



WALTON THE SYMPHONIES

ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE • OWAIN ARWEL HUGHES



WALTON, WILLIAM (1902–83)

SYMPHONY No. 1 (1931–35) <i>(Oxford University Press)</i>		43'14
1	I. <i>Allegro assai</i>	13'45
2	II. <i>Presto con malizia</i>	6'30
3	III. <i>Andante con malinconia</i>	9'55
4	IV. <i>Maestoso – Allegro, brioso ed ardentemente</i>	12'41

SYMPHONY No. 2 (1957–60) <i>(Oxford University Press)</i>		26'37
5	I. <i>Allegro molto</i>	8'41
6	II. <i>Lento assai</i>	9'07
7	III. <i>Passacaglia</i>	8'36

TT: 70'41

ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE DAVID JURITZ *leader*

OWAIN ARWEL HUGHES *conductor*

William Walton (1902–83) grew up during a momentous period for musical composition in Britain which saw a shift of emphasis from the distinctive, late-Romantic tonality of Elgar to the no less personal but more explicitly British modality of Ralph Vaughan Williams. Two works of Vaughan Williams in particular, *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* (1910) and *A Pastoral Symphony* (completed 1921) defined the distance British composition would travel from Elgar's expressive opulence, with its overtones of 'imperial' grandeur all the more powerful for being suffused with strong shades of lyric melancholy, to an atmosphere in which allusions to Renaissance polyphony and folk music proclaimed a clear and positive distance from traditions rooted in the German classical style.

Though less inherently introspective, Walton was always much more the heir of Elgar than the disciple of Vaughan Williams, and it seems only appropriate that, like Elgar, he should have completed just two symphonies. For Walton, neither the English landscape nor English folk music were primary sources of inspiration. His own sense of place was complex, and deeply conflicted. A boy from the industrial North (Oldham), he was transplanted at an early age to Oxford as a chorister, then became a young composer fêted by aristocrats (the Sitwell family) and ideally placed to catch the tone of the frivolous 1920s in *Façade*. Yet throughout the 1920s and 1930s he had a troubled personal life, achieving a degree of stability only with his marriage in 1948 and a subsequent move to the Italian island of Ischia – a kind of self-imposed exile recalling that of Delius in France. All this was compounded by the challenge of living up to that dazzling early success, beginning with *Façade* and culminating in two very different but equally masterly scores written before he reached the age of thirty: the *Viola Concerto*, completed in 1929, and the oratorio *Belshazzar's Feast*, completed in 1931. After this apex, composition became more difficult, and

progress on the *First Symphony* was tortuous and protracted. Such was the pressure that, after three years of work (1931–34) Walton actually allowed the first three movements to be performed as work in progress: only eleven months after that, on 6th November 1935, was the complete symphony heard for the first time.

Easily the most striking (and ironic) thing about a substantial score that caused the composer such problems is its positive, celebratory tone. Heard without awareness of its date, it seems more like a symphonic commemoration of victory (the finale in particular has something in common with that of Aaron Copland's *Symphony No. 3*, completed in 1946) than the product of W.H. Auden's 'dark dishonest decade' and a close contemporary of Vaughan Williams's war-anticipating *Fourth Symphony* (1931–34). But composition, for Walton, was more a reflection of personal psychological probing than a response to social trends or political events; and while the music of the *First Symphony* (especially the finale) might seem similar to the triumphalist score he provided for Laurence Olivier's wartime morale booster of a film *Henry V* (1944), the victory it embodies is much more Walton's own – over the many demons and difficulties that had attended the work's creation.

In some ways – and most obviously at the very beginning and the very end – the music of the *Symphony No. 1* enshrines that post-Elgarian progression from Richard Strauss to Sibelius (the *Fifth Symphony*, in particular) that many British composers of this era had endorsed. But if, in 1935, Sibelius was God (and Schoenberg Satan) British composers were increasingly aware of other types of modernity, especially relating to French and Russian initiatives – Ravel, Poulenc, Stravinsky, Prokofiev. Since his success with the up-to-the-minute satire and wry angles on popular music evident in *Façade*, Walton had had to find ways of harmonising such natural but small-scale ebullience and wit with the lyricism

and heroic enterprise appropriate (in his understanding) to High Musical Art. The *First Symphony* is his most substantial demonstration of this harmonisation, a synthesis which sees the initial enactment of turbulent conflict issuing in a triumphantly positive climax (the first movement); an even more upbeat, exuberant scherzo which echoes the Holstian élan of *The Planets*; a melancholic rather than menacing slow movement whose imposing phase of apotheosis has much more to do with the personal feelings of the composer-protagonist than with the social upheavals of contemporary Europe; and a finale that turns into a ceremony of affirmation which is also perhaps, a ritual of resistance to more radical currents in contemporary culture for which Walton felt little sympathy.

