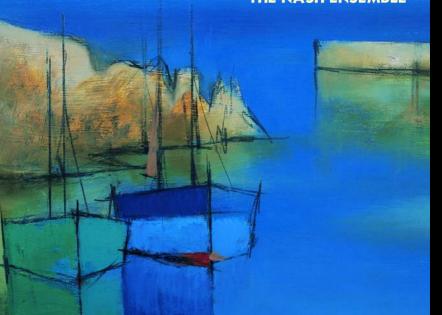


The chamber music of MALCOLM ARNOLD - 1

Violin Sonatas · Viola Sonata Piano Trio · Five Pieces for violin and piano Duo for two cellos

THE NASH ENSEMBLE



THOSE WHO HABITUALLY THINK OF MALCOLM ARNOLD as the composer of lighthearted and tuneful entertainment works may be surprised by the range of styles, moods and forms in the chamber works on this CD, and by the very different footings on which instrumental partnerships are established. In the early violin and viola sonatas, energetic and uncompromising characters converse sometimes passionately. sometimes abrasively, holding to their opinions in spiky counterpoints and harsh dissonances, while emotional programmes are as irregular and unpredictable as structural forms In the Second Violin Sonata the relationship has changed: the violin is the active, initiating partner, while the piano tends to play a quietly subversive role, questioning the harmonic implications of the violin's more lyrical themes. In many movements, the piano is straightforwardly 'in support'. providing suitably patterned backgrounds for song-like themes. But partners may also meet on level terms. In the Cello Duo, the players amicably take turns with tunes and accompaniments: in the Piano Trio, strings and piano renounce something of their habitual characters and discover new ones in seeking out common ground.

Several movements are cast in simple ABA forms; but among these works you will also find a passacaglia which moves up a semitone at each entry until it has covered all twelve degrees of the scale, and a movement based on canon and inverted canon (both in the Trio). In the first movement of the Viola Sonata, A-sections are constructed as free canons, instruments following on at eight-bar intervals with identical melodic material. The Second Violin Sonata is in cyclic form; in the first movement of the First Violin Sonata themes undergo perpetual transformation but are never recapitulated, while there are two self-contained and thematically unconnected episodes.

The four short movements of the **Second Violin Sonata** (composed in 1953) run through without a break. The violin hesitantly embarks on a song-like theme but the piano withholds the implied harmonies (the first notes of this theme form

an *idée fixe* which appears in a new transformation in each movement). After fierce semitonal strife, the opening theme is resumed, the piano still casting doubt on the tonality. The *idée fixe* reappears in a stormy scherzando, and again in the wistful, waltz-like third movement. After a ferocious interruption the song is resumed, leading into an *Adagio molto* **1**/**2** in which the original theme reappears in a broad *legato* version, harmonic ambiguities at last resolved in the final bars.

The Five Pieces were written in 1964 for Yehudi Menuhin to play as encores on an American tour, and reflect both his musical character and the breadth of his musical interests The 'Prelude' opens flambovantly with a fine violinistic flourish rising from the G string to the heights, while the piano supplies a vigorous counter-theme. The violin meditates briefly on the lyrical potential of the opening figure before the twinned themes return. The 'Aubade', unlike most of its dreamy species, is a light-footed scherzo freely based on an Indian raga and characterized by flattened second and raised fourth degrees. There is a touch of parody in the tiny 'Waltz' with its neatly turned gestures, soulful chromaticisms and deux temps rhythms, but none in the 'Ballad': a sustained and expressive violin melody repeated note-for-note over plain and expectable syncopated harmonies (the tune itself is not really so simple—note the minor-third internal echoes and the unusual six-plus-eight bar structure). The last piece pays tribute to the art of Charlie Parker-not with the unstaunchable flow of semiguavers of the conventional moto perpetuo but with a slippery, eel-like tune which contradicts the pounding bass beat with its cross-rhythms and syncopations and finally explodes in a firework burst of cadential flourishes.

In the opening section of the **Viola Sonata** themes initiated by the viola and imitated by the piano become increasingly more agitated and fragmented, building up to a powerful fortissimo climax. Fresh material appears in the rhetorical middle section, which leads to a sombre *Adagio* (mysterious glissandos in artificial harmonics and pizzicato for viola) and a shortened recapitulation. In the second movement the viola

sings quietly in upper registers and more sonorously on the lower strings, the meditative, forlorn aspects of its character perfectly caught in the music. The finale opens with a furious outburst of scales and repeated-note figures, but forward movement is momentarily halted by a fragment of a ghostly march. Viola and piano return to the fray; the pace slackens, and the viola remembers first-movement mysteries in a brooding adagio before the final prestissimo brings reminiscences to an abrupt end.

The First Violin Sonata dates from 1947 and was first performed by Nona Liddell and Daphne Ibbott, Violin and piano simultaneously announce two energetic and wide-ranging themes which are fragmented to provide most of the material for the first movement. A figure in rocking thirds (which remains the piano's exclusive property) and a three-note gruppetto motif also play important parts in later developments, while two short episodes ('staccato a pizzicato') provide respite from the contrapuntal debate. In the second movement the violin's tranquil cantabile is abruptly interrupted by one of the most violent and dissonant passages Arnold has ever written, after which the original theme is quietly resumed as if the calamity had never been. In the finale the arpeggios of the violin's first lively and brilliant theme are taken up by both instruments (roles are freely exchanged in later developments) A more sententious theme for the violin in doublestopping is repeated by the piano, then hustled out of the way to make only furtive and fragmentary appearances thereafter. After much animated dialogue a tarantella-like rhythm invades the music. The instruments dispute the tonality fiercely, but at the last moment agree on a final unison B flat.

In 1964 I asked Arnold for a simple cello duet of a length to fill a double spread in a teaching book which I was writing with Anna Shuttleworth. In a matter of weeks the **Duo for two** cellos dropped through the letterbox: tuneful, cunningly laid out for players of limited technique, of exactly the hoped-for length. Materials are simple: a lyrical motif based on thirds; another of Arnold's favoured rocking figures; contrasts of bowed and plucked notes and a hint of bitonality. A small but perfectly proportioned piece, with not a note nor a bar too many nor too few

The main themes of the first movement of the Piano Trio (first performed by the St Cecilia Trio in 1956) are grave and song-like: but first, violin and cello demand attention with a rhetorical unison, the piano appending three distinct comments which are to play important roles later in the movement. In the central movement, the violin follows the celloin a two-part canon, the piano responding with a consoling sequential phrase, and the process repeats in inversion. The emotional temperature rises in a more richly scored middle section, falls again as the canon is resumed. The seven-bar opening unison of the last movement establishes the harmonic basis for the eleven variations which follow, Variations 3, 4 and 5 form a triple variation in which piano, violin and cello in turn carry forward the semiguaver movement; 7 and 8, a double canonic variation. A brief but weighty coda brings the Trio to an end conclusively and without unnecessary ceremony.

HUGO COLE

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

THE Nash Ensemble

Founded in 1964, The Nash Ensemble has built up a remarkable reputation as one of Britain's finest chamber groups. Through the dedication of its founder and Artistic Director, Amelia Freedman, and the calibre of its players, it has gained a similar reputation all over the world. Their repertoire is vast and their imaginative, innovative and unusual programmes are as finely architectured as the beautiful John Nash terraces in London, from which the group takes it name.

Not that the group is classically restricted: it performs with equal sensitivity and musicality works from Mozart to the avant garde. Indeed, the Ensemble is one of the major contributors to the recognition and promotion of many leading composers through the first performances of over 225 new works, including 85 commissions of pieces specially written for the Ensemble.

The group's impressive collection of recordings illustrates well the same varied and colourful combination of classical masterojeces. little-known gems and important contemporary

works. Recordings which have received high acclaim from the musical press include works by Beethoven, Brahms, Ravel, Debussy, Dvořák, Shostakovich, Mark-Anthony Turnage, Simon Holt, and, as part of a continuing British composers series for Hyperion, Malcolm Arnold, Arnold Bax, Benjamin Britten, Peter Warlock, Robin Holloway and William Lloyd Webber. Their most recent new recording is a two-disc set of the complete chamber music of Poulenc (CDA67255/6)

The Nash Ensemble gives many concerts throughout Europe and the USA, and in South America, Australia, Japan and Israel. The group is a regular visitor to all the major British music festivals, and to London's Wigmore Hall, where its regular series have been enthusiastically welcomed. The Nash has won numerous accolades including the Edinburgh Festival Critics' Music Award 'for general artistic excellence' and The Royal Philharmonic Society's Small Ensemble Award 'for the breadth of its taste and its immaculate performance of a wide range of music'.



LA MUSIQUE DE CHAMBRE DE Malcolm Arnold - 1

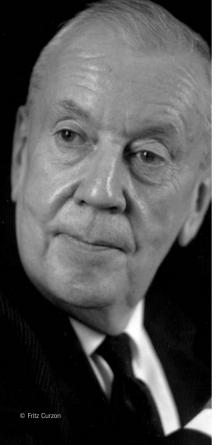
TEUX QUI CONSIDÈRENT habituellement Malcolm Arnold comme l'auteur d'œuvres légères et divertissantes, le Créateur de bonnes mélodies, ne pourront qu'être surpris par la variété de styles et de formes tout comme par la profusion d'ambiances et de tempéraments des œuvres de chambre présentement gravées. De même, ils s'étonneront des assises très différentes sur lesquelles se sont établies ces associations instrumentales. Les sonates pour piano et violon de jeunesse dévoilent en un dialogue tantôt passionné tantôt abrasif, des personnages énergétiques et intransigeants qui campent sur leurs opinions en des contrepoints hérissés et de dures dissonances. Le signifié émotionnel y est aussi irrégulier et imprévisible que le signifiant structurel. L'évolution est notable dès la Seconde Sonate pour violon: le violon est devenu un partenaire actif et engageant tandis que le piano s'oriente vers un rôle tranquillement subversif, questionnant les implications harmoniques des thèmes plus lyriques du violon. De nombreux mouvements voient le piano offrir un franc « soutien », secondant pleinement en toile de fond les principaux thèmes mélodiques du violon. Il arrive aussi que les deux instruments se rencontrent sur un pied d'égalité. Dans le Duo pour violoncelles, les instrumentistes s'échangent amicalement mélodies et accompagnements : dans le Trio avec piano, les cordes et le piano renoncent parfois à leurs caractéristiques usuelles et, en quête d'un univers commun, se découvrent de nouveaux horizons.

Si plusieurs mouvements épousent simplement la coupe ABA, il se trouve aussi parmi ces compositions une passacaille où chaque voix entre au demi-ton supérieur jusqu'à parcoulir les douze degrés de la gamme, un mouvement élaboré à partir d'un canon et d'un canon inversé (tous deux dans le Trio). Lors du premier mouvement de la Sonate pour alto, les sections A constituent des canons libres où les instruments énoncent à huit mesures d'intervalle un matériau mélodique identique. La Seconde Sonate pour violon est de forme cyclique tandis que le premier mouvement de la Première Sonate voit ses thèmes

perpétuellement transformés sans pour autant être repris alors qu'il y a deux épisodes thématiquement distants et autonomes.

De nature concise, les quatre mouvements de la **Seconde Sonate pour violon** (composée en 1953) sont enchaînés sans interruption. Le violon s'embarque avec hésitation dans interme mélodique mais le piano retient les harmonies qui le sous-tendent (les premières notes de ce thème établissent une idée fixe laquelle réapparaît sous de nouveaux atours dans chaque mouvement). Après une intense lutte au demi-ton, le thème initial est repris tandis que le piano fragilise toujours l'assise tonale. L'idée fixe est à nouveau énoncée d'abord lors du scherzando tempétueux puis au cours du troisième mouvement nostalgique proche de la valse. Après être sauvagement interrompue, la mélodie est reprise et conduit à un *Adagio molto* à **1** où le thème initial se dévoile dans une version ample et legato dont les ambiguïtés harmoniques ne sont résolues qu'avec les dernières mesures.

