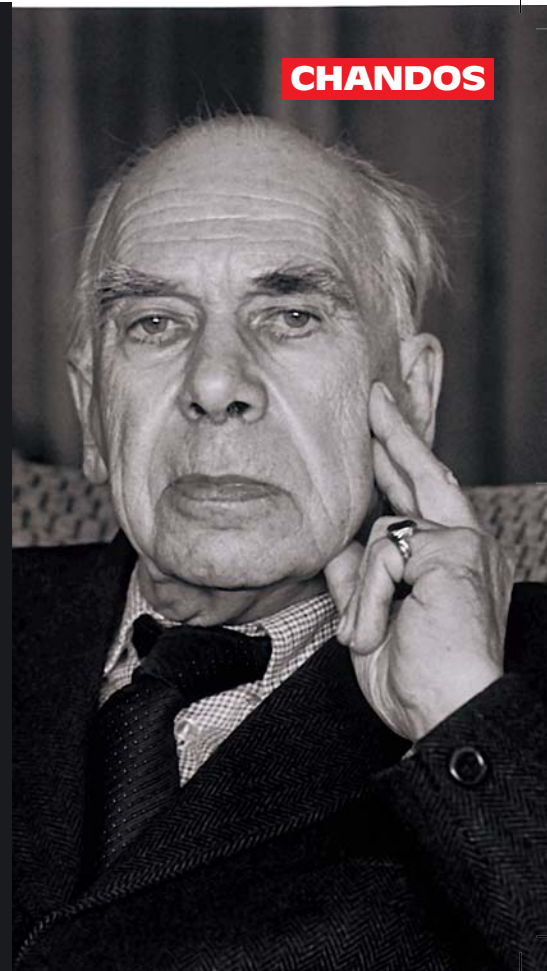


Alwyn

Complete Symphonies
Sinfonietta for Strings

London Symphony
Orchestra
Richard Hickox

CHANDOS





William Alwyn

William Alwyn (1905–1985)

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 1 40:46

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 1 | I Adagio | 10:46 |
| 2 | II Allegro leggiero | 9:08 |
| 3 | III Adagio ma con moto | 9:52 |
| 4 | IV Allegro jubilante | 10:46 |

Symphony No. 2 31:04

- | | | |
|---|--|-----------------|
| 5 | Part I: Con moto – Molto moderato –
Quasi adagio molto calmato | 13:30 |
| 6 | Part II: Allegro molto – Moderato largamente –
Molto tranquillo | 17:30 |
| | | TT 71:59 |

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 3 34:36

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 1 | I Allegro molto | 10:52 |
| 2 | II Poco adagio | 10:00 |
| 3 | III Allegro con fuoco | 13:36 |

Symphony No. 4 38:42

- | | | |
|---|----------------------------|-----------------|
| 4 | I Maestoso ma con moto | 12:18 |
| 5 | II Molto vivace | 11:45 |
| 6 | III Adagio e molto calmato | 14:29 |
| | | TT 73:28 |

COMPACT DISC THREE

	Symphony No. 5 'Hydriotaphia'	16:27
1	Moderato – Allegro ma non troppo –	3:21
2	Andante sostenuto –	4:30
3	Allegro con fuoco	2:53
4	Tempo di marcia funebre	5:43

	Sinfonietta for Strings	25:18
5	I Moderato molto ritmico	8:02
6	II Adagio e poco rubato	6:07
7	III Allegro	11:02

Konstantin Stdianov violin solo • Edward Vanderspar viola solo •
Timothy Walden cello solo

TT 41:52

London Symphony Orchestra
Richard Hickox

William Alwyn: Symphonies

In the late 1930s I realized that I could no longer look Mozart, Debussy or Puccini in the face. Their immense professionalism dazzled me. There and then I scrapped all my juvenilia and set to work to study again, this time not at an institution but with the scores of those composers I revered – Liszt, Wagner, Debussy, Puccini, Stravinsky, Scriabin and Elgar... Originality does not come by rejection of one's heritage but through acceptance; individuality (or style) is founded on the past. And I believe with Turgenev that 'it is possible to be original without being eccentric'.

The overwhelming impression to be gained from this feast of CDs is how little William Alwyn's music needs special pleading; so there's no harm in letting its composer do some of the talking. The above words come from Alwyn's own programme note for his First Symphony, in which the composer reflected, with his usual unpretentious forthrightness, on his artistic progress from his early days in Northampton, where he was born in 1905. (The same year as Tippett – bad luck for future anniversaries!)

The development and subsequent

flowering of Alwyn's Britten-like range of gifts is one of English music's more remarkable stories, for his composing was just one of many spheres of activity. He was for years a professional flautist at top level; to judge from such of his piano music as I've heard, he must have been a totally fluent pianist; and his own recordings of his orchestral music indicate that he was an out-of-the-ordinary conductor, to the extent that I find myself desperately wishing he'd made a few records of others' music too. Along with all this he was a talented writer, poet, linguist, translator, and painter. Oh, and Alwyn wrote some music too.

That music makes a simple fact or two very plain. Allowing for the deservedly special status of Messrs Britten, Walton and Tippett, Alwyn was probably the finest English composer of the generation born between the turn of the century and the First World War; his music stands out among that of his contemporaries as being the work of an artist who was simply more talented than any of them. It's a big claim, I know – and one hesitates when thinking of the similarly

remarkable quality of Alan Bush's and Elisabeth Lutyens's music at its best. It depends on how strongly you feel that Bush's work is constricted by the rancorous Stalinism that crystallized his left-wing commitment, or that Lutyens's output is flawed by its sheer unevenness.

Meanwhile, what strikes one so forcibly about Alwyn's phenomenal natural talent is the intelligence and tough staying power with which he worked at that talent, and the unpretentious affirmative humanity of the result. Here was a composer who was uninterested in self-promotional posing, and equally uninterested in letting everyone know that he wasn't interested. He just got on with things. Exceptional fluency helps, and enabled Alwyn to make himself financially secure by writing over sixty film scores, while holding down a composition professorship at the Royal Academy of Music. Eventually he settled in Blythburgh in Suffolk to concentrate on his 'own' composing. (Then as now, it's amusing to note that virtually every English composer who's *done* anything has sooner or later got out of London and away from its musico-political scene.)

The result is a body of work which is technically superlative – beautifully clear and clean, and strong as steel – and whose

artistic qualities reverberate all the more because of this. The idiom is always, at its heart, diatonic – which I suppose is one reason, in the current Anglo-Saxon anything-but-Boulez era and its associated and fatuously disingenuous obsession with what's sanctioned as being 'accessible', that Alwyn's achievement is now getting more attention from record companies. Meanwhile his music is in fact light years more radical in its artistic *attitude* than that of most other composers one can think of who are working in a supposedly more 'contemporary' idiom. From the start, Alwyn really was his own man. It's a quality that remains very rare.

Alwyn conceived the first four of his five symphonies as a cycle. Perhaps this idea meant more to the composer himself when he was writing them than it was ever intended to convey to the rest of us, for what strikes one now is how differently each work tackles the symphonic issue. The First (1949), already totally characteristic in tone and syntax (try the typical singing quality of the *Adagio*'s main tune), is laid out in four movements, each in its traditional place. The Second (1953) represents a conscious and large step forward in its enhanced contrapuntal density, more concentrated argument, and *ad hoc* form (outwardly in

two movements, but essentially continuous); it's arguable however, that in the process of engendering these, something of Alwyn's spontaneity was crowded out. (The Second was Alwyn's favourite among his five symphonies – perhaps as one keeps a special kind of fondness for a difficult child?)