Twenty-two years later, in 1957, when Walton began work on the *Symphony No. 2*, the British musical world was a very different place. The long-silent Sibelius died that year, but Vaughan Williams was still alive – his last and *Ninth Symphony* was first performed in 1958, the year of his death – and Benjamin Britten, already a cloud on the Waltonian horizon in 1935, was a dominant figure whose own supremacy was beginning to be challenged both by the late-developing Tippett and by a whole swathe of younger composers (Peter Maxwell Davies to the fore) for whom Schoenberg, Webern and Boulez were of far greater import than Elgar and Sibelius. Walton's response was not to seek solace in reflective nostalgia, to wind down his new symphony into the kind of poignant, regretful resolution that Elgar so memorably provided for his *Second Symphony* in 1911. Even less did Walton buy into the bitter, post-Mahlerian angst that the most successful symphonist of the 1950s, Dimitri Shostakovich, had made his own. Indeed, it is rather as if Walton conceived the *Second Symphony*, almost casually, as a follow-up to his terse and bubbly *Partita* for orchestra, completed earlier in 1957 as a 40th birthday present for the Cleveland Orchestra. Though larger in scale than that, the *Symphony No. 2* is also, in a

sense, ‘Partita No.2’, building on the renewed confidence the success of the earlier score had given the always self-doubting composer.

The work is also a distant echo of Beethoven’s feisty *Eighth Symphony*, replacing the epic heroics of its predecessor with more edgy yet never despairing reflections on the current state of musical thought as it seemed to the 55-year-old expatriate. If there is still something very English in the juxtaposition of jaunty bravado with delicately nostalgic lyricism, there is no questioning the authentically strong feelings which inform the slow movement’s imposing climax, and in turn justify its consoling resolution. Then, in the finale, Walton launches what promises to be a sceptical parody of then-fashionable British twelve-note symphonism (Humphrey Searle, Roberto Gerhard). The first three notes of his passacaglia theme – outlining a G minor triad – are actually the same as the first three notes of the basic row for Alban Berg’s *Violin Concerto*, which takes us back once more to 1935. But Walton’s tone – *risoluto*, very loud, the notes clearly detached from each other – inverts the hothouse ethos of Berg’s requiem ‘for an angel’ while embracing at least one central feature of contemporary modernism: its preference for strong, unmediated contrasts over smooth transitions. In addition, the movement’s play with contrapuntal conventions – fugue as well as chaconne – shows Walton being as sanely sceptical about neo-classicism as about serialism. Here the mildly anarchic spirit that first conceived *Façade* back in 1922 returns to remind us, with a twinkle in its eye, that the inherently pretentious genre of the symphony (especially in its gargantuan neo-Mahlerian guise) can usually benefit from being cut down to size.

© Arnold Whittall 2010

Founded in 1976 on the initiative of the regional council for Nord-Pas de Calais and with support from the national government, the **Orchestre national de Lille** has adopted an ambitious artistic programme aimed at reaching the widest possible audience. Under the direction of Jean-Claude Casadesus, the orchestra performs the symphonic repertoire, but also champions contemporary works, while nurturing young talents and promoting educational and outreach projects. International conductors and soloists regularly join the orchestra to perform, in France and abroad, and, naturally, in the almost 200 municipalities of the region of Nord-Pas de Calais. During its existence the Orchestre national de Lille has visited four continents and more than thirty countries, including most recently China where it participated in the official programme during the 2010 Shanghai Expo. As one of the leading orchestras in France, the Orchestre national de Lille is regularly featured in broadcasts on radio and television, and has also made a number of acclaimed recordings.

In a career spanning 40 years, **Owain Arwel Hughes** has conducted and recorded with many of the world's leading orchestras. He has held the titles of associate conductor of the Philharmonia Orchestra and of the BBC National Orchestra of Wales, principal conductor of the Aalborg Symphony Orchestra and principal associate conductor of the Royal Philharmonic Orchestra. Committed to the highest level of music education for young people, Owain Arwel Hughes is music director of the National Youth Orchestra of Wales, the oldest such youth orchestra in the world. As founder and artistic director, he is the driving force behind the success of the Cardiff Welsh Proms, one of Britain's major music festivals.