Ecrites en 1964 pour Yehudi Menuhin, Five Pieces [Cina pièces] devaient servir de bis lors d'une tournée en Amérique du grand violoniste. Elles reflètent à la fois sa personnalité musicale et le large éventail de ses intérêts musicaux. C'est avec éclat que le Prélude s'ouvre au violon par un motif orné plein de finesse qui de la corde de sol monte jusqu'aux nues tandis que le piano fait entendre un contre-thème vigoureux. Le violon médite brièvement sur le potentiel lyrique du motif initial avant que les deux thèmes jumeaux ne soient repris. Contrairement à la plupart des pages de ce genre rêveur. Aubade est un scherzo virevoltant élaboré librement sur un raga indien et caractérisé par les degrés de sus-tonique abaissée et de sous-dominante augmentée. La minuscule Valse n'est pas dénuée d'un certain ton parodique, avec ses élans clairs et propres, ses chromatismes attendrissants et ses rythmes en hémiole. Tel n'est pas le cas de la Ballade : une mélodie soutenue et expressive au violon reprise note contre note sur des harmonies franches et syncopées (en elle-même.



la mélodie n'est pas si simple—à noter les échos internes à la tierce mineure et la carrure inhabituelle de six mesures). La dernière pièce rend hommage à l'art de Charlie Parker—non par le flot ininterrompu de doubles croches dans un *moto perpetuo* conventionnel mais par une mélodie glissante comme une anguille qui contredit les battements omniprésents de la basse, ses contretemps et déplacements rythmiques, pour finalement exploser en un feu d'artifice étourdissant de fioritures cadentielles

Au cours de la première section de la Sonate pour alto. les thèmes initiés par l'alto et imités par le piano deviennent de plus en plus agités et fragmentés, élaborant un puissant apogée fortissimo. Un nouveau matériau thématique apparaît au cours de la section centrale, rhétorique de nature, qui conduit à un Adagio sombre (de mystérieux glissandos sur des harmoniques et des pizzicatos artificiels à l'alto) et une réexposition écourtée. Le second mouvement révèle une partie d'alto qui chante avec douceur dans les registres aigus, avec plus de force dans le grave et qui capture à la perfection les aspects méditatifs et tristes de son caractère. Le finale s'ouvre par un élan furieux de gammes et de motifs sur des notes répétées, mais l'avancée est momentanément interrompue par un fragment de marche fantomatique. L'alto et le piano retrouvent la mêlée : l'allure se détend et l'alto évoque les mystères du premier mouvement en un large adagio avant d'attaquer le prestissimo final qui apporte une conclusion brutale à ces souvenirs.

De 1947, la Sonate pour violon nº1 reçut sa première audition sous les doigts de Nona Liddell et de Daphne Ibbott. Violon et piano annoncent ensemble deux thèmes énergétiques de vaste ambitus sous une forme fragmentée dont est tirée la plupart du matériau thématique du premier mouvement. Un motif en balancement de tierces (qui demeure la propriété exclusive du piano) et un gruppetto de trois notes jouent un rôle essentiel dans les développements ultérieurs, tandis que deux épisodes concis (« staccato a pizzicato ») marquent une pause dans le débat contrapuntique qui fait rage. Au cours du

deuxième mouvement, la cantilène tranquille du violon est soudainement interrompue par un des passages les plus violents et dissonants qu'Arnold ait jamais écrit. Après quoi, le thème original est repris avec calme comme si rien de cette calamité n'était jamais advenu. Dans le finale, les arpèges du premier thème animé et brillant du violon sont repris aux deux instruments (les rôles sont librement intervertis au cours développements ultérieurs). Un thème plus sentencieux au violon, en jeu de double-corde, est repris au piano, puis évincé pour ne réapparaître que furtivement sous forme fragmentée. Après un dialogue très animé, un rythme à la manière d'une tarentelle envahit la musique. Les instruments se disputent la tonalité avec rage mais au dernier moment, ils parviennent à un accord avec un unisson final sur si bémol.

En 1964, j'avais demandé à Arnold d'écrire un duo de violoncelles, une pièce toute simple de deux pages, à incorporer à un recueil pédagogique que j'étais en train de compiler pour Anna Shuttleworth. En quelques semaines, je recevais dans le courrier le **Duo pour deux violoncelles**: de superbes mélodies, exploitant avec habileté les limitations techniques des apprentis-violoncellistes et exactement de la longueur souhaitée. Le matériau est simple: un motif lyque diaboré sur des tierces, un autre motif balancé favori d'Arnold; des contrastes entre les coups d'archets et les notes pincées

et un soupçon de bitonalité. Une pièce petite mais aux proportions parfaites, sans une note ou une mesure de moins ou de trop.

Les thèmes principaux du premier mouvement du Trio avec piano (première audition donnée par le Trio Cecilia en 1956) sont graves et mélodiques. Tout d'abord, le violon et le violoncelle exigent l'attention de tous avec un unisson rhétorique, tandis que le piano ajoute trois commentaires distincts destinés à jouer plus tard un rôle essentiel dans le mouvement. Le mouvement central voit le violon et le violoncelle s'élancer dans un canon à deux voix auquel le piano répond par une phrase séquentielle consolatrice, et le procédé est repris en inversion. La charge émotionnelle augmente lors de la section centrale richement orchestrée, puis retombe à nouveau avec la reprise du canon. L'unisson de sept mesures du dernier mouvement établit les fondements harmoniques des onze variations à suivre. Les troisième, quatrième et cinquième forment une variation triple où le piano, violon et violoncelle énoncent à tour de rôle le mouvement en doubles croches. Les sentième et huitième constituent une variation en double canon. Une coda brève mais puissante conclut ce Trio sans plus de cérémonie.

> HUGO COLE Traduction ISABELLE BATTIONI

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

DIF KAMMERMUSIK VON Malcolm Arnold - 1

ER MALCOLM ARNOLD vor allem als Komponisten unbeschwerter und melodiöser Unterhaltungswerke V kennt, wird über die Vielfalt der Stile, Stimmungen und Formen der Kammermusikwerke auf der vorliegenden CD ebenso überrascht sein wie über die ganz unterschiedlichen Voraussetzungen, unter denen instrumentale Partnerschaften gehildet werden. In den frühen Violin- und Bratschensonaten unterhalten sich energische, kompromißlose Charaktere teils leidenschaftlich, teils aggressiv und vertreten ihre Ansichten in kantigem Kontrapunkt und harscher Dissonanz: dagegen treten emotionale Programme unregelmäßig auf und sind so unberechenhar wie die Strukturen. Doch schon in der Zweiten. Violinsonate haben sich die Beziehungen geändert: die Violine ist der aktive, initijerende Partner, während das Klavier meist eine unterschwellig subversive Rolle spielt, indem es die harmonischen Implikationen der eher lyrischen Geigenthemen hinterfragt. In vielen Sätzen ist das Klavier einfach "unterstützend" tätig und liefert passend strukturierte Hintergründe für liedhafte Themen. Aber die Partner finden auch als Gleichgestellte zusammen. Im Cello-Duo wechseln sich die Musiker in gütlichem Einvernehmen mit Melodie und Begleitung ab: im Klaviertrio geben Streichinstrumente und Klavier einzelne Aspekte ihres gewohnten Charakters auf und entdecken neue indem sie nach Gemeinsamkeiten strehen

Mehrere Sätze sind in schlichter A-B-A-Form gehalten; andererseits findet sich in den vorliegenden Werken auch eine Passacaglia, die jedesmal einen Halbton höher einsetzt, bis sie alle zwölf Stufen der Tonleiter durchlaufen hat, und ein Satz, der (im Trio) auf einem Kanon und einem Gegenkanon beruht. Im ersten Satz der Bratschensonate sind die A-Abschnitte als freie Kanons aufgebaut, so daß die Instrumente im Abstand von acht Takten mit identischem melodischen Material aufeinanderfolgen. Die Zweite Violinsonate ist zyklisch angelegt, und im ersten Satz der Ersten machen die Themen eine stetige Wandlung durch, ohne je in einer Reprise verarbeitet zu

werden; dafür enthält dieser Satz zwei in sich geschlossene, thematisch nicht verknüpfte Episoden.

Die vier kurzen Sätze der (1953 komponierten) Zweiten Violinsonate sind ohne Unterbrechung aneinandergereiht Die Violine stimmt zögernd ein sangliches Thema an, doch das Klavier verweigert die implizierten Harmonien (die ersten Töne dieses Themas hilden eine idée fixe die in neuer Gestalt in iedem Satz auftaucht). Nach heftiger halbtöniger Auseinandersetzung wird das einleitende Thema neu aufgegriffen, doch das Klavier zweifelt nach wie vor die Tonalität an. Die idée fixe taucht in einem stürmischen Scherzando wieder auf und dann noch einmal im wehmijtigen an einen Walzer erinnernden dritten Satz. Im Anschluß an eine grimmige Unterbrechung wird das Lied erneut aufgenommen und führt zu einem Adagio molto im 12-Takt, in dem das ursprüngliche Thema in einer breiten Legatovariante erscheint und die harmonische Unsicherheit in den Schlußtakten endlich bereinigt wird.

Die Fünf Stücke wurden 1964 für Yehudi Menuhin komponiert, damit er sie auf Amerikatournee als Zugaben spielen konnte, und sie zeugen sowohl von seinem musikalischen Charakter als auch von der Bandbreite seiner musikalischen Interessen. Das "Präludium" beginnt prahlerisch mit einem gelungenen Violinschnörkel, der von der G-Saite in höchste Höhen aufsteigt, während das Klavier ein lebhaftes Gegenthema dazugibt. Die Geige sinnt kurz über das Ivrische Potential der einleitenden Figur nach, ehe die gepaarten Themen wiederkehren. Die "Aubade" ist anders als die meisten ihrer verträumten Artgenossen ein leichtfüßiges Scherzo, frei nach einem indischen Raga. gekennzeichnet durch erniedrigte Sekunden und erhöhte Quarten. Im kurzen "Walzer" mit seinen prägnanten Gesten, den gefühlvollen chromatischen Klängen und deux-temps-Rhythmen ist ein Anflug von Parodie auszumachen, nicht iedoch in der "Ballade"—einer langgezogenen, ausdrucksvollen Violinmelodie, die Ton für Ton über einfachen und

berechenbaren synkopierten Harmonien wiederholt wird (die Melodie selbst ist eigentlich gar nicht so schlicht—man beachte die inneren Echos in kleinen Terzen und den ungewöhnlichen Aufbau aus sechs plus acht Takten). Das letzte Stück huldigt der Kunst von Charlie Parker—nicht mit dem unstillbaren Strom aus Sechzehnteln, der das herkömmliche moto perpetuo auszeichnet, sondern mit einer aalglatten Tonfolge, die dem hämmernden Baß-Beat mit seinen Gegenrhythmen und Synkopen widerspricht und schließlich in ein Feuerwerk kadenzierender Floskeln ausbricht

