

CHANDOS

'Over the years a Bax symphony conducted by [Vernon] Handley became something special... [O]ne of Handley's lifetime ambitions has been to record his view of what he came to regard as a cornerstone of British music in the twentieth century, an ambition achieved with this set.'

Lewis Foreman

'I find it very annoying that Bax's comprehensive musical technique is not recognised. His eye and his ear were so superbly developed. His gifts are astonishing; he releases us into an entirely different world, for nobody, in the whole of music, approaches the range of Bax's moods, or their type. He has given us something that is different from that of all other composers. That this is not recognised I find extraordinary. So one has to go on trying to do something about it.'

Vernon Handley



CHAN 10122(5)



Sir Arnold Bax

Courtesy of Lewis Foreman

Sir Arnold Bax (1883–1953)

The Symphonies

COMPACT DISC ONE

First Symphony (1921–22) **31:58**

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

for Orchestra

To John Ireland

- | | | |
|-------|--|-------|
| [1] | I Allegro moderato e feroce – Moderato espressivo –
Tempo I | 12:56 |
| [2] | II Lento solenne | 10:34 |
| [3] | III Allegro maestoso –
Allegro vivace ma non troppo presto | 8:17 |

Third Symphony (1928–29) **41:51**

for Orchestra

To Sir Henry J. Wood

- | | | |
|-------|--|-----------------|
| [4] | I Lento moderato – Allegro moderato –
Allegro feroce – Più lento – Lento moderato –
Allegro moderato – Allegro | 16:42 |
| [5] | II Lento | 11:12 |
| [6] | III Moderato – Più mosso – Tempo I –
Epilogue. Poco lento | 13:48 |
| | | TT 74:03 |

COMPACT DISC TWO

Second Symphony (1924–26) **38:54**

in E minor and C major • in e-Moll und C-Dur
en mi mineur et ut majeur
for Orchestra

To Serge Koussevitzky

- [1] I Molto moderato – Allegro moderato –
Molto largamente – Moderato semplice – Tempo I –
Allegro moderato – Tempo I – Vivace 16:20
- [2] II Andante – Più mosso – Poco largamente – Tempo I 12:11
- [3] III Poco largamente – Allegro feroce – Meno mosso –
Molto largamente 10:13

Fourth Symphony (1930) **38:19**

for Orchestra
To Paul Corder

- [4] I Allegro moderato 15:35
 - [5] II Lento moderato – Più mosso (Allegro moderato) –
Poco largamente – Tempo I 12:45
 - [6] III Allegro – Allegro scherzando –
Tempo di marcia trionfale – Più largamente – Vivo 9:50
- TT 77:24**

COMPACT DISC THREE

Fifth Symphony (1931–32) **37:55**

for Orchestra

To Jean Sibelius

- [1] I Poco lento – Allegro con fuoco –
Dolce meno mosso – A tempo I (Allegro con fuoco) –
Moderato – Tempo I (Poco lento) 15:46
- [2] II Poco lento – Molto tranquillo – Tempo I 10:12
- [3] III Poco moderato – Allegro – Lento – Tempo I (Allegro) –
Epilogue. Doppio movimento alla breve –
Con brio – Più lento 11:48

Sixth Symphony (1934–35) **35:33**

for Orchestra

To Adrian Boult

- [4] I Moderato – Allegro con fuoco 10:06
 - [5] II Lento, molto espressivo – Andante con moto –
Meno mosso – Più lento 8:19
 - [6] III Introduction. Lento moderato – Poco più vivo –
Scherzo and Trio. Allegro vivace –
Andante semplice – Allegro vivace – Poco largamente –
Molto largamente – Tranquillando –
Epilogue. Lento 16:57
- TT 73:41**

COMPACT DISC FOUR

premiere recording

- | | | |
|-----|---|----------|
| [1] | Rogue's Comedy Overture (1936) | 9:59 |
| | To Julius Harrison | |
| | Allegro – Brillante molto | |
| [2] | Tintagel (1917–19) | 15:13 |
| | for Orchestra | |
| | To Miss Harriet Cohen | |
| | Very moderate tempo – Very quiet – Più mosso – | |
| | Tempo I (Moderato) – Molto più mosso – | |
| | Allegro moderato – Allegro con brio – | |
| | Tempo moderato – Moderato – Molto largamente | |
| | Seventh Symphony (1938–39) | 44:02 |
| | To the People of America | |
| [3] | I Allegro – Poco meno mosso – Tempo I – | |
| | Poco largamente – Tempo I | 16:39 |
| [4] | II Lento – Più mosso. In Legendary Mood – Tempo I | 13:32 |
| [5] | III Theme and Variations: Allegro – | |
| | Theme. Meno mosso – Tempo I – Meno mosso – | |
| | Andante – Più mosso – Vivace – | |
| | Molto moderato e maestoso, molto legato – | |
| | Epilogue. Sereno | 13:38 |
| | | TT 69:37 |

COMPACT DISC FIVE

**Interview with Vernon Handley by
Andrew McGregor**

- | | | |
|------|------------------------------------|----------|
| [1] | Introduction | 7:53 |
| [2] | Bax and Vaughan Williams | 1:31 |
| [3] | Bax and his musical influences | 1:34 |
| [4] | First Symphony | 6:21 |
| [5] | Second Symphony and Third Symphony | 15:36 |
| [6] | Fourth Symphony | 5:06 |
| [7] | Fifth Symphony | 3:07 |
| [8] | Sixth Symphony | 7:56 |
| [9] | Seventh Symphony | 5:37 |
| [10] | Epilogue | 5:51 |
| | | TT 60:43 |

**BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
Vernon Handley**

Vernon Handley and the Symphonies of Sir Arnold Bax

Introduction

Sir Arnold Bax wrote his cycle of seven symphonies between 1921 and 1939. In his younger days he had not set out to be a symphonist, and if anyone had then predicted his future career, Bax would doubtless have been scornful of the notion that he could turn to such an old-fashioned genre in the bright new artistic world immediately following the end of World War I. Yet in 1921 he wrote what he headed 'Third Piano Sonata', and quickly realised that he had composed a symphony; he orchestrated it, writing a new slow movement conceived in symphonic terms, and made a big splash with it at Queen's Hall in December 1922. This was modern music which, while difficult, for many was also approachable, and which, with its remarkable elegiac slow movement, caught the mood of the times. For the rest of the 1920s audiences thought of it as *the* Bax symphony, but he was soon working on a second, completed between 1924 and 1926, quickly followed by a third during the winter of 1928–29.

The Second Symphony was first performed in Boston, Massachusetts, in December 1929 but was not heard in London until after the Third Symphony had been given its triumphal

first performance conducted by Sir Henry Wood on 14 March 1930. From the beginning, critics have suggested that the first three symphonies form an emotional unity which closes with the Epilogue of the Third.

The remaining four symphonies followed during the 1930s. The Fourth was written in 1930, Bax possibly having been given added impetus by the success at Queen's Hall of the Third and, six weeks later, the Second, just before he started work on it. The first performance took place in San Francisco in March 1931 and the symphony received its first British performance in December 1932 conducted by Dr Malcolm Sargent. The Fifth Symphony was written in the winter of 1931–32 and first heard at Queen's Hall on 15 January 1934 conducted by Sir Thomas Beecham. The Sixth Symphony followed during the winter of 1934–35 and was first performed at Queen's Hall in November 1935 conducted by Sir Hamilton Harty. The London premiere of all these works took place at Queen's Hall and it was the sound produced within the acoustic of this hall that Bax had been aiming for.

He composed his Seventh and last symphony in the summer of 1938, completing

the full score at Morar, Inverness-shire, in January 1939. During the 1930s Bax spent a month or two every winter at the Station Hotel, Morar, where he set out in full score the works he had sketched in London the previous summer, and this practice applied particularly to the symphonies, not least the last one. It was first performed at the New York World's Fair on 9 June 1939 when Sir Adrian Boult conducted the New York Philharmonic Symphony Orchestra. The symphony came to England at Colston Hall, Bristol, on 21 June 1940; the London premiere did not follow until a Promenade Concert at the Royal Albert Hall in August 1943, when it was effectively a new work to all those then in the hall.

I first heard Vernon Handley conduct a Bax symphony – the Third – at London's Morley College in 1961. Then in 1964 he performed the Fourth with the Guildford Philharmonic, recording it the following day. In the early 1960s these were performances to look out for: Bax was never played. Over the years a Bax symphony conducted by Handley became something special, but apart from the Fourth with the Guildford Philharmonic he never recorded any of them. Yet one of Handley's lifetime ambitions has been to record his view of what he came to regard as a cornerstone of British music in the twentieth century, an ambition achieved with this set.

Lewis Foreman discusses the Bax symphonies with Vernon Handley

LF remarks: The following conversation took place on 15 July 2003 at the conductor's home near Abergavenny, midway through the recording sessions of Handley's Bax symphonic cycle. Handley started by discussing his approach to preparing a score, and Bax's individuality as a composer.

VH: A conductor's work must be done largely before he meets the orchestra; and therefore his study of the score must be as the study of any foreign language, and it must be like the study of his own language. Every writer one reads has his own language, his own accent. Every *composer* has his own language, his own accent. Music is nothing more than a language. It is probably the most direct language that we are capable of absorbing. It is much quicker than words, much more direct than words. It is more honest than words; words carry so many connotations. And even within a harmonic framework, music strikes us immediately; we respond to it instantly without knowing why. When we start to question why, we have missed its language. And, of course, in the twentieth century, music has been used very badly. That is to say, we have narrowed the repertoire. The more we know of everybody's view of life, the better we will be able to understand life itself. The more we hear of

every view of music, the more we will be able to understand music and its benevolent influence upon us. I feel this more and more.

LF remarks: Handley deplored the fact that many composers are still ignored in contemporary concert life, which focusses on a limited repertoire for reasons other than musical quality.

VH: We have left a hole in the repertoire. We have moved from the end of the nineteenth century suddenly into the late twentieth century when there is a great machine, the publicists' machine, making sure that young composers get heard. We poor conductors are deluged with promotional material. Yet very little of this new music is established with audiences. Music progresses by composers being aware of one another. I honestly think a number of European composers could not have existed without, say, Mahler; a revolt against Mahler caused a number of other composers to emerge. Those composers are the 'hole' I referred to earlier. Everything now is too quick. Nobody is trying to establish the principles whereby we can judge. That worries me tremendously because art, if anything, is based on principle. If it is to be of use in any way to mankind, art has to be based on principle. I cannot find my way past that principle, though I have tried.

LF remarks: Handley is one of those musicians whose exploration of music in childhood came about by having a well-stocked and sympathetic music library in his town.

VH: I had known the Bax symphonies since my teen years.

LF: From Enfield Public Library.

VH: Yes; Enfield Public Library had provided me with study scores not only of Bax, but also of Holst, Delius, Vaughan Williams. I remember studying scores from Enfield Public Library of Mahler's Eighth, all the Richard Strauss tone poems, most of the Wagner operas – sometimes from the vocal scores, which I hated; I always like to have the full score.

LF: Do you ever think of any of the works pictorially?

VH: No – only after the event.

LF: Let us turn to the **First Symphony**.

VH: Dramatically I think it is the most striking. It is not only that it connects very well with the tone poems, but I am quite sure – without denying my deliberations against pictorial connotations –, I am quite sure that it is a work which does reflect what Bax felt about his colleagues and friends who had fought in the First World War, and about other friends who had died in the Easter Rising. On the

other hand, it does also try, without being hollow, to show that from the first material he introduces, there must be some positiveness and hope. There is no doubt that the first bars of this symphony lead to the great triumphal march at the end of it. But one has to be very, very careful indeed not to overplay that connection, and to allow the immense tragic second movement to have its full impact – there is something about the second movement of the First Symphony which to me is more truly Baxian than anything until we get right to the Sixth Symphony.

LF: Do you feel it to be elegiac, or, as it were, shaking a fist at heaven?

VH: Both, without a doubt. How wonderfully you have encapsulated that. I think you have put your finger on the difficulty we experience with Bax at the beginning of the twenty-first century. This is a man who does not express himself in simple terms. He is simple structurally; simple formally; but in his *accent* he is very complicated. Now, in the twenty-first century, we have emotions of the simplest, cruellest and at times cheapest order thrust in our ears and faces the whole time, not only in pop music but also in so-called serious music. Bax was a super-educated man, not only a man who could write music and who had a comprehensive musical technique, but one who had studied cultural subjects deeply – a

man who could teach himself a foreign language: old Irish. If he has something to say to us we should be ready to listen. But we are not; our modern way of listening is to let ourselves be battered about the ears by the most banal and puerile emotions.

Now, that second movement: shaking a fist at heaven, or elegiac? – Both. It is a defiant sound, which he achieves very, very well by repeated chords; but the chords themselves are elegiac. The way in which, at the end of those extraordinary chords with their bass – the contrabassoon and so on –, the way in which he produces some sort of resolution, but not quite, always allowing himself time to move on, always allowing himself harmonic space to move on: *that* is elegiac.

LF: Do you not think that the treatment of the brass, with its suggestions of bugle calls...

VH: It is a question of distance, an echo. The effect is different with every orchestra, in every hall; nevertheless, Bax believed that one should know as one reads his score what he was about. Incidentally, the same thing is true of the music of Vagn Holmboe and to a certain extent of that of Robert Simpson, though Robert Simpson is plainer because his story is much more tonal and straightforward than Bax's. Bax carries with him in his tonality an awful lot of extraordinary emotions.