Owain Arwel Hughes' long-standing relationship with BIS has resulted in a large number of highly acclaimed recordings, notably the complete symphonies

and other works by both Vagn Holmboe and Rachmaninov. In his current position as principal guest conductor of the Cape Philharmonic Orchestra he has recorded Schnittke's *Symphony No. 9* [BIS-CD-1727] and the world premières of Schnittke's oratorio *Nagasaki* and *Symphony No. 0* [BIS-CD-1647].

Owain Arwel Hughes' contribution to music has been marked with honorary doctorates and fellowships at nine universities and conservatoires. In 2004, in recognition of his services to music and charity, he was awarded an OBE and in January 2009 he was the recipient of a CBE.



OWAIN ARWEL HUGHES

William Walton (1902–1983) wuchs in jener bedeutsamen Phase britischen Komponierens auf, als sich der Akzent von der charakteristischen, spätoromantischen Tonsprache Elgars hin zu dem nicht weniger persönlichen, aber betonnermaßen britischen Idiom Ralph Vaughan Williams’ verlagerte. Namentlich zwei Werke Vaughan Williams’ – *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* (1910) und die *Pastoral Symphony* (1921 fertiggestellt) –, markierten den Weg, den die Musik Großbritanniens dabei zurücklegte: Von Elgars expressiver Opulenz mit ihrem Unterton „imperialistischer“, durch lyrische Melancholie noch gesteigerten Pracht führte er zu einer Klangwelt, in der Referenzen an die Polyphonie der Renaissance und an die Volksmusik einen klaren und entschiedenen Abstand von Traditionen der deutschen Klassik bekundeten.

Walton, obgleich von Natur aus weniger introvertiert, war zeitlebens mehr Erbe Elgars als Schüler von Vaughan Williams, und es erscheint nur folgerichtig, dass er, wie Elgar, lediglich zwei Symphonien vollendete. Für Walton waren weder die englische Landschaft noch die englische Volksmusik primäre Inspirationsquellen. Sein eigenes Zugehörigkeitsgefühl war komplex und voller Widersprüche. Aus dem industriellen Norden (Oldham) wurde der junge Walton früh schon als Chorknabe nach Oxford verpflanzt, dann als junger Komponist von der Aristokratie (genauer: der Familie Sitwell) gefeiert und solcherart in die Lage versetzt, mit *Façade* den Klang der frivolen 1920er Jahre einzufangen. Sein Privatleben in den 1920er und 1930er Jahren dagegen war durchweg unruhig; ein gewisses Maß an Stabilität erreichte er erst mit seiner Heirat im Jahr 1948 und der anschließenden Übersiedlung nach Ischia – eine Art selbstgewählten Exils, das an dasjenige von Delius in Frankreich erinnert. All dies vermischte sich mit dem Druck, jenen glänzenden frühen Erfolgen gerecht werden zu müssen, die mit *Façade* begonnen hatten und die in den beiden höchst

unterschiedlichen, aber gleichermaßen meisterlichen Werken gipfelten, die er noch in seinen Zwanzigern schrieb: Das 1929 fertiggestellte *Bratschenkonzert* und das 1931 abgeschlossene Oratorium *Belshazzar's Feast*. Nach diesem Höhepunkt wurde das Komponieren schwieriger, und die *Erste Symphonie* kam nur mühsam voran. Der Druck war so stark, dass Walton nach drei Jahren Arbeit (1931–34) die ersten drei Sätze als Work in Progress zur Aufführung freigab; nur elf Monate später, am 6. November 1935, erklang die gesamte Symphonie zum ersten Mal.

Das sicher erstaunlichste (und ironischste) Merkmal einer bedeutenden Musik, die dem Komponisten so viele Probleme bereitete, ist ihr positiver, feierlicher Grundton. Hört man sie ohne Wissen um ihre Entstehungszeit, dann denkt man wohl eher an eine Siegesymphonie (insbesondere das Finale lässt mitunter an jenes aus Aaron Coplands 1946 fertiggestellter *Symphonie Nr. 3* denken) als an ein Produkt aus W.H. Audens „dunklem, verlogenen Jahrzehnt“ und eine Zeitgenossin von Vaughan Williams' *Vierter Symphonie* (1931–34) mit ihren Vorahnungen des Kriegs. Das Komponieren aber war für Walton mehr die Reflektion persönlicher, psychologischer Erkundungen denn eine Reaktion auf gesellschaftliche Entwicklungen oder politische Ereignisse. Während die *Erste Symphonie* (und insbesondere ihr Finale) der triumphalen Musik zu ähneln scheint, die er für Laurence Oliviers Durchhaltefilm *Henry V* (1944) komponierte, ist der Sieg hier weit mehr Waltons eigener – über die vielen Dämonen und Schwierigkeiten, die die Entstehung des Werks begleitet hatten.