Im einleitenden Abschnitt der Bratschensonate werden Themen die von der Bratsche initiiert und vom Klavier imitiert werden, zunehmend erregt und bruchstückhaft-sie steigern sich zu einem eindrucksvollen, fortissimo gespielten Höhenunkt Frisches Material wird im beredsamen Mittelteil eingeführt, der in ein düsteres Adagio (mit geheimnisvollen Glissandi in künstlichem Flageolett und Pizzicato der Bratsche) und eine verkürzte Reprise übergeht. Im zweiten Satz singt die Bratsche leise im oberen Register, klangvoller auf den tiefen Saiten: Die Musik gibt perfekt die besinnlichen, traurigen Aspekte des Instruments wieder. Das Finale setzt mit einem furiosen Ausbruch von Tonleitern und repetierenden Klangfiguren ein, doch wird dem Fortschreiten vorübergehend durch das Fragment eines gespenstischen Marschs Einhalt geboten. Bratsche und Klavier stürzen sich wieder ins Getümmel; das Tempo läßt nach, und die Bratsche gedenkt in einem brütenden Adagio der Geheimnisse des ersten Akts, ehe das abschließende Prestissimo dem Sinnieren ein jähes Ende hereitet

Die Erste Violinsonate stammt aus dem Jahr 1947 und wurde von Nona Liddell und Daphne Ibbott uraufgeführt. Geige und Klavier verkünden gleichzeitig zwei energische und weitläufige Themen, die in aufgebrochener Form einen Großteil das Materials für den ersten Satz liefern. Eine Figur aus wiegenden Terzen (die allein dem Klavier vorbehalten bleibt) und ein Gruppetto-Motiv aus drei Tönen spielen im Weiteren

eine wichtige Rolle, während zwei kurze Episoden ("staccato a pizzicato") für Erholung von der kontrapunktischen Debatte sorgen. Im zweiten Satz wird das stille Cantabile der Geige unvermittelt durch eine der gewalttätigsten und dissonantesten Passagen unterbrochen, die Arnold ie geschrieben hat. Anschließend wird das ursprüngliche Thema so ruhig wieder fortgesetzt, als hätte das Unheil nie stattgefunden. Im Finale werden die Arpeggien des lebendigen und hrillanten ersten Violinthemas von heiden Instrumenten aufgegriffen (in den späteren Durchführungen kommt es zu einem freien Austausch der Rollen). Ein salbungsvolleres Violinthema in Doppelgriffen wird vom Klavier wiederholt und dann beiseite gescheucht, so daß es danach nur noch verstohlen und unvollständig erscheint. Nach reichlich lebhaftem Dialog dringt ein Rhythmus im Tarantella-Stil in die Musik ein. Die Instrumente streiten sich heftig um die Tonalität. einigen sich iedoch im letzten Augenblick auf den abschließenden Gleichklang B.

Im Jahr 1964 habe ich Arnold um ein einfaches Celloduett von einer Länge gegeben, die eine Doppelseite in dem Lehrbuch füllte, das ich damals mit Anna Shuttleworth schrieb. Wenige Wochen später hatte ich das Duo für zwei Celli im Briefkasten: melodisch, geschickt angelegt für Musiker mit begrenzter Spieltechnik und in genau der erhofften Länge. Das Grundmaterial ist einfach: ein lyrisches Motiv auf der Grundlage von Terzen, eine der von Arnold bevorzugten wiegenden Figuren, Kontraste zwischen gestrichenen und gezupften Tönen und ein Hauch von Bitonalität. Ein kurzes, aber wunderbar proportioniertes Stück mit keiner Note, keinem Takt zu viel oder zu wenig.

Die Hauptthemen aus dem ersten Satz des Klaviertrios (1956 vom St. Cecilia Trio uraufgeführt) sind ernst und liedhaft; zunächst jedoch machen Geige und Cello mit einem rhetorischen Unisono auf sich ammerksam, woran das Klavier drei prägnante Kommentare anhängt, die später im Satz eine bedeutende Rolle spielen werden. Im Mittelsatz folgt die Geige dem Cello im zweistimmigen Kanon. Das Klavier antwortet

mit einer tröstlich sequenzierenden Phrase, und der Vorgang wiederholt sich in umgekehrter Form. Die emotionale Temperatur steigt in einem üppiger gesetzten Mittelteil und sinkt erneut, als der Kanon erneut aufgegriffen wird. Das sieben Takte lange einleitende Unisono des letzten Satzes schafff die harmonische Basis für die anschließenden elf

Variationen. Nr. 3, 4 und 5 bilden eine Dreifachvariation, in der Klavier, Geige und Cello nacheinander die Sechzehntelbewegung vorantreiben; 7 und 8 sind eine kanonische Doppelvariation. Eine kurze, aber gewichtige Coda bringt das Trio schlüssig und ohne unnötiges Zeremoniell zum Abschluß.

Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts from all recordings and browse an up-to-date catalogue

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von "Hyperion"- und "Helios"-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein E-Mail unter info@hyperionrecords.co.uk. Wir schicken Ihnen gern grafis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: www.hyperion-records.co.uk

Recorded on 14–18 December 1984
Recording Engineer MIKE CLEMENTS
Recording Producer MARTIN COMPTON
Front Design TERRY SHANNON
Executive Producers AMELIA FREEDMAN, EDWARD PERRY

P Hyperion Records Limited, London, 1988

© Hyperion Records Limited, London, 2001

(Originally issued on Hyperion CDA66171)

Front illustration: *Blues* (detail) by Michael Praed Reproduced by kind permission of the artist. Private Collection

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

THE CHAMBER MUSIC OF MALCOLM ARNOLD - 1

THE NASH ENSEMBLE

MARCIA CRAYFORD violin

> ROGER CHASE viola

CHRISTOPHER VAN KAMPEN cello

> MORAY WELSH cello

IAN BROWN piano 1 Violin Sonata No 2 Op 43 (1953) [7'05]

Five Pieces for violin and piano Op 84 (1965) [8'20]

- 2 Prelude [1'45]
- 3 Aubade [1'04]
- 4 Waltz [1'31]
- 5 Ballad [2'26]
- 6 Moto perpetuo [1'18]

Viola Sonata Op 17 (1947) [11'23]

- 7 Andante [4'10]
- 8 Allegretto grazioso [5'01]
- 9 Presto feroce [2'10]

Violin Sonata No 1 Op 15 (1947) [14'59]

- 10 Allegretto [5'07]
- 11 Andante tranquillo [4'52]
- 12 Allegro vivace [4'55]
- 13 **Duo for two cellos** Op 85 (1964) [2'43]

Piano Trio Op 54 (1956) [11'19]

- 14 Allegro con fuoco [4'16]
- 15 Andante [5'08]
- 16 Vivace energico [1'52]

'The Nash's superb 1984 set of Malcolm Arnold's chamber music makes a welcome return' (BBC Music Magazine)

CDH55071 Duration 56'21

THE CHAMBER MUSIC OF **MALCOLM ARNOLD - 1**

(1921 - 2006)

- T Violin Sonata No 2 Op 43 (1953) [7'05]
- Five Pieces for violin and piano Op 84 (1965) [8'20]
- 77 Viola Sonata Op 17 (1947) [11'23]
- Violin Sonata No 1 Op 15 (1947) [14'59]
- **Duo for two cellos** Op 85 (1964) [2'43]
- 14 Piano Trio Op 54 (1956) [11'19]

'An entertaining, at times compelling portrait of a British composer whose true measure we're only just beginning to gauge' (Classic FM Magazine)

'The playing of the various members of The Nash Ensemble is impeccable, as indeed is the recording' (The Penguin Guide to Compact Discs)

'Reveals Arnold at his most inventive: tuneful, witty and ingenious ... the performances by the individual members of the Nash are impeccable. This set may one day be equalled but it is unlikely to be bettered, and it deserves classic status' (International Record Review)

THE NASH ENSEMBLE





A HYPERION RECORDING

DDD

MADE IN ENGLAND

Recorded on 14-18 December 1984 Recording Engineer MIKE CLEMENTS Recording Producer MARTIN COMPTON Executive Producers AMELIA FREEDMAN, EDWARD PERRY P Hyperion Records Limited, London, 1988 © Hyperion Records Limited, London, 2001 (Originally issued on Hyperion CDA66171)

Front illustration: Blues (detail) by Michael Praed Reproduced by kind permission of the artist, Private Collection



THE FOUR SONATINAS written between 1948 and 1953 are recognizably members of the same species. All are compact, the longest lasting for only eight minutes. All are designed to delight and divert, and abound in song-like themes placed in the instruments' 'best' (because most colourful and expressive) registers. Virtuosity for virtuosity's sake is avoided: much unobtrusive skill lies behind the composition of music which flows so easily and naturally without creating unnecessary problems for players or listeners.

The characters of solo instruments (and perhaps of the original performers) play a critical part in deciding the character and mood of each sonatina. Each opens with a long melodic paragraph for the soloist in which the mood is set. Here and elsewhere, the piano tends to keep a low profile, vet at times its dramatic role is a vital one. In the Flute Sonatina. the piano breaks the sunny D major mood of the flute's opening theme with a stormy outburst in B flat minor: the flute has to plead for a return to calm before the piano's fury is allayed. In the first and last movements of the Clarinet Sonatina the niano evolves its own rhythmic motifs from the synconated chords which punctuate the clarinet's energetic themes. In the first and second movements of the Oboe Sonatina, the piano at first remains well in the background with its gently oscillating chordal accompaniments, then takes the centre of the stage with angular and assertive motifs as though protesting against earlier subservience, while in the last movement the piano counterpoints the oboe's tarantella-like tune with a subsidiary hunting-horn figure to give the whole movement an open-air character

In the Recorder Sonatina (which can also be played on the flute, as here) note how discreetly the piano humours the gentle recorder, never competing in the same register, though casting a shadow on the recorder's clear F major halfway through the first movement with a diminished-fifth figure in the bass. This figure also underpins the chaconne theme of the slow movement in four of its eight repetitions. (The slow movement of the Flute Sonatina is similarly based on a

repetitive eight-bar harmonic sequence over which the flute's tranquil melody unfolds.)

The **Flute Sonatina** is dedicated to Richard Adeney (once Arnold's colleague in the LPO) and is calm, balanced and serene; the tone of voice is almost impersonal until, in the last movement, the flute casts responsibilities aside to doodle away at a catchy, repetitive little tune over a rocking tonic-dominant accompaniment. There is no more action here than in Schubert's *Cradle Song*, but the music has a similar, hypnotic memorability.

The outer movements of the **Clarinet Sonatina** are vigorous, rhetorical and brilliant, sometimes almost heroic. Rich and varied material enables the instrument to display all aspects of its many-sided character: note the effective use of the dark chalumeau register in the central episode of the tranquil slow movement and the mysterious *pianissimo* that prepares the way for the last brilliant recapitulation of the polacca-like theme of the third movement.

In the **Oboe Sonatina** the soloist's character is defined in elegant, lyrical but urbane themes, with many decorative graces and contrasts of *cantabile* and *staccato*. The long melodies are subtly organized, with many internal allusions.

The Recorder Sonatina demonstrates the instrument's ability to do simple things beautifully—most markedly so when it is able to keep near to its home key (the entire first movement consists of a single span of F major melody with only momentary excursions into foreign keys). Its Baroque past is remembered in the Rondo when a dotted-note figure from the sprightly main theme forms the basis for a Handelian central episode in slower tempo.