LF: One thing that has struck me in the slow movement of the **Second Symphony** is the passage of running semiquavers where Bax quotes his 1916 orchestral work *In memoriam Padraig Pearse*.

VH: Well, that is a fair comment. In the symphonies, with Bax so concerned with structure and form, I find that I have very little room in my mind for any other considerations. Of course, the quotation that you adduce is perfectly clear, but I do not know what caused that particular music to be a part of *In memoriam* in the first place. That is to say, it could have come from something other than a work for Padraig Pearse, it could have come from some sight or sound that Bax remembered as he was thinking of Pearse, or that had particularly attached itself to his imagination about Ireland at the time of *In memoriam*. What always seems important to me is not that music's associations in the symphony, but its import from the point of view of structure and form in the symphony.

The second movement of the Second Symphony is to me one of the most beautiful intermezzi, as it were, in all Bax's symphonies; the first movement is so extraordinarily powerful and solemn and serious, and the last movement, though it does not come to any direct conclusion, so powerful and elemental that Bax knew – because he had such a tremendous feeling for form –, he must have

known that he could not sustain this mood through three movements. So the beautiful second movement, although at times very serious, complements those two outer movements. Perhaps the very seriousness of his attitude when writing the Second Symphony called back to mind the semiquaver figure of *In memoriam* that you speak of, and therefore the figure finds itself in perfect position in the second movement. But, as I say, when I am conducting I can only think of it as a concomitant of that movement in a *symphony*, that is to say as having a place in a structural and formal unit. So I do not really think of anything pictorial, or anything that may exist outside the symphony.

LF: How do you relate to Bax's use of the organ? Do you regret it in the Second and the Fourth Symphonies?

VH: I do not, because he uses it so sparingly. He is as good an orchestrator as any composer who has existed. He knew exactly what he was doing. The Third Symphony alone is a storehouse of wonderful things, all sorts of extraordinary sounds; the Second Symphony is a sound world all of its own. As an orchestrator Bax is an absolute master. With the organ the clue to Bax's purpose is the sparing way in which he used it: pedals in the Second Symphony; he just wanted as big a growl as he could get. His approach is

straightforward: structurally he is a genius; but in his expression he is a much more contrapuntal composer than a vertical one, and this can be made clear to everyone's ears. The organ is fine; Bax wanted something very downright in the Second Symphony, and something really rather blustery in the Fourth.

LF: We have reached the **Third Symphony**. I have a funny feeling that you played it more slowly in 1961 than you do now.

VH: I think that I probably do play Bax a little faster now than I used to. I think that I was so enamoured of his music that I really did not want to go from one bar to the next, I was enjoying it so much. There is also the fact that I was less experienced, and less able to propel an orchestra that did not know the music, from bar to bar. This sounds very simple, but it is in fact true that a young conductor cannot get a move on until his orchestra gets a move on. This is sometimes not understood. In those days I was inexperienced enough to need the orchestra to move with my beat. Generally speaking, I do not think that my conception of speeds in Bax has altered much. There is one exception, and that is the Fifth Symphony, which I have always found very difficult, coming as it does after the Fourth and before the Sixth. Knowing the scale of the seven symphonies as a whole, I still find the Fifth a mountain to climb. But as I said, I do not think

my concept of tempi in Bax has changed – perhaps my experience now allows me to move on a little.

Bax has tremendous rhythmic vitality. Someone has said that his faster movements are based, roughly speaking, on dance – a wild dance. Fair enough, it will do; plenty of composers have based their fast movements on dance. It is quite true also of Bax and his Fifth Symphony, but here the problem is that it has got to go at such a rate that the listening mind is outstripped by the rhythmic momentum, by the actual speed of rhythmic attack. It is one of the particular difficulties of the Fifth Symphony: to go as fast as it needs, and at the same time to leave just enough room for your listener, your listener's imagination, to grasp it. The problem, again, is different in every hall, with every orchestra. The very end of the symphony presents the big emotional difficulty for me, because I do not quite know the relationship of the great tune to the 3/2 metre that is interspersed all the way through. It is something which one can only grasp in a *performance*.

The Third Symphony is a work in which there is not a lot of fast motion. The finale really is a scherzo followed by an epilogue. Incidentally, what we might call the second or third subject once made everyone say, 'hey: Malcolm Arnold!', though Bax had written it twenty years before Arnold became active.

LF: The master of rubato in a Bax orchestral work was Sir John Barbirolli, in both the Third and the Fourth Symphonies.

VH: Yes, Barbirolli knew how to control it; he obviously loved the Third Symphony and he could do it superbly. I am not actually sure, though, that his Epilogue is quite what it can be. It is too beautiful, it is too sentimental. To me the Epilogue in the Third Symphony is the culmination of the first three symphonies. When Bax reaches the Fourth Symphony he starts off on a different approach, a different journey. I experience the Epilogue of the Third as quite otherworldly. As I said, Barbirolli's performance of it was too beautiful, almost sentimental, and very much of *this* world. Of course, his was a perfectly legitimate approach, but knowing that the Third Symphony is a very humane piece, I cannot agree. In my view, Bax arrived at that Epilogue aware that a certain part of him was very much connected to Ireland, to what he thought and knew of Ireland, and that is a very, very mystical thing. I think he was saying goodbye to this part of his musical life; and not with sentiment but with the sense of having won through a desperate challenge.

That desperate challenge is represented by the Second Symphony, which to me is a masterpiece of immense stature. He answered the challenge with symphonic unification of his material in the Third. This symphony begins

with a spatter of notes, and ends with that spatter of notes. The second main subject of the first movement starts with repeated notes, the middle section of the movement is a subject built on repeated notes. The beginning of the second movement is built on repeated notes; the second subject of the movement is built on repeated notes. The scherzo is built on repeated notes, with the harmony pulling away from it; and the Epilogue is built on an ostinato which includes repeated notes. This is a man saying, 'I will build a symphony!' It is good – Beethoven could not have done it better.

LF: Now the **Fourth Symphony**. It was the second time I heard you conduct a Bax symphony, when you performed the Fourth at Guildford in 1964.

VH: In the Fourth there is plenty of rubato to be had in the middle of the first movement. We all say that this is the weakest of the seven symphonies; *but* one must allow that in every symphonic cannon a fine symphonic composer has the right to be a bit bluff and happy now and then. The Fourth is the happiest of the seven symphonies, the most extrovert, though the middle movement has some important moments of darkness.

LF: How do you find the end?

VH: If one does that sort of thing – and Bax does it thoroughly –, that is, choose against

subtlety, then one will have chosen to do so for a reason.

LF: The **Fifth Symphony** immediately brings us to the thorny question of the influence of Sibelius in later Bax. In the first movement, do we make too much of the Sibelian 'thing'?

VH: The Fifth Symphony is the tough one. We know about that Sibelian model. Bax openly declared his homage to Sibelius. In this as in all Bax's symphonies what has impressed me from my very earliest experience with the music is how everything he writes in a *symphony* is interrelated. When Bax calls something a 'Symphony' he is putting that work up to be judged against others he has written, other pieces he may write. Bax's symphonies have always impressed me as being truly symphonic. That is, they exist in their own world. For instance, consider the opening movement of the Second and the Third Symphonies: they inhabit entirely different atmospheres, entirely different worlds from one another. One does not worry whether either might be called Sibelian.

I am more concerned with something Bax does in the first movement of the Fifth Symphony, something very few composers succeed in doing, though Rachmaninov does it in the first movement of his Third Symphony. The climax of that first movement, the harmonic climax of the movement, is played

diminuendo: very, very interesting. It means that somewhere else in the symphony there is a greater climax. That climax comes in the third movement – but it is difficult to place, which represents another challenge in this complex symphony. There is an extraordinary passage in the movement where the strings just play chords; you look at the outline of those chords and you can relate the passage thematically to what he has done elsewhere in the symphony. But here he is preparing you for something, and that sense of preparation and climax is a very difficult thing to gauge in performance, because it is not just a matter of the clamour of an arrival. People have called this climactic passage dark, and that is what makes it so difficult to gauge.

LF: For many the **Sixth Symphony** is the big one!

VH: The *Sixth* – now you are talking about a *masterpiece*. To me it still remains a revelation. As Peter Pirie said, 'it tears up the earth by its roots!' It really is everything to me, that symphony.

LF: For me there is something at the beginning of the *Allegro con fuoco* that never quite comes across in performances, those running viola semiquavers – orchestral viola sections never seem to be strong enough; it is a matter of the playing.

VH: It is the same music as in the *Moderato* before it – in the *Allegro* the running violas play the opening music in *diminution*. The start of the *Allegro* has got to have drive, and without accents the music is made to sound trivial. The violas play the same music as before; therefore they must now have some darkness that is related to their first utterance of it. That first utterance, on the full orchestra, is *absolutely* barbaric, incredible; I cannot think of any symphony of that time, including Honegger's Fifth and Vaughan Williams's Fourth, that says more clearly: 'this is *serious*!'

LF: But this symphony is not looking back to the First and the Second. Those two have a sense of autobiography about them; this one is more universal.

VH: That is absolutely true, though Bax does curb the symphony so that he eventually, in the last movement, comes round to his own view of beauty. Yes, the first movement is more impersonal, the second movement, too. The last movement is quite plainly a formal entity on its own, something that is absolutely clear for all to hear: the theme in the Introduction, the Scherzo built on that theme, and the Epilogue in its turn built on all that has gone before; and eventually that music of extraordinary otherworldliness which I suppose Yeats inspired him to inhabit. Yes, the work is more universal, but it is nevertheless tightly argued – it is a *symphony*.

Incidentally, people have often talked about the quote from Sibelius's *Tapiola* in the last movement. What is it doing there? Well, in fact, the reference is there in the first movement, in the first bars: the outline of the theme from *Tapiola* is traced already in the first bars of the symphony – *that* is the kind of composer Bax is. You can find the same kind of thing throughout his music. He was moving forward all the time, in every way, right up until the point at which he suddenly thought, 'that's it, I'm finished'.

LF: What about the **Seventh Symphony**?

VH: In it, he says farewell. It is the plainest 'farewell' symphony I have ever heard. It is almost as if Bax were saying, 'you haven't noticed I can do these things, so I may as well do them plainly'. I think, though, that the first movement of the Seventh still shows the old symphonic brain at work. It is powerful, quite powerful. The second movement is almost looking back to the days of his tone poems; actually, you have to give it a lot of romantic license. The last movement is just a plain farewell, it is just saying farewell. A very moving symphony, but then I find them all moving.

LF: Any overall comment to end?

VH: I would return to what I was saying about the relationship between the first bars of the Sixth Symphony and the quotation from *Tapiola* in the third movement of that symphony. I find it

strange that people have not discovered what formal strength these symphonies have; how tight they are formally – and structurally even tighter. The relationships established by the three rising notes in the tune in the Third Symphony, or by repeated-note themes in the same symphony: nobody notices. I find it very annoying that Bax's comprehensive musical technique is not recognised. His eye and his ear were so superbly developed. His gifts are astonishing; he releases us into an entirely different world, for nobody, in the whole of music, approaches the range of Bax's moods, or their type. He has given us something that is different from that of all other composers. That this is not recognised I find extraordinary. So one has to go on trying to do something about it.

© 2003 Lewis Foreman and
Vernon Handley

Tintagel

Bax composed his most familiar orchestral work in October 1917, completing the orchestral full score in January 1919. For the printed score Bax provided a short note in which he refuted any idea of a definite programme while indicating that the work is intended

to evoke a tone-picture of the castle-crowned cliff of Tintagel, and more particularly the wide distances of the Atlantic as seen from the cliffs of Cornwall on a sunny but not windless summer day.

The faster, more dynamic middle section evokes the sea rising and bringing with it the legendary phantoms of the ruined castle: King Arthur, King Mark, and Tristan and Isolde. In fact, the music seems to reflect the composer's life around the time the work was written, for Bax had spent six weeks with Harriet Cohen at Tintagel in August and September 1917, and he dedicated the score 'to Darling Tania with love from Arnold' (Tania was Bax's pet name for Harriet). At that time he also wrote a poem, with the title *Tintagel Castle*, of which these, the first and last stanzas, seem to provide a context for the music:

While these old walls were crumbling,
Fair countless maids and men
Have cried and kissed and whispered,
And never come again.
We two know all their story,
Though all heroic glory
Fall from this old sea-warden,
Slain by a pedant pen.

Strain closer yet, my lovely,
Till all your breast's aglow,
Nor think how new sad ages
Will never care to know
If your white body's beauty
Were thrall to Love or Duty,
Or how I burned and hungered
Long centuries ago.

Rogue's Comedy Overture

During the 1930s Bax wrote three occasional overtures, all on a similar theme, starting with the familiar *Overture to a Picaresque Comedy* in 1930 and ending with the *Overture to Adventure* in 1936. Between them, in the growing tradition of British comedy overtures, he produced this extrovert orchestral portrait, which was first performed by the Liverpool Philharmonic Orchestra conducted by Sir Hamilton Harty in October 1936. The music failed to become either established or published, and *Rogue's Comedy Overture* is now one of Bax's least familiar scores. Never one to admit programmes for his music, Bax insisted that he had written the score before assigning a title to it, but he told the writer of the programme note for the first performance that

during the greater part... the characteristics exhibited are swagger, braggadocio and impudence.