The three-movement Third Symphony of 1956 is fiercely dramatic, powerfully atmospheric, tautly argued, fabulously written for the orchestra, and an altogether remarkable creation by this very special composer. Alwyn had by now evolved a kind of diatonically orientated twelve-note method, so that the symphony's slow second movement draws on the four notes D-E-F-A flat, and the quick first one on the other eight; the finale then pits these two harmonic force-fields against each other. The device, far from constricting the music's flow, here triggers a momentum and rhythmic drive that's totally thrilling. I suppose that there may be a few pompous idiots around who will have to accuse the Third of 'sounding like film music' – an attitude as tedious as that of disparaging Verdi's Requiem because it 'sounds like opera'. (Of course it does. And of course it doesn't.)

The Fourth Symphony of 1959, also in three movements, doesn't have the consistent

strength of the Third; the central scherzo's *quasi* bell-ringing scales and rhythmic ostinato (almost exactly that of Holst's *A Fugal Overture*) sometimes seem not to spark together. But the Fourth's two outer movements are exceptional; the finale's opening is a passage of wondrous beauty even by Alwyn's standards. (Most artists are scared of beauty. Alwyn patently wasn't scared of anything.) The later Fifth Symphony of 1973, subtitled *Hydriotaphia* after the elegy by Sir Thomas Browne that engendered it, is cast in a masterfully concise single movement of less than fifteen minutes; the contents fizz with invention.

Considering these five symphonies – or, as Alwyn himself viewed them, four plus one – as a whole, the striking feature of the cycle is how different each individual work is, in terms both of what it says and how it says it. Every listener now has the chance of making up his or her own mind as to whether this is in fact one of the outstanding symphonic cycles of the twentieth century, fit to stand alongside those of Sibelius, Nielsen, Vaughan Williams, Prokofiev and Shostakovich, and (if you can have two-symphony 'cycles' – and why not?) Elgar and Walton. Meanwhile what Alwyn's cycle incontestably shows, as these others do, is one of the trademarks of a

true artist: the self-questioning instinct never to approach the symphonic issue in the same way. The rewards for the rest of us are correspondingly rich.

© Malcolm Hayes

Adapted from an article that first appeared in *Tempo* magazine, Boosey & Hawkes, December 1992

All symphonies are dramas – dramas of contrast and emotion, whether by classical composers or romantics. W. A.

Symphony No. 1

I was 45 before I felt technically competent to write my first symphony. I started work on a long-cherished scheme, grandiose in scale, but a project that I hoped might constitute a major contribution to the development of the symphony. I planned four symphonies as a sequence – No. 1 was the exposition; No. 2 was the slow movement; No. 3 a march-scherzo with coda; No. 4 the epilogue. You will find the thematic material for all four in No. 1. But essentially each work had to be a satisfactory entity in itself.

What had given Alwyn the technical competence to begin this new venture? His music for the concert hall included two

Concerti Grossi, the Oboe Concerto, two overtures and a piano concerto, but there were, as yet, no large-scale works written for the modern symphony orchestra. Nevertheless, as principal flautist of the London Symphony Orchestra, he had been constantly involved in orchestral work and, even more importantly, for the past thirteen years he had been facing the problems of the new art of writing music for the British Documentary film movement.

These films were made on seemingly impossible budgets, which strained all my ingenuity and resource to conjure the best possible music from the smallest possible means, for the first time made me stop and think how essential is the possession of an unflawed technique for the proper realization of one's creative ideas. Each film score was an opportunity for experiment and an exceptional chance, given the splendid orchestras who played the scores, to improve and polish my technique and widen my dramatic range.

Alwyn's music accompanied great war-time documentaries such as *Desert Victory*, *The Way Ahead* and *The True Glory* as well as many other short films on such unlikely subjects as *Potato Blight*, *Harris Tweed* and *Rat Destruction!* His sixty feature-film scores include *Odd Man Out* – surely one of the

greatest film scores ever written – *The Magic Box*, *The Fallen Idol*, *The History of Mr Polly* and *The Rake's Progress*. All these had given him the opportunity to write for orchestras large and small, to experiment with varying groups, and, above all, to hear the result of his scoring immediately at the recording.

Music is the art of sound, it has no life on dead paper, it lives not in the eye but in the ear.

The circumstances in which a composer writes a work do not necessarily affect his music. This happy symphony was written under extremely adverse circumstances in the weeks preceding a major throat operation from which Alwyn knew that he had only a 50/50 chance of survival. Its first performance by its dedicatee Sir John Barbirolli and the Hallé Orchestra, was at Cheltenham in 1950 – at the festival inaugurated soon after the war with the principal aim of giving prominence to contemporary British music. The work had a great reception from audience and critics alike, who praised its imagination, eloquence, brilliant scoring and the wealth of flowing melodies.

Barbirolli immediately commissioned Symphony No. 2 – thus the Alwyn cycle of symphonies found its first patron in one of the most distinguished post-war conductors.

Symphony No. 1, the first in the cycle, is in the grand manner, classical in construction but allowing full rein to his essential romantic nature. As he told an interviewer before the first performance:

There's beauty, grace and charm in the world yet; and plenty to live for. My Symphony might almost be described as an optimistic challenge.

Symphony No. 2

In this symphony all vestige of classical symphonic form is abandoned. It is conceived in one continuous movement broken only by a momentary pause. Gone are the traditional four movements, and in their place are two spans of music, each proceeding from a fast to a slow tempo.

- Part I. Con moto – Molto moderato – Quasi adagio molto calmato
- Part II. Allegro molto – Moderato largamente – Molto tranquillo

The whole work concentrates on the development of a single main motif announced by the bassoon, answered by the violins and accompanied by ominous triplets on the timpani, cellos and basses. This rhythm is of considerable importance

throughout the work. It accompanies the long tunes, builds to the big climaxes and is often reinforced with the side drum and tenor drum – their brittle sound giving additional excitement.

Part I builds to such a climax, then stops with two, separated bars marked 'Silent' in the score. After a third 'Silent' bar the solo cello has a long tune which is taken up by the violins and eventually vanishes as it ascends into a high register. Chords on the brass, interrupted by the bassoon, lead into the final *pianissimo* coda.

Part II begins as a *scherzo*, energetic and impetuous, its 3/4 time frequently changed by syncopation into 2/4. The triplet rhythm on the horns *marcato* becomes an argument between strings and woodwind. This gradually quietens to a long solo on the trumpet, with the strings still chattering away in triplets. Dropping arpeggios on horns eventually build to a restatement of the main motif with its accompaniment of ominous triplets.

The work ends with a tranquil epilogue in which the theme is played by each section in turn. This settles on an F minor chord which grows to a triumphant F major – fading to one last triplet on the timpani, *pianissimo*.

Alwyn always called this work his 'little

symphony', and it was his favourite of the five. For his seventy-fifth Birthday Concert, at which he conducted the BBC Scottish Orchestra, this was the symphony he chose, together with his overture *Derby Day*, the Oboe Concerto and the Concerto Grosso No. 3.

Symphony No. 3

Symphony No. 3 was written during 1955–56. It was commissioned by the BBC and dedicated to Richard Howgill, Controller of Music. During this period Alwyn kept a journal in which he recorded what he was doing and thinking, his problems as a composer, his frets and joys – and, of course, the progress of the work in hand. In September 1955 he wrote:

The laborious task of transcribing ideas to paper in a succession of innumerable dots. The act of writing is atrociously slow – the mind always far ahead of the pen. One hears the music so clearly in one's head that sometimes it seems pointless to place a curb by the clumsy mechanics of musical calligraphy. Worked on late into the night, and worrying, as always, now that the tunes have become part of me. I must remember to polish and keep on polishing the melodic shapes, but not to smooth them too far from the initial impetus.

The whole work must be looked at over and over again, bar by bar and dot by dot.

This book was later published by ADAM International Quarterly under the title *Ariel to Miranda*. It found its way to many parts of the world, forging for him many new friendships, particularly in France and America, and arousing general interest in his music and in his literary writings.