The Fantasies were written as test pieces for the Birmingham International Wind Competition of 1966. They abound in the sort of brilliant, florid, even showy passages which find no place in the Sonatinas of earlier years. There is no need, however, to assume that Arnold's views of instrumental characters had changed; it was the occasion that shaped the music. To serve its function, each piece has to test

the player's facility in rapid passage-work in all registers, powers of endurance, command of every sort of articulation, and ability to sustain a solemn adagio melody even when it follows a hurtling flight of staccato notes. Arnold's business is not to indulge instruments in their favourite tricks; thus the **Bassoon Fantasy** includes no characteristic (and easy-to-bring-off) wide-leaping passages, but finger-twisting chromaticisms, rapid scales and arpeggios which don't proceed in predictable sequences as in the books of studies. In the **Horn Fantasy**, on the other hand, the instrument is tested by a slur from d through d' to d' (and preceded by an A) which would be more taxing for many players than some of the acrobatic *vivace* passages.

Each is a genuine little piece of music bound together by thematic cross-connections. All are in some sort of cyclic form: thus, in the **Oboe Fantasy**, the first phrase of the opening *Allegretto* returns after a short independent *vivace* section, and provides material for the central *Andante*, making another appearance at the end of the work, while the rhetorical opening theme of the **Clarinet Fantasy** is later transformed into an *alla marcia*. The Fantasies call for players of the highest technical abilities and it seems that Arnold did not underestimate the skills of the Birmingham competitors. The

winner in the oboe class was Maurice Bourgue; in the flute class, James Galway.

The Trio for Flute, Viola and Bassoon was written for the diversion of friends in the London Philharmonic Orchestra and was first publicly performed by Richard Adeney Wrayburn Glasspool and George Alexandra at Fyvie Hall in London in January 1943. The harmonic idiom is less sophisticated than that of the sonatinas in which chords are often elided expected resolutions side-stepped. But Arnold keeps the action spinning with unfailing resourcefulness, never for a moment making us aware of the limitations which the use of this unlikely ensemble inevitably imposes. The opening themewhich surely alludes to the familiar Bach Badinerie which all flautists know and love-provides the main material for first movement developments. Note the viola's repeated triplet figure which later develops into a sort of vodelling tune, and the momentary conversion of the opening figure into a pompous little march just before the movement ends. A serene Andante provides a point of rest before the lively, iig-like last movement, as full of surprises and unpredictable diversions as a Haydn finale. Some Haydnish silent bars and a mysterious few bars in slow tempo precede the final rush for the finishing post. HUGO COLF

The chamber music of Malcolm Arnold -1

Violin Sonata No 2, Op 43; Five Pieces for Violin and Piano, Op 84; Viola Sonata, Op 17; Violin Sonata No 1, Op 15; Duo for Two Cellos, Op 85; Piano Trio, Op 54 Compact Disc CDH55071

The chamber music of Malcolm Arnold - 3

Quintet for Flute, Violin, Viola, Horn and Bassoon, Op 7; Duo for Flute and Viola, Op 10; Divertimento for Flute, Oboe and Clarinet, Op 37; Oboe Quartet, Op 61; Flute Sonata, Op 121; Three Shanties for Wind Quintet, Op 4 Compact Disc CDH55073

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LA MUSIQUE DE CHAMBRE DE MALCOLM ARNOLD - 2

CRITES ENTRE 1948 ET 1953 les quatre Sonatines appartiennent clairement à la même espèce. Toutes sont compactes—la plus longue ne dure que huit minutes. Toutes sont conçues pour réjouir et divertir—une abondance de thèmes mélodiques exploite les « meilleurs » registres (les plus colorés et expressifs) des instruments. La virtuosité pour la virtuosité en est absente et un talent bien plus subtil préside à la composition de cette musique qui coule de source, sans créer de difficultés inutiles ni pour les musiciens ni pour les auditeurs

Les caractères des instruments solistes (et peut-être des musiciens qui assurèrent la création) jouent un rôle crucial dans l'atmosphère et le tempérament de chaque sonatine. Chacune s'ouvre par un long paragraphe mélodique pour le soliste qui prévaut. Là et ailleurs, le piano se montre discret, tout en assumant parfois un rôle dramatique et essentiel. Au cours de la Sonatine pour flûte, le piano interrompt le paysage ensoleillé de ré maieur campé par le thème initial de la flûte par une explosion soudaine et orageuse en si bémol mineur : ce n'est qu'en plaidant pour un retour au calme que la flûte parvient à apaiser la furie du piano. Durant les premier et dernier mouvements de la Sonatine pour clarinette, le piano déduit ses propres motifs rythmiques des accords syncopés qui ponctuent les thèmes pleins d'énergie de la clarinette. Quant aux premier et second mouvements de la Sonatine pour hautbois, si le piano s'inscrit d'abord en toile de fond avec son accompagnement en accords doucement balancés, il occupe peu à peu une position proéminente avec ses motifs angulaires et assertifs comme s'il protestait contre le rôle de second plan qui lui avait été dévolu précédemment. Durant le dernier mouvement, à la mélodie proche d'une tarentelle que dévoile le hautbois, le piano offre en contrepoint un motif évoquant le cor de chasse, inscrivant ainsi le mouvement entier dans une atmosphère résolue de plein air.

On peut noter dans la **Sonatine pour flûte à bec** (que l'on peut aussi interpréter à la flûte traversière comme dans le cas

présent) combien le piano soutient discrètement les douces sonorités de la flûte puisque jamais il ne rivalise dans le même registre qu'elle, même s'il porte ombrage à son fa majeur clair et translucide au milieu du premier mouvement par un motif de quinte diminuée à la basse. Ce motif sous-tend également le thème de la chaconne du mouvement lent au cours de quatre de ses huit reprises. (Le mouvement lent de la Sonatine pour flûte traversière est élaboré également sur la répétition d'une séquence harmonique de huit mesures sur laquelle se déploie la mélodie tranquille de la flûte.)

Dédiée à Richard Adeney—un temps collègue d'Arnold à l'Orchestre philharmonique de Londres—la **Sonatine pour flûte** est calme, équilibrée et sereine. Le ton de la voix est presque impersonnel jusqu'à ce qu'au dernier mouvement, la flûte renonce à ses responsabilités pour croquer une petite mélodie répétitive et entraînante sur un accompagnement oscillant entre tonique-dominante. S'il n'y a pas plus d'action que dans la *Berceuse* de Schubert, la musique n'en possède pas moins un caractère similaire, hyonotique et mémorable.

Les mouvements externes de la **Sonatine pour clarinette** sont vigoureux, rhétoriques et brillants, parfois même héroïques. Un matériau riche et varié permet à l'instrument de faire pavoiser les nombreuses facettes de son caractère. On peut noter l'emploi efficace de son registre sombre de chalumeau dans la section médiane du mouvement lent et calme, tout comme, dans le dernier mouvement, l'emploi d'un mystérieux pianissimo qui prépare la dernière réexposition virtuose du thème écrit à la manière d'une polka.

Dans la **Sonatine pour hautbois**, le caractère du soliste s'illustre par ses thèmes élégants, lyriques et urbains, parés de nombreuses fioritures, et contrastants le *cantabile* et le *staccato*. Les longues mélodies sont organisées avec finesse et abondent en allusions internes.

La Sonatine pour flûte à bec illustre à l'envi le potentiel de cet instrument qui peut réaliser des choses simples avec une beauté immaculée—en particulier dans les tonalités

voisines de son ton (le premier mouvement consiste entièrement en une mélodie d'un seul tenant en fa majeur ne s'aventurant que momentanément dans les tonalités éloignées.) Son passé baroque est évoqué dans le Rondo, lorsqu'un motif pointé extrait du thème principal—guilleret de nature—constitue le cœur d'un épisode central haendelien plus lent.

Destinées au Concours international d'instruments à vent de Birmingham qui se tenait en 1966, les Fantaisies fourmillent de passages brillants, fleuris, voire même tapageurs, ceux-là même qui n'ont pas lieu d'être dans les Sonatines des années précédentes. Il ne faudrait pas se hâter de conclure qu'Arnold avait changé sa conception des caractères instrumentaux puisque c'est bien l'occasion qui détermina la musique. Afin de répondre aux attentes des organisateurs, chaque pièce soumet l'instrumentiste à différentes épreuves testant tour à tour sa facilité dans les passages virtuoses dans tous les registres, la puissance de son endurance sa maîtrise de toutes les articulations sa capacité à soutenir une ligne mélodique adagio solennelle même après une envolée précipitée de staccatos. Arnold n'était pas là pour se prêter aux tours favoris des instruments. Ainsi donc la Fantaisie pour basson n'incorpore aucunement les passages en sauts d'intervalles caractéristiques (et faciles à réaliser), mais des chromatismes à faire entortiller les doigts les plus dextres, des gammes et des arpèges rapides selon des séquences inattendues suivant en cela les règles du genre. Le cor en revanche se voit testé par une liaison du ré² à ré³ e ré⁴ (précédé par un la) qui pour bien des cornistes est bien plus difficile à réaliser que maints passages acrobatiques et vivace.

Chaque Fantaisie est une petite pièce de musique en soi, dont l'unité est assurée par des associations thématiques qui la parcourent. Toutes sont de forme cyclique. Ainsi, la Fantaisie pour hautbois voit la première phrase de l'Allegretto initial reprise après une courte section indépendante et vivace. Cette même phrase offre le matériau thématique de l'Andante central et réapparaît à la fin de l'œuvre. Quant à la Fantaisie pour clarinette, l'éloquent thème initial est ensuite transformé en alla marcia. Exigeant des instrumentistes un savoir-faire technique du plus haut degré, les Fantaisies montrent qu'Arnold était loin de sous-estimer le talent des compétiteurs. Le premier prix de hautbois fut décerné à Maurice Bourgue, celui de flûte à James Galway.

Ecrit pour divertir des amis de l'Orchestre philharmonique de Londres, le Trio pour flûte, alto et basson fut exécuté pour la première fois en public par Richard Adeney, Wrayburn Glasspool et George Alexandra au Fyvie Hall, à Londres en ianvier 1943. Le langage harmonique est moins sophistiqué que celui des Sonatines où les accords sont souvent éludés. les solutions anticipées écartées. Mais l'action se poursuit grâce à l'ingéniosité inépuisable d'Arnold qui jamais ne nous laisse deviner les limitations inhérentes à une formation aussi insolite. Le thème initial—qui sûrement fait allusion à la fameuse Badinerie de Bach que tout flûtiste connaît et adore-assure le matériau thématique principal des développements du premier mouvement. À noter le motif réitéré en triolets de l'alto qui se développe ensuite en une sorte de mélodie tyrolienne, tout comme la conversion éphémère du motif initial en une petite marche pompeuse juste avant la fin du mouvement. Un répit passager apparaît avec l'Andante serein avant que ne retentisse le dernier mouvement, à la manière d'une gigue animée, aussi riche en surprises et diversions inattendues qu'un finale de Haydn. Quelques mesures de silence havdniennes, puis plusieurs mesures mystérieuses et lentes, et c'est l'élan final qui iaillit en une course éperdue vers la ligne d'arrivée.

> HUGO COLE Traduction ISABELLE BATTIONI

DIE KAMMERMUSIK VON MALCOLM ARNOLD – 2

LE VIER ZWISCHEN 1948 UND 1953 entstandenen Sonatinen gehören erkennbar der gleichen Gattung an. Alle sind kompakt, die umfangreichste ganze acht Minuten lang. Alle zielen darauf ab, Vergnügen zu bereiten und zu zerstreuen, und sind reich an liedhaften Themen, die im "besten" (weil klang- und ausdrucksvollsten) Register der Instrumente angesiedelt sind. Virtuosität um ihrer selbst willen wird vermieden: Viel unauffälliges Geschick verbirgt sich hinter der Komposition von Musik, die so mühelos und natürlich fließt, ohne den Musikern oder Hörern unnötige Probleme zu bereiten.