© 2003 Lewis Foreman

Interview Producer's Note

Andrew McGregor and I were on the point of leaving Broadcasting House to meet Vernon Handley and record the interview contained on disc 5 of this set when we had a message that Dr Handley (known to one and all as Tod) had arrived to see us – typical of Tod's generosity. We quickly found a small studio,

poured him (at his request) a glass of Coca-Cola, and the result is what you hear here. I should add that Tod spoke entirely without notes – this is music he knows and loves. I have added track numbers to the disc to help with locating certain points in the interview but my suggestion is that you pour yourself a glass of something (perhaps a little stronger than Coke), relax, and listen to a fascinating conversation in which a master conductor tells us a good deal about Bax and his symphonies – and a little about himself in the process.

© 2003 Mark Lowther

Universally recognised as one of Britain's finest orchestras, the **BBC Philharmonic** is based in Manchester where it performs regularly in the magnificent Bridgewater Hall as well as touring all over the world and recording programmes for BBC Radio 3. It has built an international reputation for outstanding quality and committed performances over an immensely wide-ranging repertoire. Gianandrea Noseda became Principal Conductor in September 2002 when Yan Pascal Tortelier, who was Principal Conductor from 1991, became Conductor Laureate. Vassily Sinaisky is the orchestra's Principal Guest Conductor, and Sir Edward Downes (Principal Conductor

1980–91) is Conductor Emeritus. The BBC Philharmonic has worked with many distinguished conductors and its policy of introducing new and adventurous repertoire into its programmes has meant that many of the world's greatest composers have conducted the orchestra. In 1991 Sir Peter Maxwell Davies became the BBC Philharmonic's first ever Composer/Conductor and was succeeded in 2000 by James MacMillan.

For forty years **Vernon Handley** has pursued a career unique amongst those of front rank conductors in that he has championed British repertoire, and probably recorded, performed and broadcast more British music than any other conductor. Twice outright winner of the *Gramophone* Record of the Year, he tours Europe, Australia and Japan regularly and includes a British work in every concert.

Positions held include Associate Conductor of the London Philharmonic Orchestra, Chief

Conductor and Artistic Director of the Ulster Orchestra, Chief Conductor of the West Australian Symphony Orchestra and Malmö Symphony Orchestra, and Chief Guest Conductor of the BBC Concert Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra and Melbourne Symphony Orchestra.

Whilst Professor of Conducting at the Royal College of Music, he was created Hon. R.C.M. & F.R.C.M. by Her Majesty the Queen Mother, and during this time he also regularly conducted the National Youth Orchestra of Great Britain and the World Youth Orchestra. He was elected Honorary Fellow of the Royal Philharmonic Society in 1990 and of Balliol College, Oxford, in 1999.

Vernon Handley is currently Conductor Emeritus of the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra and Associate Conductor of the Royal Philharmonic Orchestra, and in September 2003 he was appointed Conductor Laureate of the Ulster Orchestra.



Vernon Handley und die Sinfonien von Sir Arnold Bax

Einleitung

Sir Arnold Bax komponierte seinen Zyklus von sieben Sinfonien zwischen 1921 und 1939. In jüngeren Jahren hatte er nicht die Absicht gehabt, Sinfoniker zu werden, und hätte ihm jemand damals seine künftige Laufbahn vorausgesagt, so hätte Bax den Gedanken, sich in der schönen neuen Welt der Kunst unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg einem solch altmodischen Genre zuzuwenden, wohl mit Verachtung gestraft. Doch im Jahre 1921 komponierte Bax die von ihm zunächst so betitelte "Dritte Klaviersonate", und es wurde ihm schnell klar, daß er eigentlich eine Sinfonie geschrieben hatte. Er orchestrierte das Werk und fügte einen neuen nach sinfonischen Prinzipien konzipierten langsamen Satz hinzu. Die Aufführung in der Londoner Queen's Hall im Dezember 1922 war ein riesiger Erfolg. Es handelte sich um moderne Musik, die zwar schwierig, aber für viele auch zugänglich war, und die mit ihrem bemerkenswerten elegischen langsamen Satz den Zeitgeist perfekt einzufangen vermochte. Während der ganzen restlichen 20er Jahre galt das Stück beim Publikum als *die* Bax-Sinfonie schlechthin, obwohl er bald eine zweite in Angriff nahm, die er zwischen 1924 und

1926 fertigstellte. Kurz darauf folgte während des Winters 1928/29 noch eine dritte Sinfonie.

Die Zweite Sinfonie wurde im Dezember 1929 in Boston, Massachusetts, uraufgeführt, kam aber in London erst nach der triumphalen Uraufführung der Dritten Sinfonie am 14. März 1930 unter der Leitung von Sir Henry Wood zu Gehör. Von Anfang an waren Kritiker der Meinung, die ersten drei Sinfonien bildeten eine emotionale Einheit, die im Epilog der Dritten ihren Abschluß findet.

Die restlichen vier Sinfonien folgten dann im Laufe der 30er Jahre. Die Vierte entstand 1930, und möglicherweise lieferte dem Komponisten der Erfolg der Dritten in der Queen's Hall sowie der Zweiten sechs Wochen später, also kurz bevor er mit der Arbeit an dem neuen Werk begann, zusätzlichen Auftrieb. Die Uraufführung fand im März 1931 in San Francisco statt, und die britische Erstaufführung folgte im Dezember 1932 unter der Leitung von Dr. Malcolm Sargent. Die Fünfte Sinfonie wurde im Winter 1931/32 komponiert und erklang erstmals am 15. Januar 1934 in der Queen's Hall unter der Leitung von Sir Thomas Beecham. Die Sechste Sinfonie folgte während des Winters 1934/35

und wurde im November 1935 in der Queen's Hall unter dem Dirigat von Sir Hamilton Harty uraufgeführt. Die Londoner Premieren all dieser Werke fanden in der Queen's Hall statt, und es war der Klang, den die Akustik dieses Saales produzierte, der Bax für seine Musik vorgeschwebt hatte.

Seine Siebte und letzte Sinfonie komponierte Bax im Sommer 1938, und die Gesamtpartitur stellte er im Januar 1939 in Morar im schottischen Inverness-shire fertig. Während der 30er Jahre verbrachte Bax jeden Winter ein oder zwei Monate im Station Hotel, Morar und erarbeitete hier die Gesamtpartitur jener Werke, die er im vorhergegangenen Sommer in London skizziert hatte – eine Praxis, die besonders für die Sinfonien zutraf, nicht zuletzt für diese letzte. Das Stück wurde am 9. Juni 1939 bei der Weltausstellung in New York uraufgeführt, und zwar durch das New York Philharmonic Symphony Orchestra unter Leitung von Sir Adrian Boult. In England kam das Werk zunächst am 21. Juni 1940 in der Colston Hall, Bristol zu Gehör; die Londoner Premiere folgte erst bei einem Promenadenkonzert im August 1943 in der Royal Albert Hall, und zu diesem Zeitpunkt war das Stück im Grunde für das gesamte Publikum eine Neuheit.

Das erste Mal, das ich Vernon Handley eine Bax-Sinfonie dirigieren hörte – und zwar die Dritte –, war im Jahre 1961 im Londoner

Morley College. 1964 dirigierte er dann mit dem Guildford Philharmonic die Vierte und spielte sie am folgenden Tag ein. In den frühen 60er Jahren mußte man nach solchen Aufführungen regelrecht suchen: Bax wurde so gut wie nie gespielt. Im Laufe der Jahre wurde eine von Handley dirigierte Bax-Sinfonie eine Besonderheit, doch außer der Vierten mit dem Guildford Philharmonic nahm er keine von ihnen auf. Und das, obwohl es Handleys lebenslanger Wunsch war, seinen Blick auf eben diese Werke, die er zunehmend für einen Eckpfeiler der britischen Musik des zwanzigsten Jahrhunderts erachtete, aufzuzeichnen; mit dieser Sammlung geht dieser Wunsch in Erfüllung.

Lewis Foreman erörtert die Sinfonien von Bax mit Vernon Handley

Anmerkung von LF: Das folgende Gespräch fand am 15. Juli 2003, während der Aufnahmearbeiten Handleys zum sinfonischen Zyklus von Bax beim Dirigenten zu Hause in der Nähe von Abergavenny statt. Handley begann, indem er seine Herangehensweise an eine Partitur sowie Bax' Eigenart als Komponist erläuterte.

VH: Die Arbeit eines Dirigenten muß weitgehend schon beendet sein, bevor er auf das Orchester trifft; deshalb muß er die Partitur studieren wie eine Fremdsprache, und

es muß wie das Studium seiner eigenen Sprache sein. Jeder Schriftsteller, den man liest, hat seine eigene Sprache, seinen eigenen Akzent. Jeder *Komponist* hat seine eigene Sprache, seinen eigenen Akzent. Musik ist nichts anderes als eine Sprache. Wahrscheinlich ist sie die direkteste Sprache, die wir aufzunehmen instande sind. Sie ist viel schneller als Worte, viel direkter als Worte. Sie ist ehrlicher als Worte – Worte tragen doch so viele Konnotationen mit sich. Und selbst innerhalb eines harmonischen Rahmens wirkt Musik sofort auf uns; wir reagieren unmittelbar auf sie, ohne zu wissen warum. Wenn wir anfangen, nach dem Warum zu fragen, dann haben wir ihre Sprache verfehlt. Außerdem ist die Musik im zwanzigsten Jahrhundert natürlich auch sehr schlecht behandelt worden. Das heißt: Wir haben das Repertoire eingeengt. Je mehr wir über die Lebensauffassung aller Menschen wissen, desto besser werden wir in der Lage sein, das Leben selbst zu verstehen. Je mehr wir über alle Auffassungen von Musik hören, desto mehr werden wir die Musik sowie ihren wohltuenden Einfluß auf uns verstehen können. Dies spüre ich mehr und mehr.

Anmerkung von LF: Handley bedauert den Umstand, daß viele Komponisten im heutigen Konzertleben, welches sich aus Gründen, die

nichts mit musikalischer Qualität zu tun haben, auf ein bestimmtes Repertoire beschränkt, immer noch ignoriert werden.

VH: Wir haben ein Loch im Repertoire hinterlassen. Wir haben uns vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts plötzlich ins spätere zwanzigste Jahrhundert bewegt, wo es eine große Maschinerie gibt, und zwar die der Publizisten, die dafür sorgt, daß junge Komponisten gehört werden. Wir armen Dirigenten werden mit Promotionsmaterial regelrecht überschüttet. Trotzdem etabliert sich nur ein winziger Teil dieser neuen Musik beim Publikum. Musik entwickelt sich, indem Komponisten um einander wissen. Ehrlich gesagt glaube ich, daß es viele europäische Komponisten ohne beispielsweise Mahler nicht hätte geben können; eine Revolte gegen Mahler ließ viele andere Komponisten in Erscheinung treten. Diese Komponisten stellen das vorhin von mir erwähnte "Loch" dar. Jetzt geht alles zu schnell. Niemand ist daran gelegen, die Prinzipien, die als Maßstab dienen müßten, festzulegen. Das macht mir sehr große Sorgen, denn wenn die Kunst auf überhaupt etwas basiert, so sind es Prinzipien. Wenn sie der Menschheit überhaupt in irgendeiner Form nutzen soll, dann muß die Kunst auf Prinzipien basieren. Ich komme an diesem Prinzip nicht vorbei, obwohl ich es versucht habe.

Anmerkung von LF: Handley gehört zu jenen Musikern, deren Entdeckung der Musik im Kindesalter einer gutbestückten und wohlwollenden Musikbibliothek in seiner Heimatstadt zu verdanken ist.

VH: Ich kannte die Bax-Sinfonien bereits als Teenager.

LF: Aus der Stadtbibliothek von Enfield [Stadtteil Nordlondons].

VH: Ja, genau. Durch die Stadtbibliothek von Enfield kam ich an Studienpartituren nicht nur von Bax, sondern auch von Holst, Delius, Vaughan Williams. Ich erinnere mich, Partituren der Achten Sinfonie von Mahler, von sämtlichen Tongedichten Richard Strauss', den meisten Opern Wagners aus der Stadtbibliothek von Enfield studiert zu haben – manchmal mit Hilfe von Klavierauszügen, die ich haßte; mir war die Gesamtpartitur immer viel lieber.

LF: Denken Sie bei den Stücken manchmal bildhaft?

VH: Nein – nur im nachhinein.

LF: Wenden wir uns nun der *Ersten Sinfonie* zu.

VH: Dramatisch gesehen ist sie, glaube ich, am außergewöhnlichsten. Es besteht nicht nur eine starke Verbindung zu den Tongedichten, sondern ich bin mir auch ganz sicher – ohne

meine Einwände gegen bildhafte Konnotationen leugnen zu wollen –, ich bin mir auch ganz sicher, daß es sich um ein Werk handelt, das zum Ausdruck bringt, was Bax seinen Kollegen und Freunden, die im Ersten Weltkrieg gekämpft hatten, sowie anderen Freunden, die beim irischen Osteraufstand ums Leben gekommen waren, gegenüber empfunden hat. Andererseits bemüht sich die Sinfonie auch darum, ohne dabei unaufrichtig zu sein, schon mit dem ersten vom Komponisten verwendeten Material zu zeigen, daß es Positives und Hoffnung geben muß. Es kann keinen Zweifel geben, daß schon die ersten Takte der Sinfonie auf den großen Siegesmarsch an ihrem Schluß zuführen. Gleichzeitig muß man sich aber sehr davor hüten, diese Verbindung überzubewerten, um dem immensen tragischen zweiten Satz nicht seine volle Wirkung zu nehmen. Der zweite Satz der Ersten Sinfonie hat meines Erachtens mehr wahren Bax an sich, als alles andere, was bis zur Sechsten Sinfonie noch kommt.