In gewisser Hinsicht – am offenkundigsten ganz zu Beginn und ganz am Schluss – bekundet die *Symphonie Nr. 1* jene nach-Elgarsche Entwicklung von Richard Strauss zu Sibelius (insbesondere dessen *Fünfte Symphonie*), die für viele britische Komponisten jener Zeit maßgeblich war. Doch wenn Sibelius 1935 als Gott galt (und Schönberg als Satan), so nahmen britische Komponisten

zusehends auch andere Spielarten der Moderne wahr – namentlich solche französischer und russischer Herkunft: Ravel, Poulenc, Strawinsky, Prokofjew. Seit seinem Erfolg mit der Satire des Tages und dem ironischen Blick auf die populäre Musik, wie er sich in *Façade* zeigt, hatte Walton nach Wegen suchen müssen, diese natürliche, geistreiche Überschwänglichkeit auf kleinem Raum mit der Lyrik und dem heroischen Unternehmungsgeist zu harmonisieren, die seinem Verständnis nach einer als hohe Kunst verstandenen Musik angemessen war. Die *Erste Symphonie* ist sein substantiellstes Beispiel einer solchen Harmonisierung – eine Synthese, in der die anfängliche Darstellung eines turbulenten Konflikts in einen triumphalen Höhepunkt mündet (erster Satz), während ein noch euphorischeres, unbändigeres Scherzo den Elan aus Holsts *The Planets* fortträgt. Der langsame Satz ist von eher melancholischem denn bedrohlichem Charakter; seine eindrucksvolle Apotheose hat mehr mit den persönlichen Gefühlen des Komponisten und Protagonisten denn mit den gesellschaftlichen Umbrüchen des damaligen Europa zu tun. Das Finale erweist sich schließlich als Feier der Affirmation, die vielleicht zugleich ein Ritual des Widerstands gegen radikalere Strömungen der zeitgenössischen Kultur darstellt, für die Walton wenig Sympathie hegte.

Als Walton 22 Jahre später, 1957, die Arbeit an seiner *Symphonie Nr. 2* aufnahm, hatte sich die britische Musikwelt erheblich verändert. In jenem Jahr starb der seit langem verstummte Sibelius, doch Vaughan Williams lebte noch – seine letzte und *Neunte Symphonie* wurde 1958, in seinem Todesjahr, uraufgeführt; Benjamin Britten, bereits 1935 eine Wolke an Waltons Horizont, war eine dominante Gestalt geworden, deren Vorherrschaft sowohl von dem „Spätentwickler“ Michael Tippett als auch von einer ganzen Gruppe junger Komponisten (mit Peter Maxwell Davies an der Spitze) angefochten wurde, für die Schönberg, Webern und Boulez von weit größerer Bedeutung waren als Elgar

und Sibelius. Waltons Reaktion war es nicht, Trost in versonnener Nostalgie zu suchen und seine neue Symphonie in jene ergreifende Trauer aufzulösen, die Elgar 1911 in seiner *Zweiten Symphonie* so denkwürdig ausgeprägt hatte. Noch weniger interessierte sich Walton für die schmerzvolle, nach-Mahlersche „Angst“, die sich der erfolgreichste Symphoniker der 1950er Jahre, Dmitri Schostakowitsch, zu eigen gemacht hatte. Tatsächlich scheint es eher so, als hätte Walton seine *Zweite Symphonie* als eine beiläufige Nachfolgerin seiner dichten und temperamentvollen *Partita* für Orchester konzipiert, die Anfang 1957 dem Cleveland Orchestra als Geschenk zum 40. Geburtstag überreicht worden war. Trotz ihrer größeren Ausmaße ist die *Symphonie Nr. 2* in gewisser Hinsicht zugleich die „Partita Nr. 2“, baut sie doch auf dem erneuerten Selbstvertrauen auf, das der stets von Selbstzweifeln erfüllte Komponist dem Erfolg jener Musik verdankte.