Der Charakter der Soloinstrumente (und vielleicht auch der ursprünglichen Interpreten) wirkt sich entscheidend auf Charakter und Stimmung der Sonatinen aus. Jede beginnt mit einer langen melodischen Passage für den Solisten, in der die Stimmung festgelegt wird. Hier und anderswo neigt das Klavier zur Zurückhaltung, und doch ist seine dramatische Funktion gelegentlich ausschlaggebend. In der Flötensonatine bricht das Klavier das sonnige D-Dur des einleitenden Flötenthemas mit einem stürmischen Ausbruch in b-Moll auf: Die Flöte muß darum betteln, daß wieder Ruhe einkehrt, ehe die Wut des Klaviers gedämpft wird. Im ersten und letzten Satz der Klarinettensonatine entwickelt das Klavier aus den synkopierten Akkorden, die die temperamentvollen Themen der Klarinette unterstreichen, eigene rhythmische Motive, Im ersten und zweiten Satz der Oboensonatine hält sich das Klavier mit seiner sacht oszillierenden akkordischen Begleitung zunächst ganz im Hintergrund. Dann iedoch beansprucht es mit kantigen, energischen Motiven die Bühne, wie um gegen seine bisherige Unterwürfigkeit aufzubegehren. Und im letzten Satz kontrapunktiert das Klavier die Oboenmelodie im Tarantella-Stil mit einer untergeordneten Jagdhornfigur, so daß der ganze Satz einen gewissen Freiluftcharakter annimmt.

An der **Blockflötensonatine** (die auch wie hier auf der Flöte gespielt werden kann) ist beachtenswert, wie diskret das Klavier der sanften Blockflöte gefällig ist: Ohne je im gleichen Register mit ihr zu konkurrieren, wirft es mit einer Figur verminderter Quinten im Baß mitten im Satz lediglich einen Schatten auf das klare F-Dur der Blockflöte. Diese Figur untermauert auch das Chaconne-Thema des langsame Satzes im Verlauf seiner acht Wiederholungen. (Der langsame Satz der Flötensonatine ist ganz ähnlich auf einer acht Takte langen harmonischen Sequenz aufgebaut, über der sich die stille Melodie der Flöte entfaltet.)

Die Flötensonatine ist Richard Adeney gewidmet (Arnolds einstigem Kollegen im London Philharmonic Orchestra) und wirkt ruhig, ausgeglichen und heiter; der Tonfall ist beinahe unpersönlich, bis sich die Flöte im letzten Satz aller Verpflichtungen entledigt, um über einer wiegenden tonischdominanten Begleitung ein reizvolles, aber eintöniges Liedchen zu trällern. Hier tut sich nicht mehr als in Schuberts Wiegenlied, aber die Musik ist auf ähnlich hypnotische Weise einprägsam.

Die Ecksätze der Klarinettensonatine sind kraftvoll, beredt und brillant, hin und wieder auch geradezu heroisch. Ergiebiges und abwechslungsreiches Material befähigt das Instrument, alle Aspekte seines vielseitigen Charakters zur Schau zu stellen; man beachte den wirkungsvollen Einsatz des dunklen Chalumeauregisters in der zentralen Episode des friedlichen ersten Satzes und das mysteriöse Pianissimo, das der abschließenden glanzvollen Reprise des im dritten Satz auftretenden Themas im Polacca-Stil den Weg bereitet.

In der **Oboensonatine** wird der Charakter des Solisten durch elegante, lyrische aber zugleich weltmännische Themen definiert, mit zahlreichen Verzierungsnoten und Kontrasten zwischen cantabile und staccato. Die langen Melodien sind geschickt geordnet und mit vielen intrinsischen Anspielungen versehen

Die **Blockflötensonatine** demonstriert die Fähigkeit des Instruments, Einfaches schön erscheinen zu lassennibesondere dann, wenn sie im Umfeld ihrer Ausgangstonart verharren kann (der ganze erste Satz besteht aus einer einzigen langgezogenen Melodie in F-Dur, mit nur kurzen Ausflügen in fremde Tonarten). Der barocken Vergangenheit des Instruments wird im Rondo gedacht, wo eine Figur aus punktierten Noten, Teil des munteren Hauptthemas, die Grundlage für einen Händelschen Binnenabschnitt in langsamerem Tempo bildet.

Die Fantasien wurden als Prüfungsstücke für den Internationalen Bläserwettbewerb 1966 in Birmingham komponiert. Sie enthalten eine Fülle brillanter, blumiger, ia sogar prunkhafter Passagen, die in den zuvor komponierten Sonatinen keinen Platz gefunden hätten. Dennoch besteht kein Grund zu der Annahme. Arnold hätte seine Ansichten über den Charakter der Instrumente geändert: es war der Anlaß der die Form der Musik geprägt hat. Um seine Funktion zu erfüllen. muß iedes Stück die Befähigung des Interpreten zu raschem Passagenwerk in allen Registern auf die Probe stellen, sein Durchhaltevermögen, seine Beherrschung der verschiedenen Artikulationstechniken, seine Fähigkeit, eine getragene Adagiomelodie durchzuhalten selbst wenn sie auf eine rasante Folge von Staccatotönen folgt. Arnolds Aufgabe besteht nicht darin. den Instrumenten ihre beliebtesten Kunststücke zu gönnen: demzufolge enthält die Fagottfantasie auch keine typischen (und leicht zu spielenden) Passagen mit weiten Tonsprüngen, sondern chromatische Klänge, die keineswegs beguem zur Hand liegen, sowie schnelle Tonleitern und Arpeggien, die nicht wie in den Lehrbüchern in berechenbarer Folge auftreten. Dagegen wird das Horn mit einem Legatobogen auf die Probe gestellt, der von d' bis d" reicht (mit einem A davor) und für viele Musiker gewiß schwerer zu spielen ist als einige der akrobatischen Vivace-Passagen.

Jede der Fantasien ist ein richtiges kleines Musikstück, zusammengehalten von thematischen Querverbindungen. Alle sind auf die eine oder andere Art zyklisch angelegt: In der **Obeenfantasie** kehrt die erste Phrase des einleitenden Allegretto im Anschluß an ein kurzes, unabhängiges Vivace zurück. liefert Material für das zentrale Andante und taucht am

Ende des Werks ein weiteres Mal auf, während das rhetorische Eröffnungsthema der Klarinettenfantasie später in ein alla marcia verwandelt wird. Die Fantasien verlangen Interpreten mit höchster technischer Befähigung, und Arnold hat das Können der Teilnehmer am Wettbewerb in Birmingham offenbar nicht unterschätzt. In der Kategorie Oboe siegte Maurice Bourgue, in der Flötenkategorie James Galway.

Das Trio für Flöte. Bratsche und Fagott wurde als Zerstreuung für Freunde im London Philharmonic Orchestra komponiert. Die erste öffentliche Aufführung besorgten Richard Adeney, Wrayburn Glasspool und George Alexandra im Januar 1943 in der Londoner Fyvie Hall. Das harmonische Idiom ist weniger anspruchsvoll als das der Sonatinen, in denen Akkorde oft ausgelassen, erwartete Auflösungen umgangen werden. Dennoch hält Arnold mit unerschöpflichem Einfallsreichtum das Geschehen in Gang und läßt uns nicht ein einziges Mal die Beschränkungen merken, denen dieses ungewöhnliche Ensemble zwangsläufig unterworfen ist. Das einleitende Thema—gewiß eine Anspielung auf die vertraute Badinerie von Bach, die alle Flötisten kennen und lieben-ergibt das Grundmaterial für die Durchführungen im ersten Satz. Beachtenswert ist die Bratschenfigur aus wiederholten Triolen. die sich später zu einer Art Jodlermelodie entwickelt, und die kurzfristige Umwandlung der einleitenden Figur in einen großspurigen kleinen Marsch direkt vor dem Ende des Satzes. Ein heiteres Andante sorgt für eine kurze Rast vor dem lebhaften Schlußsatz im Stil einer Gigue, der so voller Überraschungen und unvorhersehbarer Umwege steckt wie ein Haydn-Finale. Stumme Takte, wie sie bei Haydn vorkommen. und mehrere geheimnisvolle Takte in langsamem Tempo gehen dem abschließenden Schlußspurt voraus.

> HUGO COLE Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

THE CHAMBER MUSIC OF MALCOLM ARNOLD - 2

THE NASH ENSEMBLE

JUDITH PEARCE flute

GARETH HULSE oboe

MICHAEL COLLINS clarinet

BRIAN WIGHTMAN bassoon JOHN

PIGNEGUY horn ROGER

> CHASE viola

BROWN

Flute Sonatina Op 19 (1948) [7'24]

- 1 Allegro [2'37]
- 2 Andante [2'57]
- 3 Allegretto languido [1'43]

Clarinet Sonatina Op 29 (1951) [8'01]

- 4 Allegro con brio [2'37]
- 5 Andantino [3'00]
- 6 Furioso [2'05]

Oboe Sonatina Op 28 (1951) [7'55]

- 7 Leggiero [2'39]
- 8 Andante con moto [3'20]
- 9 Vivace [2'38]

Recorder Sonatina Op 41 (1953) [6'56]

- 10 Cantilena [2'45]
- 11 Chaconne [2'17]
- 12 Rondo [1'47]
- 13 Fantasy for Clarinet Op 87 (1966) [3'12]
- 14 Fantasy for Bassoon Op 86 (1966) [4'36]
- 15 Fantasy for Horn Op 88 (1966) [3'41]

Trio for Flute, Viola and Bassoon Op 6 (1942) [11'03]

- 16 Allegro ma non troppo [3'37]
- 17 Andante con moto [2'57]
- 18 Allegro commodo [4'22]
- 19 Fantasy for Oboe Op 90 (1966) [3'45]
- 20 Fantasy for Flute Op 89 (1966) [4'27]

CHAMBER MUSIC - 2



'The music on this disc is worth getting to know. The playing of The Nash Ensemble is excellent and the recording is ideally balanced' (The Penguin Guide to Compact Discs) 'Superb. An enthusiastic recommendation' (Gramophone)

CDH55072 Duration 62'10

THE CHAMBER MUSIC OF **MALCOLM ARNOLD - 2**

(1921 - 2006)

- 1 Flute Sonatina Op 19 (1948) [7'24]
- Clarinet Sonatina Op 29 (1951) [8'01]
- **Oboe Sonatina** Op 28 (1951) [7'55]
- Recorder Sonatina Op 41 (1953) [6'56]
- Fantasy for Clarinet Op 87 (1966) [3'12]
- Fantasy for Bassoon Op 86 (1966) [4'36]
- Fantasy for Horn Op 88 (1966) [3'41]
- Trio for Flute, Viola and Bassoon, Op 6 (1942) [11'03]
- Fantasy for Oboe Op 90 (1966) [3'45]
- Fantasy for Flute Op 89 (1966) [4'27]

'Reveals Arnold at his most inventive: tuneful, witty and ingenious ... the performances by the individual members of the Nash are impeccable. This set may one day be equalled but it is unlikely to be bettered. and it deserves classic status' (International Record Review)

'An entertaining, at times compelling, portrait' (Classic FM Magazine, 'Best Buy')

THE NASH ENSEMBLE



A HYPERION RECORDING

DDD

LC)9451

MADE IN FRANCE

Recorded on 14-18 December 1984 Recording Engineer MIKE CLEMENTS Recording Producer MARTIN COMPTON Front Design TERRY SHANNON Executive Producers AMELIA FREEDMAN, EDWARD PERRY P Hyperion Records Limited, London, 1988 © Hyperion Records Limited, London, 2001 (Originally issued on Hyperion CDA66172)