LF: Ist diese Musik für Sie elegisch, oder sozusagen, als ob man die Faust gen Himmel schütteln würde?

VH: Zweifellos beides. Wie schön Sie das formuliert haben. Ich glaube, Sie haben damit genau die Schwierigkeit auf den Punkt gebracht, die wir mit Bax am Anfang des einundzwanzigsten Jahrhunderts erleben. Er

ist ein Mann, der sich nicht auf einfache Art und Weise ausdrückt. Von der Struktur her ist er sehr einfach, von der Form her ebenso, aber sein *Akzent* ist sehr kompliziert. Im einundzwanzigsten Jahrhundert werden uns nun nicht nur in der Popmusik, sondern auch in der sogenannten ersten Musik ständig Emotionen der einfachsten, grausamsten und manchmal auch billigsten Art um die Ohren und ins Gesicht geschleudert. Bax war ein äußerst gebildeter Mann, nicht nur ein Mann, der Musik schreiben konnte und der über eine umfassende musikalische Technik verfügte, sondern einer, der sich aufs intensivste mit kulturellen Themen befaßt hatte – ein Mann, der sich selber eine Fremdsprache beibringen konnte, nämlich Altirisch. Wenn er uns etwas zu sagen hat, so sollten wir bereit sein, zuzuhören. Das sind wir aber nicht; unsere moderne Art des Zuhörens besteht darin, uns von den banalsten und infantilsten Emotionen ohrfeigen zu lassen.

Nun dieser zweite Satz: die Faust gen Himmel geschüttelt oder elegisch? – beides. Es ist ein trotziger Klang, der ihm durch Akkordwiederholungen ausgesprochen gut gelingt; die Akkorde selber sind aber elegisch. Die Art und Weise, wie er am Schluß dieser unglaublichen Akkorde mit ihrem Baß – Kontrafagott usw. –, diese Art, wie er eine gewisse Auflösung erreicht, aber nicht ganz, so daß er sich selbst immer Zeit gibt,

weiterzugehen, sich selbst immer harmonischen Raum gibt, weiterzugehen: *Das* ist elegisch.

LF: Glauben Sie nicht, daß die Verwendung der Blechbläser, mit den Andeutungen von Hornsignalen ...

VH: Es ist eine Frage der Entfernung, ein Echo. Die Wirkung ist bei jedem Orchester, in jedem Saal anders; trotzdem glaubte Bax, man solle beim Spielen seiner Partitur schon verstehen, worum es ihm geht. Das gleiche gilt übrigens für die Musik von Vagn Holmboe und in gewissem Maße auch für die von Robert Simpson, obwohl Robert Simpson unkomplizierter ist, da seine Geschichte viel tonaler und gradliniger ist, als die von Bax. Bax trägt in seiner Tonalität unglaublich viele außerordentliche Emotionen mit sich.

LF: Eine Sache, die mir im langsamen Satz der **Zweiten Sinfonie** aufgefallen ist, ist die Passage laufender Sechzehntel, mit der Bax sein Orchesterwerk aus dem Jahr 1916 *In memoriam Padraig Pearse* zitiert.

VH: Nun, Sie haben vielleicht recht. Ich merke, daß ich bei den Sinfonien, in denen Bax sich so sehr mit Struktur und Form beschäftigt, in meinen Gedanken kaum mehr Platz für andere Überlegungen habe. Das von ihnen angeführte Zitat ist natürlich völlig eindeutig, wobei ich jedoch nicht weiß, warum gerade diese Musik

ursprünglich ein Teil von *In memoriam* wurde. Das heißt, sie könnte möglicherweise aus etwas anderem als einem Werk für Padraig Pearse entsprungen sein, etwa aus etwas Gesehenem oder Gehörtem, an das Bax sich erinnerte, als er an Pearse dachte, oder das zu der Zeit als er *In memoriam* komponierte seiner Vorstellung von Irland besonders anhaftete. Was mir immer wichtig erscheint, sind nicht die Assoziationen dieser Musik in der Sinfonie, sondern ihre Bedeutung, was Struktur und Form der Sinfonie angeht.

Der zweite Satz der Zweiten Sinfonie ist für mich eins der schönsten Intermezzis, sozusagen, in allen Bax-Sinfonien; der erste Satz ist so außerordentlich ausdrucksstark und feierlich und ernst, und der letzte Satz, auch wenn er keinen wirklichen Abschluß findet, so mächtig und elementar, daß Bax wußte – da er so ein großartiges Gespür für Form hatte –, ja wissen mußte, daß er diese Stimmung nicht über drei Sätze würde durchhalten können. Der wunderschöne zweite Satz, obwohl manchmal sehr ernst, ergänzt also diese beiden Ecksätze. Vielleicht war es gerade die Ernsthaftigkeit der Einstellung, in der Bax die Zweite Sinfonie schrieb, die ihn an die Sechzehntelfigur aus *In memoriam*, von der Sie eben sprachen, erinnerte, so daß sich die Figur im zweiten Satz in perfekter Position wiederfindet. Aber wie gesagt, wenn ich dirigiere, ist sie für mich eine Begleiterscheinung dieses Satzes

innerhalb einer *Sinfonie*, also mit ihrem Platz in einer strukturellen und formalen Einheit. Ich denke also eigentlich nicht in Bildern, oder an irgendetwas, was außerhalb der Sinfonie existieren mag.

LF: Was halten Sie von Bax' Verwendung der Orgel? Stört Sie sie in den Zweiten und Vierten Sinfonien?

VH: Das nicht, denn er verwendet sie ja sehr sparsam. Als Orchestrierer kann sich Bax durchaus mit jedem anderen Komponisten, den es je gegeben hat, messen. Er wußte ganz genau, was er tat. Allein die Dritte Sinfonie ist eine Fundgrube wunderbarer Dinge, jeder Art umwerfender Klänge; die Zweite Sinfonie bewohnt eine ganz eigene Klangwelt. Als Orchestrierer ist Bax ein absoluter Meister. Was seine Verwendung der Orgel angeht, ist das Entscheidende die sparsame Art und Weise, in der er sie einsetzt: Orgelpunkte in der Zweiten Sinfonie; er wollte ja ein größtmögliches Grollen erreichen. Seine Methode ist einfach: Was Struktur anbelangt, ist er ein Genie, aber was seinen Ausdruck anbelangt, ist er viel eher ein kontrapunktischer Komponist als ein vertikaler, und das kann man jedermanns Ohren klar machen. Die Orgel ist völlig in Ordnung. In der Zweiten Sinfonie wollte er etwas sehr Konkretes, und in der Vierten etwas recht Stürmisches.

LF: Wir sind bei der **Dritten Sinfonie** angelangt. Ich werde das Gefühl nicht los, daß Sie sie 1961 langsamer gespielt haben als heute.

VH: Ich glaube, ich spiele Bax heute wahrscheinlich allgemein etwas schneller als früher. Ich glaube, ich war so sehr in seine Musik verliebt, daß ich eigentlich nicht vom einen zum nächsten Takt weitergehen wollte – ich genoß sie so sehr. Hinzu kommt, daß ich weniger erfahren war, und weniger in der Lage, ein Orchester, das die Musik nicht kannte, von Takt zu Takt voranzubringen. Es hört sich sehr vereinfacht an, aber es stimmt schon, daß ein junger Dirigent erst dann in Gang kommen kann, wenn sein Orchester auch in Gang kommt. Dies wird manchmal nicht verstanden. Damals war ich so unerfahren, daß es für mich nötig war, daß sich das Orchester mit meinem Schlag bewegte. Im allgemeinen glaube ich nicht, daß sich mein Konzept von Bax' Tempi sehr geändert hat. Es gibt eine Ausnahme, und zwar die Fünfte Sinfonie, die mir immer sehr schwer gefallen ist, insofern als sie nach der Vierten und vor der Sechsten kommt. Obwohl ich die "Skala" der sieben Sinfonien als Gesamtheit kenne, ist die Fünfte für mich nach wie vor ein schwer erklimbarer Berg. Aber wie gesagt, ich glaube nicht, daß sich mein Konzept der Tempi bei Bax geändert hat – vielleicht erlaubt es mir meine Erfahrung jetzt etwas schneller zu werden.

Bax besitzt enorme rhythmische Vitalität. Jemand sagte einmal, seine schnelleren Sätze basierten im großen und ganzen auf einem Tanz – einem wilden Tanz. Natürlich stimmt das; viele Komponisten benutzen Tänze für ihre schnellen Sätze. Das gilt auch für Bax' Fünfte Sinfonie, bloß hier besteht das Problem darin, daß die Musik so rasant sein muß, daß das Bewußtsein des Zuhörers vom rhythmischen Schwung, ja von der Geschwindigkeit des rhythmischen Ansatzes an sich überholt wird. Hier liegt eine besondere Schwierigkeit der Fünften Sinfonie: so schnell wie nötig zu sein, und trotzdem dem Zuhörer, der Phantasie des Zuhörers noch die Möglichkeit zu lassen, die Musik zu erfassen. Das Problem ist wiederum von Saal zu Saal und von Orchester zu Orchester unterschiedlich. Für mich stellt der Schluß der ganzen Sinfonie die große emotionale Schwierigkeit dar, denn mir ist das Verhältnis zwischen der großen Melodie einerseits und dem 3/2-Metrum, das immer wieder zwischendurch auftaucht, andererseits nicht ganz klar. So etwas kann man nur im *Konzert* begreifen.

Die Dritte Sinfonie ist ein Stück, in dem es nicht viel schnelle Bewegung gibt. Das Finale ist eigentlich ein Scherzo mit anschließendem Epilog. Übrigens: Wegen dem, was man das zweite oder dritte Thema nennen könnte, haben alle früher gesagt: "Aha, Malcolm

Arnold!", obwohl Bax das Stück zwanzig Jahre, bevor Arnold überhaupt aktiv wurde, geschrieben hatte.

LF: Der Meister des Rubatos bei den Orchesterwerken von Bax war Sir John Barbiroli, sowohl in der Dritten als auch in der Vierten Sinfonie.

VH: Ja, das stimmt. Barbiroli wußte damit umzugehen. Er liebte die Dritte Sinfonie offenbar sehr und wußte sie fabelhaft zu interpretieren. Ich bin mir aber nicht sicher, daß sein Epilog der Musik wirklich gerecht wird. Er ist zu schön, zu sentimental. Für mich ist der Epilog der Dritten Sinfonie der Höhepunkt der ersten drei Sinfonien. Bei der Vierten Sinfonie angekommen, wählt Bax dann einen anderen Ansatz, schlägt einen anderen Weg ein. Ich empfinde den Epilog der Dritten als überirdisch. Wie gesagt, Barbirolis Lesart war zu schön, fast sentimental, und sehr von *dieser* Welt. Seine Fassung war natürlich vollkommen legitim, aber mit dem Wissen, daß es sich bei der Dritten Sinfonie um ein sehr menschliches Stück handelt, kann ich ihm nicht zustimmen. Meiner Meinung nach erreichte Bax diesen Epilog in dem Bewußtsein, daß ein gewisser Teil von ihm zutiefst mit Irland und mit dem, was er von Irland dachte und wußte, verbunden war, und das ist eine sehr, sehr mystische Sache. Ich denke, er wollte sich von diesem Teil seines musikalischen Lebens

verabschieden; und das nicht mit Sentimentalität, sondern in dem Gefühl, eine verzweifelte Herausforderung siegreich angenommen zu haben.

Diese verzweifelte Herausforderung spiegelt sich in der Zweiten Sinfonie, die für mich ein Meisterwerk von ungeheurem Format darstellt, wider. Er antwortete auf diese Herausforderung mit der sinfonischen Vereinigung seines Materials in der Dritten. Diese Sinfonie beginnt mit einem Tongeklecker und endet mit demselben Tongeklecker. Das zweite Hauptthema des ersten Satzes beginnt mit wiederholten Tönen, der Mittelteil des Satzes ist ein auf wiederholten Tönen aufgebautes Thema. Der Anfang des zweiten Satzes ist auf wiederholten Tönen aufgebaut; das zweite Thema des Satzes ist auf wiederholten Tönen aufgebaut. Das Scherzo ist auf wiederholten Tönen aufgebaut, wobei die Harmonik davon fortstrebt; und der Epilog ist auf einem Ostinato, zu dem auch wiederholte Töne gehören, aufgebaut. Dies ist ein Mann, der sagt: "Ich werde eine Sinfonie bauen!" Sie ist auch gut – Beethoven hätte es nicht besser machen können.

LF: Nun zur **Vierten Sinfonie**. Es war das zweite Mal, das ich Sie eine Bax-Sinfonie dirigieren hörte, als Sie die Vierte 1964 in Guildford aufführten.

VH: In der Vierten ist in der Mitte des ersten

Satzes sehr viel Rubato zu haben. Wir alle sagen, sie ist die schwächste der sieben Sinfonien; *aber* man muß in jedem sinfonischen Kanon einem guten sinfonischen Komponisten das Recht einräumen, ab und zu ein bißchen rauh aber herzlich zu sein. Die Vierte ist die glücklichste der sieben Sinfonien, die extravertierteste, wenngleich der mittlere Satz einige wichtige Momente der Dunkelheit besitzt.