Darüber hinaus ist die Symphonie ein fernes Echo von Beethovens vitaler *Achter Symphonie*, wobei sie die Heldenepik ihrer Vorgängerin durch schärfere, aber nie verzweifelte Betrachtungen des 55-jährigen Auswanderers zum Stand des damaligen Musikdenkens ersetzt. Mag das Nebeneinander von übermütigem Draufgängertum und zart-nostalgischer Lyrik immer noch etwas typisch Englisches haben, so gibt es keinen Zweifel an der Authentizität der starken Gefühle, die den eindringlichen Höhepunkt des langsamen Satzes prägen und seine tröstende Auflösung motivieren. Im Finale dann lanciert Walton dem ersten Anschein nach eine skeptische Parodie der damals „fashionablen“ britischen Zwölftonsymphonik (Humphrey Searle, Roberto Gerhard). Die ersten drei Töne des Passacaglia-Themas, die einen g-moll-Dreiklang skizzieren, entsprechen exakt den ersten drei Tönen der Grundreihe von Alban Bergs *Violinkonzert* – was uns wieder in das Jahr 1935 zurückführt. Doch Waltons Klangbild – *risoluto*, sehr laut, Noten deutlich voneinander abgestoßen – invertiert die Treibhausatmos-

phäre des Bergschen Requiems „für einen Engel“ und greift dabei mindestens ein Hauptcharakteristikum der zeitgenössischen Moderne auf: die Vorliebe für starke, unvermittelte Kontraste anstelle sanfter Übergänge. Darüber hinaus zeigt sich in der Art und Weise, wie der Satz mit kontrapunktischen Formen wie Fuge oder Chaconne spielt, Waltons gesunde Skepsis gegenüber Neoklassizismus und Serialismus. Hier kehrt der mild anarchische Geist wieder, der 1922 *Façade* konzipierte, um uns augenzwinkernd daran zu erinnern, dass die per se präventiöse Gattung Symphonie (zumal in ihrer gargantuesken neo-Mahlerschen Gestalt) im Allgemeinen davon profitieren kann, wenn sie auf ihre rechten Maße zurückgeschnitten wird.

© *Arnold Whittall 2010*

Das **Orchestre national de Lille**, 1976 auf Initiative des Regierungspräsidiums von Nord-Pas-de-Calais gegründet und von der Nationalregierung unterstützt, hat ein ehrgeiziges künstlerisches Programm entwickelt, das auf ein möglichst breit gefächertes Publikum zielt. Unter Leitung von Jean-Claude Casadeus pflegt das Orchester das symphonische Repertoire, setzt sich aber auch für zeitgenössische Werke ein und fördert junge Talente sowie Education- und Umfeldprojekte. Regelmäßig konzertieren international renommierte Dirigenten und Solisten mit dem Orchester in Frankreich und im Ausland – und, natürlich, in den fast 200 Gemeinden der Region Nord-Pas-de-Calais. Bis heute hat das Orchestre national de Lille vier Kontinente und mehr als dreißig Länder besucht, darunter unlängst China, wo es am offiziellen Programm der Expo Shanghai 2010 mitwirkte. Als eines der führenden Orchester Frankreichs ist das Orchestre national de Lille regelmäßig in Funk und Fernsehen vertreten; außerdem hat es eine Reihe hoch gerühmter Einspielungen vorgelegt.

Im Laufe seiner Karriere von mittlerweile 40 Jahren hat **Owain Arwel Hughes** viele international führende Orchester geleitet. Er war Associate Conductor des Philharmonia Orchestra und des BBC National Orchestra of Wales, Principal Conductor des Aalborg Symphony Orchestra sowie Principal Associate Conductor des Royal Philharmonic Orchestra. Owain Arwel Hughes setzt sich für eine optimale musikalische Ausbildung von Jugendlichen ein und ist Musikalischer Leiter des National Youth Orchestra of Wales, des ältesten Jugendorchesters dieser Art in der Welt. Als Gründer und Künstlerischer Leiter ist er darüber hinaus die treibende Kraft hinter dem Erfolg der Cardiff Welsh Proms, einem der bedeutendsten Musikfestivals in Großbritannien.