Front illustration: The Red Boat (detail) by Michael Praed Reproduced by kind permission of the artist. Private Collection

ANY OF MALCOLM ARNOLD's early chamber works are written for combinations of instruments so unlikely that IVI one is tempted to compare them with those books or films in which groups of chance companions, wrecked on a desert island, snowed-up in a mountain but, or imprisoned in jury room or hijacked airliner, have intimacy thrust upon them. The comparison is rather more than a metaphor since several of these works were in fact written for particular friends in The London Philharmonic Orchestra, uprooted from their homes and thrown together on a perpetual round of wartime tours which also explains why the first performance of the Shanties [19] [20] [21] was given at Filey Aerodrome in August 1943. All stood to gain from these journeys into uncharted country. Players of instruments rarely admitted to the charmed chamber-music circle were provided with a repertory: Arnold was enabled to develop new skills in writing for whatever instruments were at hand, benefitting (as did Haydn in the closed world of Esterháza) from intimate knowledge of the capabilities of his players and the absence of critics and other spoilsports

Arnold's instrumental characters in these special-occasion works make good company for one another; scenarios are carefully planned so that all can share in the action, the music flows so easily and naturally that it seems to have been born out of that particular combination of instruments and no other (which was not always the case: the last movement of the Shanties was in fact first written for a trio of two trumpets and flute)

The Quintet for Flute, Violin, Viola, Horn and Bassoon I—3 was first publicly performed at a National Gallery unchtime concert in December 1944 by Richard Adeney, Albert Chasey, Wrayburn Glasspool, Charles Gregory and George Alexandra. The main theme of the first movement is taken up in turn by all five instruments and shared out in various ways. The flute presents the theme in a leisurely legato version, while a little fanfare motif, the natural property of the horn, changes character when appropriated by other instruments. A three-

note descending motif, F-E-B flat, provides the material for the slow movement, the B flat regularly conflicting with the A of a persistent rhythmic ostinato which sounds throughout. The cheerful main theme of the last movement, when it finally emerges in its full form, is given first to the flute, then to the horn, and is later adopted by every instrument except the viola. A secondary theme, in which the flute, horn and bassoon combine in lightest staccato against a sustained viola harmonic, is later repeated in a new instrumentation before speed slackens for the final reprise of the first theme, pianissimo on the flute. Strings add a questioning glissando...

The **Duo for Flute and Viola** 4 - 6 was first performed by John Francis and Bernard Davies in December 1946 at a concert organised by the Committee for the Promotion of New Music (later the SPNM). The instruments converse on equal terms, the flute curbing its usual vivacity in deference to the reticent viola. In the first movement the flute leads off with a serene C major theme and is soon borrowing the viola's opening ascending scale and working it into the melody. New themes grow out of the first: the dialogue is punctuated by a repeated cadential phrase in the minor which casts a shadow over the sunlit mood. In the second movement the instruments debate the six-note motif which heads the viola's opening theme. Discussion ranges widely and twice grows heated, but after each digression returns to the thematic starting point. The third movement opens with a genial, symmetrically structured tune, which is mined for shorter motifs but never repeated. though a second theme shadows its sequential structure. The Duo ends quietly without recapitulation or peroration.

The Divertimento for Flute, Oboe and Clarinet [7]—[2], published in 1952 and first performed by Richard Adeney, sidney Sutcliffe and Stephen Waters, probably in 1953, is as concise as the Quintet and Duo are leisurely and discursive. In the first movement, a two-bar syncopated theme is handed briskly round from player to player. In the second, a gentle tune is shared between flute and oboe; the clarinet responds rhetorically in its lowest register. In the third, a lively and

athletic theme cut out for contrapuntal treatment suffers rude interruptions before being briefly fugued; the clarinet cuts matters short with a brilliant solo flourish. In the fourth, the oboe sings a quiet and expressive song over a rocking tonic-dominant bass. The fifth is a march: Pomp and Circumstance in miniature, interspersed with arpeggios of ever-increasing brilliance. The flute introduces the final pastoral tunelet, and the movement fades away in a pianissimo coda.

The **Oboe Quartet** 13-15 was written to celebrate Leon Goossens's sixtieth birthday and was first performed by him with the Carter Trio at Cambridge in June 1958. The long opening paragraph with its song-like stream of melody was well designed to display the master's incomparable qualities and skills: fine-spun tone, needle-sharp staccato, elegant phrasing, finesse in decorative passage-work, wide dynamic range and palette of many colours. Though subsidiary themes annear and motifs are detached and discussed the music flows through from first note to last in one broad span. The main theme of the slow movement is a little reminiscent of a famous oboe tune in Tchaikovsky's Fourth Symphony, both in certain melodic contours and in its tendency to backtrack on its course. The violin introduces a new but related theme: after a sombre passage for strings alone the oboe has a radiant and brand-new tune, and earlier themes are recapitulated in reverse order. (It is typical of Arnold's prodigality to introduce this wonderful tune almost casually, at a late stage in the movement, and then to make no further use of it.) The last movement is a rondo in the form ABACABA: A. a forceful unison later set against an oscillating counter-theme: B. a gentler legato, given first to oboe, then to violin: C. another serenely lovely tune with which the oboe calms and reassures its companions after some particularly agitated developments of earlier motifs

James Galway and Anthony Goldstone gave the first performance of the **Sonata for Flute and Piano** [16]—[18] at the performance and the state that the flute, in flambovant and extrovert mood, holds the stage throughout with the

piano plaving a subordinate role: though insistent off-key harmonies sometimes suggest that the conjuror's assistant has a definite viewpoint of his own. The first movement is in regular sonata form, a short introduction familiarises us with an important chromatic motif before the flute launches into the first of its ornate themes. A development section mainly concerned with the chromatic motif leads back in a dazzling flurry of scales to the shortened reprise. The slow movement is serene: the flute's first song-like tune is repeated by the piano while the flute adds a melodious descant; the piano introduces a new rhythmic figure and the flute sighs eloquently four times before the first theme returns. In the last movement, the flute regains its high spirits with a lively, almost insolent, syncopated tune, the third bar of which provides material for much discussion. The short recapitulation is interrupted by two dramatic hesitations before the movement rushes to its headlong conclusion.

The Three Shanties for Wind Quintet [9] 20 [21], written in 1943, remain among the most played and best-loved of all Arnold's entertainment works, and with good reason. In the outer movements, the tunes of "What shall we do with the drunken sailor?", and 'Johnny come down to Hilo' are paraded in many guises: fugued, divided between instruments à la Webern, rhythmically transformed into tango or rumba. The central movement is grave and simple, the tune 'Boney was a warrior' repeated unvaried five times over the lightest of accompaniments. The notes that less discriminating composers would have put in, but which Arnold omits, contribute appreciably to the hypnotic effect of this simplest of movements

HUGO COLE

THE Nash Ensemble

The Nash Ensemble has built up a remarkable reputation as one of Britain's finest chamber groups, and through the decication of its founder and artistic director Amelia Freedman and the calibre of its players, has gained a similar reputation all over the world. The repertoire is vast and the imaginative, innovative and unusual programmes are as finely architectured as the beautiful Nash terraces in London from which the group takes its name. Not that The Nash Ensemble is classically restricted; it performs with equal sensitivity and musicality works from Mozart to the avant-garde. Indeed, it is one of the major contributors towards the recognition and promotion of many leading composers through first performances of, to date, over 255 new works, including 118 commissions of pieces especially written for them, providing a legacy for generations to come.

An impressive collection of recordings illustrates the same varied and colourful combination of classical masterpieces, little-known neglected gems and important contemporary works. Recordings for Hyperion include Walton's Façade with

Eleanor Bron and Richard Stilgoe (CDA67239), a Vaughan Williams vocal disc with John Mark Ainsley which was nominated for a *Gramophone* Award (CDA67168), and further recordings of chamber music by Poulenc (CDA67255/6), Walton (CDA67340), Richard Strauss (CDA67574), Vaughan Williams (CDA67313, CDA67381/2), Saint-Saëns (CDA67431/2) and Suk (CDA67448).

The Nash makes many foreign tours; concerts have been given throughout Europe and the USA, and in South America, Australia and Japan. The group is a regular visitor to many British music festivals and can be heard on radio, television, at the South Bank and the BBC Proms, at music clubs throughout the country and at Wigmore Hall. The ensemble has won The Edinburgh Festival Critics music award 'for general artistic excellence', and in 1989 The Royal Philharmonic Society's small ensemble award 'for the breadth of its taste and its immaculate performance of a wide range of music'. In 2002 the group received a second RPS award in the chamber ensemble category.



ARNOLD Musique de chambre - 3

ARMI LE CATALOGUE de chambre de Malcolm Arnold. de nombreuses œuvres de jeunesse ont été écrites pour des formations instrumentales si rares que l'on est tenté de les comparer à ces livres ou à ces films dans lesquels des compagnons d'infortunes, échoués sur une île désertique. isolés par la neige dans un cabanon de montagne, prisonniers dans une salle de délibéré, ou encore pris en otage, sont brusquement confrontés à une intimité inattendue. En fait, la comparaison outrepasse la métaphore car plusieurs de ces œuvres furent écrites pour des amis spécifiques de l'Orchestre philharmonique de Londres, des amis que la guerre avait éloignés de leurs fovers et jetés sur les routes en une tournée ininterrompue—ce qui explique pourquoi la première audition de Shanties [Chansons de marins] [19] [20] [21] fut donnée à l'Aérodrome de Filev en août 1943. Tous s'enrichirent de ces voyages en terres inconnues. Les instrumentistes rarement admis dans les cercles enchanteurs de la musique de chambre virent tout un répertoire mis à leur disposition : Arnold eut la possibilité de développer de nouvelles qualités dans son écriture pour les instruments dont il disposait, bénéficiant (comme Havdn à Esterháza) de la connaissance intime des capacités de ses instrumentistes et de l'absence de critiques et autres rabat-ioie.

Les personnalités instrumentales qu'Arnold a campées dans ces œuvres nées de circonstances particulières sont en bonne compagnie; les scénarios ont été planifiés et peaufinés avec soin de façon à ce qu'elles puissent toutes se joindre à l'action. La musique coule de source si bien qu'elle semble avoir jailli de chaque formation instrumentale et d'aucune autre (ce qui n'était pas toujours le cas : le dernier mouvement des Shanties avait en fait été écrit pour un trio réunissant deux trompettes et une flûte.)

C'est à la National Gallery, au cours d'un concert de matinée en décembre 1944 qu'eut lieu la première audition du Quintette pour flûte, violon, alto, cor et basson 1] 2 3. Les interriètes en étaient Richard Adeney. Albert Chasey.

Wrayburn Glasspool, Charles Gregory et George Alexandra. Le thème principal du premier mouvement est repris à tour de rôle nar les cinq instruments et divisé de différentes manières. La flûte énonce le thème dans une version legato nonchalante tandis qu'un petit motif en fanfare, propriété naturelle du cor. change de caractère quand les autres instruments s'en emparent. Un motif de trois notes descendantes fa-mi-si bémol, constitue le matériau thématique sur lequel est élaboré le premier mouvement. Le si bémol entre régulièrement en conflit avec le la d'un ostinato rythmique persistant qui perdure durant tout le mouvement. Quant au dernier mouvement, c'est à la flûte, puis au cor que le thème principal plein d'entrain finit par être énoncé dans son intégralité, puis il est adopté par tous les instruments à l'exception de l'alto. Un thème secondaire où la flûte. le cor et le basson s'associent en de légers staccatos sur une tenue en harmonique de l'alto, est ensuite repris dans une instrumentation différente. Puis le tempo se relâche pour une dernière reprise du thème principal. pianissimo, à la flûte. Les cordes aioutent un glissando interrogateur...