LF: Wie finden Sie den Schluß?

VH: Wenn man so etwas macht – und Bax macht es gründlich –, das heißt sich gegen Subtilität entscheidet, dann wird man sich nicht ohne Grund so entschieden haben.

LF: Mit der **Fünften Sinfonie** stoßen wir direkt auf die heikle Frage, inwiefern Sibelius den späten Bax beeinflusst hat. Messen wir im ersten Satz dieser Sibelius-„Frage“ zu viel Bedeutung bei?

VH: Die Fünfte Sinfonie ist die schwierige. Wir wissen um dieses Vorbild Sibelius'. Bax hat seine Ehrerbietung für Sibelius offen erklärt. Hier, wie bei allen Sinfonien Bax', hat mich seit meiner frühesten Begegnung mit dieser Musik beeindruckt, wie alles, was er in einer *Sinfonie* schreibt, miteinander verflochten ist. Wenn Bax etwas eine „Sinfonie“ nennt, setzt er das Werk dem Vergleich mit anderen, die er bereits geschrieben hat, oder wieder anderen, die er

vielleicht noch schreiben wird, aus. Ich habe bei den Sinfonien von Bax immer den Eindruck, daß sie wahrhaftig sinfonisch sind. Das heißt, sie existieren in ihrer eigenen Welt. Man denke zum Beispiel an die ersten Sätze der Zweiten und Dritten Sinfonien: Sie bewohnen ganz unterschiedliche Stimmungen, ganz unterschiedliche Welten voneinander. Da macht man sich keine Gedanken darüber, ob man von der einen oder der anderen behaupten könnte, sie lehne sich an Sibelius an.

Ich interessiere mich viel mehr für etwas, was Bax im ersten Satz der Fünften Sinfonie tut, etwas, was nur wenigen Komponisten gelingt, obwohl es Rachmaninow im ersten Satz seiner Dritten Sinfonie auch tut. Der Höhepunkt dieses ersten Satzes – der harmonische Höhepunkt des Satzes – wird nämlich im *Diminuendo* gespielt: sehr, sehr interessant. Das bedeutet, anderswo in der Sinfonie gibt es einen noch größeren Höhepunkt. Er kommt dann im dritten Satz, läßt sich aber schwer plazieren, was eine weitere Herausforderung dieser sehr komplexen Sinfonie darstellt. Es gibt eine außerordentliche Passage in dem Satz, in der die Streicher nur Akkorde spielen; man betrachtet den Umriß dieser Akkorde und kann die Passage thematisch mit dem, was er andernorts in der Sinfonie gemacht hat, verbinden. Aber er bereitet uns hier auf etwas vor, und dieses Gefühl von Vorbereitung und

Höhepunkt läßt sich im Konzert schwer abschätzen, denn es geht nicht nur um den Lärm einer Ankunft. Diese den Höhepunkt darstellende Passage ist oft dunkel genannt worden, und gerade das macht sie so schwer einschätzbar.

LF: Viele halten die **Sechste Sinfonie** für die groß!

VH: Die *Sechste* – hier haben wir es mit einem *Meisterwerk* zu tun. Sie ist und bleibt eine Offenbarung für mich. Wie Peter Pirie sagte: „Sie reißt die Erde an ihren Wurzeln aus!“ Sie bedeutet mir wirklich alles, diese Sinfonie.

LF: Für mich gibt es am Anfang des *Allegro con fuoco* etwas, was im Konzert nie so ganz rüberkommt, und zwar diese laufenden Sechzehntel in den Bratschen – Orchesterbratschengruppen scheinen nie stark genug zu sein; es liegt am Spiel.

VH: Die Musik ist die gleiche wie im *Moderato* davor – beim *Allegro* spielen die Bratschen mit ihren Läufen die Anfangsmusik in *Diminution*. Der Anfang des *Allegro* muß Schwung haben, und ohne Akzente klingt die Musik eher banal. Die Bratschen spielen die gleiche Musik wie zuvor; darum müssen sie jetzt eine Dunkelheit haben, die mit dieser ersten Äußerung in Beziehung steht. Diese erste Äußerung im vollen Orchester ist geradezu barbarisch, unglaublich; ich kenne keine Sinfonie aus der

damaligen Zeit, auch nicht Honeggers Fünfte und Vaughan Williams' Vierte, die eindeutiger sagt: „Jetzt wird es *ernst!*“

LF: Die Sinfonie blickt aber nicht auf die Erste und die Zweite zurück. Die beiden haben etwas Autobiographisches an sich, während diese universeller ist.

VH: Sie haben vollkommen recht, obwohl Bax die Sinfonie schon in Schranken hält, um so im letzten Satz schließlich seine eigene Auffassung von Schönheit zu erreichen. Der erste Satz ist tatsächlich weniger persönlich, der zweite Satz ebenfalls. Der letzte Satz stellt eindeutig eine formale Einheit für sich dar, was für alle ganz deutlich hörbar ist: das Thema aus der Einleitung, das auf diesem Thema aufgebaute Scherzo, und der Epilog, der wiederum auf dem ganzen Vorherigen aufgebaut ist; und zum Schluß jene Musik von außerordentlicher Entrücktheit, zu der ihn vermutlich Yeats inspirierte. Das Werk ist in der Tat universeller, aber es hat trotzdem einen straffen Duktus – eine wirkliche *Sinfonie*.

Übrigens, es wird oft von dem Zitat aus Sibelius' *Tapiola* im letzten Satz gesprochen. Was hat es da zu suchen? Nun ja, eigentlich ist der Hinweis bereits im ersten Satz da, in den ersten Takten: Der Umriß des Themas aus *Tapiola* wird schon in den ersten Takten der Sinfonie skizziert – so ein Komponist ist Bax! Solche Dinge lassen sich in seiner gesamten

Musik finden. Er bewegte sich die ganze Zeit vorwärts, in jeder Hinsicht, bis zu dem Punkt, wo er plötzlich dachte: "Das war's, ich bin fertig."

LF: Was ist mit der **Siebten Sinfonie**?

VH: Darin verabschiedet er sich. Es ist die einfachste "Abschieds"-Sinfonie, die ich je gehört habe. Es ist fast, als ob Bax sagen würde: "Ihr habt gar nicht gemerkt, daß ich solche Sachen machen kann, also kann ich sie auch ganz einfach machen." Trotzdem denke ich, daß der erste Satz der Siebten immer noch zeigt, wie das alte Sinfonikergehirn arbeitet. Es ist kraftvoll, richtig kraftvoll. Der zweite Satz blickt fast auf die Zeit seiner Tondgedichte zurück, man muß ihm viel romantische Freiheit lassen. Der letzte Satz ist ein einfacher Abschied, er sagt einfach Lebewohl. Eine sehr anrührende Sinfonie, obwohl ich sie eigentlich alle anrührend finde.

LF: Ein allgemeiner Kommentar zum Abschluß?

VH: Ich würde darauf zurückkommen, was ich vorhin über die Beziehung zwischen den ersten Takten der Sechsten Sinfonie und dem Zitat aus *Tapiola* im dritten Satz der gleichen Sinfonie sagte. Ich finde es seltsam, daß allgemein noch nicht wahrgenommen wird, welch formale Kraft diesen Sinfonien innewohnt – wie straff sie in ihrer Form sind,

und in ihrer Struktur noch mehr. Die Beziehungen, die durch die drei ansteigenden Töne in der Melodie der Dritten Sinfonie hergestellt werden, oder durch die auf wiederholten Tönen basierenden Themen in der gleichen Sinfonie – niemand merkt das. Es ärgert mich sehr, daß Bax' umfassende musikalische Technik nicht erkannt wird. Sein Auge und sein Ohr waren so ungemein entwickelt. Seine Talente sind umwerfend; er entläßt uns in eine völlig andere Welt, denn niemand in der gesamten Musik kommt an die Vielfalt von Bax' Stimmungen oder an ihren Typus auch nur heran. Er hat uns etwas geschenkt, was sich von dem, was andere Komponisten uns geschenkt haben, unterscheidet. Daß dies nicht anerkannt wird, finde ich verblüffend. Man darf also nicht aufhören, etwas dagegen zu unternehmen.

© 2003 Lewis Foreman und
Vernon Handley

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Tintagel

Bax schuf sein bekanntestes Orchesterstück im Oktober 1917 und vollendete die Orchesterpartitur im Januar 1919. Der im Druck erschienenen Partitur fügte Bax eine kurze Anmerkung bei, in der er jegliche Idee eines eindeutigen, der Musik zugrunde

liegenden Programms von sich wies, gleichzeitig aber deutlich machte, daß das Werk

einen klanglichen Eindruck der burggekrönten Klippe von Tintagel und insbesondere der langen Strecken des Atlantiks, wie man sie von der Klippenküste Cornwalls an einem sonnigen aber nicht windstillen Sommertag sehen kann,

bieten soll.

Der schnellere und energischere Mittelteil beschwört das sich erhebende Meer herauf, welches die legendären Geister der verfallenen Burg mit sich führt: König Artus und König Marke, ebenso wie Tristan und Isolde.

Tatsächlich scheint die Musik die Lebensumstände des Komponisten in eben jener Zeit, in der sie entstand, widerzuspiegeln. Bax hatte nämlich im August und September des Jahres 1917 in Tintagel sechs Wochen mit Harriet Cohen verbracht, und die Partitur trägt die Widmung "meiner geliebten Tania mit Liebe von Arnold" (Tania war Bax' Kosenamen für Harriet Cohen). Zur gleichen Zeit schrieb er auch ein Gedicht namens *Tintagel Castle* (Die Burg von Tintagel), dessen erste und letzte Strophen einen Rahmen für die Musik darzustellen scheinen:

Während diese alten Mauern zerfielen,
Wohl zahllose Mäiden und Männer
Weinten und küßten und flüsterten,
Und kehren niemals wieder.

Genau kennen wir beide ihre Geschichte,
Wenngleich jeder Heldenglanz
Abfallen mag von diesem alten Meereshüter,
Erschlagen vom Pedantenstift.

Komm noch näher, meine Schöne,
Bis deine ganze Brust erglüht,
Und denk nicht daran, wie neue traurige Zeiten
Nie zu wissen trachten,
Ob die Schönheit deines weißen Körpers
Der Liebe Sklavin war oder der Pflicht,
Oder wie ich brannte und darbot,
Vor langen Jahrhunderten.

Rogue's Comedy Overture

Während der 30er Jahre schrieb Bax drei Gelegenheitsouvertüren, alle mit ähnlicher Thematik, beginnend mit der bekannten *Overture to a Picaresque Comedy* aus dem Jahre 1930 und der 1936 entstandenen *Overture to Adventure* als Abschluß. Zwischen diesen beiden komponierte er, ganz in der wachsenden Tradition britischer Komödienouvertüren, das vorliegende extravertierte Orchesterporträt, welches im Oktober 1936 durch das Liverpool Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Sir Hamilton Harty uraufgeführt wurde. Die Musik konnte jedoch nicht Fuß fassen und wurde auch nicht veröffentlicht – *Rogue's Comedy Overture* gehört zu der am wenigsten bekannten Musik Bax'. Da er

eine programmatische Anlage seiner Musik nie einzugestehen pflegte, bestand Bax darauf, die Partitur schon geschrieben zu haben, bevor er ihr einen Titel gab, dem Verfasser der Programmnotiz für die Uraufführung erzählte er jedoch:

Die vordergründig in der Musik dargestellten Charakterzüge sind Großtueri, Prahlerei und Frechheit.

© 2003 Lewis Foreman
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkung des Gesprächsproduzenten

Andrew McGregor und ich wollten gerade das Broadcasting House der BBC verlassen, um Vernon Handley zu treffen und das auf CD 5 dieser Sammlung vorliegende Gespräch aufzuzeichnen, als wir die Nachricht erhielten, daß Dr. Handley (der uns allen als Tod bekannt ist) schon angekommen wäre, um uns zu treffen – typisch für Tods Großzügigkeit. Wir suchten schnell ein kleines Studio und schenken ihm (auf seinen Wunsch hin) ein Glas Cola ein. Das Ergebnis können Sie hier hören. Ich möchte hinzufügen, daß Tod ganz ohne Notizen redete – es geht um Musik, die er kennt und liebt. Ich habe die CD mit Track-Nummern versehen, damit man bestimmte Stellen des Gesprächs leichter finden kann, aber ich würde vorschlagen, Sie schenken sich auch ein Glas ein (vielleicht etwas ein bißchen

Stärkeres als Cola), entspannen sich, und lauschen einem faszinierenden Gespräch, in dem uns ein Meisterdirigent sehr viel über Bax und dessen Sinfonien, und dabei auch ein wenig über sich selbst, erzählt.