Owain Arwel Hughes' langjährige Zusammenarbeit mit BIS hat zu einer großen Zahl hoch gelobter Einspielungen geführt – u.a. Gesamteinspielungen der Symphonien sowie andere Werke von Rachmaninow und Vagn Holmboe. In seiner aktuellen Funktion als Ständiger Gastdirigent des Cape Philharmonic Orchestra hat er Schnittkes *Symphonie Nr. 9* aufgenommen [BIS-CD-1727] und die Weltersteinspielungen von Schnittkes Oratorium *Nagasaki* und seiner *Symphonie Nr. 0* [BIS-CD-1647] vorgelegt.

Owain Arwel Hughes' Verdienste um die Musik sind mit Ehrendoktoraten und Stipendien von neun Universitäten und Konservatorien gewürdigt worden. In Anerkennung seines Engagements für Musik und karitative Belange wurde er mit einem OBE (Order of the British Empire) ausgezeichnet und im Januar 2009 zum CBE (Commander of the Order of the British Empire) ernannt.

William Walton (1902–83) grandit pendant une période très importante pour la composition musicale en Angleterre qui vit un déplacement de l'accent sur la tonalité distinctive du haut romantisme d'Elgar à la modalité non moins personnelle mais plus explicitement anglaise de Ralph Vaughan Williams. Deux œuvres en particulier de Vaughan Williams, *Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis* (1910) et *Une Symphonie Pastorale* (terminée en 1921) définirent la distance parcourue par la composition britannique entre l'opulence expressive d'Elgar, avec son intensité de grandeur « impériale », d'autant plus puissante qu'elle était envahie par de forts accents de mélancolie lyrique, à une atmosphère dans laquelle des allusions à la polyphonie de la Renaissance et à la musique populaire marquaient une distanciation claire et positive des traditions ancrées dans le style classique allemand.

Quoique moins introspectif en soi, Walton fut toujours beaucoup plus l'héritier d'Elgar que le disciple de Vaughan Williams et il semble tout à fait juste qu'il n'ait terminé, comme Elgar, que deux symphonies. Pour Walton, ni le paysage anglais ni la musique populaire anglaise n'était une source primaire d'inspiration. Son propre sens de l'espace était compliqué et profondément contradictoire. Originaire du nord industriel (Oldham), il fut transplanté très tôt à Oxford où il fut choriste avant de devenir un jeune compositeur fêté par des aristocrates (la famille Sitwell) et d'occuper une place idéale pour capter le ton des frivoles années 1920 dans *Façade*. Sa vie personnelle fut pourtant troublée dans les décennies 20 et 30 ; il arriva à un certain degré de stabilité avec son mariage en 1948 suivi d'un déménagement sur l'île d'Ischia en Italie – une sorte d'exil qu'il s'était imposé et qui rappelait celui de Delius en France. Tout cela fut le résultat du défi de se montrer à la hauteur de ses éblouissants succès premiers, commençant avec *Façade* et aboutissant à deux chefs-d'œuvre très différents mais également magistraux, écrits avant les 30 ans de Walton : le *Concerto pour*

alto, terminé en 1929 et l'oratorio *Le Festin de Balthazar*, daté de 1931. Après ce sommet, la composition devint plus difficile et la *Symphonie no 1* avançait difficilement et péniblement. La pression était telle qu'après trois ans de labeur (1931–34), Walton permit l'exécution des trois premiers mouvements en tant que travail en cours : onze mois plus tard seulement, la symphonie complète était entendue pour la première fois.

La chose facilement la plus frappante (et ironique) au sujet d'une partition substantielle qui causa au compositeur tant de problèmes est son ton positif de réjouissance. Entendue sans conscience de sa date, elle ressemble plus à une commémoration symphonique de victoire (le finale surtout a quelque chose en commun avec celui de la *Symphonie no 3* d'Aaron Copland, terminée en 1946) qu'à un produit de la « sombre décennie malhonnête » de W.H. Auden et qu'à une proche contemporaine de la *Symphonie no 4* (1931–34) annonciatrice de la guerre de Vaughan Williams. Pour Walton cependant, la composition était plus une réflexion d'investigations psychologiques personnelles qu'une réponse aux courants sociaux ou aux événements politiques ; et tandis que la *Symphonie no 1* (surtout son finale) pourrait ressembler à la partition triomphale qu'il fournit au film *Henri V* (1944) – avec Laurence Olivier, un revigorant moral en temps de guerre – la victoire qu'elle concrétise est beaucoup plus celle de Walton même – sur les nombreux démons et difficultés qui avaient accompagné la composition de l'œuvre.