Le **Duo pour flûte et alto** 4-6 fut exécuté en première audition par John Francis et Bernard Davies en décembre 1946 lors d'un concert organisé par le comité pour la Promotion des Nouvelles Musiques (devenu par la suite la SPNM). Les instruments y conversent entre égaux: la flûte infléchit sa vivacité habituelle par considération pour l'alto plus circonspect de nature. Au cours du premier mouvement, elle s'élance avec un thème serein en do maieur, puis emprunte rapidement la gamme ascendante initiale de l'alto pour l'incorporer à la mélodie. De nouveaux thèmes naissent du premier: le dialogue est ponctué par une phrase cadentielle reprise en mineur qui jette une ombre sur l'atmosphère autrement radieuse. Le second mouvement assiste à un débat sur un motif de six notes, qui est aussi le motif de tête du thème initial de l'alto. Amplement animée, la discussion s'échauffe même par deux fois, mais après chaque digression

elle retrouve l'élément thématique du début. Le troisième mouvement s'ouvre par une mélodie géniale symétrique dans sa structure, qui constitue aussi un vivier de motifs plus courts lesquels ne sont pourtant jamais repris. Un second them obscurcit cependant son admirable structure séquentielle. Le Duo prend fin calmement, sans reprise ni péroraison.

Publié en 1952 et donné en première audition par Richard Adeney, Sidney Sutcliffe et Stephen Waters probablement un an plus tard, le Divertissement pour flûte, hautbois et clarinette 7 -12 est aussi concis que le Quintette et le Duo étaient paisibles et volubiles. Le premier mouvement voit un thème syncopé de deux mesures tourner de joueurs en joueurs. Dans le second, la flûte et le hautbois se partagent une tendre mélodie tandis que la clarinette y répond avec éloquence dans son registre le plus grave. Au cours du troisième mouvement. un thème animé et athlétique, idéal pour un traitement contrapuntique, est interrompu soudainement à plusieurs reprises. Quand il est enfin traité sous la forme de fugue concise, c'est nour voir son élan se briser sur un brillant solo de la clarinette Dans le quatrième mouvement, le hauthois chante une mélodie calme et expressive sur une basse oscillant entre la tonique et la dominante. Le cinquième est une marche du genre *Pomp* and Circumstance en miniature, où sont intercalés des arpèges d'une virtuosité croissante. La flûte entame une dernière chanson pastorale et le mouvement s'éteint dans une coda pianissimo.

C'est pour fêter les soixante ans de Leon Goossen qu'Arnold écrivit son **Quatuor avec hauthois** [3]—[5]. La première audition eut lieu à Cambridge en juin 1958 avec le grand hauthoïste anglais et le Trio Carter. Le long paragraphe initial avec son flot chantant de mélodies sied à merveille aux qualités et talents incomparables du maître avec ses sonorités filées avec finesse, ses staccatos aussi pointus qu'une aiguille, son phrasé élégant, la finesse de ses traits décoratifs, son ample palette de nuances et de couleurs. Même si des thèmes secondaires apparaissent, même si des motifs sont soulignés et discutés, la musique coule de la première à la

dernière note en un large souffle continu. Par certains contours mélodiques et sa tendance à revenir sur ses pas, le thème principal du mouvement lent n'est pas sans évoquer la célèbre mélodie que Tchaïkovsky écrivit pour le hautbois dans sa Quatrième symphonie. Le violon introduit un élément thématique nouveau mais aussi voisin : après un sombre épisode pour les cordes seules, le violon dévoile une mélodie radieuse et entièrement originale. Quant aux thèmes précédents, ils sont repris en ordre inverse. (On reconnaît bien la prodigalité d'Arnold, car il énonce cette merveilleuse mélodie de manière quasiment désinvolte, à un stade avancé du mouvement, et renonce à s'en servir par la suite.) Le dernier mouvement épouse la coupe rondo ABACABA où A est un unisson nuissant énoncé ultérieurement sur un contrethème en mouvement de balancier. B un doux legato donné d'abord au hautbois puis au violon et C une autre mélodie charmante et sereine que le hautbois révèle pour calmer et rassurer ses compagnons après quelques développements particulièrement agités des motifs précédents.

James Galway et Anthony Goldstone donnèrent la première audition de la Sonate pour flûte et piano 16-18 au Festival de Cardiff en mars 1977. Cette fois, placée sous les feux de la rampe, la flûte s'illustre par sa personnalité flamboyante et extravertie tandis que le piano demeure cantonné dans un rôle subalterne. Il faut ajouter qu'avec les harmonies qu'il persiste parfois à jouer hors du pôle tonal, cet apprenti-sorcier témoigne de son caractère propre. Le premier mouvement s'inscrit dans une forme sonate régulière, une courte introduction nous familiarise avec un motif chromatique crucial avant que la flûte ne s'élance dans le premier de ses thèmes richement fleuris. Une section de développement essentiellement élaborée sur le motif chromatique conduit à une rafale époustouflante de gammes dans la réexposition écourtée. Serein, le mouvement lent voit la première mélodie chantante de la flûte reprise au piano tandis que la flûte brode un mélodieux déchant: le piano énonce un nouveau motif rythmique et la flûte soupire avec éloquence par quatre fois

avant que ne soit repris le thème initial. Au cours du dernier mouvement, la flûte retrouve sa personnalité animée, avec une mélodie syncopée enjouée, voire presque insolente dont la troisième mesure sert de matériau thématique pour la discussion qui s'ensuit. La courte réexposition est interrompue par deux hésitations dramatiques. Puis le mouvement s'élance vers sa conclusion

Ecrits en 1943, les **Trois Shanties pour quintette de vents** [19] [20] [21] font partie des œuvres divertissantes les plus jouées et les plus appréciées du catalogue d'Arnold. Et ce à juste titre. Les chants de marins « What shall we do with the drunken sailor? » [Qu'allons-nous faire de ce marin ivre?] et « Johnny come down to Hillo » [Johnny vient à Hillo] sont

paradés sous de multiples atours dans les mouvements externes, que ce soit sous la forme de fugue, divisés entre les différents instruments à la manière de Webern, transformés rythmiquement en tango ou rumba. Le mouvement central es grave et simple. La mélodie « Boney was a warrior » [Boney était un soldat] est reprise cinq fois—sans variation aucune—sur le plus ténu des accompagnements. Les notes que des compositeurs moins éclairés auraient incorporées—et que Arnold omet, contribuent grandement à l'effet hypnotique de ce mouvement parmi les plus simples qui soient

HUGO COLE Traduction ISABELLE BATTIONI

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire anyenir notre catalogue gratuitement.

ARNOLD Kammermusik - 3

■ IELE DER FRÜHEN Kammermusikwerke von Malcolm Arnold sind für derart ungewöhnliche Instrumenten-V kombinationen geschriehen, daß man versucht ist, sie mit Büchern oder Filmen zu vergleichen in denen eine Grunne von Zufallsgefährten, schiffbrüchig auf einer einsamen Insel, eingeschneit in einer Berghütte oder gefangen im Geschworenenzimmer oder im entführten Flugzeug, zum intimen Umgang miteinander gezwungen wird. Der Vergleich ist keineswegs nur metaphorisch, denn mehrere dieser Werke entstanden für namentlich bekannte Freunde Arnolds im London Philharmonic Orchestra, die auf Dauertournee während des Zweiten Weltkriegs aus dem häuslichen Leben gerissen und ständig zusammen waren. Das würde auch erklären, warum die Uraufführung der Shanties [19] [20] [21] im August 1943 im Aerodrom in Filev stattfand. Alle Beteiligten konnten von diesen Ausflügen auf unerschlossenes Terrain nur profitieren. Instrumente, denen es nur selten gestattet war, in den Zauberkreis der Kammermusik einzudringen, erhielten ein Repertoire: Arnold konnte neue Fertigkeiten im Schreiben für Instrumente erwerben, die gerade zur Verfügung standen. Dabei kam ihm (wie Havdn in der geschlossenen Welt von Eszterháza) die eingehende Kenntnis der Fähigkeiten seiner Musiker und die Abwesenheit von Kritikern und anderen Spielverderbern zugute.

Anolds instrumentale Charaktere kommen in diesen Gelegenheitswerken gut miteinander aus; die Abläufe sind sorgfältig geplant, so daß alle daran teilhaben können, und die Musik fließt so mühelos und natürlich, daß es den Anschein hat, als sei sie durch die jeweilige Instrumentenkombination und keine andere bestimmt worden (das war nicht immer der Fall: Der letzte Satz der **Shanties** wurde ursprünglich für ein Trio aus zwei Trompeten und einer Flöte komponiert).

Das Quintett für Flöte, Geige, Bratsche, Horn und Fagott

—3 wurde bei einem von der Londoner National Gallery
veranstalteten Mittagskonzert im Dezember 1944 erstmals
öffentlich aufgeführt, und zwar von Richard Adeney, Albert

Chasey, Wrayburn Glasspool, Charles Gregory und George Alexandra, Das Hauptthema des ersten Satzes wird nacheinander von allen fünf Instrumenten aufgegriffen und auf unterschiedliche Art verteilt. Die Flöte präsentiert das Thema in einer gemächlichen Legatofassung, während ein kleines Fanfarenmotiv, das natürliche Vorrecht des Horns, seinen Charakter ändert sohald sich andere Instrumenten seiner bemächtigen. Ein über drei Töne absteigendes Motiv (F-E-B) liefert das Material für den langsamen Satz, wo das B regelmäßig in Konflikt mit dem A eines beharrlichen rhythmischen Ostinato gerät, das durchweg erklingt. Das fröhliche Hauptthema des letzten Satzes wird, wenn es endlich vollständig hervortritt zuerst der Flöte überlassen, dann dem Horn, und später wird es von allen Instrumenten außer der Bratsche übernommen. Ein Seitenthema, zu dem Flöte. Horn und Fagott in leichtestem Staccato vor einem ausgehaltenen Bratschenton zusammenfinden, wird später in neuer Besetzung wiederholt. ehe für die abschließende Reprise des ersten Themas. pianissimo auf der Flöte gespielt, das Tempo nachläßt. Die Streicher fügen ein fragendes Glissando hinzu ...