© 2003 Mark Lowther
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Das **BBC Philharmonic** gilt allgemein als eines der besten Orchester Großbritanniens. Es hat seinen Sitz in Manchester aus, wo es in der Bridgewater Hall regelmäßig auf dem Programm steht und Rundfunkkonzerte für BBC Radio 3 aufnimmt, wenn es nicht auf internationalen Gastspielreisen unterwegs ist. Das Orchester hat einen weltweiten Ruf für überragende Qualität und interpretatives Engagement in einem ungewöhnlich breit gefächerten Repertoire. Gianandrea Noseda übernahm im September 2002 die Rolle des Chefdirigenten von Yan Pascal Tortelier, als dieser nach elf Jahren zum Ehrenmitglied ernannt wurde. Wassili Sinaiski ist der Erste Gastdirigent des Orchesters und Sir Edward Downes (Chefdirigent 1980–1991) sein Emeritierter Dirigent. Darüber hinaus haben zahlreiche Spitzendirektoren und -komponisten das BBC Philharmonic geleitet, nicht zuletzt im Rahmen einer vor dem Neuen unerschrockenen und experimentierfreudigen Programmpolitik.

Sir Peter Maxwell Davies wurde 1991 zum allerersten Hauskomponisten bzw. -dirigenten des BBC Philharmonic ernannt; im Jahr 2000 übernahm James MacMillan diese Position.

Seit vierzig Jahren nimmt **Vernon Handley** eine Ausnahmestellung unter den Spitzendirektoren ein: Er setzt sich unerschrocken für das britische Repertoire ein und hat dem Publikum durch Schallplatten, Konzerte und Rundfunksendungen wahrscheinlich mehr britische Musik nahe gebracht als irgendein anderer Dirigent. Der zweimalige Träger des *Gramophone*-Preises für die Schallplatte des Jahres unternimmt regelmäßig Tourneen durch Europa, Australien und Japan und schließt dann bei jedem Konzert ein britisches Werk in das Programm ein.

Vernon Handley war Assoziierter Dirigent des London Philharmonic Orchestra, Chefdirigent und künstlerischer Leiter des

Ulster Orchestra, Chefdirigent des West Australian Symphony Orchestra und des Malmö Symphony Orchestra sowie Hauptgastdirigent des BBC Concert Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra und Melbourne Symphony Orchestra.

Während seiner Zeit als Professor für Dirigieren am Royal College of Music wurde er zum Ehrenmitglied und Fellow dieser Institution ernannt; in dieser Zeit dirigierte er auch regelmäßig das National Youth Orchestra of Great Britain und das World Youth Orchestra. Von der Royal Philharmonic Society und dem Balliol College Oxford wurde er 1990 bzw. 1999 mit dem Titel Honorary Fellow gewürdigt.

Vernon Handley ist Emeritierter Dirigent des Royal Liverpool Philharmonic Orchestra und Assoziierter Dirigent des Royal Philharmonic Orchestra, seit September 2003 auch Ehrenmitglied des Ulster Orchestra.



Vernon Handley et les symphonies de Sir Arnold Bax

Introduction

Sir Arnold Bax composa son cycle de sept symphonies entre 1921 et 1939. Plus jeune, son intention n'était pas de devenir symphoniste, et si quelqu'un lui avait alors prédit sa future carrière, Bax aurait sans nul doute méprisé l'idée de s'orienter vers un genre si désuet dans l'univers artistique nouveau, très brillant, des années qui suivirent immédiatement la Première Guerre mondiale. En 1921 cependant, Bax écrivit une pièce qu'il intitula "Troisième Sonate pour piano", et il se rendit bien vite compte qu'il avait composé une symphonie. Il en réalisa l'orchestration, composa un nouveau mouvement lent conçu en termes symphoniques, et l'œuvre fit sensation au Queen's Hall en décembre 1922. C'était une musique moderne qui, en dépit de sa complexité, restait d'approche aisée pour beaucoup et, avec son superbe mouvement lent élégiaque, elle captait en outre l'esprit du temps. Tout au long des années vingt, les amateurs de musique la considérèrent comme *la* symphonie de Bax, mais il en composa bientôt une deuxième qu'il acheva entre 1924 et 1926, à laquelle succéda rapidement une troisième pendant l'hiver 1928–1929.

La Deuxième Symphonie fut créée à Boston, Massachusetts, en décembre 1929, mais elle ne fut exécutée à Londres qu'après la création triomphale de la Troisième Symphonie sous la baguette de Sir Henry Wood le 14 mars 1930. Immédiatement les critiques considérèrent que les trois premières symphonies formaient une unité émotionnelle qui se refermait avec l'Épilogue de la Troisième.

Les quatre autres symphonies suivirent au cours des années trente. Bax écrivit la Quatrième en 1930, le succès au Queen's Hall de la Troisième et, six semaines plus tard, de la Deuxième, juste avant qu'il en entreprenne la composition, lui ayant sans doute donné davantage d'élan encore. La création de l'œuvre eut lieu à San Francisco en mars 1931 et en Angleterre, en décembre 1932 sous la direction de Malcolm Sargent. La Cinquième Symphonie fut composée au cours de l'hiver 1931–1932 et exécutée pour la première fois au Queen's Hall, le 15 janvier 1934, sous la baguette de Sir Thomas Beecham. La Sixième Symphonie suivit au cours de l'hiver 1934–1935 et fut créée au Queen's Hall, en novembre 1935, sous la direction de Sir Hamilton Harty. Les premières à Londres

de ces différentes œuvres eurent donc lieu au Queen's Hall, car Bax recherchait la sonorité qu'offrait l'acoustique de cette salle de concert.

Bax composa la Septième Symphonie, la dernière, pendant l'été 1938. Il termina la partition complète à Morar (comté d'Inverness), en janvier 1939. Au cours des années trente, Bax résidait tous les hivers, pendant un mois ou deux, au Station Hotel à Morar où il mettait la dernière main à la partition intégrale des œuvres qu'il avait esquissées à Londres l'été précédent. Cette pratique s'appliqua tout particulièrement aux symphonies, et en tout cas à la dernière. Celle-ci fut créée à l'Exposition universelle de New York le 9 juin 1939 avec le New York Philharmonic Symphony Orchestra sous la direction de Sir Adrian Boult. La symphonie fut jouée en Angleterre au Colston Hall à Bristol, le 21 juin 1940. La première à Londres n'eut lieu que lors d'un Promenade Concert au Royal Albert Hall en août 1943 où, pour tous ceux qui étaient présents dans la salle, c'était réellement une œuvre nouvelle.

C'est au Morley College à Londres, en 1961, que j'ai entendu pour la première fois Vernon Handley diriger une symphonie de Bax – la Troisième. En 1964, il interpréta la Quatrième avec le Guildford Philharmonic, et il l'enregistra le lendemain. Au début des années 1960, il s'agissait d'exécutions à marquer du

doigt, car les œuvres de Bax n'étaient jamais jouées. Au fil des ans, une symphonie de Bax dirigée par Handley devint un événement particulier, mais il n'enregistra jamais que la Quatrième avec le Guildford Philharmonic. Cependant, Handley a toujours eu pour ambition d'enregistrer sa vision de ce qu'il considéra peu à peu comme une pierre angulaire de la musique anglaise, ambition réalisée avec ce recueil.

Lewis Foreman discute des symphonies de Bax avec Vernon Handley

LF déclare: l'entretien qui suit a eu lieu le 15 juillet 2003 chez Vernon Handley près d'Abergavenny, à mi-chemin des séances d'enregistrement du cycle des symphonies de Bax qu'il dirige. Handley commenta son approche de la préparation d'une partition, puis l'individualité de Bax en tant que compositeur.

VH: Le travail du chef d'orchestre doit, en grande partie, être fait avant qu'il rencontre l'orchestre et, à cet effet, il lui faut étudier la partition comme il étudierait une langue étrangère, comme il étudierait sa propre langue. Tout auteur a son langage propre, son accent propre. Tout *compositeur* a son langage propre, son accent propre. La musique n'est rien de plus qu'un langage. Ce langage est sans doute le plus direct que nous puissions

intégrer. Il véhicule les messages beaucoup plus vite que les mots, avec beaucoup moins de détours. Il est plus honnête que le langage des mots; ceux-ci sont porteurs de tant de connotations. Malgré la structure harmonique qui la définit, la musique imprime un effet immédiat; nous y répondons instantanément sans savoir pourquoi. Et si des questions nous viennent à l'esprit, c'est que le message nous a échappé. Au vingtième siècle, la musique n'a certes pas été utilisée à bon escient. Nous avons en fait réduit le répertoire. Mieux nous percevons la conception que chacun a de la vie, mieux nous pourrions comprendre la vie elle-même. Mieux nous connaissons chacune des conceptions musicales, mieux nous pourrions comprendre la musique et l'influence favorable qu'elle exerce sur nous. Je ressens ceci de plus en plus.

LF déclare: Handley déplore le fait que de nombreux compositeurs sont encore ignorés dans l'univers du concert contemporain, avec pour conséquence que les choix portent sur un répertoire limité pour des raisons autres que la qualité musicale.

VH: Nous avons laissé une brèche dans le répertoire. De la fin du dix-neuvième siècle, nous sommes passés soudain aux dernières années du vingtième marquées par la présence d'une grande machinerie, la

machinerie des publicitaires, qui garantit que soient joués les jeunes compositeurs. Et nous, malheureux chefs d'orchestre, sommes submergés de matériel promotionnel. Mais seule une infime partie de cette nouvelle musique a la faveur du public. La musique évolue au travers de la conscience qu'ont les compositeurs les uns des autres. Je pense honnêtement qu'un certain nombre de compositeurs européens pourraient ne pas avoir existé sans Mahler par exemple; le mouvement de révolte contre Mahler a fait émerger d'autres compositeurs. Ces compositeurs constituent la "brèche" à laquelle je viens de faire allusion. Tout va trop vite maintenant. Personne ne tente de fixer les principes selon lesquels juger. Cela me tourmente beaucoup, car l'art, plus que tout, se fonde sur un principe. S'il doit servir l'humanité d'une quelconque manière, l'art doit se fonder sur un principe. Je ne peux trouver ma voie au delà de ce principe; j'ai essayé cependant.

LF déclare: Handley est un de ces musiciens qui a entrepris d'explorer l'univers de la musique dans son enfance grâce à la bibliothèque musicale, à la fois riche et agréable, de sa ville.

VH: Je connaissais les symphonies de Bax depuis mon adolescence.

LF: Par la Enfield Public Library?

VH: Oui. La Enfield Public Library m'a procuré des partitions d'étude de Bax, mais aussi de Holst, Delius, Vaughan Williams. Je me souviens avoir étudié grâce aux partitions reçues de cette bibliothèque la Huitième Symphonie de Mahler, tous les poèmes symphoniques de Richard Strauss, la plupart des opéras de Wagner – parfois dans les partitions vocales, ce que je détestais; j'aime toujours avoir la partition intégrale.

LF: Pensez-vous jamais à l'une de ces œuvres en y associant des images?

VH: Non – uniquement après l'événement.

LF: Passons à la **Première Symphonie**.

VH: Du point de vue dramatique, je pense qu'elle est vraiment la plus étonnante. Il n'y a pas seulement le fait de son étroite connexion avec les poèmes symphoniques, mais je suis tout à fait sûr – sans renier ce que je viens de dire au sujet des connotations picturales –, je suis tout à fait sûr que l'œuvre reflète ce que Bax ressentait à l'égard de ses collègues et amis qui avaient pris part aux combats de la Première Guerre mondiale, et à l'égard d'autres amis disparus lors de l'Easter Rising (Insurrection de Pâques). Par ailleurs, Bax tente aussi de montrer dans cette œuvre, sans manquer de profondeur, que le matériau musical introduit incite au tout début déjà à

l'optimisme et à l'espoir. Les premières mesures de cette symphonie conduisent indéniablement à la grande marche triomphale de la fin de l'œuvre. Mais il faut faire vraiment très, très attention de ne pas abuser de cette connexion, et de permettre à l'immense et tragique second mouvement d'avoir tout son impact – il y a quelque chose dans le deuxième mouvement de la Première Symphonie qui pour *moi* est plus véritablement baxien que tout ce qu'il nous sera donné d'entendre avant la Sixième Symphonie.

LF: Avez-vous l'impression que ce deuxième mouvement est élégiaque ou qu'il menace le ciel du poing en quelque sorte?

VH: Les deux, sans aucun doute. Vous résumez cela admirablement. Je pense que vous avez mis le doigt sur le problème que nous pose Bax en ce début de vingt-et-unième siècle. Bax est un homme qui ne s'exprime pas en termes limpides. Il est limpide dans la structure, limpide dans la forme, mais très complexe quant à l'*accent*. Maintenant, au vingt-et-unième siècle, des émotions d'ordre divers, simples, cruelles, parfois superficielles nous sont jetées à la tête ou viennent nous agresser l'oreille, non seulement dans la musique pop, mais aussi dans la musique dite sérieuse. Bax était un homme extrêmement cultivé, non seulement quelqu'un qui pouvait

composer de la musique et avait une technique musicale très affinée, mais quelqu'un aussi qui avait étudié en profondeur divers domaines de la culture – un homme qui pouvait s'initier seul à une langue étrangère: l'irlandais ancien. Si Bax a quoi que ce soit à nous dire, nous devrions être prêts à l'écouter. Mais nous ne le sommes pas. Notre mode d'écoute moderne consiste à nous laisser maltraiter les oreilles par les émotions les plus banales et puériles.

Et ce deuxième mouvement, maintenant: menaçant ou élégiaque? – Les deux. Ce sont des sonorités provocantes qu'il réussit très, très bien à obtenir par des accords répétés; mais les accords eux-mêmes sont élégiaques. La manière dont il réalise, à la fin de ces accords extraordinaires où interviennent les instruments graves – le contrebas etc. –, la manière dont il réalise un genre de résolution, mais pas tout à fait, se donnant toujours le temps d'évoluer, s'aménageant toujours un espace harmonique où évoluer, *cela* est élégiaque.