Symphony No. 3 has quite a different approach from that of Alwyn's first two symphonies, with a new solution to the problems of modern harmony and melody by dividing the twelve semitones of the scale into two groups. This idea was suggested to him by the gamut of notes in Indian classical music.

The first movement makes use of 8 semitones with the central tonality of E flat, confining myself scrupulously to these 8 both melodically and harmonically. To limit myself to only 4 notes (first stated by a solo and muted horn) in the long 2nd movement may seem foolhardy and next to impossible, but, magically, it came to me without presenting any difficulty, and the brief return to the E flat harmonic sequence in the middle of the movement makes a contrast of such ethereal beauty that it amply justified my daring innovation. The movement quickly resumes its 4 note progress and on these notes it dies away, as though to infinity.

The onward driving *Allegro* alternately uses the eight note group and the four note group, and in the brooding coda the two groups are combined to bring the symphony to a close solidly in the key of E flat. The rhythm



is important throughout this movement and is frequently reinforced with side drum, tenor drum and xylophone.

It is a stormy and passionate work, strongly rhythmic in the outer movements but finding tranquility and repose in the *Adagio* and in the closing pages of the symphony. The first performance was given at the opening concert of the 1956/57 BBC Symphony Orchestra Concerts at the Royal Festival Hall, London, under Sir Thomas Beecham.

Sir John Barbirolli, who was to have conducted, became seriously ill and so was unable to complete his sequence of first performances of my symphonies. Sir Thomas was punctilious in the preparation of the score and gave a remarkable performance, full of fire and vitality. The work was well received and the press unusually unanimous in approval. I was touched by a generous letter from John Ireland

– ‘Your Symphony’, he wrote, ‘is the finest British Symphony since the Elgar No. 2’.

Symphony No. 4

Alwyn’s symphonic cycle was brought to a close with Symphony No. 4 in which he carried his twelve-note group invention a stage further. Sir John Barbirolli, who had taken a keen interest in the whole cycle from its conception, gave the symphony its first performance in the 1959 Promenade Concert season. The first movement starts slowly, and gradually increases in pace and power to a vigorous *Allegro*. After the climax the music dies away to a mysterious *pianissimo* conclusion. The second movement is an extended *scherzo* – essentially rhythmic in character, with repeated scale passages which recall church bells ringing the changes. A pause introduces the trio section until a direct restatement of the opening bars of the symphony leads back to the main *scherzo*. The final movement, which opens in a peaceful, song-like mood in direct contrast to the *scherzo*, develops into a passacaglia. The final climax is reached *maestoso* with the brass triumphantly declaiming the four-note subject. This broadly eloquent movement is not only the finale of Symphony No. 4 but is the epilogue to the whole symphonic cycle.

Symphony No. 5

Symphony No. 5 was commissioned by the Arts Council for the 1973 Norfolk & Norwich Triennial Festival, where it was given its first performance with Alwyn conducting. Fourteen years had elapsed since the composition of his cycle of four symphonies, a period almost totally occupied in the composition of the two operas, *Juan, or the Libertine* and *Miss Julie*. During that time his attitude to symphonic writing had radically changed. His aim now was to compress the traditional four-movement symphony into a short, one-movement work in four brief sections, thus preserving the dramatic contrasts of the traditional symphonic form.

This Fifth Symphony is dedicated, appropriately, ‘to the immortal memory of Sir Thomas Browne (1605–1682)’, physician, philosopher, botanist and archaeologist, Norwich’s most famous citizen, whose great elegy on death was first published under the title *Hydriotaphia: Urn Burial, or a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk* (now more generally known by its subtitle: *Urn Burial*). Although each section of this one-movement symphony is headed by a quotation from the book, the work is in no sense ‘programme

music’. Browne’s wonderful prose sets the mood of each section and is an expression of the composer’s personal indebtedness to a great man whose writings were always at his bedside and were a life-long source of solace and inspiration to him.

The upward-thrusting three-note figure of the opening *Allegro* on which the entire symphony is based:



can be linked with the quotation: ‘Life is a pure flame, and we live by an invisible sun within us’. After a hollow silence, the second section is introduced by the sinister sound of tubular bells, muted string harmonics and insistent harp notes: ‘But these are sad and sepulchral pitches, which have no joyful voices; silently expressing old mortality, the ruins of forgotten time’. After a high trill on a solo violin the music plunges into a brief *scherzo* section: ‘Simplicity flies away, and iniquity comes at long strides upon us’. This part ends with a brief reference to the opening bars which links it to the final section, ‘Man is a noble animal, splendid in ashes, and pompous in the grave’. This final quotation from Sir Thomas Browne is

reflected in the slow, solemn tread of a funeral march. The three-note motto, heard dolefully at first on the tubular bells, gradually grows into a long, expressive violin melody, which leads to a *maestoso* climax. As the music fades, the motto theme is heard for the last time, and the work sinks to rest on a chord of E major, a serenity, which is disturbed to the last by a dissonant note on the muted horns.

If I write a symphony, I hear it in my head and its exists on paper. But it has no living reality unless there is an orchestra to play it and – and this is most important – an audience to hear it.

Sinfonietta for Strings

The Sinfonietta for Strings (the title is perhaps too modest as the work is on the scale of a symphony and should rightly have been called *Symphony No. 5*) was commissioned for the Cheltenham Festival in 1970, and is one of my most important works in its harmonic freedom and contrapuntal ingenuity.

William Alwyn received the invitation from the Arts Council to compose this large-scale work when we were on holiday on Lake Maggiore in Italy in the autumn of 1969. I remember the smile of delight as he read the letter and remarked that this would give him a welcome change from the opera he was

engaged in writing. This was the four-act *Juan, or the Libertine*.

Dr Mosco Carner had stayed with us earlier in the year and spent much time in discussing the first sketch of *Juan* and his own work in progress – a definitive book on Alban Berg. In return for our guest's helpful comments Alwyn wrote for him an extended essay on Berg's orchestration and dedicated to him the *Sinfonietta*.

The *Sinfonietta* centres round a quotation from Alban Berg's *Lulu*, heard towards the end of the slow movement, a phrase which has haunted me since I first heard and studied the score. But this is not a 'twelve tone' piece, nor is it intended as a tribute to Berg, though any composer who is honest acknowledges the debt he owes to genius. The reason for its inclusion is a personal

one – a common bond of admiration for Berg shared with my friend, Dr. Mosco Carner, who was much in my mind while I composed the work, and to whom it is dedicated.

The first movement is alternately vigorous and lyric; the second is simplicity itself, muted and reflective (the bars from *Lulu* follow a short canonic passage for solo violin, viola and cello); and the last movement, after a brief, impetuous opening, develops into a complex fugue in varying tempi. All the fugal subjects derive from material heard in the previous movements, and the interval of a major seventh is a characteristic feature. The *Sinfonietta*, culminating in a final, passionate outburst, ends peacefully and diatonically.

© Mary Alwyn

William Alwyn: Symphonien

Alle Symphonien sind Dramen – Dramen von Gegensätzen und Gefühlen, ganz gleich, ob sie von Klassikern oder Romantikern komponiert wurden.

Symphonie Nr. 1

Ich war bereits 45 als ich mich für technisch kompetent genug hielt, meine erste Symphonie zu schreiben. Ich begann, an einem lang gehegten, großangelegten Plan zu arbeiten von dem ich hoffte, daß er einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung der Symphonie leisten werde. Ich plante vier aufeinanderfolgende Symphonien, und zwar ist Nr. 1 die Exposition, Nr. 2 der langsame Satz, Nr. 3 ein Marsch/Scherzo mit Koda und Nr. 4 der Epilog. Das thematische Material für alle vier befindet sich in der Ersten Symphonie, doch im Grunde soll jede eine in sich geschlossene Einheit darstellen.