Das **Duo für Flöte und Bratsche** 4 – 6 wurde von John Francis und Bernard Davies im Dezember 1946 bei einem Konzert uraufgeführt, das das Komitee zur Förderung neuer Musik (die spätere Society for the Promotion of New Music) organisiert hatte. Die Instrumente kommunizieren gleichberechtigt miteinander, und die Flöte zügelt aus Achtung vor der reservierten Bratsche ihre übliche Lebhaftigkeit. Im ersten Satz macht die Flöte den Anfang mit einem heiteren C-Dur-Thema: bald darauf borgt sie die abwärts gerichtete Tonleiter. mit der die Bratsche eingesetzt hat, und arbeitet sie in die Melodie ein. Neue Themen erwachsen aus dem ersten: der Dialog wird durch eine wiederholte kadenzierende Phrase in Moll unterbrochen die einen Schatten auf die sonnenhelle Stimmung wirft. Im zweiten Satz debattieren die Instrumente über ein sechs Töne umfassendes Motiv. das dem Eröffnungsthema der Bratsche vorausgegangen ist. Die

Diskussion zieht weite Kreise und wird zweimal recht hitzig, kehrt jedoch nach jedem Exkurs an den thematischen Ausgangspunkt zurück. Der dritte Satz beginnt mit einer liebenswerten, symmetrisch aufgebauten Melodie, aus der kürzere Motive zutage gefördert werden, ohne daß sie selbst je wiederholt würde. Ein zweites Thema überschattet ihre sequenzierende Struktur. Das Duo endet ruhig, ohne Reprise oder Schlußfloskel

Das Divertimento für Flöte. Oboe und Klarinette 7 – 12. 1952 herausgegeben und vermutlich 1953 von Richard Adeney, Sidney Sutcliffe und Stephen Waters uraufgeführt, ist ebenso kurz und prägnant, wie das Quintett und Duo gemächlich und weitschweifig sind. Im ersten Satz wird ein zwei Takte langes synkopiertes Thema flink von einem Musiker zum anderen weitergereicht. Im zweiten teilen sich Flöte und Ohoe eine linde Weise: die Klarinette antwortet phrasenhaft in ihrem tiefsten Register. Im dritten Satz ist ein schwungvoll athletisches Thema, das zur kontrapunktischen Behandlung geeignet wäre, rücksichtslosen Unterbrechungen ausgesetzt und wird dann kurz fugiert: die Klarinette macht der Sache mit einer brillanten Solofloskel ein Ende. Im vierten Satz singt die Oboe ein leises, ausdrucksvolles Lied über einem wiegenden tonisch-dominanten Baß. Der fünfte Satz ist ein Marsch: Pomp and Circumstance im Kleinformat, mit eingestreuten Arpeggien von zunehmender Leuchtkraft. Die Flöte leitet das abschließende pastorale Liedchen ein, und der Satz klingt in einer pianissimo gespielten Coda aus.

Das **Oboenquartett** [3]—[5] entstand zur Feier des sechzigsten Geburtstags von Leon Goossens und wurde von ihm und dem Carter Trio im Juni 1958 in Cambridge uraufgeführt. Die lange Einleitung mit ihrem liedhaften Melodienstrom war wie geschaffen, um die unvergleichlichen Vorzüge und Fähigkeiten des Meisters ins rechte Licht zu rücken: geschliffener Ton, nadelspitzes Staccato, elegante Phrasierung, raffiniert verzierendes Passagenwerk, eine breite dvnamische und klangfarbliche Palette. Obwohl Seitenthemen

aufscheinen und Motive herausgelöst und erörtert werden. fließt die Musik vom ersten his zum letzten Ton über eine einzige weite Snanne dahin. Das Hauntthema des langsamen Satzes erinnert ein wenig an eine bekannte Oboenmelodie in Tschaikowskis Vierter Sinfonie, und zwar sowohl im Hinblick auf bestimmte melodische Konturen, als auch in seiner Neigung, unterwegs Kehrtwendungen zu vollführen. Die Geige stellt ein neues, aber verwandtes Thema vor: nach einer düsteren Passage nur für die Streichinstrumente spielt die Oboe eine strahlende, nagelneue Melodie, woraufhin frühere Themen in umgekehrter Reihenfolge einer Reprise unterzogen. werden. (Es ist typisch für Arnolds verschwenderisches Wesen daß er diese wunderhare Melodie fast beiläufig in einem späten Stadium des Satzes einfließen läßt und dann keinen weiteren Gebrauch von ihr macht) Der Schlußsatz ist ein Rondo in A-B-A-C-A-B-A-Form: A ist ein mächtiges Unisono, das später gegen ein oszillierendes Gegenthema antritt. B ein sanfteres Legato, das erst der Oboe, dann der Geige übertragen wird. C eine weitere liebreizend heitere Melodie, mit der die Oboe im Anschluß an eine besonders erregte Durchführung früherer Motive ihre Gefährten beruhigt und beschwichtigt.

James Galway und Anthony Goldstone haben die **Sonate für Flöte und Klavier** [5]—[5] im März 1977 beim Cardiff Festival uraufgeführt. Diesmal steht die Flöte, extrovertiert und in Prachtstimmung, durchweg im Mittelpunkt des Geschehens, und das Klavier spielt eine untergeordnete Rolle; nur seine beharrlichen unreinen Akkorde deuten darauf hin, daß der Zauberlehrling eigene Ansichten hat. Der erste Satz ist in gewöhnlicher Sonatenform gehalten; eine kurze Introduktion macht uns mit einem wichtigen chromatischen Motiv vertraut, ehe die Flöte das erste ihrer schmucken Themen anstimmt. Eine Durchführungspassage, die sich hauptsächlich mit dem chromatischen Motiv befaßt, bringt die Musik in einem giltzernden Schauer aus Tonleitern zur verkürzten Reprise zurück. Der langsame Satz ist still und heiter; das erste

sangliche Thema der Flöte wird vom Klavier wiederholt, während die Flöte einen melodischen Diskant hinzusetzt, das Klavier führt eine neue rhythmische Figur ein, und die Flöte seufzt viermal vielsagend, ehe das erste Thema zurückkehrt. Im letzten Satz findet die Flöte ihre gute Laune wieder, indem sie eine muntere, beinahe freche synkopierte Melodie zum Besten gibt, deren dritter Takt Material für ausführliche Diskussionen liefert. Die kurze Reprise wird von zwei dramatischen Verzögerungen unterbrochen, ehe der Satz seinem rasanten Abschluß entgegeneilt.

Die 1943 komponierten **Drei Shanties für Bläserquintett** 19 20 21 zählen bis auf den heutigen Tag zu den am meisten gespielten und geliebten Unterhaltungswerken Arnolds, und

das mit gutem Grund. In den Ecksätzen werden die Melodien von "What shall we do with the drunken sailor?" und "Johnny come down to Hilo" in mancherlei Verkleidung vorgezeigt: fugiert, à la Webern zwischen den Instrumenten aufgeteilt, rhythmisch in einen Tango oder Rumba verwandelt. Der Mittelsatz ist ernst und einfach gehalten, und die Melodie von "Boney was a warrior" wird über leichtester Begleitung fünfmal ohne Variation wiederholt. Die Töne, die weniger geschmackvolle Komponisten hier eingefügt hätten, die Arnold jedoch ausläßt, tragen merklich zum hypnotischen Effekt dieses besonders schlicht gefügten Satzes bei.

HUGO COLE Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

Recorded on 14—18 December 1984
Recording Engineer MIKE CLEMENTS
Recording Froducer MARTIN COMPTON
Cover Design TERRY SHANNON
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producers AMELIA FREEDMAN, EDWARD PERRY

© Hyperion Records Limited, London, 1988
© Hyperion Records Limited, London, 2001
(Originally issued on Hyperion CDA66173)

Front illustration: *Three Bows* (detail) by Michael Praed Reproduced by kind permission of the artist. Private Collection

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, Fagland. Any unauthorized copyring or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd,

1 Upper James Street, London W1F 9DE

Other recordings in this series by The Nash Ensemble:



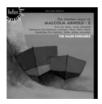
The chamber music of Malcolm Arnold-1

Compact Disc CDH55071

Violin Sonata No 2 Op 43 Five Pieces for Violin and Piano Op 84 Viola Sonata Op 17 Viola Sonata No 1 Op 15 Duo for Two Cellos Op 85 Piano Trio Op 54

'The playing of the various members of The Nash Ensemble is impeccable, as indeed is the recording' (The Penguin Guide to Compact Discs)

'Reveals Arnold at his most inventive: tuneful, witty and ingenious ... this set may one day be equalled but it is unlikely to be bettered, and it deserves classic status' (International Record Review)



The chamber music of Malcolm Arnold-2

Compact Disc CDH55072

Flute Sonatina 0p 19; Clarinet Sonatina 0p 29 Trio for Flute, Viola and Bassoon 0p 6 Recorder Sonatina 0p 41; Fantasy for Clarinet 0p 87 Fantasy for Bassoon 0p 86 Fantasy for Horn 0p 88 Fantasy for Oboe 0p 90 Fantasy for Flute 0p 89 Oboe Sonatina 0p 28

'Superb. An enthusiastic recommendation' (Gramophone)

'The music on this disc is worth getting to know. The playing of The Nash Ensemble is excellent and the recording is ideally balanced' (*The Penguin Guide to Compact Discs*)

THE CHAMBER MUSIC OF MALCOLM ARNOLD - 3

THE NASH ENSEMBLE

Quintet for Flute, Violin, Viola, Horn and Bassoon 0p 7 (1944) [12'11]

- Allegro con brio [3'33]
- 2 Andante [3'32]
- 3 Allegretto languido [4'55]

Duo for Flute and Viola 0p 10 (1946) [9'43]

- 4 Andante quasi allegretto [3'13]
- 5 Allegro [2'51]
- 6 Allegretto ma non troppo [3'34]

Divertimento for Flute, Oboe and Clarinet Op 37 (1952) [7'58]

- 7 Allegro energico [1'23]
- 8 Languido [1'56]
 9 Vivace [0'35]
- Andantino [1:24]
- III Maestoso [1'20]
- Piacevole [1'31]

Oboe Quartet Op 61 (1957) [11'41]

- 13 Allegro non troppo [4'03]
- Allegretto [4'19]
- 15 Vivace con brio [3'11]

Flute Sonata 0p 121 (1977) [14'31]

- 16 Allegro [7'51]
- 17 Andantino [3'24]
- 18 Maestoso con molto ritmico [3'09]

Three Shanties for Wind Quintet 0p 4 (1943) [6'55]

- 19 Allegro con brio [2'22]
- 20 Allegro semplice [1'50]
- 21 Allegro vivace [2'36]

JUDITH PEARCE flute

GARETH HULSE oboe

MICHAEL COLLINS clarinet

BRIAN WIGHTMAN bassoon

> JOHN PIGNEGUY horn

MARCIA CRAYFORD violin

> ROGER CHASE viola

CHRISTOPHER VAN KAMPEN cello

> BROWN piano

CHAMBER MUSIC - 3



'This collection is a marvellous one ... superbly played' (Gramophone) 'Arnold at his most inventive: tuneful, with and ingenious' (International Record Review) 'An entertaining, at times compelling, portrait' (Classic FM Magazine)

THE CHAMBER MUSIC OF **MALCOLM ARNOLD - 3**

(1921-2006)

- Quintet for Flute, Violin, Viola, Horn and Bassoon Op 7 (1944) [12'11]
- 4 Duo for Flute and Viola 0p 10 (1946) [9'43]
- Divertimento for Flute, Oboe and Clarinet Op 37 (1952) [7'58]
- Oboe Quartet Op 61 (1957) [11'41]
- Flute Sonata Op 121 (1977) [14'31]
- Three Shanties for Wind Quintet Op 4 (1943) [6'55]

THE NASH ENSEMBLE

JUDITH PEARCE flute GARETH HULSE oboe MICHAEL COLLINS clarinet BRIAN WIGHTMAN bassoon JOHN PIGNEGUY horn MARCIA CRAYFORD violin ROGER CHASE viola CHRISTOPHER VAN KAMPEN cello IAN BROWN piano



CDH55073

Duration 63'52



A HYPERION RECORDING





MADE IN ENGLAND

Recorded on 14-18 December 1984 Recording Engineer MIKE CLEMENTS Recording Producer MARTIN COMPTON Executive Producers AMELIA FREEDMAN, EDWARD PERRY P Hyperion Records Limited, London, 1988 © Hyperion Records Limited, London, 2001 (Originally issued on Hyperion CDA66173)

Front illustration: Three Bows (detail) by Michael Praed Reproduced by kind permission of the artist, Private Collection