LF: Vous ne pensez pas que le traitement des cuivres, et ses évocations de sonneries de clairon...

VH: C'est une question de distance, un écho. L'effet est différent avec chaque orchestre, dans chaque salle de concert; néanmoins Bax pensait qu'à la lecture de la partition ses

intentions devaient nous sembler claires. La même chose est vraie, soit dit en passant, pour la musique de Vagn Holmboe et, jusqu'à un certain point, pour celle de Robert Simpson, bien que Robert Simpson soit plus limpide du fait que son discours est de loin plus tonal et direct que celui de Bax. La tonalité de Bax est chargée d'une quantité effrayante d'émotions extraordinaires.

LF: J'ai été frappé dans le mouvement lent de la **Deuxième Symphonie** par le passage de traits de doubles croches dans lequel Bax cite *In memoriam Padraig Pearse*, une œuvre orchestrale qu'il composa en 1916.

VH: Oui, c'est une remarque intéressante. Dans les symphonies, compte tenu de ce souci extrême de Bax pour la structure et la forme, j'ai l'impression de n'avoir guère de place dans la tête pour quelqu'autre considération. Bien sûr la citation que vous évoquez est parfaitement claire, mais je ne sais pas comment cette musique en est arrivée à faire partie de *In memoriam* tout d'abord. Je veux dire qu'elle aurait pu provenir d'autre chose que d'une œuvre adressée à Padraig Pearse, elle aurait pu naître d'une image ou d'un son dont Bax se serait souvenu en pensant à Pearse, ou qui se serait particulièrement rattachée à sa vision de l'Irlande à l'époque de *In memoriam*. Ce qui me semble importer toujours, ce ne sont pas tant les associations

de ce passage musical dans la symphonie, mais son apport du point de vue de la structure et de la forme de la symphonie.

À mon avis, le second mouvement de la Deuxième Symphonie est l'un des plus beaux intermezzos, pour ainsi dire, de toutes les symphonies de Bax. Le premier mouvement est si extraordinairement empreint de puissance, de solennité, de gravité, et le dernier, bien qu'il n'aboutisse à aucune conclusion directe, est à ce point dynamique et pénétré de la force des éléments que Bax savait – car il était extrêmement sensible à la forme –, ou devait savoir qu'il ne pouvait maintenir ce climat pendant trois mouvements. Et donc, le superbe deuxième mouvement, bien qu'il soit parfois très grave, complète les premier et dernier. Il est possible que la profonde gravité de son attitude en composant la Deuxième Symphonie ait fait surgir dans son esprit le motif de doubles croches de *In memoriam* que vous évoquez, et c'est pourquoi ce motif se trouve parfaitement à sa place dans le deuxième mouvement. Mais, comme je viens de le dire, lorsque je dirige je ne peux y voir qu'un élément concomitant de ce mouvement dans une *symphonie*, c'est-à-dire un élément qui a sa place dans une unité de structure et de forme. Donc, je ne songe pas vraiment à une quelconque image, à rien qui puisse exister hors de la symphonie.

LF: Comment ressentez-vous le recours de Bax à l'orgue? Le regrettez-vous dans les Deuxième et Quatrième Symphonies?

VH: Non, car il y a recours avec modération. Bax est un orchestrateur qui vaut largement tous les compositeurs qui ont existé. Il savait exactement ce qu'il faisait. La Troisième Symphonie est à elle seule une mine de trésors, de sonorités extraordinaires et variées. La Deuxième Symphonie constitue un univers sonore propre. Bax est un maître absolu de l'orchestration. La clé de l'intention de Bax, ici, est dans l'usage modéré qu'il fit de l'orgue: des notes de pédale dans la Deuxième Symphonie. Il voulait simplement obtenir un grondement aussi fort que possible. Son approche est sans détours: structurellement, Bax est un génie, mais dans l'expression, il joue beaucoup plus sur le contrepoint que sur la verticalité, et n'importe qui peut arriver à le percevoir. L'intervention de l'orgue est superbe. Bax voulait quelque chose de très franc dans la Deuxième Symphonie et d'assez tonitruant dans la Quatrième.

LF: Nous arrivons à la **Troisième Symphonie**. J'ai la curieuse impression que vous l'avez jouée plus lentement en 1961 que maintenant.

VH: En effet, je crois jouer Bax un peu plus vite maintenant qu'autrefois. J'étais, je pense, tellement séduit par sa musique que je n'avais

pas envie de passer d'une mesure à l'autre, je m'en délectais! Il y a aussi le fait que j'avais moins d'expérience, que j'avais plus de difficulté à propulser, de mesure en mesure, un orchestre qui ne connaissait pas la musique. Cela paraît très élémentaire, mais le fait est qu'un jeune chef d'orchestre ne peut se mettre en mouvement que lorsque l'orchestre se met en mouvement. On ne le comprend pas toujours. À l'époque, mon degré d'inexpérience exigeait que l'orchestre réponde exactement à ma battue. D'une manière générale, je ne pense pas que ma conception des tempos dans Bax se soit beaucoup modifiée. Il y a une exception, c'est la Cinquième Symphonie, que j'ai toujours trouvée très difficile, positionnée telle qu'elle l'est entre la Quatrième et la Sixième. Connaissant l'ensemble des sept symphonies, je continue à trouver que la Cinquième est une montagne qu'il faut gravir. Mais je répète que je n'ai pas l'impression que ma conception des tempos ait changé – peut-être mon expérience me permet-elle de donner un peu plus d'accélération.

Bax a une vitalité rythmique extraordinaire. Quelqu'un a dit que ses mouvements rapides s'inspiraient, en général, de la danse – une danse frénétique. D'accord, j'en conviens; de nombreux compositeurs ont basés leurs mouvements lents sur la danse. C'est tout à fait vrai pour Bax et sa Cinquième Symphonie, mais le problème ici est que la cadence est

telle que le cerveau qui écoute est devancé par ce rythme, par la vitesse effective de l'attaque rythmique. C'est l'une des difficultés spécifiques de la Cinquième Symphonie: donner l'accélération qu'il faut, et en même temps laisser juste assez d'espace à l'auditeur, à l'imagination de l'auditeur, pour saisir le message. De nouveau, le problème est différent dans chaque salle de concert, avec chaque orchestre. C'est au moment où la symphonie est sur le point de se terminer que se présente pour moi l'obstacle émotionnel majeur, car je ne sais pas vraiment comment la grande mélodie se rattache à la mesure 3 / 2 qui l'émaille tout du long. C'est une chose que l'on ne peut appréhender qu'en cours d'exécution.

La Troisième Symphonie est une œuvre dans laquelle il n'y a pas beaucoup d'accélération. Le finale est vraiment un scherzo suivi d'un épilogue. Soit dit en passant, ce que nous pourrions qualifier de second ou troisième motif a suscité à un certain moment la remarque suivante, "Oh: Malcolm Arnold!", bien que Bax ait composé cette symphonie vingt ans avant qu'Arnold ne se mette à l'œuvre.

LF: Le maître du rubato dans les œuvres orchestrales de Bax était Sir John Barbirolli, qui le fut à la fois dans les Troisième et Quatrième Symphonies.

VH: Oui, Barbirolli savait comment contrôler le rubato; il adorait manifestement la Troisième Symphonie, et il y fut magnifique. Je ne suis pas vraiment certain, néanmoins, que son Épilogue soit tout à fait ce qu'il peut être. Il est trop beau, trop sentimental. Pour moi, l'Épilogue de la Troisième Symphonie représente le point culminant des trois premières. Lorsque Bax entreprend la Quatrième Symphonie, son approche est différente, c'est un voyage différent. Je ressens l'Épilogue de la Troisième comme un épisode vécu dans un monde tout à fait autre. L'interprétation qu'en a donnée Barbirolli est, comme je l'ai dit, trop belle, presque sentimentale, et très profondément de ce monde. Bien sûr, son approche est parfaitement légitime, mais sachant que la Troisième Symphonie est une pièce imprégnée de compassion, je ne peux m'y rallier. À mon sens, Bax a abordé cet Épilogue conscient du fait qu'une partie de lui-même était en relation étroite avec l'Irlande, avec ce qu'il pensait et savait de l'Irlande, et il y a là un aspect très, très mystique. Je pense que c'était un adieu à cette page de sa vie musicale, pas un adieu teinté de sentiments, mais de l'impression de triompher dans un défi désespéré.

Ce défi désespéré est illustré par la Deuxième Symphonie qui pour moi est un chef-d'œuvre de très grande envergure. Il répondit au défi par l'unification symphonique du matériau musical

dans la Troisième. Cette symphonie commence par un crépitement de notes, et se termine par ce crépitement de notes. Le second motif principal du premier mouvement commence par des notes répétées, et la section centrale du mouvement est un motif construit sur des notes répétées. Le début du deuxième mouvement est construit sur des notes répétées; le second motif du mouvement est construit sur des notes répétées. Le scherzo est construit sur des notes répétées, l'harmonie s'en distançant; et l'Épilogue est construit sur un ostinato qui comprend des notes répétées. Voilà un homme qui dit: "Je vais construire une symphonie!" C'est bien – Beethoven n'aurait pas pu mieux le faire.

LF: Venons en à la **Quatrième Symphonie**. Quand vous l'avez exécutée à Guildford en 1964, c'était la deuxième fois que je vous entendais diriger une symphonie de Bax.

VH: Dans la Quatrième Symphonie, le premier mouvement, en son milieu, laisse fréquemment la place au rubato. De l'avis général, il s'agit de la plus faible des sept symphonies, *mais* il faut admettre que dans toute œuvre répondant aux normes symphoniques, un compositeur qui maîtrise bien le genre a le droit de faire un peu d'épate, d'être un peu joyeux de temps à autre. La Quatrième est la plus gaie des sept symphonies, la plus extravertie, bien que le mouvement central soit émaillé parfois de moments très sombres.

LF: Comment trouvez-vous la fin?

VH: Si l'on fait ce genre de chose – et Bax est très entier dans son approche –, je veux dire un choix défiant toute subtilité, il doit y avoir une raison qui justifie ce choix.

LF: La **Cinquième Symphonie** nous amène tout droit à la question épineuse de l'influence de Sibelius sur Bax, à la fin de sa carrière de compositeur. Accorde-t-on trop d'importance dans le premier mouvement à "la chose" Sibelius?

VH: La Cinquième Symphonie est la plus difficile à appréhender. Nous savons ce qu'il en est de ce modèle que fut Sibelius pour le compositeur. Bax rendit ouvertement hommage à Sibelius. Ce qui m'impressionne ici comme dans toutes les symphonies de Bax, depuis ma toute première expérience de cette musique, c'est à quel point tous les éléments de la *symphonie* sont en corrélation. Quand Bax qualifie une œuvre de "Symphonie", il soumet cette œuvre à un jugement, avec en toile de fond d'autres pièces déjà composées par lui, ou qu'il pourrait composer. Les symphonies de Bax m'ont toujours impressionné par leur caractère véritablement symphonique. C'est-à-dire que chacune a son univers propre. Voyez par exemple les premiers mouvements des Deuxième et Troisième Symphonies: il s'agit d'atmosphères absolument différentes, d'univers absolument

différents. Peu importe que l'une ou l'autre s'inspire de Sibelius.

Je me sens plus interpellé par quelque chose que Bax fait dans le premier mouvement de la Cinquième Symphonie, quelque chose que de très rares compositeurs réussissent à faire, bien que Rachmaninov y parvienne dans le premier mouvement de sa Troisième Symphonie. Le climax de ce premier mouvement, le climax harmonique du mouvement, est joué *diminuendo*: très, très intéressant. Cela signifie qu'ailleurs dans la symphonie, il y a un climax plus important. Ce climax apparaît dans le troisième mouvement – mais il est difficile à situer, ce qui représente un autre défi dans cette symphonie complexe. Dans ce mouvement, il y a un passage extraordinaire où les cordes ne jouent que des accords; si l'on examine les contours de ces accords, une corrélation thématique peut être établie avec ce qu'il fait ailleurs dans la symphonie. Mais, ici, il vous prépare à quelque chose, et interpréter dans toutes ses nuances cette sensation de préparation et d'acmé est très difficile lors de l'exécution, car il ne s'agit pas seulement de la clameur d'une arrivée. Certains ont qualifié de sombre cette progression vers l'acmé, et c'est ce qui rend l'interprétation de ce passage si délicate.

LF: Pour beaucoup, la **Sixième Symphonie** est la grande symphonie!

VH: La **Sixième**! – c'est un *chef-d'œuvre* que vous évoquez là. En ce qui me concerne, cela reste une révélation. Comme a dit Peter Pirie: "it tears up the earth by its roots!" (elle dilacère la terre par ses racines!). Cette symphonie est vraiment tout pour moi.

LF: À mon avis, il y a quelque chose au début de l'*Allegro con fuoco* qui ne passe jamais tout à fait la rampe lors des exécutions, ces traits de doubles croches à l'alto – les sections d'altos ne semblent jamais assez fortes; c'est une question de jeu de l'instrument.