Wo hatte Alwyn die technische Kompetenz für ein solches Unterfangen erworben? Seine Instrumentalwerke umfaßten zu der Zeit zwei Concerti Grossi, ein Konzert für Oboe, zwei Ouvertüren und ein Klavierkonzert, jedoch noch keine großen Werke für ein

modernes Symphonieorchester. Allerdings war er als führender Flötist beim London Symphony Orchestra ständig mit Orchesterwerken in Berührung gekommen und hatte außerdem 13 Jahre lang die Probleme miterlebt, die beim Komponieren von Filmmusiken für britische Dokumentarfilme entstanden.

Diese Filme hatten ein unmögliches Budget, so daß es galt, ungemein erfinderisch und einfallsreich zu sein um für wenig Geld die bestmögliche Musik zu liefern. Zum ersten Mal dachte ich darüber nach, wie unerlässlich für die Ausführung von kreativen Ideen es doch ist, über ein absolut makelloses technisches Können zu verfügen. Jede der Filmmusiken die ich schrieb, und die von ganz ausgezeichneten Orchestern gespielt wurden, bot eine außergewöhnliche Gelegenheit zu experimentieren, mein technisches Geschick zu vervollkommen und meine dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern.

Alwyn schrieb die Musik zu zahlreichen Kriegs-Dokumentarfilmen wie zum Beispiel *Desert Victory*, *The Way Ahead* und *The True*

Glory, sowie zu mehreren Kurzfilmen. Außerdem komponierte er die Musik zu 60 Spielfilmen, darunter *Odd Man Out*, *The Magic Box*, *The Fallen Idol*, *The History of Mr Polly* und *The Rake's Progress*. Dabei hatte er Gelegenheit, für große und kleine Orchester zu schreiben, mit mehreren Gruppen zu experimentieren und, was am wichtigsten war, er konnte das Resultat seiner Arbeit unmittelbar nach der Einspielung anhören.

Musik ist eine tönende Kunst, auf dem Papier ist sie tot. Sie kommt nicht beim Ansehen sondern beim Anhören zum Leben.

Die Umstände in denen ein Komponist ein Werk schreibt spiegeln sich nicht unbedingt in der Musik. Diese froh gestimmte Symphonie entstand zu einer Zeit da Alwyn wußte, daß er sich demnächst einer ernsthaften Halsoperation unterziehen mußte, bei der ein fünfzigprozentiges Risiko bestand, daß sie hätte tödlich ausgehen können. Die Erstaufführung der Symphonie fand 1950 mit dem Hallé Orchestra unter der Leitung von Sir John Barbirolli, dem Widmungsträger statt, und zwar beim Cheltenham Festival, das kurz nach dem Krieg zur Förderung zeitgenössischer englischer Musik gegründet worden war. Die Symphonie wurde sowohl vom Publikum als

auch von der Kritik, die den Einfallsreichtum, die Eloquenz, die geniale Instrumentation und die Fülle von Melodien in diesem Werk priesen, mit Begeisterung aufgenommen.

Barbirolli gab sofort die Zweite Symphonie in Auftrag, und somit fand Alwyns Symphonien-Zyklus in einem der prominentesten Dirigenten der Nachkriegsjahre seinen ersten Förderer. Die Erste Symphonie, mit der der Zyklus beginnt, ist großangelegt im klassischen Stil, gibt aber gleichzeitig Alwyns romantischer Ader vollen Spielraum. Vor der Erstaufführung bemerkte Alwyn:

Es gibt noch Schönheit, Anmut und Charme in der Welt. Und es lohnt sich, zu leben. Man könnte sagen, meine Symphonie ist ein optimistische Herausforderung.

Symphonie Nr. 2

Diese Symphonie wendet sich vollkommen von der klassischen Form ab. Sie ist in einem durchgehenden Satz angelegt, der nur von einer kurzen Pause unterbrochen wird. An die Stelle der herkömmlichen vier Sätze treten zwei weitgespannte musikalische Abschnitte, die jeweils in einem schnellen Tempo beginnen und in einem langsamen Tempo enden.

Erster Teil – Con moto – Molto moderato – Quasi adagio molto calmato
Zweiter Teil – Allegro molto – Moderato largamente – Molto tranquillo

Das ganze Werk konzentriert sich auf die Entwicklung eines einzigen, vom Fagott vorgestellten Hauptmotivs. Es wird von den Violinen aufgenommen und von ominösen Triolen der Kesselpauke, Celli und Kontrabässe untermalt. Dieser Rhythmus ist im ganzen Werk von großer Bedeutung. Er begleitet die langen melodischen Passagen, er steigert sich zu gewaltigen Höhepunkten und wird oft von Rührtrommel und Tenortrommel unterstützt, derem schnarrender Ton zur Dramatik beiträgt.

Der erste Teil steigert sich zu einem solchen Höhepunkt und endet mit zwei separaten Takten, die in der Partitur mit "Silent" (*d.h. lautlos*) markiert sind. Nach einem dritten "lautlosen" Takt setzt ein Solocello mit einer langgezogenen Melodie ein, die von den Violinen übernommen wird und schließlich in höhere Lagen aufsteigt und sich verliert. Die abschließende Koda (*pianissimo*) wird von Akkorden der Blechbläser eingeleitet, unterbrochen vom Fagott.

Der zweite Teil beginnt als *Scherzo*, energisch und ungestüm, dessen Dreivierteltakt häufig synkopiert in einen Zweivierteltakt übergeht. Der Triolenrhythmus der Hörner (*marcato*) weitet sich zu einer Debatte zwischen den Streichern und den Holzbläsern aus. Diese beruhigt sich allmählich und macht einem langen Trompetensolo Platz, während die Streicher in Triolen weiterargumentieren. Dann melden sich die Hörner mit absteigenden Arpeggien, die schließlich in eine Reprise des Hauptmotivs mit seiner ominösen Triolenuntermalung überführen.

Das Werk schließt mit einem friedvollen Epilog, in dem das Thema bei allen Instrumenten herumgereicht wird. Es läßt sich schließlich auf einem Akkord in f-Moll nieder, entfaltet sich zu einem triumphierenden F-Dur und klingt in einer letzten Triole der Kesselpauke, *pianissimo*, aus.

Alwyn nannte die Zweite immer seine "kleine Symphonie", und von den fünf Symphonien war sie sein Lieblingswerk. Er wählte sie, zusammen mit seiner Ouvertüre *Derby Day*, dem Oboenkonzert und dem Concerto Grosso Nr. 3 für das Konzertprogramm zu seinem 75. Geburtstag, bei dem das BBC Scottish Orchestra unter seiner Leitung spielte.

Symphonie Nr. 3

Die Symphonie Nr. 3 wurde 1955–56 geschrieben. Sie war von der BBC in Auftrag gegeben worden und dem für Musik zuständigen Richard Howgill gewidmet. Während dieser Zeit führte Alwyn ein Tagebuch mit Aufzeichnungen seiner Gedanken, seiner Probleme als Komponist, seiner Freuden und Sorgen – und natürlich notierte er den Fortschritt seines Werkes. Im September 1955 schreibt er:

Die mühsame Arbeit Ideen in einer Folge von unzähligen Punkten zu Papier zu bringen. Das Schreiben geht furchtbar langsam – der Kopf ist dem Füller immer so weit voraus. Ich höre die Musik so klar in meinem Kopf, daß es bedeutungslos erscheint, ihr durch das Notensystem Zügel anlegen zu wollen. Ich habe bis tief in die Nacht gearbeitet und mich aufgeregt, wie immer dann, wenn die Melodie ein Teil meiner selbst geworden ist. Ich muß daran denken die melodischen Strukturen noch zu verfeinern und immer weiter daran arbeiten, doch darf ich sie nicht so glätten, daß sie sich zu sehr von ihrem anfänglichen Impetus entfernen. Das ganze Werk muß immer wieder durchgesehen werden, Takt bei Takt und Note bei Note.