Sous certains aspects – et le plus évidemment au tout début et à la toute fin – la musique de la *Symphonie no 1* enchâsse cet avancement post-Elgar de Richard Strauss à Sibelius (en particulier la *Symphonie no 5*) qu'approuvaient plusieurs compositeurs britanniques de cette époque. Mais si Sibelius était Dieu en 1935 (et Schoenberg, Satan), les compositeurs britanniques étaient de plus en plus conscients d'autres types de modernité, surtout en ce qui concernait les ini-

tatives françaises et russes – Ravel, Poulenc, Stravinsky, Prokofiev. Après son succès avec la satire de dernière heure et les aspects désabusés sur la musique populaire évidents dans *Façade*, Walton avait dû trouver des moyens d'harmoniser un esprit et une ébullition aussi naturels mais sur un petit échelon avec le lyrisme et la hardiesse héroïque convenant (selon lui) au grand art musical. La *première symphonie* est sa démonstration la plus substantielle de cette harmonisation, une synthèse qui voit la promulgation initiale d'un conflit turbulent aboutissant à un sommet triomphant positif (le premier mouvement) ; un scherzo exubérant, encore plus optimiste, qui fait écho à l'élan des *Planètes* de Holst ; un mouvement lent plus mélancolique que menaçant, dont l'apothéose imposante est plus représentatrice des sentiments personnels du compositeur-protagoniste que des bouleversements sociaux de l'Europe contemporaine ; et un finale qui devient une cérémonie d'affirmation qui est aussi, peut-être, un rituel de résistance aux courants culturels contemporains plus radicaux qui attiraient peu Walton.

Vingt-deux ans plus tard, en 1957, quand Walton commença à travailler sur la *Symphonie no 2*, le monde musical britannique avait bien changé. Sibelius, qui s'était tu depuis longtemps, mourut cette année-là mais Vaughan Williams vivait toujours – sa neuvième et dernière symphonie fut jouée en 1958, l'année de son décès – et Benjamin Britten, déjà un nuage à l'horizon de Walton en 1935, était une figure dominante dont la suprématie était graduellement mise au défi par le développement tardif de Tippett et par une ribambelle de jeunes compositeurs (Peter Maxwell Davies en tête) pour lesquels Schoenberg, Webern et Boulez étaient beaucoup plus importants qu'Elgar et Sibelius. Walton ne répondit pas en cherchant du réconfort dans une nostalgie réfléchie, en réduisant sa nouvelle symphonie à la sorte de résolution navrée intense qu'Elgar choisit pour sa *seconde symphonie* en 1911. Walton se jeta encore moins dans l'angoisse

amère post-mahlérienne que le symphoniste le plus prospère des années 1950, Dimitri Chostakovitch, avait adoptée. On dirait vraiment que Walton a conçu sa *Symphonie no 2* avec désinvolture, comme un complément à sa *Partita* pour orchestre, laconique et pétillante, terminée plus tôt en 1957 comme cadeau à l'Orchestre de Cleveland pour son 40^e anniversaire. Bien que plus volumineuse que la *Partita*, la *Symphonie no 2* est aussi, en un sens, la «Partita no 2», édifée sur la confiance renouvelée que la partition antérieure avait donnée au compositeur toujours en proie au doute face à lui-même.

L'œuvre est aussi un écho lointain de la fougueuse *huitième symphonie* de Beethoven, remplaçant la grandiloquence épique de son prédécesseur par des réflexions plus crispées mais pourtant jamais désespérées de l'état d'alors de la pensée musicale telle que vue par l'expatrié de 55 ans. S'il reste quelque chose de très anglais dans la juxtaposition de la bravade désinvolte et du lyrisme délicatement nostalgique, on ne doutera pas des sentiments vraiment forts qui animent l'imposant sommet du mouvement lent et qui, à leur tour, en justifient la résolution consolante. Puis, dans le finale, Walton lance ce qui promet d'être une parodie sceptique du symphonisme dodécaphonique britannique alors à la mode (Humphrey Searle, Roberto Gerhard). Les trois premières notes de son thème de passacaille – décrivant un accord parfait de sol mineur – sont en fait les mêmes que les trois premières notes de la série fondamentale du *Concerto pour violon* d'Alban Berg, ce qui nous ramène encore une fois à 1935. Mais le ton de Walton – *risoluto*, très fort, les notes nettement détachées les unes des autres – intervertit le génie de serre du requiem «pour un ange» de Berg tout en embrassant au moins un trait central du modernisme contemporain : sa préférence pour les contrastes forts, sans intermédiaires, au lieu des transitions en douceur. De plus, le jeu du mouvement avec les conventions du contrepoint – fuge ainsi que chaconne – montre Walton comme doutant sainement du néoclas-