VH: C'est la même musique que dans le *Moderato* qui précède – dans l'*Allegro*, les altos qui exécutent ces traits jouent la musique entendue au commencement en *diminution*. Le début de l'*Allegro* doit avoir de l'allant, et à défaut d'accents cet épisode paraît insignifiant. Les altos rejouent la musique qu'ils ont jouée précédemment; et le caractère doit en être sombre, comme la première fois. Cette première formulation, par l'orchestre tout entier, est *absolument* barbare, incroyable; à ma connaissance, aucune symphonie à l'époque, pas même la Cinquième de Honegger ou la Quatrième de Vaughan Williams, n'a dit plus clairement: "ceci est *grave*!"

LF: Mais cette symphonie n'est pas dans la ligne des Première et Deuxième Symphonies,

qui ont un caractère autobiographique; celle-ci est plus universelle.

VH: C'est tout à fait vrai, bien que Bax ait manifestement orienté la symphonie de manière à retomber finalement, dans le dernier mouvement, sur sa propre vision de la beauté. Oui, le premier mouvement est plus impersonnel, le deuxième aussi. Le dernier mouvement est tout simplement une entité formelle propre, d'une limpidité absolue pour n'importe quel auditeur: le thème dans l'Introduction, le Scherzo construit sur ce thème, et l'Épilogue à son tour élaboré à partir de tout ce qui a précédé; et puis cette extraordinaire musique issue d'un autre monde que celui inspiré par Yeats, je suppose, Bax habite véritablement. C'est vrai, l'œuvre est plus universelle, mais elle est néanmoins solidement étayée – c'est une *symphonie*.

Soit dit en passant, on a souvent évoqué la référence à *Tapiola* de Sibelius dans le dernier mouvement. Que fait-elle là? En réalité, la référence est présente dans le premier mouvement, dans les premières mesures: les contours du thème de *Tapiola* sont déjà tracés dans les premières mesures de la symphonie – *voilà* le genre de compositeur qu'est Bax. Des références du même genre se retrouvent dans toute sa musique. Il allait toujours de l'avant, de toutes les manières possibles, jusqu'au moment où soudain il pensait: "voilà, j'en ai terminé."

LF: Q'en est-il de la **Septième Symphonie**?
 VH: Il y dit adieu. C'est la symphonie d'"adieu" la plus simple que j'ai jamais entendue. C'est presque comme si Bax disait: "vous n'avez pas remarqué que je pouvais faire toutes ces choses, donc autant les faire simplement." Je pense cependant que le premier mouvement de la Septième nous montre encore l'ancien cerveau symphonique à l'œuvre. C'est une composition d'une grande puissance, d'une très grande puissance. Le deuxième mouvement se reporte pour ainsi dire à l'époque de ses poèmes symphoniques; il faut y donner libre cours au romantisme. Le dernier mouvement n'est autre qu'un simple adieu, il dit tout simplement adieu. C'est une symphonie très émouvante, mais c'est vrai que je les trouve toutes émouvantes.

LF: Une remarque générale pour terminer?
 VH: Je reviendrais à ce que je disais au sujet de la relation entre les premières mesures de la Sixième Symphonie et la citation de *Tapiola* dans le troisième mouvement de cette symphonie. Je trouve étrange que l'on n'ait pas découvert la force formelle que recèlent ces symphonies, la rigueur de la forme – et plus encore de la structure. Les liens créés par les trois notes ascendantes dans la mélodie de la Troisième Symphonie, ou par certains thèmes de notes répétées dans cette même symphonie: personne ne s'en aperçoit. Je trouve très

fâcheux que la technique musicale affinée de Bax ne soit pas reconnue. Sa vue et son ouïe étaient si merveilleusement développés. Ses dons sont étonnants; il nous ouvre la porte d'un univers entièrement différent: personne, dans toute la musique, ne s'approche de la très riche palette d'atmosphères, ou du type d'atmosphères créées par Bax. Il nous a donné une musique qui ne ressemble à celle d'aucun autre compositeur. Je trouve extraordinaire que ceci ne soit pas reconnu. Et nous devons donc continuer à œuvrer en ce sens.

© 2003 Lewis Foreman et
 Vernon Handley

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Tintagel

Bax composa la plus illustre de ses œuvres orchestrales en octobre 1917, mais il n'acheva la partition complète pour orchestre qu'en janvier 1919. En vue de son impression, Bax rédigea une brève note dans laquelle il réfute toute idée de programme précis, tout en indiquant que la pièce a pour objet

d'offrir une impression tonale de la falaise de Tintagel surplombée par le château et, plus particulièrement, des grands horizons de l'Atlantique vus du haut des falaises de Cornouailles par une journée d'été baignée de soleil, mais caressée par la brise.

La section centrale plus rapide et dynamique évoque la mer qui monte en faisant surgir des flots les fantômes légendaires du château en ruines: le roi Arthur, le roi Marc ainsi que Tristan et Isolde. En fait, la musique paraît refléter la vie du compositeur à l'époque où l'œuvre fut écrite, car Bax avait passé six semaines à Tintagel avec Harriet Cohen en août et en septembre 1917, et la partition est dédiée "to Darling Tania with love from Arnold" (Tania était le petit nom affectueux de Bax pour Harriet). C'est à cette époque aussi qu'il écrivit un poème intitulé *Tintagel Castle* dont les première et dernière strophes semblent offrir une toile de fond pour la musique:

Tandis que s'écroulaient ces murs vieillissants,
 Hommes et jolies jeunes filles, tant et tant,
 Ont pleuré, embrassé, murmuré,
 Et jamais ne sont revenus.
 Nous deux connaissons toute leur histoire,
 Bien que toute héroïque gloire
 Proviendrait de cet ancien gardien de l'océan,
 Anéantie par une plume pédante.

Approche-toi à présent toute belle,
 Jusqu'à ce qu'entièrement ta gorge s'embrace
 Et ne songe point à ces temps nouveaux, tristes
 temps,
 Jamais soucieux de savoir
 Si la beauté de ton corps laiteux
 Fut asservie à l'Amour ou au Devoir,

Ou comment je me suis consumé, comme j'étais
 affamé
 En un temps reculé.

Rogue's Comedy Overture

Au cours des années trente, Bax écrivit trois ouvertures de circonstance, chaque fois sur le même thème; la première est l'*Overture to a Picaresque Comedy* (1930), pièce bien connue, et la troisième, l'*Overture to Adventure* (1936). Entre elles deux, dans la tradition de plus en plus affirmée des ouvertures anglaises de comédies, il réalisa ce portrait orchestral extraverti qui fut créé par le Liverpool Philharmonic Orchestra sous la direction de Sir Hamilton Harty en octobre 1936. Cette composition ne réussit ni à se faire apprécier, ni à se faire éditer, et *Rogue's Comedy Overture* figure à présent parmi les partitions de Bax les moins connues. Bax qui n'admettait jamais qu'un programme préexistât à sa musique insista sur le fait qu'il avait composé la partition avant de lui donner un titre, mais il dit à l'auteur de la notice figurant dans le programme de la création de l'œuvre que

pendant la plus grande partie... les
 caractéristiques manifestées sont forfanterie,
 hâblerie et impudence.

© 2003 Lewis Foreman

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Note du directeur de production de l'interview

Andrew McGregor et moi-même étions sur le point de quitter Broadcasting House (Institut de radiodiffusion) pour rencontrer Vernon Handley et enregistrer l'interview reprise sur le disque 5 de ce recueil lorsqu'on nous informa que M. Handley (Tod, pour tous ceux qui le connaissent) était là pour nous voir – typique de la générosité de Tod. Nous avons trouvé rapidement un petit studio, lui avons versé (à sa demande) un verre de coca-cola, et le résultat est ce que vous entendez ici. Je devrais ajouter que Tod a parlé sans aucune note – c'est de la musique qu'il connaît et qu'il aime. J'ai numéroté les plages du disque afin de situer plus facilement certains points de l'interview, mais je vous propose de vous verser un verre de quelque chose (peut-être d'un peu plus fort que du coca), de vous détendre, et d'écouter une conversation fascinante dans laquelle un chef d'orchestre de haut vol nous dévoile beaucoup de choses sur Bax et ses symphonies – et, au fil de l'entretien, un peu de lui-même face à cette musique.

© 2003 Mark Lowther

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs

Reconnu partout comme l'un des meilleurs orchestres de Grande-Bretagne, le **BBC Philharmonic** est basé à Manchester et se

produit régulièrement au magnifique Bridgewater Hall, la salle de concerts de la ville, parallèlement à ses tournées dans le monde entier et ses enregistrements pour la BBC Radio 3. L'ensemble s'est forgé une réputation internationale pour l'excellence de ses interprétations passionnées dans un vaste répertoire. En septembre 2002, Gianandrea Noseda succéda à Yan Pascal Tortelier (chef principal depuis 1991) lorsque ce dernier fut nommé chef lauréat. Vassili Sinaïski est chef principal invité et Sir Edward Downes (chef principal de 1980 à 1991) en est le chef honoraire. Le BBC Philharmonic s'est produit sous la direction de nombreux chefs distingués et, par suite de sa politique d'introduire dans ses programmes des œuvres nouveaux et innovateurs, plusieurs des grands compositeurs du monde ont également dirigé l'orchestre. En 1991, Sir Peter Maxwell Davies devint le premier compositeur / chef du BBC Philharmonic; James MacMillan lui succéda au poste en 2000.

Depuis quarante ans, **Vernon Handley** occupe une position unique parmi les grands chefs d'orchestre: ce champion invétéré du répertoire britannique a sans doute enregistré et dirigé sur scène et pour la radio plus d'œuvres britanniques que tout autre chef. Lauréat à deux reprises du "Disque de l'Année" de la revue *Gramophone*, il

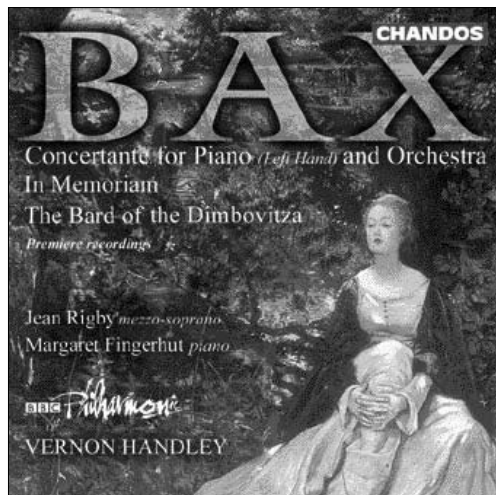
entreprend régulièrement des tournées en Europe, en Australie et au Japon et inscrit à chacun de ses concerts une œuvre britannique.

Il est été entre autres chef associé du London Philharmonic Orchestra, chef principal et directeur artistique de l'Ulster Orchestra, chef principal du West Australian Symphony Orchestra et de l'Orchestre symphonique de Malmö. En tant que premier chef invité, il a travaillé avec le BBC Concert Orchestra, le BBC Scottish Symphony Orchestra, le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra et le Melbourne Symphony Orchestra.

Alors qu'il enseignait la direction au Royal College of Music, il se vit conférer par la reine mère le titre de membre honoraire et de "Fellow" de cette institution. Durant cette époque, il dirigea régulièrement le National Youth Orchestra of Great Britain et le World Youth Orchestra. Il devint membre honoraire de la Royal Philharmonic Society en 1990 et de Balliol College, Oxford, en 1999.

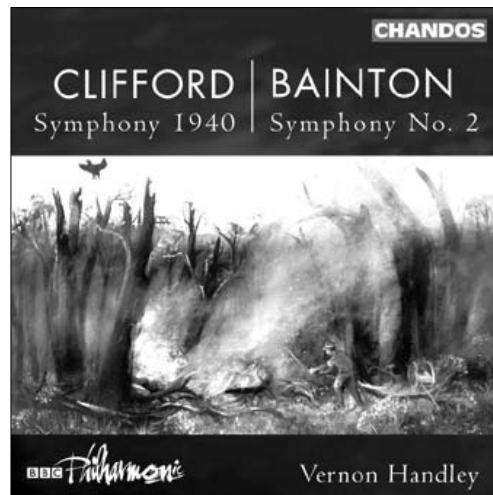
Vernon Handley est à présent chef émérite du Royal Liverpool Philharmonic Orchestra et chef associé du Royal Philharmonic Orchestra. Depuis septembre 2003, il est chef lauréat de l'Ulster Orchestra.

Also available



Bax
Concertante for Piano and Orchestra
In Memoriam
The Bard of the Dimbovitza
CHAN 9715

Also available



Clifford Bainton
Symphony 1940
Symphony No. 2
Gough
Serenade
CHAN 9757

Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

All recording session photographs taken by Jonathan Keenan Photography

Executive producer Brian Pidgeon

Recording producer Mike George

Audio interview produced by Mark Lowther

Audio interview conducted by Andrew McGregor

Sound engineer Stephen Rinker

Editor Jonathan Cooper

Recording venue Studio 7, New Broadcasting House, Manchester; 4 January 2002 (Third Symphony), 5 January 2002 (*Tintagel*), 19 December 2002 (Fourth Symphony), 14 January 2003 (Second Symphony), 6–8 August 2003 (Fifth and Seventh Symphonies, *Rogue's Comedy Overture*), 4 September 2003 (Sixth Symphony) and 5 September 2003 (First Symphony)

Design Tim Feeley

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Chappell Music Ltd (*Tintagel*, Fourth and Fifth Symphonies), Chappell & Co. Ltd (other works)

© 2003 Chandos Records Ltd

© 2003 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK

Printed in the EU