Das Buch wurde später mit dem Titel *Ariel to Miranda* bei ADAM, International

Quarterly veröffentlicht. Es fand seinen Weg in viele Teile der Welt, verschaffte ihm viele neue Freunde, insbesondere in Frankreich und Amerika, und weckte ein allgemeines Interesse für seine Musik und seine literarischen Schriften.

Alwyns Ansatz bei dieser Symphonie Nr. 3 ist anders als der seiner ersten beiden Symphonien und bietet neue Lösungen für Schwierigkeiten der modernen Harmonie und Melodie, indem die 12 Halbtöne der Tonleiter in zwei Gruppen gespalten werden. Die Tonleiter der klassischen Musik Indiens hatte ihn dazu inspiriert.

Im ersten Satz werden 8 Halbtöne benutzt und die Haupttonart ist Es-Dur, wobei ich mich gewissenhaft sowohl melodisch wie harmonisch an diese 8 Töne halte. Mich in dem zweiten langen Satz auf nur vier Noten (die zuerst vom gedämpften Horn angespielt werden) zu beschränken, mag verrückt und fast unmöglich erscheinen, aber wie magisch fiel es mir zu, ohne die geringste Schwierigkeit, und die kurze Rückkehr der harmonischen Sequenz in Es-Dur ist ein Gegensatz von so himmlischer Schönheit, daß meine kühne Innovation voll gerechtfertigt ist. Der Satz nimmt schnell die Entfaltung seiner vier Noten wieder auf und auf diesen vier Noten erlöscht er wie in der Unendlichkeit.

Im vorwärts drängenden *Allegro* wechsein sich die Gruppen aus 8 Noten und aus vier Noten ab, und in der düsteren Koda erklingen beide Gruppen ineinander verschmolzen, um die Symphonie zu einem raschen, festen Ende in Es-Dur zu bringen. Dem Rhythmus



kommt in ganzen Satz eine entscheidende Bedeutung zu und er wird häufig durch Wirteltrommel, Pauke oder Xylophon verstärkt.

Es ist ein stürmisches und leidenschaftliches Werk, das in den Ecksätzen sehr rhythmisch ist, aber im *Adagio* und den letzten Seiten der Symphonie Rast und Ruhe findet. Die Uraufführung wurde 1956/57 zur Eröffnung der Konzerte des BBC Symphony Orchestra in der Royal Festival Hall in London unter Sir Thomas Beecham gegeben.

Sir John Barbirolli, der eigentlich hätte dirigieren sollen, wurde ernsthaft krank und konnte daher die Folge der Erstaufführungen meiner Symphonien nicht beenden. Sir Thomas war bei der Vorbereitung der Partitur sehr genau und gab eine beachtenswerte Aufführung, die vor Feuer und Vitalität sprühte. Das Publikum begrüßte das Werk, und

die Resonanz in der Presse war ungewohnt einheitlich positiv. Ich war über einen großzügigen Brief von John Ireland gerührt, der schrieb "Ihre Symphonie ist die schönste britische Symphonie seit Elgars Nr. 2".

Symphonie Nr. 4

Alwyns symphonischer Zyklus schließt mit der Vierten Symphonie, in der er sein Schema der 12-Noten-Gruppe noch weiter ausarbeitet. Sir John Barbirolli, der für den Zyklus seit seinem frühesten Planungsstadium ein lebhaftes Interesse gezeigt hatte, brachte die Symphonie bei den Promenade Concerts im Jahr 1959 zur Erstaufführung. Der erste Satz beginnt langsam und steigert sich im Tempo und Dynamik bis zu einem energischen *allegro*. Nach dem Höhepunkt erstirbt die Musik am Schluß in einem mysteriösen *pianissimo*. Der zweite Satz ist ein erweitertes *Scherzo* – vorwiegend rhythmisch im Charakter – im dem wiederholte Tonleiterpassagen an Kirchen glocken erinnern. Eine Pause leitet den Triotiel ein, bis ein wörtliches Zitat der Anfangstakte der Symphonie zum eigentlichen *Scherzo* zurückführt. Der dritte Satz, der ganz im Gegensatz zum *Scherzo* ruhig und singend beginnt, entwickelt sich zur Passacaglia. In seinem abschließenden

Höhepunkt, *maestoso*, deklamieren die Blechbläser triumphierend das Vierton-Motiv. Dieser ungemein ausdrucksvolle Satz ist mehr als nur das Finale der Vierten Symphonie, er stellt den Epilog des ganzen symphonischen Zyklus dar.

Symphonie Nr. 5

Alwys Fünfte Symphonie war ein Auftragswerk des Arts Council anlässlich des Norfolk & Norwich Triennial Festival im Jahr 1973, wo Alwyn die Erstaufführung selbst dirigierte. Vierzehn Jahre waren vergangen, seit er den Zyklus seiner ersten vier Symphonien komponiert hatte, und in dieser Zeit hatte er sich fast ausschließlich der Komposition seiner zwei Opern, *Juan, or the Libertine* und *Miss Julie* gewidmet. Inzwischen hatte sich sein symphonischer Kompositionsstil von Grund auf geändert. Jetzt verfolgte er das Ziel, die üblichen vier Sätze der traditionellen Symphonie in einem einzigen, kürzeren Satz anzulegen, der jedoch in vier Abschnitte zerfällt und so die dramatischen Kontraste der traditionellen Symphonieform bewahrt.

Die Fünfte Symphonie ist "den unsterblichen Gedenken an Sir Thomas Browne (1605–1682)" gewidmet. Sir Thomas Browne, der als Arzt, Philosoph,

Botaniker und Archaeologe der berühmteste Sohn der Stadt Norwich war, schrieb eine lange Elegie auf den Tod, die unter dem Titel *Hydriotaphia: Urn Burial, or a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk* veröffentlicht wurde (jetzt aber allgemein nur *Urn Burial*, d.h. Urnenbegräbnis betitelt wird). Zwar trägt jeder Abschnitt der Fünften Symphonie als Überschrift ein Zitat aus diesem Buch, doch ist das Werk deshalb keineswegs Programm-Musik. Brownes wunderbare Prosa definiert die Stimmung jedes Abschnitts und ist mehr als Alwys Danksagung an einen Mann gedacht, dessen Bücher seine lebenslänglichen Begleiter waren, eine Quelle des Trosts und der Inspiration.

Das aufsteigende dreinotige Motiv im *Allegro*, auf dem die ganze Symphonie basiert:



bezieht sich auf das Zitat: "Life is a pure flame, and we live by an invisible sun within us" (Das Leben ist eine reine Flamme, und uns belebt eine unsichtbare Sonne in unserem Inneren). Nach einer hohlen Stille leiten in unheilvoller Stimmung Röhrenglocken, gedämpfte Streicher und

eindringliche Harfentöne den zweiten Abschnitt ein: "But these are sad and sepulchral pitches, which have no joyful voices; silently expressing old mortality, the ruins of forgotten time" (Doch dies sind traurige Grabestöne, die mit freudloser Stimme von alter Sterblichkeit und von den Ruinen vergessener Zeiten reden.) Auf einem hohen Trille einer Solovioline folgt ein kurzer *Scherzo*-Abschnitt "Simplicity flies away, and iniquity comes at long strides upon us" (Die Einfalt entflieht und die Schlechtigkeit nähert sich und mit Riesenschritten). Dieser Abschnitt endet mit einer kurzen Anspielung auf die Anfangstakte, die in den letzten Abschnitt überleiten: "Man is a noble animal, splendid in ashes, and pompous in the grave" (Der Mensch ist ein edles Tier, prächtig als Asche und prunkvoll im Grab). Dieses abschließende Zitat aus Sir Thomas Brownes Buch kommt im langsamen, feierlichen Tempo eines Trauermarsches zum Ausdruck. Die Röhrenglocken bringen klagend das dreinotige Motiv, das sich allmählich zu einer langen, expressiven Streichermelodie ausbreitet, die sich zu einem Höhepunkt (*maestoso*) steigert. Das Motiv erklingt ein letztes Mal, bevor die Musik auf einem friedvollen Akkord in E-Dur verklingt, in den sich allerdings bis

zum Schluß eine dissonante Note der gedämpften Hörner mischt.