sicisme comme du sérialisme. Ici, l'esprit modérément anarchique qui conçut *Façade* en 1922 revient nous rappeler, avec un pétilllement malicieux dans les yeux, que le genre fondamentalement prétentieux de la symphonie (surtout dans son habit gargantuesque néo-mahlérien) peut généralement profiter d'une réduction de proportions.

© *Arnold Whittall* 2010

Fondé en 1976 à l'initiative du conseil régional de Nord-Pas de Calais et avec l'aide du gouvernement national, l'**Orchestre national de Lille** a adopté un programme artistique ambitieux visant à rejoindre le plus grand public possible. Sous la direction de Jean-Claude Casadesus, l'orchestre interprète le répertoire symphonique et favorise des œuvres contemporaines tout en aidant des jeunes talents et en poursuivant des projets éducatifs et d'avancement. Des chefs d'orchestre et des solistes internationaux sont invités régulièrement par la formation pour des concerts en France et à l'étranger et, naturellement, dans les quelque 200 municipalités de la région de Nord-Pas de Calais. Au cours de son existence, l'Orchestre national de Lille a visité quatre continents et plus de 30 pays dont tout dernièrement la Chine où il a participé au programme officiel de l'Exposition de 2010 à Shanghai. L'un des principaux orchestres de la France, l'Orchestre national de Lille se produit régulièrement à la radio et à la télévision et il a aussi enregistré des disques couronnés de succès.

Dans une carrière couvrant 40 ans, **Owain Arwel Hughes** a dirigé et enregistré avec plusieurs des principaux orchestres du monde. Il a été chef associé de l'Orchestre Philharmonia et de l'Orchestra national de la BBC du pays de Galles, chef principal de l'Orchestre Symphonique d'Aalborg et principal chef associé

de l'Orchestre Philharmonique Royal. Engagé au plus haut point dans l'éducation musicale des jeunes, Owain Arwel Hughes est directeur musical de l'Orchestre national des jeunes du pays de Galles, le plus ancien orchestre dans son genre au monde pour jeunes musiciens. A titre de fondateur et directeur artistique, il est la force motrice derrière le succès des Welsh Proms de Cardiff, l'un des principaux festivals de musique de l'Angleterre.

La longue association d'Owain Arwel Hughes avec BIS a produit un grand nombre de disques très appréciés, notamment l'intégrale des symphonies et autres œuvres de Vagn Holmboe et de Rachmaninov. En tant que principal chef invité actuel de l'Orchestre Philharmonique du Cap, il a enregistré la *Symphonie no 9* de Schnittke [BIS-CD-1727] et le premier enregistrement mondial de l'oratorio *Nagasaki* et de la *Symphonie no 0* de Schnittke [BIS-CD-1647].

La contribution d'Owain Arwel Hughes à la musique a été soulignée par des doctorats honorifiques et des titres de membre de neuf universités et conservatoires. En reconnaissance de ses services à la musique et de sa charité, il fut nommé Officier de l'Ordre de l'Empire Britannique en 2004 et fut fait Commandeur de l'Ordre de l'Empire Britannique en janvier 2009.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

BIS Records gratefully acknowledges the generous support of the William Walton Trust
www.waltontrust.org

RECORDING DATA

Recording: October 2008 at the Auditorium du Nouveau Siècle, Lille, France
Producer: Thore Brinkmann
Sound engineer: Stephan Reh

Equipment: Neumann and DPA microphones; Lake People EMPA V26 Preamp; Tascam DM 3200 digital mixer; Sequoia Workstation; B&W Nautilus 803 loudspeakers; AKG K701 headphones

Post-production: Editing: Christian Starke, Michaela Wiesbeck
Mixing: Thore Brinkmann

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Arnold Whittall 2010
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England
Front cover photograph: The Pier, Blackpool, England, © Robert Harding Images / Scanpix
Back cover photograph: © John Warrack 1962. Kindly provided by the William Walton Trust.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1646 © & ® 2010, BIS Records AB, Åkersberga.

Walton curses the Critics



BIS-SACD-1646