Wenn ich eine Symphonie komponiere, dann höre ich sie innerlich, und sie existiert auf Papier. Doch sie lebt in Wirklichkeit erst, wenn ein Orchester sie spielt und – am allerwichtigsten – wenn ein Publikum sie hört.

Sinfonietta für Streicher

Die Sinfonietta für Streicher (der Titel ist vielleicht zu bescheiden, denn das Werke hat die Ausmaße einer Symphonie und hätte eigentlich Symphonie Nr. 5 genannt werden sollen) war ein Auftragswerk für das Cheltenham Festival im Jahr 1970 und ist mit seiner freien Harmonik und seinem kontrapunktischen Erfindungsreichtum eines meiner wichtigsten Werke.

Der Auftrag für dieses Werk vom Arts Council erreichte Alwyn im Herbst 1969, als wir gerade am Lago Maggiore auf Urlaub waren. Ich erinnere mich noch genau wie er sich freute, als er den Brief las und sagte, dieser Auftrag sie eine willkommene Abwechslung von der Oper die er gerade schrieb, nämlich den Vierakter *Juan, or the Libertine*. Im Frühjahr desselben Jahres war Dr. Mosco Carner bei uns zu Gast gewesen, und wir hatten viel über die Skizze zu Juan

gesprochen und auch über sein eigenes, in Bearbeitung befindliches Werk, ein Buch über Alban Berg. In Anerkennung der vielen nützlichen Ratschläge, die Dr. Carner Alwyn gegeben hatt, schrieb dieser für ihn eine längere Abhandlung über die Orchestrierung Bergs und widmete ihm die *Sinfonietta*.

Die *Sinfonietta* gründet sich auf ein Zitat aus Alban Bergs *Lulu*, das gegen Ende des langsamen Satzes erscheint. Seit ich es zum ersten Mal hörte und die Partitur durchlas ging mir dieses Motiv nicht wieder aus dem Kopf. Doch mein Stück ist keine Zwölftonmusik und ist auch nicht als Tribut an Berg gedacht, obwohl kein ehrlicher Komponist umhin kann, einem Genie, in dessen Schuld er steht, Anerkennung zu zollen. Ich habe das Motiv aus ganz persönlichen Gründen hier benutzt – unsere Bewunderung für Berg, die mein Freund, Dr. Mosco Carner – an den ich bei

der Komposition dieses Werks viel dachte und dem es auch gewidmet ist – und ich gemeinsam haben.

Der erste Satz ist abwechselnd lebhaft und lyrisch; der zweite ist überaus einfach, zurückhaltend und nachdenklich (die Takte aus *Lulu* folgen auf einen kurzen Abschnitt in Kanonform für Solovioline, Bratsche und Cello). Der letzte Satz beginnt zunächst temperamentvoll und entwickelt sich dann zu einer komplizierten Fuge mit verschiedenen Tempi. Die fugalen Motive sind alle von Material aus dem vorhergehenden Satz übernommen. Charakteristisch ist der Intervall einer großen Septime. Am Schluß klingt die *Sinfonietta* nach einem leidenschaftlichen Höhepunkt friedlich und diatonisch aus.

© Mary Alwyn

Übersetzung: Inge Moore & Sabine Schildknecht

William Alwyn: Symphonies

Toutes les symphonies sont des drames – drames d'opposition, drames d'émotion – qu'elles soient nées de compositeurs classiques ou romantiques.

Symphonie no 1

C'est à l'âge de 45 ans seulement que je me sentis techniquement capable d'écrire ma première symphonie. Je me mis à travailler sur un projet, grandiose par son ampleur, que je caressais depuis longtemps. Ce projet, je l'espérais, apporterait à l'évolution de la symphonie une contribution majeure. Il s'agissait d'un cycle de quatre symphonies, la première étant l'exposition; la deuxième, le mouvement lent; la troisième, un scherzo à l'allure de marche, assorti d'une coda; la quatrième, l'épilogue. Le matériau thématique de chacune d'elles se trouvait dans la première. Mais, fondamentalement, chaque pièce devait former une entité parfaite.

Comment Alwyn avait-il acquis la compétence technique nécessaire pour se lancer dans cette nouvelle entreprise? Sa musique de concert comprenait deux concerti grossi, le concerto pour hautbois,

deux ouvertures et un concerto pour piano, mais il n'avait pas encore composé d'œuvres de grande envergure pour l'orchestre symphonique moderne. Néanmoins, comme flûtiste principal du London Symphony Orchestra, il avait été constamment en contact avec le répertoire orchestral et, qui plus est, il venait d'être confronté, pendant treize ans, aux problèmes du nouvel art de composer pour le courant du film documentaire en Grande-Bretagne.

Ces films produits avec des budgets apparemment invraisemblables, faisaient appel à toutes les ressources de mon ingéniosité. Il fallait avec un minimum de moyens créer la plus belle des musiques. Pour la première fois, je fus amené à mesurer à quel point une technique infaillible est indispensable lorsqu'il s'agit de donner corps au fruit de l'imagination. Chacune de mes compositions était une expérience et une occasion exceptionnelle, compte tenu de l'excellente qualité des orchestres qui les exécutaient, d'affiner ma technique et d'élargir mon horizon dramatique.

Alwyn composa la musique de plusieurs grands documentaires des années de guerre

tels *Desert Victory* (*Victoire dans le désert*), *The Way Ahead* (*L'héroïque parade*) et *The True Glory* (*La vraie gloire*), ainsi que de nombreux courts métrages. Parmi les soixante longs métrages dont il écrivit la musique, citons *Odd Man Out* (*Huit heures de sursis*) – la musique de ce film est certainement l'une des plus belles jamais composées – *The Magic Box* (*La boîte magique*), *The Fallen Idol* (*Première désillusion*), *The History of Mr Polly* (*Histoire de M. Polly*) et *The Rake's Progress* (*L'honorable M. Sans-Gêne*). Ces différentes expériences lui avaient donné l'occasion de composer pour des orchestres, grands et petits, d'expérimenter divers ensembles, et surtout, d'entendre immédiatement, lors de l'enregistrement, le résultat de son orchestration.

La musique est l'art du son, elle est sans vie sur une feuille de papier inanimée, elle ne vit pas par le regard, mais par l'oreille. Les circonstances dans lesquelles un compositeur écrit n'affectent pas nécessairement sa musique. Cette joyeuse symphonie fut écrite dans des circonstances extrêmement pénibles, au cours des semaines qui précéderent une grave opération à la gorge, à laquelle Alwyn n'avait – il le savait – que 50% de chances de survivre. La première

exécution de cette œuvre par son dédicataire, Sir John Barbirolli, et le Hallé Orchestra, eut lieu à Cheltenham en 1950, lors du festival inauguré peu après la guerre dans le but d'assurer le rayonnement de la musique anglaise contemporaine. Cette œuvre fut accueillie avec enthousiasme par le public et la critique, qui applaudirent sa fantaisie, son éloquence, sa brillante orchestration et la luxuriance de ses gracieuses mélodies.

Barbirolli commanda immédiatement la Symphonie no 2. Le cycle des symphonies d'Alwyn trouvait ainsi, avec l'un des chefs d'orchestre les plus éminents de l'après-guerre, son premier protecteur. La Symphonie no 1, la première du cycle, est noble de caractère, classique de construction, mais laisse libre cours à la nature profondément romantique d'Alwyn. Lorsqu'on l'interviewa, avant la première, il répondit:

Le monde est rempli de beauté, de grâce et de charme et il s'y en trouve assez pour que la vie vaille la peine d'être vécue. Ma Symphonie peut presque être considérée comme un défi optimiste.

Symphonie no 2

Tout vestige de forme classique symphonique a été abandonné dans cette symphonie, qui

est conçue en un mouvement continu, interrompu seulement par une pause momentanée. Les quatre mouvements traditionnels n'existent plus, ils sont remplacés par deux plages musicales, chacune passant d'un mouvement rapide à un mouvement lent.

1ère partie: Con moto - Molto moderato - Quasi adagio molto calmato
2ème partie: Allegro molto - Moderato largamente - Molto tranquillo

Toute l'œuvre évolue autour d'un motif unique, annoncé par les bassons auxquels répondent les violons, et accompagné de triolets sinistres provenant des timbales, violoncelles et contre-basses. Le rythme, renforcé souvent par les caisses claires et roulante – leur son cassant lui apportant un intérêt complémentaire – revêt une importance considérable tout au long de l'ouvrage: il accompagne les longs airs et prépare la voie aux grands apogées.

La première partie atteint un de ces apogées, puis s'arrête sur deux mesures séparées, annotées "silencieuses" dans la partition. Après une troisième mesure "silencieuse" le violoncelle interprète seul une longue mélodie, qui sera reprise par les

violons, et qui finalement disparaîtra au moment où elle grimpe dans le registre aigü. Les accords confiés aux cuivres, interrompus par le basson, conduisent *pianissimo* à la coda finale.

La seconde partie débute avec énergie et impétuosité, comme un *scherzo*. Son rythme à 3/4 se change souvent par syncope en 2/4. Le rythme des triolets chez les cors *marcato* passe chez les cordes et les bois et se transforme en dispute. La controverse se calme pendant le long solo de trompette, tandis que les cordes conversent toujours en triolets. Des arpeggios descendants, confiés aux cors, conduisent finalement à la réexposition du motif principal, accompagné des triolets sinistres.

L'œuvre a pour mouvement final un épilogue tranquille, dans lequel chaque section d'instruments reprend le thème à tour de rôle. Elle s'achève sur un accord de fa mineur qui enfle et adopte un *fa* majeur triomphant. La musique s'efface et il ne reste plus qu'un dernier triolet *pianissimo* sur les timbales.

Alwyn appela toujours cette œuvre sa "petite symphonie"; c'était, de ses cinq œuvres symphoniques, celle qu'il préférait. Pour le concert marquant son soixante-cinquième anniversaire, il choisit cette

symphonie, l'ouverture *Derby Day*, le concerto pour hautbois et le concerto grosso no 3 (interprétés par le BBC Scottish Orchestra, sous sa direction).

Symphonie no 3

Alwyn compose la Symphonie no 3 en 1955–1956. C'est la BBC qui lui a commandé cette œuvre qu'il dédie à Richard Howgill, Controller of Music. A cette époque, Alwyn tient un journal dans lequel il note ce qu'il fait, ce qu'il pense, ses problèmes de composition, ses tourments et ses joies – et, bien sûr, l'évolution de l'œuvre sur le métier. En septembre 1955, il écrit:

C'est une tâche laborieuse que de transcrire les idées sur le papier en une succession d'innombrables notes. L'écriture même est atrocement lente – la plume est toujours largement devancée par l'esprit. La matérialisation mentale de la musique est si claire qu'il semble injustifié parfois d'en réfréner l'élan par la mécanique maladroite de la calligraphie musicale. Ce labeur jusqu'au cœur de la nuit, avec toujours cette inquiétude, une fois que ces mélodies sont devenues une part de moi-même. Je dois penser à polir et à repolir encore leurs contours, sans les émousser au point d'en extraire par trop l'inspiration

initiale. L'œuvre tout entière doit être revue à diverses reprises, mesure par mesure, note par note.

ADAM International Quarterly publie plus tard sous le titre *Ariel to Miranda* cet ouvrage qui sera bientôt connu dans de nombreux endroits du monde, forgeant pour Alwyn de nombreuses amitiés nouvelles, surtout en France et en Amérique, et suscitant l'intérêt général pour sa musique et ses écrits littéraires.

L'approche d'Alwyn dans cette Symphonie no 3 est tout à fait différente de celle des deux premières symphonies. Une solution nouvelle est proposée aux problèmes de l'harmonie moderne et de la mélodie en divisant les douze demi-tons de la gamme en deux groupes. Cette idée lui est suggérée par la gamme dans la musique classique indienne.

Le premier mouvement utilise 8 demi-tons, la tonalité dominante étant le mi bémol majeur; je m'en tiens scrupuleusement à ces huit notes, tant mélodiquement qu'harmoniquement. Me limiter à quatre notes seulement (énoncées d'abord par un cor solo bouché) dans le long second mouvement peut sembler téméraire et quasiment impossible, mais, comme par magie, cela ne me posa nul problème et le bref retour à la séquence harmonique en *mi* bémol majeur

au milieu du mouvement crée un contraste d'une beauté tellement éthérée que cela justifie amplement mon hasardeuse innovation. Le mouvement reprend bien vite sa progression sur 4 notes et s'éteint sur ces notes, comme transporté vers l'infini.

L'*Allegro* imprégné d'une force propulsive est construit alternativement sur les groupes de huit et quatre notes. Dans la coda de caractère méditatif, les deux groupes sont combinés pour conduire la Symphonie à son terme dans la tonalité bien affirmée de mi bémol majeur. Le rythme



est important tout au long de cette œuvre et souvent renforcé par une caisse claire, une caisse roulante et un xylophone.

C'est une œuvre qui a une histoire. Elle est passionnée, très rythmique dans les premier et dernier mouvements, mais marquée par la sérénité dans l'*Adagio* et dans les pages finales. La création de cette composition eut lieu lors du concert d'ouverture de la saison 1956–57 des concerts du BBC Symphony Orchestra au Royal Festival Hall à Londres sous la direction de Sir Thomas Beecham.

Sir John Barbirolli qui devait tenir la baguette tomba gravement malade et fut donc dans

l'impossibilité de poursuivre le cycle de création de mes symphonies. Sir Thomas prépara cette première exécution avec minutie et donna de cette composition une interprétation remarquable, enflammée et fouguese. L'œuvre est bien accueillie et la presse, de manière inusitée, est unanime à l'approuver. Je suis touché par une lettre chaleureuse de John Ireland – "Votre symphonie" écrit-il "est la plus belle symphonie anglaise composée depuis la deuxième d'Elgar".

Symphonie no 4

Le cycle symphonique d'Alwyn se termine avec la Symphonie no 4, dans laquelle il poursuit, plus avant, son expérience avec les douze notes et leurs groupes. Sir John Barbirolli, qui s'était vivement intéressé au cycle dès le début de sa conception, créa la symphonie à un concert-promenade de la saison 1959. Le premier mouvement commence lentement, puis augmente graduellement de vitesse et de force jusqu'à devenir un *Allegro* vigoureux. Après avoir atteint un point culminant, la musique s'apaise pour arriver *pianissimo* à une conclusion mystérieuse. Le second mouvement est un *scherzo* étendu, de caractère essentiellement rythmique, avec des reprises de passages de gamme qui

rappellent la sonnerie à permutations des cloches d'église. Une pause précède la section trio; ensuite, une réexposition directe des mesures d'ouverture de la symphonie ramène au *scherzo* principal. Le dernier mouvement s'ouvre sur un genre de chant calme, qui contraste vivement avec le *scherzo* et se change en passacaille. Au point culminant final *maestoso*, les cuivres déclament triomphalement le sujet en quatre notes. Ce mouvement, large et éloquent, n'est pas seulement le finale de la Symphonie no 4, il est aussi l'épilogue du cycle intégral.

Symphonie no 5

La Symphonie no 5 naquit à la suite d'une commande de l'Arts Council pour le Festival triennal (1973) du Norfolk/Norwich, au cours duquel elle fut créée sous la direction du compositeur. Depuis l'achèvement du cycle de quatre symphonies, quatorze années s'étaient écoulées, pendant lesquelles Alwyn s'était totalement plongé dans la composition de deux opéras: *Juan, or the Libertine* et *Miss Julie*. Entre-temps, sa compréhension de l'écriture symphonique s'était radicalement transformée et son but était de comprimer les quatre mouvements de la symphonie traditionnelle en une œuvre plus courte d'un

seul mouvement, mais en quatre brèves sections de façon à préserver les contrastes dramatiques.

La Cinquième symphonie est dédiée, comme il se doit, "À la mémoire immortelle de Sir Thomas Browne (1605–1682)", médecin, philosophe, botaniste, archéologue, et homme célèbre de Norwich. Sa grande élogie sur la mort, éditée d'abord sous le titre: *Hydriotaphia: Urn Burial or a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk* (Hydriotaphie: inhumation en urne ou Discours sur les urnes sépulcrales découvertes récemment dans le Norfolk), est maintenant intitulée tout simplement: *Urn Burial* (Inhumation en urne). Bien que chaque section de la symphonie en un mouvement soit, sur la partition, précédée d'une citation tirée du livre ci-dessus, l'œuvre n'est, en aucun sens, une musique à programme. La merveilleuse prose de Browne sert simplement à déterminer le caractère de chaque section. L'œuvre est le paiement d'une dette personnelle du compositeur envers un grand homme dont les écrits étaient toujours à son chevet et furent une source de réconfort et d'inspiration sa vie durant.

La figure de trois notes qui au début de l'*Allegro*



s'envole en flèche, sert de base à l'ensemble de la symphonie. Pour cette section la citation choisie est la suivante: "La vie est une pure flamme, et nous vivons par le soleil invisible qui est au sein de nous-mêmes". Après un silence creux, la seconde section débute sur les sons sinistres du carillon d'orchestre, des harmoniques des cordes en sourdine et des notes insistantes de la harpe: "Mais ce sont des sons tristes et sépulcraux, ils n'ont pas de voix joyeuses, et expriment silencieusement une mort antique, les ruines de temps oubliés". Après un trille aigü du violon solo la musique entre dans la brève section du *scherzo*: "La simplicité s'envole et l'iniquité arrive sur nous à grands pas". La troisième section se termine sur un bref rappel des mesures d'ouverture qui la lient à la section finale. "L'Homme est un noble animal, splendide en cendres, et pompeux dans la tombe", cette dernière citation de Sir Thomas Browne se reflète dans la cadence lourde et solennelle d'une marche funèbre. Le motif en trois notes, d'abord douloureusement interprété par les cloches, devient graduellement une longue et expressive mélodie des violons, avant

d'atteindre un apogée *maestoso*. Alors que la musique se calme, on entend le motif pour la dernière fois. Sur un accord de *mi* majeur l'œuvre plonge dans le repos total, mais, en toute dernière minute, la sérénité est troublée par une note dissonante des cors bouchés.

Quand j'écris une symphonie, je l'entends dans ma tête et elle existe sur le papier. Néanmoins, elle n'a aucune vie réelle tant qu'il n'y a pas d'orchestre pour la jouer ni – et ceci est le plus important – de public pour l'écouter.

Sinfonietta pour cordes

La Sinfonietta pour cordes (ce titre est peut-être indûment modeste car l'ouvrage a été conçu à l'échelle d'une symphonie et devrait porter le titre de *Symphonie no 5*) avait fait l'objet d'une commande pour le Festival de Cheltenham de 1970, c'est une de mes œuvres les plus importantes sur les plans de la liberté harmonique et de l'ingéniosité contrapuntique.

Nous étions en vacances au bord du lac Majeur, en Italie, quand, durant l'automne de 1969, William Alwyn reçut une lettre de l'Arts Council, lui demandant une composition de grande envergure. Je me souviens de son sourire ravi lorsqu'il lut la missive, et de ma remarque sur le

changement agréable que ce nouveau travail allait lui apporter; il était alors attelé à son opéra en quatre actes, *Juan, or The Libertine*.

Mosco Carner était resté quelque temps avec nous au début de l'année, et nous avions passé de longues heures à discuter la première ébauche de *Juan*, tout en nous entretenant de la progression de son propre livre – un ouvrage final sur Alban Berg. Pour remercier notre invité de son apport critique, Alwyn écrivit à son intention un essai assez long sur l'orchestration de Berg et lui dédia la *Sinfonietta*.

La *Sinfonietta* évolue autour d'une citation extraite de *Lulu* d'Alban Berg, vers la fin du mouvement lent; une phrase qui m'a hanté dès l'instant où je l'ai entendue en étudiant la partition. Mais il ne s'agit point de musique dodécaphonique, pas plus qu'il ne s'agit d'un hommage à Berg, même si tout compositeur honnête doit reconnaître combien il doit à ce génie. La raison de cette inclusion est toute

personnelle – l'admiration profonde que je voue à Berg est partagée par mon ami, Mosco Carner, auquel je pensais souvent lorsque j'écrivais cette œuvre, qui lui est dédiée.

Le premier mouvement est tour à tour vigoureux et lyrique; le second est la simplicité même (les mesures empruntées à *Lulu* font suite à un bref passage en canon, pour violon, alto et violoncelle solos). Le dernier mouvement, après un court début impétueux; se transforme en une fugue complexe, aux tempos variés. Tous les sujets fugaux dérivent des matériaux de sections précédentes, et l'intervalle de septième majeure est un trait caractéristique du mouvement. La musique de la *Sinfonietta* culmine en une explosion passionnée, et s'achève diatoniquement, dans un calme paisible.

© Mary Alwyn

Traduction: Paulette Hutchison &
Marie Françoise de Meeûs

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our quarterly review please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone (00 44) (0) 1206 225225 for Chandos Direct.

Producer Brian Couzens

Sound engineer Ben Connellan (Symphony No. 2) & Ralph Couzens (other works)

Assistant engineers Richard Smoker (Symphonies Nos. 1 & 2) & Ben Connellan (other works)

Editors Peter Newble (Symphony No. 2) & Ben Connellan (other works)

Recording venue St Jude's Church, London NW11 (Symphonies Nos. 2 & 4) & All Saints Church, Tooting (other works); 21–22 October 1992 (Symphony No. 1), 23–24 March 1992 (Symphony No. 2), 11–14 January 1994 (Symphony No. 3), 7–8 January 1992 (Symphony No. 3) & 11–13 January 1993 (Symphony No. 5 and *Sinfonietta*)

Front cover Photo of Alwyn

Back cover Photo of Richard Hickox by Hanya Chlala

Design Jaquetta Sergeant

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Publisher A. Lengnick & Co.

© 1992 & 1993 Chandos Records Ltd

© 1995 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

ALWYN: THE COMPLETE SYMPHONIES/SINFONIETTA FOR STRINGS

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL 3-disc set **CHAN 9429 (3)**

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA/HICKOX

CHAN 9429 (3)

William Alwyn (1905–1985)

COMPACT DISC ONE

- 1 - 4 Symphony No. 1
- 5 - 6 Symphony No. 2

COMPACT DISC TWO

- 1 - 3 Symphony No. 3
- 4 - 6 Symphony No. 4

DDD

COMPACT DISC THREE

- 1 - 4 Symphony No. 5 'Hydriotaphia'
- 5 - 7 Sinfonietta for Strings

TT 187:19

London Symphony Orchestra
Richard Hickox

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1992 & 1993 Chandos Records Ltd. © 1995 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU